



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE
CAMPUS AVANÇADO DE PAU DOS FERROS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS
CURSO DE LETRAS LÍNGUA INGLESA E RESPECTIVAS LITERATURAS

ANTÔNIO JOSÉ DE ALMEIDA

**A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM LEX LUTHOR E A INEVITABILIDADE DO
MAL NA SÉRIE *SMALLVILLE***

PAU DOS FERROS

2022

ANTÔNIO JOSÉ DE ALMEIDA

**A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM LEX LUTHOR E A INEVITABILIDADE DO
MAL NA SÉRIE *SMALLVILLE***

Monografia apresentada ao Departamento de Letras Estrangeiras (DLE), do Campus Avançado de Pau dos Ferros (CAPF), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), como requisito obrigatório para obtenção do título de Licenciado em Letras Língua Inglesa e Respectivas Literaturas.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Michel de Lucena Costa

PAU DOS FERROS

2022

© Todos os direitos estão reservados a Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. O conteúdo desta obra é de inteira responsabilidade do(a) autor(a), sendo o mesmo, passível de sanções administrativas ou penais, caso sejam infringidas as leis que regulamentam a Propriedade Intelectual, respectivamente, Patentes: Lei nº 9.279/1996 e Direitos Autorais: Lei nº 9.610/1998. A mesma poderá servir de base literária para novas pesquisas, desde que a obra e seu(a) respectivo(a) autor(a) sejam devidamente citados e mencionados os seus créditos bibliográficos.

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

A447c Almeida, Antônio José de
A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM LEX LUTHOR
E A INEVITABILIDADE DO MAL NA SÉRIE SMALLVILLE.
/ Antônio José de Almeida. - Pau dos Ferros/RN, 2022.
69p.

Orientador(a): Prof. Dr. Michel de Lucena Costa.
Monografia (Graduação em Letras (Habilitação em
Língua Inglesa e suas respectivas Literaturas)).
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

1. Lex Luthor. 2. Smallville. 3. Vilão. 4. Seriado
Televisivo. 5. Literatura. I. Costa, Michel de Lucena. II.
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. III.
Título.

ANTÔNIO JOSÉ DE ALMEIDA

TERMO DE APROVAÇÃO

A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM LEX LUTHOR E A INEVITABILIDADE DO MAL NA SÉRIE *SMALLVILLE*

Monografia apresentada ao curso de Letras com habilitação em Língua Inglesa, do Departamento de Letras Estrangeiras (DLE), do Campus Avançado de Pau dos Ferros (CAPF), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), como requisito obrigatório para obtenção do título de licenciado em Letras Língua Inglesa.

Aprovado em: 04/05/2022

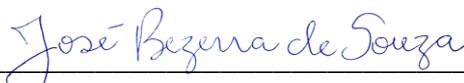
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Michel de Lucena Costa
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)
Orientador(a)



Prof. Dr. Charles Albuquerque Ponte
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)
1º Examinador(a)



Prof. Me. José Bezerra de Souza
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)
2º Examinador(a)

Dedico a todos aqueles que “serviram de ponte” e me ajudaram a atravessar “abismos” que pareciam intransponíveis...

AGRADECIMENTOS

Agradeço, precipuamente, a **Deus**, que *me inspirou e me fortaleceu* em todo o percurso de escrita deste trabalho. Gratidão por tudo, meu **SENHOR!**

Aos meus pais, **Deusivan Almeida**, meu pai e, **Dilvanira Almeida**, minha mãe, pelo apoio e incentivo constantes durante toda a minha formação estudantil.

A todos os meus mestres educadores, desde o primeiro contato com o ambiente escolar até o presente momento.

Ao meu orientador, **Dr. Michel Costa**, que prontamente aceitou esse desafio e paciente e dedicadamente me guiou nesse árduo processo que é a escrita acadêmica. Fica o meu sentimento de profunda gratidão.

À banca examinadora, composta pelo **Dr. Charles Ponte** e pelo **Me. José de Souza**. O meu muito obrigado pelas correções e sugestões.

A todos os meus *parentes e amigos* que de uma forma ou de outra contribuíram para essa realização, pois ninguém faz tudo sozinho. Humildemente agradeço a todos que me ajudaram a chegar aqui, pois “a gratidão é o único tesouro dos humildes” (William Shakespeare).

“A person isn't who they are during the last conversation you had with them. They're who they've been throughout your whole relationship.”
(LEGACY, Temporada 3, ep. 17, 2004)

(Rainer Maria Rilke)

RESUMO

RESUMO: Para todo herói há também um vilão sem o qual o herói não seria herói; são forças opostas que buscam manter um equilíbrio. Nesse contexto, nosso estudo se concentra na construção do personagem Lex Luthor em *Smallville: as aventuras do superboy*. Temos como objetivo discutir esse processo de construção do antagonista da série, já que nessa mídia ele não é apresentado como vilão de imediato, mas construído tendo esse destino à medida que o enredo da narrativa avança. Para tanto, algumas considerações sobre o cinema, literatura e seriado televisivo foram feitas aqui. Esta pesquisa discorrerá sobre três episódios da narrativa cinematográfica em foco: *Hug* (2002), *Memoria* (2004) e *Requiem* (2009). Os episódios não foram analisados necessariamente nessa ordem, antes, buscou-se estabelecer uma sequência das três fases da vida de Lex (infância, vida adulta e a sua atuação como vilão). Após assistir os episódios selecionados, aplicamos o processo de notação nas cenas para melhor situar o leitor desse trabalho. Para sustentação das ideias aqui apresentadas, nos apoiamos especialmente nos estudos de Stam (2003), Hutcheon (2011), Martin (2005), Faria (2012), entre outros. Concluimos que Lex Luthor, no contexto de *Smallville*, é apresentado como um ser que inevitavelmente trilhará um caminho sombrio, já que ele é construído em oposição ao herói Clark Kent, o qual anda em direção à luz. Ainda foi afirmado a existência de um conflito de identidade que o personagem-vilão enfrenta na tentativa de evitar o que a narrativa mostra ser inevitável, ou seja, abraçar o seu lado sombrio. Desse modo, essa interpretação dos dados nos mostra que, mesmo o público tendo o conhecimento prévio do personagem original, é possível, através do processo de construção dessa versão, despertar na plateia um sentimento de afeição e identificação.

Palavras-chave: Lex Luthor. *Smallville*. Vilão. Seriado Televisivo. Literatura.

ABSTRACT

ABSTRACT: For every hero there is also a villain without whom the hero would not be a hero; they are opposing forces that seek to maintain a balance. In this context, our study focuses on the construction of the character Lex Luthor in *Smallville: the adventures of Superboy*. We aim to discuss this process of construction of the antagonist of the series, since in this media he is not presented as a villain right away, but built with this destiny as the plot of the narrative progresses. Therefore, some considerations about cinema, literature and television series were made here. This research will discuss three episodes of the cinematographic narrative in focus: *Hug* (2002), *Memoria* (2004) and *Requiem* (2009). The episodes were not necessarily analyzed in that order, rather, we sought to establish a sequence of the three phases of Lex's life (childhood, adulthood and his role as a villain). After watching the selected episodes, we applied the notation process to the scenes to better position the reader of this work. To support the ideas presented here, we rely especially on studies by Stam (2003), Hutcheon (2011), Martin (2005), Faria (2012), among others. We conclude that Lex Luthor, in the context of *Smallville*, is presented as a being that will inevitably walk a dark path, as he is built in opposition to the hero Clark Kent, who walks towards the light. Was still affirmed the existence of an identity conflict that the villain-character faces in an attempt to avoid what the narrative shows to be inevitable, that is, to embrace his dark side. Thus, this interpretation of the data shows us that, even with the audience having a background knowledge of the original character, it is possible, through the building process of this version, to awaken in the audience a feeling of affection and identification.

Keywords: Lex Luthor. *Smallville*. Villain. Television Series. Literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Lex segurando o que ele pensa ser seu falecido irmão, Julian.....	37
Figura 2: Lionel olhando para Lex.	40
Figura 3: Lex chorando.....	40
Figura 4: Lex próximo ao berço de Julian, seu irmão caçula.	43
Figura 5: Lex conversando com Clark	46
Figura 6: Lex falando sobre amizade.	49
Figura 7: Lex com uma metralhadora.....	49
Figura 8: Lex olhando Clark no chão.	49
Figura 9: Clark no chão.	49
Figura 10: Lex como vilão.....	56
Figura 11: Lex observando Winslow Schott.	56
Figuras 12 e 13: Lex observando Clark e Lana.	60
Figura 14: O fim de Lex Luthor.	60

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACOES

Cf – Conferir

TO – Texto Original

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 LITERATURA, CINEMA E SÉRIES DE TV: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	16
2.1 Gênero seriado televisivo.....	23
2.2 O vilão como representação do mal.....	26
2.2.1 Considerações sobre ética e moral e sua relação com a dicotomia bem e mal	26
2.2.2 Reflexões sobre as noções de mal	28
2.2.3 O vilão construído como representante do mal	28
3 LEX LUTHOR: CONSTRUÇÃO E REPRESENTAÇÃO DO MAL EM <i>SMALLVILLE</i> ...	32
4.1 Apresentação e caracterização do personagem Lex Luthor.....	33
4.1.1 Personalidade	33
4.1.2 Visual de Lex	35
4.1.3 Habilidades de Lex.....	35
4 CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM	36
5.1 Rememorando a trágica infância de Lex Luthor.....	36
5.2 Lex Luthor e Clark Kent: uma amizade legendária	45
5 REPRESENTAÇÃO DO MAL EM <i>SMALLVILLE</i>	54
5.1 O termo <i>vilão</i>	54
5.2 Lex Luthor atuando como vilão nas sombras.....	55
6 CONCLUSÃO.....	67
REFERÊNCIAS	68

1 INTRODUÇÃO

No século passado, principalmente por causa do advento do capitalismo, a cultura da indústria do entretenimento se tornou popular através dos diversos meios de veiculação, tais como o cinema, a televisão, o rádio e, há algumas décadas, o meio digital (a internet). Sob essa ótica, entendemos que essa cultura divulgada em massa se tornou uma “mercadoria” e, conseqüentemente, o seu propósito maior é a geração de lucro por meio de sua gama de produções.

Olhando por esse viés, podemos sublinhar que as séries de TV despontaram como um fenômeno global, atingindo assim as mais variadas faixas etárias, adolescentes, jovens e adultos, já que elas versam sobre um conjunto de diversos temas dentro do seu enredo. Levando-se em consideração que os seriados têm uma duração maior que os filmes de cinema, por exemplo, a sua veiculação só permanecerá no ar por um longo período de tempo se obtiver uma “recepção calorosa” pelo público consumidor. Assim, podemos afirmar que os produtores acabam por se limitar no momento dessas produções audiovisuais, tendo-se em vista que eles se apropriam de gêneros repetidos e os adapta a determinado contexto social. Em outras palavras, os produtores de conteúdo audiovisual adotam a mesma estrutura no ato de contar histórias por meio da tela.

Tendo-se em vista que Literatura e Cinema estão intimamente ligados, muito embora críticos mais conservadores não vejam assim, ou como diz Stam (2003), a literatura sempre foi considerada um meio mais distinto e mais “nobre” que o cinema. Entretanto, podemos afirmar que, se por um lado, a literatura nos leva à uma reflexão crítica pela arte do discurso escrito, por outro, o cinema nos leva a “ver” o discurso escrito através das telas. Na produção audiovisual dos seriados ocorre o que afirma Machado (2001), ou seja, através dessas produções seriadas televisivas podemos contemplar uma nova forma de dramaturgia.

Nessa nova forma dramática que nos é apresentada, Hutcheon (2011) afirma que o cinema com essa nova roupagem pode ser concebido como formas de adaptações e como exemplo disso, ela cita as produções seriadas que “invadem” as nossas casas.

Assim, dentro desse contexto, nos seriados de TV a figura do vilão (apesar de ser algo periférico) pode ser um dos temas mais recorrentes nesse gênero, se levarmos em conta que ele é a figura que se opõe ao super-herói. O vilão clássico é aquela personagem que nos é apresentada pelo seu caráter voltado para a prática do mal, do pecado (FARIA, 2012). Ao pensarmos no vilão de determinada narrativa, geralmente pensamos nele como um ser que é inerentemente inclinado ao mal. Porém, no caso do vilão Lex Luthor da série *Smallville*, objeto

de estudo desta pesquisa, à luz do enredo do seriado percebemos que esse personagem não se apresenta como um ser maligno, antes observamos nele uma construção que o leva inevitavelmente a representar o mal na série em questão.

Criada por Alfred Gough e Miles Millar, *Smallville* é uma série americana de TV que ganhou destaque na televisão. Exibida de 2001 a 2011, a série é baseada no personagem Superman da DC Comics, conta com 10 temporadas e 217 episódios. Apesar dessa narrativa seriada focar na juventude de Clark Kent até o momento de ele assumir o papel de Superman, voltaremos a nossa atenção para a história e construção de Lex Luthor como ser que representa o mal nessa narrativa, o que, conseqüentemente, o leva a se tornar o vilão dentro do contexto da série em foco. Embora a temática do seriado seja embasada nas narrativas em quadrinhos, ela mostra alguns detalhes e acontecimentos da vida de Lex Luthor antes dele se tornar um vilão, como por exemplo, conflitos internos e externos, o que não é apresentado em alguns quadrinhos.

Percebemos que essa versão da obra ressignificada na televisão através da trama moderna, nos apresenta uma construção de identidade do vilão Lex Luthor similar aos vilões tradicionais, já que o apresenta como alguém que se oporá ao herói, ou seja, alguém que se voltará para a prática do mal e quebra de regras preestabelecidas para uma boa convivência em sociedade, o que é algo que já está incrustado na memória da cultura ocidental.

Sob essa ótica, o contexto que envolve o vilão na produção seriada em apreço desperta uma certa repulsa por parte do telespectador, visto que há uma tendência de identificação maior com o herói do que com o vilão. Dito isto, enquanto o herói é o “ideal” para a sociedade, o vilão é exatamente o oposto, gerando assim um sentimento de reprovação do público em relação ao caráter do vilão, o qual sempre age contra determinado código de conduta previamente estabelecido para a vivência em comunidade.

Desse modo, apesar de uma constante ocorrência desse tema de vilania nas produções cinematográficas modernas, nota-se também poucas ocorrências de pesquisa sob o olhar crítico literário sobre este tipo de personagem. Logo, acreditamos que essa pesquisa tenha relevância, pois trará uma contribuição para a produção de novos trabalhos voltados para a construção da identidade do vilão em seriados televisivos.

Diante disso, nos é exigido ampliar as discussões a respeito das narrativas que envolvem essa personagem. Haja vista o objetivo geral desta pesquisa - que é investigar a construção do personagem Lex Luthor em *Smallville* - exige de nós que adotemos o método de pesquisa qualitativa, de caráter descritivo, pois é o mais adequado para o tipo de estudo que pretendemos fazer. No que tange ao meio de investigação adotado, optamos pela pesquisa bibliográfica.

O objeto de estudo selecionado para a realização da presente pesquisa é o personagem de ficção cinematográfica, Lex Luthor, do seriado *Smallville*. Buscamos, aqui, investigar como a construção desse personagem nos ajudará a entender o papel do vilão dentro do contexto de *Smallville* como representação do mal. Para tanto, empreendemos pontuar alguns aspectos que o levam a ser construído dentro da narrativa como ele o foi, tais como: fatores psicológicos, sociais e culturais.

Os dados para a realização desta pesquisa foram coletados a partir do acompanhamento de três episódios da série, quais sejam: *Hug* (2002), *Memoria* (2004) e *Requiem* (2009). Após assistir os episódios selecionados, aplicamos o processo de notação nas cenas a serem analisadas.

Dessa forma, ao analisarmos os episódios, empreendemos responder a seguinte pergunta: dentro do contexto de *Smallville*, como o processo de construção do personagem Lex Luthor contribui para a compreensão do vilão como ser que representa o mal?

As partes constitutivas do presente trabalho são: introdução, na qual descrevemos de maneira geral o trabalho a ser realizado; o capítulo teórico, no qual trazemos algumas considerações sobre literatura, cinema e séries de TV; em seguida, o objeto de análise dessa pesquisa, o qual descrevemos e analisamos com suporte teórico; por fim, fazemos as considerações finais sobre o trabalho desenvolvido a respeito do objeto que foi alvo desse estudo.

2 LITERATURA, CINEMA E SÉRIES DE TV: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Literatura e cinema são duas áreas que atualmente (nem sempre fora assim) estão intrinsecamente interligadas. De um lado, temos a literatura como forma de nos levar a refletir sobre questões cruciais da vida através da palavra escrita. Do outro lado, temos o cinema como uma das artes mundialmente conhecidas. O cinema como arte é apreciado, seja como entretenimento seja como forma de fazer crítica e contar histórias, praticamente por pessoas de todas as idades. O acesso ao cinema propriamente dito nem sempre está disponível para todos, mas com o advento da TV e as mídias digitais, esse acesso tem sido viabilizado aos poucos.

Sob a perspectiva do cinema como arte, os meios digitais nos têm proporcionado a experiência de “irmos” ao cinema sem sairmos de casa. Embora teóricos digam que o cinema seja inferior à literatura, esta tem se mesclado cada vez mais com aquele. Isso pode ser visto nas produções cinematográficas atuais como *Smallville*, por exemplo, onde um clássico da literatura dos quadrinhos se apresenta com uma nova roupagem. Esta nova roupagem, segundo a definição de Hutcheon (2011), é chamada de “adaptação”.

Mas antes de nos determos à teoria da adaptação propriamente dita, precisamos revisitar as origens do cinema e, para tanto, chamamos para esse diálogo Stam (2003). A princípio, Stam (2003, p. 24), afirma que “a teoria do cinema, como toda a escritura, é palimpséstica; exhibe os traços de teorias anteriores e o impacto dos discursos de áreas vizinhas”. Para o referido autor, a teoria do cinema está ligada a outras teorias anteriores, o que, daí entendemos, é que já podemos inferir traços de adaptações. Para exemplificar isso, Stam (2003) usa o ato palimpséstico como ilustração, o qual consistia na eliminação do texto original dos pergaminhos e papiros (o que deixava algumas marcas, pois a remoção total era impossível na época) para dar lugar aos novos textos.

A teoria do cinema, vista a partir de uma perspectiva tradicional, engloba uma visão teórica sobre as artes em geral. Para sustentar essa tese, Stam afirma que:

Desde o início do século XX até André Bazin, Jean-Louis Baudry e Luce Irigaray, os teóricos de cinema ficaram impressionados, por exemplo, com a incrível semelhança entre a caverna alegórica de Platão e o dispositivo cinematográfico. Tanto a caverna platônica como o cinema apresentam uma luz artificial, proveniente de detrás dos prisioneiros/espectadores (STAM, 2003, p. 24).

Stam cita a obra de Platão com o intuito de mostrar os efeitos de iluminação produzidos pela incidência dos raios solares sobre as pessoas ou animais, fazendo com que os presos se iludam e confundam tais simulações com a realidade. Com isso em mente, Stam (2003)

compara essa luz artificial da caverna com a luz artificial advinda do dispositivo cinematográfico, a qual “prende” os espectadores.

Como foi posto no início deste trabalho, literatura e cinema estão interligados. Na teoria do cinema existe o que é denominado de prestígio comparativo. Tem sido afirmado que a literatura é superior ao cinema, pois segundo afirma Stam:

A literatura, em particular, com freqüência tem sido vista como um meio mais distinto, mais venerável, essencialmente mais “nobre” que o cinema. Os frutos de milhares de anos de produção literária são comparados às produções medianas de um século de história do cinema, e declara-se a literatura superior (STAM, 2003, p. 26).

A fala acima nos apresenta de forma clara a opinião da crítica literária conservadora, a qual vê na literatura a superioridade em relação ao cinema. Podemos constatar que isso se dá em virtude da teoria da especificidade do meio que, de acordo com Stam (2003), remonta à *Poética* de Aristóteles e também à insistência do filósofo alemão Lessing (em *Laocoonte*, 1766) em distinguir as artes espaciais das temporais, identificando “o que é essencial a cada meio, aquilo a que este deve se manter ‘fiel’” (STAM, 2003, p. 25).

Mas é cabível aqui levantar um questionamento dentro da teoria do cinema e que também envolve a literatura. Constantemente se argumenta que a palavra escrita é o meio mais eficaz e sutil para expressar pensamentos e emoções, que a palavra escrita é a aura da escritura. Então, pergunta-se: a heterogeneidade presente no cinema (assim como na literatura) não seria capaz de tamanha sutileza e expressividade tal como ocorre dentro da literatura? A esse respeito, diz Stam:

O cinema constitui um locus ideal para a orquestração de múltiplos gêneros, sistemas narrativos e formas de escritura. O mais impressionante é a alta densidade de informação que se encontra à sua disposição. Se o clichê sugere que “uma imagem vale por mil palavras”, quantas vezes mais valem as características centenas de planos (cada um deles formado por centenas, se não milhares, de imagens) com sua simultânea interação com o som fonético, os ruídos, os materiais escritos e a música? (STAM, 2003, p. 26).

Diante de tal afirmação, podemos concluir que, assim como a heterogeneidade de elementos presente na literatura dá conta da produção de uma gama de sentidos assim também ocorre no cinema.

Assim como na literatura há a teoria da classificação dos gêneros, a teoria do cinema também é herdeira de determinadas classificações. Stam (2003), citando o terceiro livro da *República*, de Platão, afirma que Sócrates postula uma divisão tripartite das formas literárias, cada uma com sua forma de apresentação, a saber: “(1) a pura imitação do diálogo (a tragédia, a comédia); (2) a recitação direta (o ditirambo); e (3) a mistura das duas (como no épico)”

(STAM, 2003, p. 28). Stam, a partir da tese de classificações tanto dentro da literatura quanto dentro do cinema, conclui dizendo que o mundo cinematográfico é:

herdeiro desse hábito de classificação das obras em espécies, algumas destas importadas da literatura (comédia, tragédia, melodrama) e outras mais especificamente cinematográficas: paisagens, atualidades, quadros, diários de viagem, desenhos animados (STAM, 2003, p. 28).

Na atualidade vemos claramente a presença dessas classificações e até uma considerável gama de ramificações e mesclas das mesmas dentro das produções cinematográficas. Isso nos mostra mais uma vez a presença da heterogeneidade no cinema e ainda como ela interage face às tensões históricas e sociais.

O cinema como um instrumento de reprodução de “fotografias em movimento”, como dizia o crítico de cinema, André Bazin, veio a ser também um objeto através do qual histórias seriam representadas nas telas. Quando nos referimos à história aqui, estamos nos referindo ao contexto histórico ao qual determinada produção cinematográfica está ligada. Com o passar do tempo, o cinema começa a ser visto como algo além de simples diversão e se configura como fonte histórica, ou seja, “o filme é abordado não como uma obra de arte, porém como um produto, uma imagem-objeto, cujas significâncias não são somente cinematográficas” (FERRO, 1976, p. 203). Assim, o filme não é só analisado à luz da linguagem cinematográfica, mas também todo o contexto de sua produção e exibição.

Dentro do contexto da heterogeneidade do cinema ainda temos o fator social. Quando se fala de cinema e o seu envolvimento com o social, imediatamente os leitores com um senso mais apurado associam o fator social ao motivo ideológico que levou o diretor de determinada produção fílmica a produzi-la da maneira que fez, pois é inegável que as produções cinematográficas são também representações sociais com carga ideológica.

Esses dois fatores mencionados acima estão intrinsecamente ligados dentro da teoria do cinema e da literatura, pois conforme Stam:

O gênero cinematográfico, da mesma maneira como antes dele o gênero literário, também é permeável às tensões históricas e sociais. Conforme sustenta Erich Auerbach em *Mimesis* (1953), a trajetória da literatura ocidental contribuiu para a dissolução da elitista “separação de estilos” inerente ao modelo trágico grego, por meio de um impulso democratizante (com raízes na noção judaica de que “todas as almas são iguais perante Deus”), por meio do qual a dignidade de um estilo nobre foi gradativamente franqueada a classes cada vez mais “baixas” da população (STAM, 2003, p. 28).

À luz dessa fala, podemos entender que ao longo da história e desenvolvimento do cinema propriamente dito, os fatores históricos e sociais estão presentes no seu escopo. E, em se tratando de tais fatores, como afirma Stam, eles mostram que veio a ocorrer a separação de

estilos desde o período da tragédia grega passando pela trajetória literária até chegarmos à culminância do processo de democratização do cinema para as classes mais "baixas" da sociedade.

Com esse processo de democratização, partindo da literatura, o cinema veio a ser mundialmente conhecido e acessível, principalmente na contemporaneidade com o advento da internet e dos avanços tecnológicos, os quais nos propiciam através do cinema, uma identificação e aproximação com o “realismo” apresentado nas telas.

Com relação ao realismo artístico, a teoria do cinema também tem seus antecedentes ligados a ele, conforme corrobora Stam:

O conceito de realismo, embora derivado, em última instância, da concepção grega de *mimesis* (imitação), conquistou significância programática apenas no século XIX, quando passou a denotar um movimento nas artes figurativas e narrativas dedicadas à observação e à meticulosa representação do mundo contemporâneo (STAM, 2003, p. 30).

O cinema como um instrumento de representação do mundo através das “imagens em movimento”, de acordo com alguns críticos mais conservadores, se apresenta como um “opositor” aos romances clássicos e neoclássicos, conforme diz Stam (2003). Esse debate sobre o realismo artístico na teoria do cinema nos faz regredir às suas raízes na filosofia e na literatura. O problema reside na diferença que a filosofia clássica faz entre o realismo platônico - “a afirmação da existência absoluta e objetiva dos universais, ou seja, a crença de que formas, essências e abstrações como ‘beleza’ e ‘verdade’ existem independentemente da percepção humana” (STAM, 2003, p. 29) e o realismo aristotélico - “o entendimento de que os universais somente têm existência nos objetos do mundo exterior (e não em um domínio extramaterial de essência)” (STAM, 2003, p. 29).

E, por fim, outra questão ligada à teoria do cinema e o realismo que não podemos deixar de mencionar é se o cinema deve ser realista ou anti-realista. Tal questionamento se relaciona com o conceito de modernidade do cinema tal como o conhecemos na sua forma atual. A esse respeito, Stam (2003, p. 30) corrobora dizendo que “a despeito de sua modernidade superficial e de seu fascínio tecnológico, o cinema dominante é herdeiro das aspirações miméticas que o Impressionismo havia descartado na pintura [...]”. Da mesma forma que os pintores impressionistas costumavam pintar suas telas à luz do sol em momentos variados do dia para capturar as diferentes iluminações (ou diferentes realidades) assim surge o questionamento se o cinema é capaz de mostrar também diferentes realidades, seja na concepção platônica ou aristotélica de realismo.

Diante do exposto até aqui, ainda temos que tratar de uma questão muito importante quando se fala de cinema na atualidade: adaptação. Quando se fala em teoria da adaptação, alguns teóricos e críticos literários olham para ela com certa reserva, pois alguns a consideram uma deturpação da obra literária original. Mas na contemporaneidade é impossível falar cinema sem falar de adaptação, pois segundo afirma Hutcheon (2011, p. 22), “as adaptações estão em todos os lugares hoje em dia” e para reforçar ainda mais essa tese, ela traz a tona o exemplo das séries televisivas (objeto de estudo deste trabalho) as quais também muito tem explorado o ato de adaptar.

Como já exposto acima, mas indo um pouco mais adiante, críticos literários mais conservadores não veem com “bons olhos” o ato de adaptar. Segundo a concepção de tais críticos, usando discursos fortíssimos para atacar as adaptações cinematográficas, eles afirmam que elas se constituem em uma “vulgarização” da história, conforme diz Hutcheon (2011). Assim, podemos inferir que as adaptações cinematográficas são consideradas como inferiores ao romance, pois segundo Hutcheon (2011), citando Newman (1985), “a travessia do literário para o cinematográfico ou televisivo já foi inclusive chamada de passagem para ‘uma forma de cognição deliberadamente inferior’” (NEWMAN, 1985, p. 129 *apud* HUTCHEON, 2011, p. 23).

É verdade que, em relação à obra literária original, as adaptações apresentam suas limitações. Entretanto, isso não é motivo para que as adaptações sejam sempre consideradas como inferiores e menos complexas do que uma obra literária que narra uma história com palavras. Segundo Hutcheon (2011) nos informa, a escritora Virginia Woolf lamenta a simplificação que ocorre na obra literária dentro do processo de transposição para a nova mídia tal como a conhecemos hoje. Mas ao mesmo tempo, a escritora supracitada previu o potencial que o cinema tem, quando afirmou que “o cinema tem ao seu alcance inúmeros símbolos para emoções que até hoje não encontraram expressão nas palavras” (WOOLF, 1926, p. 309 *apud* HUTCHEON, 2011, p. 23).

A afirmação de Woolf (1926) não pode ser simplesmente ignorada pelos críticos e por nós, pois o que ocorre hoje é exatamente conforme o que ela disse. O cinema é capaz de nos contar histórias e isso de forma tão complexa como o faz uma obra literária. Sobre essa capacidade do cinema nos contar histórias e a sua complexidade, assim afirma o semioticista Christian Metz: “o cinema nos conta histórias contínuas; ele ‘diz’ coisas que também poderiam

ser expressas na linguagem das palavras, porém as diz de modo distinto. Há uma razão tanto para a possibilidade quanto para a necessidade das adaptações” (METZ, 1974, p. 44)¹.

Dessa assertiva, podemos afirmar que o mesmo em relação às adaptações, pois assim como no cinema, nas adaptações cinematográficas os adaptadores se apropriam das mesmas ferramentas para contar as histórias. Em outras palavras, os atuais contadores de história selecionam o material que se quer narrar e não apenas o simplificam, mas também o incrementam, fazem críticas ou não. Logo, vemos também a presença de certa complexidade nas adaptações.

Para apresentar o fenômeno que é a adaptação, principalmente na atualidade, e para questionar os que consideram as adaptações como inferiores às obras literárias, Hutcheon (2011) apresenta alguns dados estatísticos que são realmente de chamar a atenção de qualquer crítico dos dias atuais. A autora apresenta alguns questionamentos como forma de apresentar esses dados na discussão sobre adaptação, como se segue:

Se as adaptações são, por definição, criações tão inferiores e secundárias, por que estão assim presentes em nossa cultura e, de fato, em número cada vez maior? Por que, de acordo com as estatísticas de 1992, 85% de todos os vencedores da categoria de melhor filme no Oscar são adaptações? Por que as adaptações totalizam 95% de todas as minisséries e 70% dos filmes feitos para a TV que ganham Emmy Awards? (HUTCHEON, 2011, p. 24).

Olhando para esses dados, podemos inferir que as adaptações tem uma boa aceitação por parte dos espectadores que as assistem. Para discutir esse ponto, citamos aqui duas respostas que parecem apresentar um certo equilíbrio para as questões levantadas. Hutcheon (2011), se posiciona dizendo que o sucesso das adaptações se dá pelo fato do surgimento das novas tecnologias e canais de veiculação de massa, o que demandou diferentes tipos de histórias. Outro ponto que a autora argumenta é que deve haver algo atraente e que gera prazer nas adaptações por parte do público, prazer este, advindo a partir da “repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa. O reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) de experienciar uma adaptação; o mesmo vale para a mudança” (HUTCHEON, 2011, p. 25).

Diante do exposto até aqui, com relação à teoria da adaptação temos de abordar ainda algumas questões conceituais para melhor compreensão da mesma. Hutcheon (2011, p. 27)

¹ TO: Film tells us continuous stories; it "says" things that could be conveyed also in the language of words; yet it says them differently: There is a reason for the possibility as well as for the necessity of adaptations. (METZ, 1974, p. 44).

argumenta que “trabalhar com adaptações como adaptações significa pensá-las como obras inerentemente ‘palimpsestuosas’”. Ou seja, se estamos familiarizados com o texto original da obra adaptada, temos sempre a sensação de que sua presença sempre estará emergindo sobre o texto que estamos “vendo” através da adaptação. Assim, “quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s)” (HUTCHEON, 2011, p. 27).

Ainda com o intuito de complementar a questão conceitual da teoria da adaptação, podemos citar outro ponto que Hutcheon traz à tona:

A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o (HUTCHEON, 2011, p. 28).

A partir dessa fala podemos discutir outra questão que julgamos ser relevante dentro da teoria da adaptação: as intenções por trás do ato de adaptar. A autora supracitada aborda alguns dos pontos mais comuns por trás do ato de adaptar, porém atentemos por um momento para a parte “várias intenções possíveis”. Entendemos que ela citou possibilidades, mas ainda podemos apontar para outra intenção mais atual: a potencialidade comercial. É visível que, pelo menos no sistema capitalista moderno, as adaptações devem ser algo que gere lucro e, para tanto, a intenção do adaptador deve ser claramente voltada para o comercial.

A adaptação como repetição sem replicação, conforme posto por Hutcheon (2011), pode ser abordada sob três perspectivas para tentar trazer à tona uma possível explicação para o fenômeno adaptação. Hutcheon (2011, p. 29) diz que, “de acordo com sua ocorrência no dicionário, ‘adaptar’ quer dizer ajustar, alterar, tornar adequado”. Ela ainda diz que esse processo pode ser feito de diversos modos e apresenta-o sob três perspectivas distintas, quais sejam: como uma entidade ou produto formal, como um processo de criação e como um processo de recepção.

Hutcheon (2011, p. 29) diz que “vista como *uma entidade ou produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” (HUTCHEON, 2011, p. 29). Tal “transposição” pode abarcar uma mudança de mídia (de uma história em quadrinhos para uma série televisiva, por exemplo), de gênero (do teatro com a tragédia para um livro de romance), ou ainda uma mudança de ponto de vista contextual, ou seja, narrar a mesma história com um foco diferente, por exemplo.

Na segunda perspectiva, Hutcheon (2011, p. 29) afirma que “como um processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação;

dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação” (HUTCHEON, 2011, p. 29). Esse processo de criação dentro da adaptação sempre irá tangenciar o ato de “reinterpretar” ou “recriar”, pois na tentativa de preservar determinados relatos “antigos” e comunicá-los a um público novo, isso nunca ocorrerá sem a possibilidade de uma “reconstrução” da narrativa dentro da teoria da adaptação.

E, por fim, Hutcheon afirma que:

vista a partir da perspectiva do seu *processo de recepção*, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação (HUTCHEON, 2011, p. 30).

Então, diante disso, podemos constatar que no *processo de recepção* há claramente uma interação com o público, público este que verá na adaptação ressoar na sua memória a obra original, se caso eles têm o conhecimento da mesma, realizando assim uma forma de intertextualidade. Ademais, podemos concluir que a adaptação engloba certa alteração realizada em certas obras clássicas do passado, como por exemplo, as clássicas histórias em quadrinho do Superman e o vilão Lex Luthor adaptadas para a série *Smallville*, objeto de estudo desta pesquisa. Logo, a adaptação se configura como um processo de reconstituição cultural mais abrangente dentro do gênero seriado, o qual passaremos a tratar alguns pontos relevantes a partir de agora.

2.1 Gênero seriado televisivo

O gênero seriado é algo que está continuamente presente no nosso cotidiano e, portanto, se faz necessário nos determos nele a fim de apresentarmos alguns aspectos que julgamos relevantes para essa pesquisa, cujo foco é voltado para a série *Smallville*. Para início de conversa, vale trazer à tona a fala de Arlindo Machado (2001, p. 1) que afirma que “a produção seriada da televisão nos permite conceber uma nova forma dramaturgica”. Diante disso, entendemos que o referido autor considera a produção seriada como objeto de estudo advindo do teatro com uma “nova roupagem”, mas que, apesar disso, continua tendo como base a “dinâmica da relação entre os elementos invariantes e variáveis da narrativa” (MACHADO, 2001, p. 1).

Segundo afirma Machado, há três tipos básicos de narrativas seriadas de televisão. O autor diz:

No primeiro caso, temos uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que se sucede mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos...

No segundo caso, cada emissão é uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim, e o que se repete no episódio seguinte são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa... Finalmente, temos um terceiro tipo de serialização, em que a única coisa que se preserva nos vários episódios é o espírito geral das histórias, ou a temática, porém, em cada unidade, não apenas a história é completa e diferente das outras, como diferentes também são os personagens, os atores, os cenários e, às vezes, até os roteiristas e diretores (MACHADO, 2001, p. 2).

Assim, mesmo que haja esses tipos de narrativas, nos voltaremos para o segundo tipo, já que a configuração de *Smallville* exige isso de nós, ou seja, a série em questão, é transmitida ao espectador com começo, meio e fim na sua estrutura narrativa e o que irá ser “novo” no episódio seguinte será uma nova história cotidiana, mas os personagens principais serão os mesmos. Diante desse tipo de estrutura narrativa, podemos dizer que, geralmente, um episódio, não nos faz recordar do que se passou nos anteriores e nem ocorre “intromissão” nos que se seguirão. Ainda com relação à estrutura narrativa serializada, o referido autor corrobora que:

existem seriados em que, malgrado se possa verificar uma estrutura básica de episódios independentes, permitindo, portanto, que possam ser assistidos em qualquer número ou ordem, há uma situação teleológica, um início que explica as razões do(s) conflito(s) e uma espécie de objetivo final que orienta a evolução da narrativa (MACHADO, 2001, p. 3).

Logo, a partir dessa estrutura básica da serialização com uma situação teleológica, podemos inferir que ela gera uma demanda de promover uma produção audiovisual em uma proporção maior. Assim, claramente entendemos que esse processo de produção em larga escala é realizado com o objetivo de criar uma repetição prototípica que se estabelecerá como “regra” para o gênero seriado.

E já que estamos falando em gênero, não podemos deixar de mencionar o pensador russo Mikhail Bakhtin. Conforme Fechine (2001), apesar de haver uma certa resistência dos críticos pós-modernos no que tange ao estudo dos gêneros, é interessante refletirmos sobre esse objeto de estudo linguístico, pois eles apresentam uma “quebra” dos moldes textuais pré-estabelecidos sob a perspectiva aristotélica dos gêneros e, logo, essa “quebra” também se aplica às produções serializadas.

Assim, desde que as abordagens dos críticos pós-modernos se mostraram impróprios para abordar os modos de organização da linguagem na televisão, isso nos leva a interpretar que os gêneros são descartáveis nessa discussão, mas não é esse o caso. De acordo com Fechine, podemos concluir que:

se tais abordagens acabaram revelando-se inadequadas para a discussão dos modos de organização da linguagem na TV, isso não significa, no entanto, que o campo conceitual dos gêneros não tenha como dar conta do hibridismo estético-cultural que define hoje o universo televisual. O gênero é um conceito chave para a compreensão dos textos nos meios de comunicação de massa, nos quais um determinado texto

difícilmente pode ser analisado de modo isolado. Mas não exatamente nos termos em que dele se apropriou a indústria do audiovisual (FECHINE, 2001, p. 15).

Diante dessa fala, a autora discorda do posicionamento dos críticos pós-modernos e postula que o gênero é um conceito chave a ser adotado para o estudo e a compreensão dos textos veiculados no ambiente midiático, pois assim como textos escritos, os textos produzidos e difundidos nos meios de comunicação de massa não são vistos e analisados de forma descontextualizada. Nos meios de comunicação de massa há uma hibridização dos gêneros televisuais, já que hoje não se fala mais em algo pronto e acabado, pois conforme a teoria bakhtiniana postula, o gênero se insere na dialética entre repetição e inovação, ou seja, “cada novo texto e cada novo gênero se define sempre em relação a outros que lhe são anteriores (uns estão ‘inscritos’ nos outros; uns se ‘escrevem’ sobre os outros) (FECHINE, 2001, p. 16).

Quando falamos da relação de mídia e gêneros, não podemos deixar de mencionar a dupla natureza dos gêneros: a configuração textual e o fenômeno sociocultural. Nesse sentido, Fechine diz que:

Em qualquer mídia, a dupla natureza dos gêneros – é tanto uma configuração textual quanto um fenômeno sociocultural – envolve na sua constituição critérios de pertinência completamente diferentes: critérios que podem ser identificados tanto no nível da configuração sintático-semântica (esfera dos conteúdos e estilos) quanto no nível das matrizes culturais em torno das quais já se produziu toda uma “tradição de gêneros” (esfera dos usos) (FECHINE, 2001, p. 18).

À vista dessa dupla natureza dos gêneros e dos critérios que permeiam a teoria em foco, podemos afirmar que toda essa “tradição dos gêneros” nos levam a uma compreensão mais ampla de como os recursos de determinado meio e de uma linguagem se configuram em uma forma de organização própria dentro de determinada mídia. De acordo com Fechine (2001), no que tange a televisão, o seu modo próprio de organização é a programação que, em linhas gerais, a referida autora define como “uma sequência de unidades articuladas transmitida em tempo real”.

Dentro desse contexto, o formato televisivo nos é apresentado, em um primeiro momento, como algo que coloca o público telespectador como um agente passivo, mas conforme argumenta André Trindade (2019), esse não é o caso. Citando a obra *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*, de Martín-Barbero (2006), Trindade pontua que:

A ideia central desse livro confronta o pensamento de que a mídia, no âmbito da indústria cultural, estaria sempre a dispor da alienação dos receptores. Na verdade, o autor defende que nem toda recepção do hegemônico requer submissão do público, como também nem toda recusa de suas mensagens são sinais de resistência (TRINDADE, 2019, p. 16).

Desse modo, temos uma abertura para afirmar que, conforme Trindade, a visão mecânica cultural que coloca o público consumidor como seres meramente passivos não se sustenta. Ainda sobre o formato televisivo e como ele se apresenta ao público, de acordo com Trindade (2019) citando Fábio Ulhoa Coelho, diz que este autor “define a expressão formato televisivo como um conceito muito mais largo, que não abrange só a ideia central do programa, mas compreende um extenso conjunto de informações técnicas, artísticas, econômicas, empresariais” (TRINDADE, 2019, p. 18). Assim, ainda é cabível pontuar que, sob essa perspectiva, o formato televisivo abrange muito mais do que tão somente produtos veiculados numa determinada mídia (nesse caso, a televisão), já que nesses produtos estão presentes valores e ideologias com as quais nos identificamos ou repelimos.

2.2 O vilão como representação do mal

Dentro do contexto do gênero seriado televisivo discutido acima, passaremos a partir de agora a fazermos algumas considerações sobre o vilão como representação do mal nesse gênero, mais especificamente o vilão Lex Luthor da série *Smallville*, objeto de estudo dessa pesquisa. Mas antes de nos determos na construção desse personagem, é interessante refletirmos sobre o mal representado pela imagem do vilão nas produções cinematográficas. Para tanto, chamaremos para essa discussão Mônica Faria (2012) e Mike Alford (2006).

2.2.1 Considerações sobre ética e moral e sua relação com a dicotomia bem e mal

A ética é há muito tempo estudada pelo campo da filosofia, do direito e outras áreas do conhecimento humano. A partir do momento que o homem passa a viver em sociedade, surge aqui a preocupação pela manifestação de sua conduta, pensamentos e ações. Em outras palavras, a ética, bem como a sua fiel companheira, a moral, são indissociáveis da vida e convivência em sociedade. Desse modo, Faria (2012) citando Pegoraro (2010), afirma que a ética seria uma disciplina intrinsecamente humana, já que o homem é passível de julgamento moral.

Ainda citando Pegoraro (2010), Faria (2012, p. 135) diz que “ao longo da história a ética é pensada de duas grandes maneiras. Num primeiro momento, desde a Antiguidade, a ética é subjetivada e universalizada, abrangendo somente os seres humanos”. Nesse primeiro momento, a ética pode ser vista como parte constitutiva da própria natureza humana e, logo, superior e inerente ao homem. Igualmente, no período medieval cristão, a ética continua subjetivada, porém, agora vinculada à ideia de uma Divindade Criadora de todas as coisas, inclusive do homem, e como um

ser superior a ele. Sobre a “união” dos preceitos éticos e o período medieval, Faria citando Pegoraro diz que:

A racionalidade grega e a fé cristã criaram um paradigma ético milenar que se consubstancia na matriz ternária formada pelo princípio ordenador, pelo modelo ético e pelos seres inteligentes que o praticam, para os gregos; e pelo princípio criador, modelo ético e criaturas humanas que o cumprem, para os cristãos (PEGORARO, 2010, p. 10 *apud* FARIA, 2012, p. 135).

Diante disso, podemos inferir que esse encontro da razão grega e a fé cristã, gerou um ser humano praticante de determinada conduta ética e em um momento posterior observador de um modelo fixado pela sociedade de então. Sob essa perspectiva, pergunta-se: e o homem que não pratica e não cumpre esses preceitos éticos e morais fixados para uma boa convivência em sociedade? Conforme a visão de Faria (2012, p. 135, 136), estes seres “são entendidos como o início do entendimento do mal, do errado, do ilegítimo, podendo serem compreendidos, então, como os primeiros vilões, uma vez que são aqueles não cumpridores dos modelos morais sociais”. Neste estudo, adotamos o mesmo posicionamento da referida autora, especialmente no que diz respeito ao personagem Lex Luthor.

Outro momento em que podemos pensar na ética pode ser visto em Aristóteles. Diferente de Sócrates e Platão, Aristóteles não pensa numa ética que se fundamenta em princípios universalizados e que estão acima do homem. Segundo afirma Faria:

Para o pensador a ética parte do natural, ela parte da própria biologia do ser humano enquanto ser social, então, para ele, o homem é social por natureza. Outra característica da ética de Aristóteles (2009) é que esta é finalista: todas as escolhas e decisões humanas visam alcançar um fim, produzir o bem e chegar a uma meta (PEGORARO, 2010, p. 37 *apud* FARIA, 2012, p. 137).

Assim, observando a fala acima, se torna claro que a ética postulada por esse filósofo tem como fundamento a razão, pois para ele, esta regula os impulsos “animais” dentro de nós com o fim de estabilizar a convivência social. Para Aristóteles, o homem é um animal inteligente, pois todos os seus atos são conscientemente escolhidos e praticados. Desse modo, podemos dizer que:

Aristóteles retira a ética e a moral do transcendental e a coloca no homem e no natural, enfatizando a natureza racional humana: toda a ação tem uma finalidade e é esta a ética dos homens; nunca esquecendo o fator social, o homem também é um ser político e vive em sociedade, então é esta razão que determina que as ações devem ser orientadas para um bem sócio-político (FARIA, 2012, p. 138).

Logo, em Aristóteles, a responsabilidade moral e ética, antes atribuída aos deuses, é transferida ao homem como um ser racional que deve buscar o bem social comum, pois quando não o faz, comete atos de vilania.

2.2.2 Reflexões sobre as noções de mal

Conforme visto anteriormente, as considerações sobre ética e moral nos fornecem uma base sólida para refletirmos sobre a noção de mal. Com isso em mente, vale salientar que não pretendemos aqui trazer uma definição pronta e acabada do que viria a ser o mal; antes, pretendemos abordar o tema de forma a gerar novas discussões a respeito do tema em questão, já que, conforme Faria (2012, p. 146), o mal “não se limita à não-ética ou à imoralidade”.

Faria (2012), citando Ullman (2005) confere algumas qualificações ao mal. Apesar de fazer uma abordagem teológica (o que não é o viés adotado nesta pesquisa), vale pontuar as qualificações que o referido autor confere ao mal, já que duas delas serão adotadas para refletirmos sobre a construção do personagem Lex Luthor de *Smallville*. Assim, Faria cita Ullman, o qual discorre sobre

algumas qualidades que são conferidas à ideia de mal, sendo este uma propriedade negativa dos seres, uma falha de caráter ou da alma podendo ser físico – aquele que agride fisicamente alguém ou algum ser propositalmente a fim de causar sofrimento - moral - ou imoral, sendo aquele de rompe com os paradigmas éticos e morais estabelecidos, prejudicando um terceiro ou a si mesmo, este é diretamente relacionado à discussão recém exposta -; ou metafísico – o mal por ele mesmo, um mal natural e original, de certa maneira espiritual, inerente ao ser maléfico (FARIA, 2012, p. 147).

Observando a fala em questão, vale ressaltar que abordaremos a construção do personagem Lex Luthor de *Smallville* sob a perspectiva das duas primeiras qualificações conferidas ao mal por Ullman. Dito isso, ainda destacamos que o presente estudo pretende gerar novas reflexões sobre o vilão como ser ficcional que representa o mal ao invés de fixar uma definição estática do mal.

A noção de mal adotada na pesquisa em apreço pode ser bem identificada no pensamento de Maffesoli (2004), citado por Faria (2012, p. 154), que diz que “segundo o pensador, ao dividir a questão moral entre bem e mal, emprega-se uma ditadura moralista, perigosa, uma lei do que se ‘deve ser’, não abrindo possibilidades para outros pensamentos”. No entendimento de Faria (2012), esse tipo de moralismo imposto abre espaço para a prática do mal de forma indiscriminada em prol do bem, o que, para a autora, é algo paradoxal. Dessa forma, ela questiona: “o bem para quem”? Esse tipo de postura, ou seja, praticar o mal com a finalidade de gerar o bem, é o que se vê em algumas ações do personagem Lex Luthor.

2.2.3 O vilão construído como representante do mal

O vilão, na presente pesquisa, é visto como um personagem fictício que tem seus instintos construídos e voltados para a prática do pecado, do mal, de tudo que vai de encontro às convenções sociais. Logo, discorreremos sobre esse ser que, na maioria dos casos, é deixado na periferia, visto que a imagem do herói é mais atrativa ao público em se tratando do contexto da indústria cultural.

De acordo com o que afirma Faria (2012), o vilão é apresentado na narrativa como o antagonista do herói. A autora ainda acrescenta que para este “surgir precisa passar por suas provações, e o vilão é aquele que tentará impedir o herói de conseguir, ou então, que apresentará as dificuldades” (FARIA, 2012, p. 160). Sob essa ótica, o vilão é um personagem de fundamental importância na narrativa, não porque ele se opõe ao herói fazendo com que ele chegue ao seu apogeu, mas porque o vilão também expressa valores e problemas sociais, além de representar o mal, o qual é um dos objetos de estudo dessa pesquisa.

Ainda sobre o vilão na imagem de um tirano e a ruína que ele traz consigo, Joseph Campbell (2004), pondera que:

A ruína que atrai para si é descrita na mitologia e nos contos de fadas como generalizada, alcançando todo o seu domínio. Esse domínio pode não ir além de sua casa, de sua própria psique torturada ou das vidas que ele destrói com o toque de sua amizade ou sua assistência, mas também pode atingir toda a sua civilização. O ego inflado do tirano é uma maldição para ele mesmo e para o seu mundo – pouco importa quanto seus negócios pareçam prosperar (CAMPBELL, 2004, p. 14).²

Desse modo, é plausível dizermos que o tirano se constitui em uma figura com características portadoras do mal. Olhando dessa ótica, a ruína que o vilão traz consigo pode afetar tanto a ele mesmo como aos que o rodeiam, como é o caso de Lex Luthor em *Smallville*, pois ele é guiado pelo seu “ego inflado”, ou seja, ele age para ele e só ele, não se conformando às regras.

Sobre a não conformidade do vilão com as regras Alsford afirma que:

A pessoa que opera de acordo com suas próprias regras, que se recusa a se conformar ou ser limitada por convenções ou tabus, tem uma força e uma presença que é difícil de ignorar e, de certa forma, difícil de não admirar. A liberdade é algo que tendemos a valorizar muito, seja a liberdade política ou liberdade de expressão ou liberdade de escolha, como uma espécie que não gostamos de estar presos ou constrangidos (ALSFORD, 2006, p. 95, tradução nossa)³.

² TO: The havoc wrought by him is described in mythology and fairy tale as being universal throughout his domain. This may be no more than his household, his own tortured psyche, or the lives that he blights with the touch of his friendship and assistance; or it may amount to the extent of his civilization. The inflated ego of the tyrant is a curse to himself and his world—no matter how his affairs may seem to prosper (CAMPBELL, 2004, p. 14).

³ TO: The person who operates according to their own rules, who refuses to conform or be limited by convention or taboo has a strength and presence that it is hard to ignore and in some ways is hard not to admire. Freedom is

Segundo o autor, a pessoa que anda conforme as suas próprias regras não passa sem ser notada, já que a sua conduta não é moldada por convenções pré-estabelecidas e exerce a sua liberdade no mais pleno sentido da palavra. Vemos, portanto, que o vilão se encaixa nessa descrição, visto que ele é guiado de modo a tentar estabelecer um novo padrão de regras, as quais, geralmente, são malélicas ao convívio em sociedade. Isso tem uma razão de ser, pois conforme Alford (2006, p. 96), os vilões “geralmente têm como objetivo principal o poder sobre os outros, a dominação do mundo, o controle de todo o universo ou, em alguns casos mais ambiciosos, a divindade” (tradução nossa)⁴. Em outras palavras, o malefício trazido pelo padrão de um vilão como legislador é a imposição de sua própria lei, já que ele atingiu o *status* divino. O referido autor ainda corrobora sobre a imposição da vontade do vilão dizendo que “cada um deseja estruturar um mundo que seja um reflexo do seu sistema de valores individuais, usar a força para criar um mundo que é essencialmente uma extensão de sua própria vontade” (tradução nossa)⁵.

Outro aspecto a ser pontuado no que tange à conduta moral do vilão é que ela pode ser caracterizada como amoral. Assim, Faria (2012) citando Patmore (2006), diz que “o vilão não se limita aos códigos morais, ele pode ser também *amoral*, ou seja, o antagonista nem sempre descumpra o entendimento ético por querer fazê-lo, mas por desconhecimento ou não compreensão do código, o que se torna mais complexo” (FARIA, 2012, p. 161, grifos da autora). Refletindo sobre essa fala, podemos inferir que, o vilão ao quebrar um determinado código ético sem “querer fazê-lo”, conforme diz a autora, é predestinado a praticá-lo. Logo, diante desse entendimento, é razoável dizer que o vilão é construído de modo que seja inevitável para ele evitar de cometer transgressões e assim expressar através da sua imagem o mal que está incrustado no seu ser.

Conforme visto até aqui, o vilão parece ser alguém que está destinado a praticar o mal e, assim sendo, temos a inevitabilidade do mal no caráter desse ser fictício. Parece ocorrer na imagem do vilão o que Faria se referindo à fala de Maffesoli diz que “a violência é um elemento essencial da construção simbólica do social: precisamente naquilo em que ela nos liga, ou nos religa, à natureza” (MAFFESOLI, 2004, p. 70 *apud* FARIA, 2012, p. 161). Já que a violência (a qual é uma espécie de mal) é essencial na construção simbólica do social e é algo inevitável

something that we tend to value very highly whether it be political freedom or freedom of expression or freedom of choice, as a species we do not like to be caged or constrained (ALSFORD, 2006, p. 95).

⁴ TO: “usually have as their primary goal power over others, world domination, control of the entire universe or, in some really ambitious instances, godhood” (ALSFORD, 2006, p. 96).

⁵ TO: the villain seeks to simplify the world, to recast it in to a single image where the only law is the law of their own individual, autonomous will” (ibid., p. 96).

e construído, esse aparenta ser o perfil de Lex Luthor, o qual é construído e destinado a inevitavelmente praticar o mal. Isso será analisado posteriormente.

E, por fim, vale mencionar o que Alsford (2006) diz sobre a noção de vilão e sua conduta moral e ética em relação às regras de um determinado contrato social:

Parece-me que no âmago da noção de vilão está uma recusa em se submeter ao contrato social - por qualquer motivo - e uma tentativa deliberada de explorar o fato de que o resto da sociedade opta por se vincular a ele. O simples fato da questão é que, na maioria das vezes, os vilões não seguem as regras (ALSFORD, 2006, p. 106, tradução nossa)⁶.

Da perspectiva deste trabalho, entendemos que o personagem a ser analisado aqui é construído de tal maneira que, apesar de por um certo tempo praticar o que é correto, ele inevitavelmente cairá em transgressão porque está destinado a isso dentro do enredo da narrativa a qual faz parte.

⁶ TO: It seems to me that at the very heart of the notion of the villain is a refusal to submit to the social contract – for whatever reason – and a wilful attempt at exploiting the fact that the rest of society chooses to be bound by it. The simple fact of the matter is that, for the most part, villains do not play by the rules” (ALSFORD, 2006, p. 106).

3 LEX LUTHOR: CONSTRUÇÃO E REPRESENTAÇÃO DO MAL EM *SMALLVILLE*

Aqui buscamos apresentar a análise sobre o personagem Lex Luthor, da série fictícia *Smallville*, a fim de buscar uma compreensão de como se dá o processo de construção desse personagem e como ele passa a representar o mal no seriado em questão. Para realização da análise do objeto deste estudo, dividiremos essa tarefa em três etapas: 1) Apresentação e caracterização do personagem Lex Luthor; 2) Construção do personagem; 3) Representação do mal em *Smallville*.

A “Apresentação e caracterização do personagem do personagem Lex Luthor” abarca a descrição do personagem, conta a sua história, bem como sua ambientação na narrativa seriada. Com isso em mente, pretende-se, portanto, proporcionar um conhecimento do nosso objeto de análise. A etapa “Construção do personagem” consiste numa abordagem pormenorizada da jornada do personagem em foco até ele chegar aonde chegou na história fictícia, a partir dos episódios selecionados para esse propósito e como isso nos leva a refletir sobre o processo de construção do personagem em análise. Por último, na parte “Representação do mal em *Smallville*” será feita uma discussão na tentativa de relacionar a análise exposta neste trabalho à questão problema que nos guiou na produção desse escrito.

Tendo-se em vista o objetivo geral desta pesquisa - que é investigar a construção do personagem Lex Luthor em *Smallville* - isso exige de nós que adotemos a abordagem de pesquisa qualitativa, pois nesse tipo de pesquisa trabalhamos e analisamos criticamente os dados coletados. Aqui os dados são apresentados de forma subjetiva, ou seja, tratamos de questões relacionadas à motivação, emoção ou comportamentos, as quais não podem ser abordadas de forma numérica. Para além disso, as discussões no presente estudo serão sustentadas através de uma pesquisa bibliográfica.

Assim, pretendemos analisar a construção do personagem em foco, a partir de partes específicas do *corpus* selecionado, atentando ainda para aspectos cinematográficos, como: luz, cenário, planos, figurino, dentre outros. Logo, com esse estudo pretendemos lançar luz sobre um personagem que estava na “escuridão”. Ou seja, estamos buscando apresentar alguns pontos que julgamos relevantes para as produções cinematográficas em relação ao personagem em análise, Lex Luthor.

3.1 Apresentação e caracterização do personagem Lex Luthor

De acordo com o site Wikipédia, Alexander Joseph Luthor (Michael Rosenbaum), é filho do bilionário Lionel Luthor (John Glover) e de Lillian Luthor (Alisen Down). Teve um irmão caçula por nome Julian, o qual foi morto por sua mãe e Lex assumiu a culpa no lugar de sua mãe para que ela não sofresse a “ira” de Lionel sobre ela, levando-se em consideração a doença mental de que sua mãe sofria. Lex é mandado para *Smallville* para administrar uma das fábricas de fertilizantes da LuthorCorp. Lex sempre teve uma relação difícil e distante com o seu pai, o que acarreta problemas familiares e psicológicos, conforme vemos no decorrer da série.

Desde o início da série *Smallville*, Lex Luthor se apresenta como um personagem curioso levado a buscar o inexplicável. Podemos afirmar que as ações praticadas por Lex advêm de sua curiosidade, principalmente no que diz respeito a Clark Kent (Tom Welling), a partir do momento que ele salva Lex. O aparecimento de Clark em situações estranhas e inexplicáveis não fazem nada mais do que alimentar a curiosidade de Lex, o que o leva à prática de ações que atentam contra a moral.

Em *Smallville*, Lex se apresenta como alguém cheio de maldade (não desde o princípio), conforme a série avança. Essa característica desse personagem é desenvolvida ao longo de toda a série até culminar na figura do vilão que ele se tornou. É possível ver essa característica sendo inculcada na mente do público, pois à medida que os episódios avançam, vemos Lex cada vez mais rodeado pelo seu lado sombrio. Para além disso, realçamos que essa característica maligna de Lex é reativada na memória do público, já que quase todo mundo tem acesso à real personalidade de Lex Luthor e sua relação com o Superman.

3.1.1 Personalidade

Nesse ponto, destacamos a característica mais marcante de Lex: a sua fome por poder. No decorrer da série observamos o profundo desejo do coração de Lex de alcançar realizações prodigiosas. Ele tinha se proposto a ser um grande homem, uma pessoa disposta a fazer o bem (a princípio), mas acabou por enveredar-se para o lado da escuridão, o que será mais detalhado adiante.

Entendemos que os traços da personalidade de Lex procedem do seu relacionamento com seu pai, Lionel, e sua mãe, Lillian. De um lado, havia a educação negligente dada por seu pai e do outro lado ele teve a dedicação e o cuidado amoroso de sua mãe.

No período da infância, podemos ver Lex muito próximo de sua mãe doente e protegendo-a. Apesar disso, ainda vemos em sua personalidade o medo do seu pai, tendo-se em vista ser este, emocional e fisicamente abusivo. Isso pode ser visto nas críticas feitas por seu pai ao sinal da mais insignificante fraqueza mostrada por Lex. Observamos que, mesmo a partir dos métodos paradoxais adotados por seus pais, Lex era um menino calmo e de bom coração. Isso muda após a morte de sua mãe, pois a partir de então, ele se mostra alguém insensível, alienado e autodestrutivo, conforme vemos nas muitas festas que frequentam.

Entretanto, a partir do momento em que ele se muda para *Smallville*, muitas mudanças acontecem na personalidade de Lex. É perceptível a luta de Lex na tentativa de obter a aprovação do seu indiferente pai, Lionel. A princípio, Lex era honesto e gentil, fazia uso da sua riqueza para ajudar outras pessoas em várias ocasiões, como os Kents, por exemplo. Ao amadurecer com o tempo, Lex deixa de ser autodestrutivo como outrora e com muita disciplina e trabalho ele se torna um cidadão produtivo. Logo, inferimos que, diante dessas características, ele nem sempre foi um ser mau, mas foi construído dentro da narrativa, como veremos mais à frente.

Ainda na personalidade de Lex, vemos na série claramente a busca por o amor de uma família. Sempre buscou uma aproximação com seu pai, mas este sempre o manteve à distância. Nessa busca, ele se mostra invejoso no que tange o relacionamento de Clark com seu próprio pai, Jonathan Kent (John Schneider), ao ver que ele não tinha o mesmo relacionamento que Jonathan tinha com Clark. Lembrando que Lex olhava para Clark como um irmão que ele nunca teve, o que dificulta mais ainda sua vida, levando-se em consideração que irmãos confiam um no outro, o que não é o caso na relação dos dois.

Normalmente os relacionamentos pessoais de Lex são baseados no desejo de controle sobre eles. Ele se oferece para ajudar as pessoas e através disso tenta de alguma forma controlar as pessoas, já que a “ajuda” é ofertada de acordo com um possível ganho pessoal dele. Isso inclui, por exemplo, a sua busca pela “verdade” sobre as pessoas, busca esta às vezes feita sem o conhecimento da pessoa investigada. Já que ele não podia suportar o fato de ele não ter o conhecimento da “verdade” sobre essas pessoas, Lex não obteria o controle sobre elas. Sob essa perspectiva, desde que ele controlasse alguém por meio de presentes, esse alguém não se tornaria seu inimigo. Quando isso acontecia, era porque ele não poderia mais manipular determinada pessoa. Assim, vemos uma personalidade manipuladora em Lex.

Ainda vemos que Lex tinha uma visão narcisista sobre si mesmo, tendo-se em vista que ele se dá uma importância elevada e sempre se coloca no lugar vítima para justificar suas ações, mesmo que elas sejam más. No pensamento de Lex, seus relacionamentos interpessoais não

teriam fracassado se as outras pessoas tivessem confiado mais nele ou viessem até ele e pedissem por sua ajuda e proteção. Nesse sentido, ele não estava a par do seu papel como alguém que manipula e, conseqüentemente, acaba por transformar constantemente amigos e amantes em seus inimigos.

3.1.2 Visual de Lex

Assim como Lex apresenta uma personalidade singular em *Smallville*, assim é também o seu visual. Segundo a Wikipédia, em *Smallville*, Lex “geralmente recebe um ‘fundo de vidro, aço [colorido]’ e é vestido com muito preto, cinza e ‘tons frios’, como roxos e azuis”.

Fisicamente, Lex se apresenta como uma pessoa comum e normal como qualquer outra, exceto por ser careca. Esse estado se tornou permanente em virtude dele ser atingido pela primeira chuva de meteoros que ocorreu em *Smallville* enquanto ele era criança e estava visitando uma das fábricas de fertilizantes.

3.1.3 Habilidades de Lex

Conforme visto na série em análise, Lex possui algumas habilidades que, embora não apareçam em um nível tão elevado quanto as de Clark, por exemplo, valem a pena destacar algumas delas, pois elas são as “armas” de que posteriormente ele se apropria para atuar como vilão. Assim, veremos algumas das habilidades citadas pelo site Wiki de *Smallville*.

Segundo esse site⁷, as habilidades de Lex são:

- a) **Fator de Cura:** Embora não seja exatamente no nível sobre-humano, Lex mostrou se curar um pouco mais rápido e de forma mais eficiente do que o humano médio, o suficiente para permitir que ele sobreviva a ferimentos graves;
- b) **Sistema imunológico elevado:** Depois de ser atingido pela chuva de meteoros de 1989 e ficar exposto à kryptonita verde aos 9 anos, Lex recebeu um sistema imunológico sobre-humano; como tal, curou sua asma e ele não ficou doente desde aquele dia, pois a kryptonita aumentou sua contagem de glóbulos brancos, tornando-o imune a resfriados comuns, febres, vírus e outras doenças;
- c) **Inteligência em nível de gênio:** O maior patrimônio de Lex é seu alto nível de intelecto. Ele é um estrategista habilidoso com um senso de negócios aguçado, e seu acesso a vastos recursos, tecnologia avançada e mão de obra permitem que ele se defenda direta

⁷ Tradução nossa.

e indiretamente contra inimigos mais poderosos, sejam eles sobre-humanos ou não. Ele tem um conhecimento enciclopédico de assuntos em história e cultura;

- d) **Estrategista:** Devido a anos de testes e provações de seu pai e tendo lido muitas obras literárias sobre tática e estratégia, Lex é um estrategista muito habilidoso. Lex conseguiu ficar e pensar à frente de Clark, Oliver, Chloe, Lana e até mesmo do seu próprio pai.

Como é comum com a maioria dos vilões clássicos, Lex se apresenta na série com as habilidades descritas acima. Embora não seja em um nível sobre-humano como no caso de Clark, é através da apropriação desses “poderes” que Lex trilhará o caminho do erro e cometerá os atos de vilania, os quais se mostram inevitáveis em sua vida, constituindo-o assim como a representação do mal construída dentro da série, conforme será pontuado com mais detalhes adiante. Logo, a descrição dessas habilidades se mostra relevante para entendermos o “arsenal” disponível ao vilão dessa narrativa.

4 CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM

Agora que apresentamos o nosso objeto de análise, partiremos para a análise propriamente dita. Para tanto, traçaremos um percurso histórico do personagem Lex Luthor desde a sua infância até a idade adulta com base nos episódios previamente selecionados, os quais não serão analisados necessariamente na ordem em que aparecem no seriado, mas sim segundo a ordem cronológica que trace o percurso desse personagem até o momento em que ele se revela como vilão.

Assim, a ordem de análise se constitui dos episódios, *Memoria* (2004), no qual trataremos de parte da infância de Lex, *Hug* (2002), no qual apresentaremos uma abordagem da amizade de Lex e Clark e *Requiem* (2009), no qual trataremos Lex como o ser que abraçou o seu lado sombrio e veio a se tornar definitivamente o vilão da história.

4.1 Rememorando a trágica infância de Lex Luthor

Diferentemente dos quadrinhos da DC Comics, nos quais Lex já aparece como um personagem pronto, na série *Smallville*, ele é construído e isso pode ser constatado desde o período da infância, infância esta que aparece em alguns episódios e apresenta alguns traços desse período da vida desse personagem. Assim, aplicando o método de notação para selecionar partes específicas do episódio *Memoria* (2004), passaremos a analisar a construção do personagem Lex Luthor a partir da sua infância.

Todo vilão (pelo menos humano) teve uma infância, seja ela recheada de momentos

bons ou ruins. No caso em análise, Lex Luthor teve um pouco dos dois. Aliás, teve mais momentos ruins do que bons, como mostraremos na análise que se segue.

Talvez a característica que mais nos chama a atenção no seriado *Smallville* é que, embora seja baseado nos quadrinhos da DC Comics, ele apresenta diversos acontecimentos das fases da vida do maior vilão e inimigo do Super-Homem. Desse modo, podemos inferir que o objetivo é mostrar os dias anteriores aos atos de vilania cometidos por Lex Luthor, embora já nesse período de desenvolvimento humano possamos perceber a construção desse personagem como vilão.

Vejamos esse aspecto de vilania a partir desse período, conforme pode ser observado na seguinte cena do episódio em foco.

Figura 1: Lex segurando o que ele pensa ser seu falecido irmão, Julian.



Fonte: *Smallville* - Memória (2004)

Pelo menos três considerações precisam ser feitas nessa cena aos 0'45", a qual aponta para uma construção imagética sombria. A primeira coisa a ser pontuada aqui é a iluminação do cenário. A iluminação se constitui um elemento importante na narrativa fílmica, pois Marcel Martin citando Ernest Lindgren diz que a iluminação serve “para definir e moldar os contornos e os planos dos objectos, e também para criar a impressão de profundidade espacial, assim como para criar uma atmosfera emocional e até certos efeitos dramáticos” (LINDGREN, 1948, p. 129, tradução nossa). Assim, destaca-se a importância da iluminação de uma cena, tendo-se em vista que ela cria tanto efeitos emocionais quanto dramáticos no psicológico dos telespectadores.⁸

Com isto posto, a primeira consideração a ser feita é sobre a pouca iluminação nessa

⁸ TO: “[...] to delineate and mould the contours and planes of his subject, to create the impression of spatial depth, to convey emotional mood and atmosphere, and even upon occasion to reproduce certain dramatic effects” (LINDGREN, 1948, p. 129).

cena. Lex, mesmo enquanto criança, é retratado na cena em apreço como sendo envolvido pela escuridão. Essa técnica de iluminação nos leva a observar a dramaticidade sombria presente na cena, tendo-se em vista o ambiente que Lex está inserido, ou seja, um lugar no qual ele traz à memória um acontecimento trágico da sua infância que foi a perda do seu irmão caçula, Julian. A baixa iluminação da cena aponta para o estado psicológico do personagem, e este se encontra triste pela trágica perda do seu irmão. Nesse sentido, Carolina Pollari corrobora dizendo que “Para uma cena onde a atmosfera predominante é o drama, a tragédia ou a tristeza, geralmente é utilizada uma iluminação fraca” (POLLARI, 2013, p. 6).

A segunda consideração a ser feita diz respeito ainda à iluminação, mas desta feita a cor usada na iluminação. Na análise do ponto anterior tratamos da baixa incidência de luz, aqui pontuamos a cor presente nessa baixa frequência de luz. Conforme podemos observar na cena em foco, há um tom azulado escuro no ambiente em que Lex aparece e essa cor, como todas as outras, tem um significado ideológico, pois segundo diz Federico Fellini, “No cinema, a luz é ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, história” (FELLINI, 2000, p. 182 *apud* MARTINS, 2004, p. 14). Nessa perspectiva, o tom azulado escuro aqui, indica e proporciona tanto uma sensação do que é sombrio quanto a sensação de frieza, de algo gélido e melancólico.

Levando-se em consideração que a cor azul é considerada uma cor fria, a cena em análise nos apresenta essa sensação de frieza e melancolia inculcada na mente de telespectadores. Aliás, a sensação psicológica de frieza torna-se ainda mais acentuada pelo clima chuvoso da cena. Nessa direção, Eva Heller aponta que:

O azul é a mais fria dentre as cores. O fato de o azul ser percebido como frio baseia-se na experiência: nossa pele fica azul no frio, até nossos lábios ficam azuis; o gelo e a neve têm uma cintilação azulada. O azul tem um efeito mais frio do que o branco, pois o branco significa luz, e o azul é sempre o lado sombrio (HELLER, 2008, p. 27, tradução nossa).⁹

Com o intuito de acrescentar ao entendimento de Heller, realçamos que a cor azul em sua aplicação simbólica depende das qualidades fundamentais ser a cor mais fria e a mais pura (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015). Assim, nos apropriamos aqui da qualidade da frieza da cor azul, já que o contexto em que ela foi usada reclama isso. Ainda podemos fazer o contraste entre a profundidade da cor verde e da cor azul e com isso é possível afirmar que:

⁹ TO: El azul es el color más frío. El origen de que el azul se considere un color frío radica en la experiencia: nuestra piel se pone con el frío, incluso los labios toman color azul, y el hielo y la nieve muestran tonos azulados. El azul es más frío que el blanco, pues el blanco significa luz, y el lado de la sombra es siempre azulado (HELLER, 2008, p. 27).

[...] a profundidade do azul tem *uma gravidade solene, supraterrena*. Essa gravidade evoca a idéia da morte: as paredes das necrópoles egípcias, sobre as quais se destacavam, em ocre e vermelho, as cenas dos julgamentos das almas, eram geralmente revestidas de um reboco azul-claro (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 107, grifos dos autores).

Dito isto, inferimos que, segundo a tradição egípcia, a cor azul está associada à ideia de morte. Sob a perspectiva da aplicação simbólica, conforme posto mais acima, podemos entender que a cor azul se torna “o limiar que separa os homens daqueles que governam, do Além, seu destino” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 108). A partir disso, infere-se que o azul faz uma divisão entre o que é terreno e o que é supraterreno.

Diante do exposto até então, inferimos disso que há um certo grau de melancolia e frieza na personalidade de Lex desde a sua infância e que, à medida que os episódios avançam, inferimos que isso se torna uma característica marcante na personalidade dele. Sob essa ótica, entendemos que esse fator contribuirá para os seus atos vilanescos que trarão a morte sobre si e sobre os que o rodeiam e essa leitura que fizemos da cor azul apresenta essa conotação previamente na mente dos espectadores.

A terceira consideração a ser feita diz respeito ao efeito “*spotlight*”, o qual consiste de uma “propagação de feixe [de luz] que pode variar de aproximadamente 8° a 45°, e que é usada para concentrar a luz sobre uma área ou ponto limitado” (LINDGREN, 1948, p. 129)¹⁰. Desse modo, observamos na cena que a luz, embora venha da lanterna que Lionel tem em sua mão, se concentra num ponto específico: o rosto de Lex. A esse efeito de luz podemos atribuir alguns significados, pois segundo Pollari afirma:

A luz pode simplesmente tornar um objeto visível ou, como é mais usual, atribuir um valor simbólico ao objeto e transmitir aos espectadores as emoções e sensações das cenas. A iluminação simbólica serve para definir um ambiente, uma situação, um personagem importante ou um ponto de vista. O efeito de luz e sombra também pode ser usado para representar o estado psicológico do personagem (POLLARI, 2013, p. 6).

Essa luz pode apenas tornar determinado objeto mais visível, pode apresentar um valor simbólico ou ainda representar a psique do personagem. Com isso em mente, inferimos que nessa cena ela apresenta pelo menos dois dos três significados. Primeiro, torna o rosto de Lex visível em relação ao restante do cenário que permanece escuro. Segundo, apresenta o estado psicológico do personagem, o qual se mostra melancólico e perturbador, já que as circunstâncias que o cercam são sombrias, como já demonstrado anteriormente.

¹⁰ TO: “a beam spread which can be varied from approximately 8° to 45°, and which is used for concentrating light upon a limited area or spot” (LINDGREN, 1948, p. 129).

No decorrer do episódio, a frieza continua presente, mas desta sorte ela é-nos apresentada na relação pai-filho de Lionel e Lex. Apresentaremos a cena e o diálogo da mesma para uma melhor visualização e compreensão.

Figura 2: Lionel olhando para Lex.



Figura 3: Lex chorando.



Fonte: *Smallville* - Memória (2004)

- Lionel: Lex? Sinto muito, filho, que os seus amigos não puderam ver a linda festa que a sua mãe planejou para você.
- Lex: Eu disse que ninguém viria. Todo mundo me odeia.
- Lionel: Isso não é verdade.¹¹

Conforme observamos na cena e no diálogo, há certa distância na relação familiar entre Lionel e Lex, tendo-se em vista que o seu pai sempre o criou e o “treinou” para ser um “Luthor”. À medida que Lionel conserva essa distância entre ele e Lex, podemos ver a frieza advinda disso e como se trata de uma construção de personagem, entendemos claramente que há uma intencionalidade por parte dos produtores da série ao retratar essa relação da maneira que foi retratada e quais efeitos podem ser gerados na mente dos espectadores, segundo veremos a seguir.

A ideia de frieza na relação de Lionel e Lex é enfatizada no diálogo e na cena em questão, que começa aos 08’35” e termina aos 08’50”. Vejamos primeiramente o diálogo. Nele, podemos observar a dificuldade de Lionel em expressar seus sentimentos afetivos de pai. A começar pela frase “a linda festa que a *sua mãe* planejou para você” (grifos meus). Enquanto a mãe de Lex se mantém próxima dele, conforme vemos na atitude de planejar a festa do 12º aniversário de Lex, Lionel se mantém distante até mesmo do planejamento da festa em questão, por exemplo. Outro ponto a ser destacado no diálogo é que não há uma preocupação verdadeira de Lionel em demonstrar nenhum sentimento em relação a Lex, pois ele apenas profere palavras desprovidas de uma atitude que as demonstre como sendo verdadeiras. Isso pode ser observado no momento em que Lex diz: - Todo mundo me odeia e Lionel responde: - Isso não é verdade.

¹¹ Lionel: Lex? I'm, um, I'm sorry, son, that your friends didn't get to see the beautiful party that your mother planned for you./ Lex: I told you nobody would come. Everybody hates me./ Lionel: That's not true.

Veja que ele apenas afirma isso, mas não demonstra a veracidade de suas próprias palavras.

Dito isto, vejamos agora alguns dos elementos fílmicos presentes na cena e que contribuem para um melhor entendimento visual dessa parte em específico. O ângulo da câmera no rosto de Lionel é chamado de contra plano. Joseph V. Mascelli postula que nesse ângulo de câmera a cena é gravada do ponto de vista de um personagem em particular com o intuito de passar ao público a impressão de que este está frente a frente com o outro personagem (MASCELLI, 1965). Além disso, Edward Branigan tratando desse tipo ângulo como elemento narrativo visual, afirma que “O ponto de vista se torna uma função da posição do observador hipotético que substitui o espectador de uma pintura ou filme, ou seja, somos convidados a nos imaginar dentro de uma determinada matriz perceptiva” (BRANIGAN, 1984, p. 6)¹². Diante dessas considerações, podemos inferir que o efeito psicológico produzido no espectador pela aplicação desse ângulo na cena analisada diz respeito à identificação do público com o personagem. Nesse caso, entendemos que o público desenvolve o sentimento de empatia por Lex, conforme visto na cena.

Outro aspecto que julgamos merecedor de nossa atenção aqui é a figura de Lex é retratada nessa cena sob o ângulo de um *Close-Up*. Mascelli (1965, p. 173) diz que “O close-up pode transportar o espectador para a cena; eliminar tudo o que não é essencial, por ora; e isolar qualquer incidente significativo que deva receber ênfase narrativa”. Nessa perspectiva, destacamos que o *Close-Up* aplicado no exato momento da fala de Lex se mostra relevante para esse momento da narrativa visual, segundo veremos a seguir.

Lex está chorando porque os seus amigos convidados não vieram à sua festa de aniversário e ele se expressa da seguinte forma: - “Todo mundo me odeia”. Nesse exato momento é aplicado o *Close-Up* dos ombros até a cabeça de Lex. O fato da câmera nos levar a direcionar o nosso olhar para o rosto de Lex e as emoções vistas pelo público é muito significativo, pois, conforme afirma Martin (2005, p. 50), “Se se trata do plano de um rosto humano, ele pode, evidentemente, ser o objeto do olhar de uma outra personagem da ação, mas em geral, *o ponto de vista é o do espectador* através da interpretação da câmera” (grifos meus). Logo, podemos interpretar esse aspecto cinematográfico como a opinião de que realmente o público cultiva o sentimento de ódio por Lex, conforme se evidencia pela sua fala e pelo *Close-Up* como elemento que ajuda a realçar esse entendimento.

Ainda vale ressaltar aqui outra questão relacionada à iluminação. Dessa vez não nos

¹² TO: Point of view becomes a function of the position of the hypothetical observer who stands in for the viewer of a painting or movie, that is, we are invited to imagine ourselves within a certain perceptual array (BRANIGAN, 1984, p. 6).

deteremos na iluminação do cenário em si, mas sim de parte do rosto de Lex. É interessante percebermos que a sombra que surge no rosto do personagem causa um certo desconforto, pois a sombra é algo incomum no rosto de uma pessoa. Para mais, o “incômodo” no espectador é causado em virtude do personagem ficar totalmente sinistro. No entendimento do papel das sombras como elemento fílmico, Martin destaca que:

Este papel diabólico e misterioso das sombras – não estaria baseado na angústia mortal do homem ante a obscuridade? O ecrã parece ressuscitar todos os mitos milenários da luta do homem contra a sombra, o medo e a ignorância, do eterno conflito entre o bem e o mal (MARTIN, 2005, p. 71).

De acordo com a fala acima, entendemos que as sombras presentes no rosto do personagem Lex evocam a ideia de um ser diabólico, ainda que ele não esteja totalmente entregue aos atos de vilania nessa idade, mas se evidencia que ele se encaminhará para lá e isso desde o momento de sua mais tenra idade. Assim, destaca-se o fato da luta entre o bem e o mal, o qual aqui parece ser representado pelas sombras em parte do rosto do personagem em análise e passa ao público a ideia desse conflito interno vivenciado por Lex.

Essa luta entre o bem e o mal é acentuada mais ainda no personagem quando observamos as emoções expressas no seu rosto. Nesse caso, as emoções de tristeza e angústia podem ser vistas expressamente na face de Lex através das lágrimas que ele derrama. Notamos esse detalhe no momento do *Close-Up* que serviu exatamente para enfatizar o ponto crítico das emoções internas vivenciadas por Lex e que agora se exteriorizam na sua face. De um lado, vemos o afeto natural do personagem pelos seus amigos, pois ele desejou que eles viessem à sua festa, o que é um sentimento bom, mas ao mesmo tempo vemos expressa a sensação de rejeição porque ninguém veio à festa, gerando assim tristeza e angústia. Logo, observamos na face de Lex essa dicotomia do bem (representado pelo lado claro) e do mal (representado pelo lado escuro) lutando entre si.

Embora vejamos a luta interna vivenciada por Lex nessa cena, podemos vê-la mais claramente essa luta desde a infância do personagem na seguinte cena.

Figura 4: Lex próximo ao berço de Julian, seu irmão caçula.



Fonte: *Smallville* - Memória (2004)

Na cena em foco que se inicia aos 19'55" e termina em aos 21'05", vemos o momento da morte de Julian, o qual, segundo a inferência feita por Lionel, foi morto por Lex. Assim, essa cena reclama algumas elucidações sobre esse momento da vida do personagem em questão.

Primeiro, o cenário evoca na mente dos espectadores a ideia de que algo sombrio aconteceu e que essa ação foi praticada por Lex, tendo-se em vista que o lugar ocupado por ele na cena é o mais escuro. Assim, nos parece que por onde Lex passa, ele está rodeado pela escuridão, pelo mal dentro dele que tenta se exteriorizar de alguma maneira. Na imagem notamos que o olhar de Lex é apresentado voltado para dentro do berço, mostrando assim que a perspectiva do personagem está em foco. Assim, nesse ângulo de câmera o público se identifica com o olhar do personagem. A imagem produzida na mente da plateia é a maldade vista no olhar de Lex, embora não tenha sido ele quem matou seu irmão, mas ocorre assim porque os produtores da série nos guia para a construção de uma imagem como um processo e não como um produto pronto.

Nesse sentido de construção e caracterização do personagem pela imagem, Janaina dos Santos Gamba afirma que:

A câmera seria a narradora, apresentando, introduzindo e delineando o personagem ao detalhar seus aspectos físicos, sua intimidade e ações. A eficácia da câmera vem no cumprimento do seu papel de "olho", que acompanha o personagem e nos mostra que ele é, pois a imagem é, assim, onipotente (GAMBA, 2014, p. 45).

Sob esse ponto de vista, entendemos que, a câmera funcionando como um "olho" que capta a imagem, ou nesse caso, a construção do personagem pela imagem, ela apresenta, introduz e delinea o personagem Lex nessa cena como alguém que mostra seu lado maligno até mesmo pela ação do olhar.

Embora o quarto de Julian no início da cena seja apresentado com uma mistura das cores vermelha, amarelo e azul, o cenário fica escuro quando a câmera foca em Lex. Ele é posicionado no cenário no lugar mais escuro, projetando assim a imagem de um ser que está quase

completamente envolvido pela sua natureza sombria e isso é ainda mais acentuado pelo reflexo da cor azul do berço de Julian que, em Lex, se torna uma tonalidade mais escura, lembrando a nossa mente a concepção do sinistro.

Com isso em mente, as ações de Lex dentro do cenário em análise nos fazem refletir e questionar: porque esse personagem se comporta da maneira que ocorre dentro da narrativa e não de outra forma? Gamba (2014) discorrendo sobre isso afirma que por se tratar do comportamento de alguém, não há uma resposta única e definitiva. Ela continua e citando McKee diz que ao invés de apresentarmos uma compreensão fechada, sugere que o roteirista abra espaço para que o público, a partir de sua própria experiência cotidiana, possa “aperfeiçoar” o personagem na sua própria imaginação, levando em conta que “um personagem é as escolhas que faz para agir como age. Uma vez que a ação é feita, o motivo começa a dissolver-se na irrelevância” (MC KEE, 2006, p. 352).

Outro fator que nos chama a atenção na cena é o fato de Lionel estar na “luz” em relação a Lex. Conforme visto mais acima, Lindgren (1945) identifica isso como *spotlight*, já que esse efeito é usado para iluminar uma área ou um ponto específico. Ainda sobre a importância da iluminação, Tadeusz Kowzan (1988, p. 113) diz que “a luz do projetor permite também o isolamento de um ator ou de um acessório. Ela o faz não somente com o fim de delimitar o lugar material, mas também para pôr em relevo tal ator ou tal objeto em relação com aquilo que os rodeia”. Assim, inferimos que Lex foi propositalmente deixado nas sombras, ou seja, sem iluminação, para enfatizar a dramatização, a tragédia da cena e a presença do mal nele e onde ele está. Conforme aponta Lindgren:

A direção da fonte de luz principal às vezes pode afetar consideravelmente a impressão que uma imagem nos causa... Também é possível, colocando a fonte de luz principal em uma determinada posição, obter sombras que podem ser dramaticamente eficazes (LINDGREN, 1945, p. 131).

Tendo-se em vista que a única fonte de luz presente na cena se encontra posicionada sobre Lionel, podemos compreender que as sombras envolvendo Lex nos causam a impressão de algo sinistro tomando posse dele. Embora ele não tenha matado Julian, ele serve como o “bode expiatório” e assim assume a imagem de alguém que está expressando a sua verdadeira natureza ou como diz Gamba (2014, p. 45), “A aparência não é a realidade, nem a caracterização faz dele o ‘Verdadeiro Personagem’. Contudo, a máscara pode dar uma pista do que pode ser revelado”. Logo, Lex está apresentando traços do que ele virá a ser futuramente.

Assim, de acordo com o que expusemos aqui, podemos afirmar que Lex teve uma infância muito fragmentada e turbulenta. Com isso em mente, inferimos que, a partir dos

momentos vivenciados pelo personagem nessa fase da vida, eles exerceram uma grande influência sobre a formação do caráter de Lex, o que, conseqüentemente, o levou a trilhar o caminho que trilhou, conforme veremos mais adiante.

4.2 Lex Luthor e Clark Kent: uma amizade legendária

“Acredite, Clark. Nossa amizade vai ser uma lenda”, disse Lex para Clark no fim do episódio *Hug* (2002)¹³. Amizade é algo que sempre esteve incrustado nos relacionamentos humanos, seja ela duradoura ou não. Aliás, esse é um tópico tão antigo e importante que chamou a atenção de filósofos gregos como Aristóteles. Luciana Karine de Souza afirma que o supramencionado filósofo:

classificou a amizade em três tipos: amizades baseadas na utilidade (isto é, em trocas de qualquer natureza), amizades prazerosas (calcadas em uma atividade divertida, agradável), e amizades verdadeiras (fundamentadas no bem do amigo, pelo que ele é, e não pelo que dele se pode obter, como diversão ou trocas) (SOUZA, 2006, p. 9).

Dada a classificação aristotélica do assunto, nos deteremos à terceira categoria, tendo-se em vista que podemos considerar a amizade entre Lex e Clark como verdadeira enquanto durou, pois conforme veremos mais adiante não era uma amizade baseada em trocas qualquer que seja ou apenas uma atividade divertida, mas uma amizade verdadeiramente fundamentada no bem do outro.

Desse modo, para discorrermos sobre esse período da vida de Lex, a análise será feita a partir das partes selecionadas pelo processo de notação do episódio *Hug* (2002). Assim, buscaremos mostrar o período amistoso entre Lex e Clark e alguns aspectos mais acentuados da presença do mal no personagem em análise nesse período de sua vida. Portanto, passaremos a analisar as cenas do episódio em foco que apresentam esses aspectos nos permitindo assim pontuar algumas considerações.

¹³ Trust me, Clark. Our friendship is going to be a stuff of legend.

Figura 5: Lex conversando com Clark



Fonte: *Smallville* - Hug (2002)

A cena em análise se inicia aos 12'21" e termina aos 12'44". Aqui, vemos Lex avisando Clark sobre Bob Rickman (Rick Peters), dono da empresa Rickman Industries, que quer comprar a fazenda Kent para implantar uma fábrica de químicos em *Smallville*. Logo, podemos deduzir o primeiro aspecto da amizade de Lex e Clark: o bem do amigo. Esse aspecto se mostra visível na amizade dos dois personagens ao longo do episódio em foco, pois a preocupação com o bem estar de Clark por parte de Lex é clarividente e se fundamenta no bem dele, conforme a fala de Souza (2006) mais acima.

Esse sentimento do cuidado Lex por Clark se mostra interessante porque ambos aparentam demonstrar reciprocidade, mostrando assim que há um relacionamento interpessoal significativo. Nesse entendimento, Souza, citando Berscheid e Regan (2005), afirma que:

os indivíduos possuem uma necessidade inata de participar de um relacionamento interpessoal significativo, aliada a recursos como o sistema de percepção de faces, a acuidade empática, a linguagem, e os sistemas de apego e de cuidado a fim de formar laços sólidos com outras pessoas e de promover proximidade (SOUZA, 2006, p. 12).

Interessante notarmos que essa necessidade inata se estabelecermos relacionamentos interpessoais pode ser vista na vida real, e é reproduzida mimeticamente no mundo da ficção, como é o caso aqui. Para o estabelecimento de laços afetivos sólidos, um dos recursos é o sistema de percepção de faces, conforme aponta Souza, e isso pode ser constatado na cena através dos elementos fílmicos empregados com esse fim.

Observando a imagem acima, nos deparamos com a famosa técnica de plano-e-contra plano, empregada durante todo o diálogo dos dois personagens nessa cena. Segundo Mascelli (1965), esse recurso é usado quando se tem a intenção de chamar o espectador para um "envolvimento" mais ativo com o evento da cena. Assim, através do olhar de Lex voltado para Clark nos leva ao entendimento de que há uma ligação íntima entre os dois personagens, tendo-

se em vista o contexto amistoso e de cuidado demonstrado por Lex em relação a Clark.

Além disso, a visão de um personagem retratado dessa forma, pode ser entendida como sendo a própria visão do público na cena. Nessa mesma direção, Mascelli (1965, p. 22) afirma que “[...] um plano objetivo, que é – em essência – o ponto de vista do próprio público, pode se tornar o ponto de vista de um determinado ator ao inserir um close-up do ator sem olhar para a tela”. Sob esse ponto de vista, inferimos que o público adota e se identifica psicologicamente com a mesma visão amistosa que Lex tem em relação a Clark.

Nesse processo de identificação psicológica do público, ainda podemos destacar a facilidade provida pelo ângulo Ponto de Vista como meio pelo qual a plateia mostra intimidade com determinado personagem. Sobre determinado evento dentro da cena que é visto sob o referido ângulo, Mascelli afirma que “o evento é apresentado de forma íntima, pois é visto do ponto de vista de um determinado ator” (MASCCELLI, 1965, p. 23). Desse modo, à medida que o ator vê algum objeto, o público adota a mesma visão através do olhar do ator. Assim, na cena em análise, o olhar íntimo com o qual Lex demonstra a sua amizade para com Clark se torna o mesmo olhar íntimo dos espectadores também. Então, inferimos que esse ângulo se torna um facilitador da identificação da plateia em relação o ponto de vista do personagem.

Por último, nessa cena ainda destacamos a cor preta presente tanto no figurino quanto nas sombras na face de Lex. Embora a cor preta expresse uma mensagem central na compreensão da presença do mal na série *Smallville*, podemos afirmar que a produção de sentido por determinada cor depende do contexto de uso, pois como afirmou Martin (2005, p. 89), “[...] é evidente que a sua utilização, bem compreendida, pode não ser apenas uma *fotocópia* da realidade exterior, mas deverá preencher uma função *expressiva e metafórica*, tal como o preto e branco transpõe e dramatiza a luz” (grifos do autor). Sob essa perspectiva, entendemos o contexto de uso das cores no cinema, determina a sua função expressiva ou metafórica em dados momentos. Logo, discorreremos sobre a cor preta aqui com um significado diferente do que será tratado quando Lex já se entregou às práticas vilanescas.

Dito isto, passaremos às considerações sobre a presença da cor preta na cena em apreço. Em relação ao preto na cena, a primeira coisa que nos capta a atenção é o famoso casaco preto que Lex costumeiramente usa e na cena em foco está combinado com uma camisa em um tom mais claro de violeta. Segundo Heller (2008, p. 132), o “preto-violeta é um acorde cromático de ação *menos negativa*, pois é um acorde mais natural: o violeta se liga ao preto no céu noturno” (grifos nossos)¹⁴. Embora a associação que fazemos da cor preta ao mal seja mais

¹⁴ TO: Negro-violeta es el acorde menos negativo, pues es un acorde natural; el violeta se combina con el negro en el cielo nocturno” (HELLER, 2008, p. 132).

comum, este não é o caso aqui, pois Lex está usando roupas pretas e violetas, o que, conforme disse Heller, é uma combinação menos negativa. Logo, inferimos dessa combinação a ênfase em “diminuir” o caráter maligno de Lex e assim manter uma amizade com uma “carga negativa” menor.

Ainda vale pontuar que, no momento do diálogo, um lado da face de Lex está envolvido pela escuridão ao passo que na face de Clark não se encontra tal elemento. Encontramos, pois, nesse fator, espaço para discutirmos sobre o mal que constantemente cerca essa amizade e que iminentemente se exterioriza, como será explorado mais adiante em outra cena do episódio em apreço. Aqui, porém, nos deteremos ao fator iluminação como elemento que delinea sombras nos objetos (ou nesse caso, pessoas).

Quando se trata da iluminação ou não de um ponto específico (objetos, pessoas) na cena, eles adquirem certa relevância no que tange a nossa percepção psíquica, pois “um ponto iluminado pode chamar nossa atenção para um gesto importante, enquanto uma sombra, por sua vez, pode esconder um detalhe ou criar suspense sobre o que pode estar presente” (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p. 221). As sombras aqui presentes na face de Lex evocam a sensação de suspense no desenrolar da ação, se levarmos em consideração que as ações malignas do personagem em análise ainda irão se revelar em um futuro próximo mesmo no período que se considera amistoso entre os personagens.

Nessa cena ainda podemos tratar de duas características fundamentais da iluminação em um plano: a qualidade e a direção da iluminação. A qualidade da iluminação diz respeito à intensidade com a qual ela chega sobre o objeto e a direção se refere ao caminho percorrido pela luz desde a sua fonte (BORDWELL e THOMPSON, 2013). No que tange à qualidade da iluminação na cena, ela é classificada como iluminação concentrada, pois a partir disso cria-se sombras e contornos bem definidos e no que se refere à direção é usada a luz lateral, tendo-se em vista que as sombras e contornos só aparecem em um lado da face de Lex.

A iluminação lateral usada nesse plano causa o efeito *chiaroscuro*. Metade do rosto de Lex encontra-se claramente fracionado entre luz e escuridão, apontando assim que há, em seu comportamento, uma segunda intenção que se mostra nítida por trás da amizade com Clark desde o início da série. Sob essa perspectiva, destacamos que esse efeito acentua a conduta mascarada de Lex dentro desse período de amizade. Inclusive, essa conduta ambígua se mostrará ainda mais patente na próxima cena (logo abaixo) que analisaremos.

Figura 6: Lex falando sobre amizade.



Figura 7: Lex com uma metralhadora.



Figura 8: Lex olhando Clark no chão.



Figura 9: Clark no chão.



Fonte: *Smallville* - Hug (2002)

Uma breve descrição da cena e a transcrição do diálogo se faz necessária aqui para uma melhor compreensão da tensão na relação outrora amistosa entre os personagens e que agora começa a se fragmentar.

A cena tem início aos 38'35" e termina aos 39'45" e nesse íterim selecionamos algumas imagens que podem nos ajudar a elucidar algumas questões sobre o mal. Nesse período de tempo da cena faremos algumas considerações sobre o mal presente na personalidade de Lex mesmo quando era amigo de Clark, como anunciado anteriormente. A ação se desenrola aqui da seguinte forma: Lex está sob a influência de Bob Rickman (Rick Peters) que a exerce pelo seu poder de persuasão, o qual foi adquirido na chuva de meteoros com a chegada de Clark na terra. Dessa forma, Lex é instruído por Bob a matar seu irmão, Kyle (Gregory Sporleder), mas como Clark ajuda Kyle, se torna um obstáculo no cumprimento do objetivo de Bob através de Lex. Logo, vemos começar aqui um conflito nessa relação de amizade. A princípio de análise nessa cena nos deteremos ao diálogo entre os dois amigos.

Clark: -Não faça isso. Eu sou seu amigo.

Lex: -Ah, por favor. Você acha que eu não vejo o jeito que seus pais me olham? A

forma como metade da cidade olha para mim? Você não é diferente. A amizade é um conto de fadas, Clark. Respeito e medo são o melhor que você pode esperar.

Clark: Rickman está fazendo isso com você.

Lex: E se ele fez?

Clark: Você odeia Rickman!

Lex: Você pode aprender muito com alguém que você odeia.¹⁵

Nesse diálogo entre os personagens, observamos na fala de Lex a expressão de sua maldade em palavras. Por que Lex é o protagonista de tais palavras? Primeiramente, por que Lex está sendo “montado” dentro da narrativa através de elementos teatrais. Sobre os elementos necessários para essa “montagem” do personagem, podemos dizer que “através de elementos do espetáculo teatral, ou do cinema, presentes ou não no roteiro e com base em todos os tipos de informações possíveis, é que se pode ‘montar’ um personagem. Isso pode ser dado através das ações e do *sentido das palavras*” (GAMBA, 2014, p. 44, 45, grifos nossos). Dessa maneira, evidencia-se que as palavras e o sentido produzido por elas exercem grande influência na construção de um personagem e no caso de Lex não julgamos ser diferente.

Segundo, Lex começa a apresentar traços da sua natureza interior, a qual está sendo inculcada e rememorada ao público. Em se tratando de um personagem literário, essa natureza que está sendo revelada, o caracteriza como o antagonista da narrativa. Segundo Gamba (2014, p. 47, 48), “o antagonista é o personagem oposto ao protagonista. Sendo, geralmente, o Vilão da história, suas ações atrapalham o protagonista e são diametralmente opostas às do herói”. Aqui, como se faz notório, as ações do vilão começam a aflorar através de palavras até culminar nas ações malignas, conforme trataremos a seguir.

Assim, Lex começa sua jornada maligna propriamente dita a partir de seu discurso com palavras de ameaça como “Respeito e medo são o melhor que você pode esperar” e com palavras que demonstram certos sentimentos negativos (como o ódio, por exemplo), conforme Lex afirma “Você pode aprender muito com alguém que você odeia” e a sensação de desprezo por parte dos outros. Vemos nas palavras uma carga semiológica não somente no nível semântico, mas também no nível fonológico, sintático, prosódico, pois conforme afirma Kowzan (1988, p. 104) “as alternâncias rítmicas, prosódicas ou métricas podem significar as mudanças de sentimentos ou de humor”. Nesse sentido, vemos uma mudança tanto no comportamento quanto nos sentimentos de Lex expressos em palavras em relação a Clark.

Com isso em mente, analisaremos alguns planos usados nessa cena combinados ao

¹⁵ Clark: Don't do this. I'm your friend./ Lex: Oh, please. You think I don't see the way your parents look at me? The way half the town looks at me? You're no different. Friendship's a fairy tale, Clark. Respect and fear are the best you can hope for./ Clark: Rickman's doing this to you./ Lex: What if he did?/ Clark: You hate Rickman!./ Lex: You can learn a lot from someone you hate.

diálogo acima e como eles nos ajudam a entender visualmente as ações do personagem em análise. A princípio, podemos destacar que cada imagem selecionada apresenta os personagens em planos diferentes, os quais, para os fins dessa parte do trabalho, serão descritos abaixo quanto à distância entre a câmera e o objeto filmado e quanto ao ângulo vertical.

O primeiro plano (cf. figura 6), é chamado de plano fechado (*close up* ou apenas *close*). Nesse plano, a câmera fica a uma distância menor do objeto, de forma que ele ocupa o cenário quase por inteiro, tomando os outros espaços à sua volta. Podemos ainda afirmar que se trata de um plano de intimidade e expressão. Na cena, Lex está falando sobre amizade ser um conto de fadas e conclui com a fala “respeito e medo são o melhor que você pode esperar”. Nesse exato momento, o plano fechado é aplicado na cena. Nesse sentido, evidencia-se que os produtores da cena objetivam chamar a atenção do público para o que está sendo expressado tanto através das palavras quanto através da expressão facial do personagem, pois como vimos, esse plano tem as funções de aproximar, de deixar o público mais íntimo da cena e também expressar os sentimentos do personagem mais nitidamente.

Sobre trazer o público para uma intimidade maior da cena através do *close-up*, Mascelli (1965) diz que *close-up* tem o poder de aproximar o espectador da cena e de isolar qualquer distração não essencial à cena, algo que não mereça uma atenção narrativa em dado momento. Nesse entendimento, destacamos que através desse plano mais fechado nessa parte de cena, Lex é caracterizado como um ser maligno, o qual está exteriorizando isso contra o seu melhor amigo. Todo o restante do cenário é isolado nesse plano exatamente no intuito de levar os espectadores ao entendimento do ponto principal da cena, ou seja, mostrar o caminho perverso que Lex está começando a trilhar.

No próximo plano (cf. figura 7) podemos identificar o plano americano. De acordo com o site Videopedia, ao descrever esse plano o site afirma que “os atores são enquadrados do joelho para cima e a ideia é focar ainda mais o personagem, principalmente mãos e cabeça, em detrimento do cenário”. Houve muita discussão sobre se o plano americano se caracteriza por focar o ator até a cintura ou se até o joelho, mas, em ambos os casos, hoje já são aceitos como plano americano.

Na imagem é possível ver Lex segurando uma metralhadora com a qual ele dispara várias vezes contra Clark. Conforme descrito acima, o plano americano enquadra Lex da cabeça até a cintura, pois o enfoque narrativo que se quer dar à cena está tanto ligado à cabeça quanto às mãos do personagem. Nessa direção também aponta o site Domestika ao afirmar que:

utiliza-se para mostrar as ações do personagem quando a força do plano recai sobre a parte superior do tronco. É um dos planos mais usados em Hollywood porque permite

aproximar o plano, fazendo que o espectador empatize mais, mas sem chegar ao plano médio (LONSO, 2020).

Diante disso, somos direcionados ao entendimento de que o plano americano na cena em apreço enfatiza a ação e a força maligna exercida por Lex, tendo-se em vista que o tronco do corpo é considerado uma parte que exerce força. Assim, com esse plano aplicado na cena, inferimos a força e o peso da atitude do personagem por ele focado. Para mais, ainda destacamos aqui a distância da câmera em relação ao personagem filmado. Por se tratar de um plano que permite aproximação do personagem ao público, este tende a sentir *um pouco* de empatia, mas não no sentido pleno da palavra, pois o plano não permite tanta aproximação assim como o permite o plano médio, conforme a fala de Lonso acima. Logo, a plateia nesse exato momento se aproxima de Lex no sentido de entender o porquê ele pratica o mal, mas não no sentido de aceitar e praticar o mal, enquanto na figura do herói ocorre tanto um como o outro, por exemplo.

Na próxima imagem (cf. figura 8) é possível identificarmos o plano contrapicado (ou *contra-plongée*). A definição desse plano apresentada por Martin diz o que se segue:

O plano contrapicado (o assunto é fotografado de baixo para cima, colocando-se a objectiva abaixo do nível normal do olhar) dá em geral uma impressão de superioridade, de exaltação e de triunfo, porque engrandece os indivíduos e tende a magnificá-los, recortando-os no céu até os envolver numa auréola de neblina (MARTIN, 2005, p. 51, grifos do autor).

De acordo com essa definição, a cena em questão apresenta Lex nessa posição de superioridade. Essa posição atribuída a Lex pela câmera, pinta a imagem de que um conflito maior e inevitável entre esses personagens está para se desvelar em um futuro bem próximo. Como Lex está praticando atos de vilania nessa cena, entendemos que esse plano mostra o triunfo do mal representado na personalidade de Lex.

Ainda nessa cena enfatizamos a posição do ângulo com o qual esse plano está combinado. O ângulo nessa imagem é identificado como frontal. Embora o plano seja contrapicado, o ângulo é frontal, pois conseguimos ver o personagem focado por esse ângulo de frente. Segundo Larissa Stubbe, do site Instituto de Cinema, “usar este ângulo permite que as feições do personagem sejam captadas mais inteiramente, possivelmente tornando a cena mais emotiva”. Nessa perspectiva, entendemos que a expressão facial do personagem em análise nos fornece um discurso dramático sem palavras, discurso este que indica a sua exaltação que lhe foi conferida pelo seu ato maligno. Assim, ratifica-se que “os signos musculares do rosto têm um valor expressivo tão grande que substituem, às vezes com sucesso, a palavra. (KOWZAN, 1988, p. 106).

A última imagem da cena (cf. figura 9) é caracterizada pelo plano picado. Clark, o herói,

está em uma posição de vulnerabilidade e de inferioridade em relação a Lex, o vilão da história. Uma definição desse plano diz que

O plano picado (filmagem de cima para baixo) tem tendência para tornar o indivíduo ainda mais pequeno, esmagando-o moralmente ao colocá-lo no nível do solo, fazendo dele um objecto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinquedo do destino (ibid., p. 51, grifos do autor).

Na cena, observamos que Lex é colocado por um momento acima de Clark, conforme vimos no plano anterior. Aqui temos uma ênfase ainda maior em relação a esse acontecimento, pois se antes Lex é mostrado em uma posição superior, agora o seu inimigo é visto da perspectiva dele numa posição inferior à dele, pois Clark está “moralmente esmagado ao nível do solo”, como assinala a fala acima.

Outro ponto a ser notado é que, enquanto Clark está jogado no chão, utiliza-se na cena a câmera subjetiva. De acordo com o site Primeiro Filme, “a câmera subjetiva assume um dos personagens, passando a comportar-se segundo seu ponto de vista e seus movimentos”. Apesar de termos dois personagens na cena, a câmera “apropria-se” do que se passa dentro da cabeça do personagem e passa a ver o mundo com seus olhos. Então, nesse momento, os espectadores passam a olhar para Clark com o mesmo olhar de Lex, um olhar frio e de superioridade. Dessa forma, evidencia-se a supremacia do mal em relação ao bem, ainda que por um momento.

E, por fim, em relação à cena nos resta falarmos do figurino do personagem Lex Luthor. Na cena (cf. imagem 5) em que Lex e Clark estão conversando amistosamente, Lex está usando o seu famoso casaco preto e uma camisa de cor violeta, conforme já discutido, ao passo que aqui o casaco permanece, mas com uma camisa de cor preta. Ali ainda havia um equilíbrio entre o bem e o mal, aqui, porém, o mal e a negatividade representada por essa cor. Essa cor “segundo sua opacidade ou seu brilho, torna-se então a ausência ou a soma das cores, sua negação ou sua síntese” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 740). Logo, entendemos que a partir de agora Lex está totalmente dominado pelo mal.

Vale lembrar que nesse episódio, Clark usa pela primeira vez a sua jaqueta vermelha, apontando assim para o seu destino como Superman e, como discutido aqui, o inevitável conflito que haverá entre Lex como o vilão da narrativa. À vista disso, inferimos que Lex mostra como até mesmo com o seu melhor amigo o mal o cerca e se exterioriza. A sua lendária amizade com Clark se torna fragmentada como qualquer outra relação interpessoal de Lex, levando-o a abraçar o seu lado maligno, conforme veremos agora.

5 REPRESENTAÇÃO DO MAL EM *SMALLVILLE*

Agora que o processo de construção do personagem foi concluído, resta-nos discorrermos sobre ele como ser que representa o mal no contexto de *Smallville*. Para tanto, faremos algumas considerações sobre o episódio *Requiem* (2009)¹⁶, no qual o personagem Lex Luthor finalmente trilha o caminho do mal de uma forma mais “pública”. Mas antes, nos convém tratarmos sobre o termo vilão.

5.1 O termo *vilão*

No decorrer de *Smallville*, Lex sempre gostou de andar se esgueirando, de atuar nas sombras, possibilitando assim que ninguém o visse por quem ele realmente era no contexto do seriado. Embora atuasse às escondidas, ele sempre dava traços de quem inevitavelmente se tornaria, como de fato ele abraçou o seu lado sombrio e maligno.

Após a inevitável tomada de decisão de trilhar o caminho do mal, advinda do que Lex julgou ser falta de confiança por parte de Clark, ele sai em busca de vingança contra aquele que outrora foi, segundo suas palavras, o seu melhor amigo. Para realizar tal vingança, Lex utilizou algumas de suas habilidades anteriormente descritas e da ajuda de um aliado conhecido no episódio como “Toy Maker”. Dessa forma, entendemos que Lex Luthor foi construído como um personagem que não escaparia ao seu destino de se tornar um vilão.

Falando sobre a necessidade da existência do vilão, Gamba afirma que:

O Vilão é, diversas vezes, um personagem que exerce fascínio, e que está muito mais próximo da dualidade humana do que o Herói. Contudo, sempre está à sombra deste. Em realidade, é impossível falarmos do Herói, sem falarmos de seu Antagonista, pois o personagem só existe a partir da visão do Vilão (GAMBA, 2014, p. 49).

De acordo com esse entendimento da autora, podemos inferir que para que o herói desempenhe sua função é necessário e, logo, inevitável que surja um vilão que opere o mal e

¹⁶ O título do episódio a ser analisado merece destaque aqui, pois achamos nele uma mensagem que parece ser destinada ao personagem que é objeto deste estudo. O termo *requiem* tem origem latina e segundo o Dicionário Latino Português, essa palavra vem de *requies* e significa “repouso, descanso, cessação” (TORRINHA, 1942, p. 745). No contexto religioso, essa palavra passou a designar uma prece em favor dos mortos. O site Significados ao discorrer a esse respeito afirma que “*requiem* é um tipo de **missa especial celebrada pelas igrejas cristãs em homenagem aos mortos**” (grifos do site). Observa-se, portanto, que a “cessação” a que se refere o termo, diz respeito à morte do indivíduo que é louvado ou homenageado.

lhe seja o seu antagonista. Dito isto, pontuamos que a construção do personagem Lex Luthor era necessária da maneira como foi feita e, portanto, impossível de se escapar a realidade de se tornar um vilão dentro do contexto de *Smallville*. Sobre a origem do termo vilão, a supramencionada autora afirma que:

A etimologia da palavra “Vilão” remete ao latim Villanus, habitante da Villa, um lugar de produção agrícola, ou área rural do Império Romano, isto é, a um camponês. Na Idade Média, o termo passa a ser utilizado em referência a um não nobre. Na época do feudalismo, tratava-se de um descendente de livres camponeses, e que podia deixar o feudo a hora que quisesse. E, tratando-se de um não nobre, o termo passou a ter um significado pejorativo. Somado a isso, há o fato de que, com o passar do tempo, de acordo com C. S. Lewis (1990), o termo deixou de ter uso dentro da hierarquia social, e passou a ser atrelado a valores morais. Por exemplo, o vilão é a representação de uma baixa posição social, e conseqüentemente, sua moral também seria baixa (ibid., p. 50).

Dadas essas considerações etimológicas, entendemos que houve uma transformação histórica e semântica no termo até se chegar ao sentido que hoje conhecemos. Desde o Império Romano e daí passando pelo período do sistema feudal sempre houve uma distinção entre a nobreza e o campesinato (os não nobres). Conforme a referida autora, a partir do momento que foi atribuído ao termo um sentido pejorativo, depreciativo, logo, passou a ser algo mal visto e negativo. Ao citar Lewis (1990), ela ainda corrobora que o vocábulo em discussão é transportado da esfera hierárquica social para a esfera moral, o que implica dizer que o vilão é um ser que retrata e simboliza tudo aquilo que é de pouco ou nenhum valor moral e tudo o que desprezamos.

Ainda sobre esse vocábulo, a autora pontua outra causa histórica para a “demonização” dele. Segundo Gamba (2014), a classe do campesinato foi demonizada pela nova burguesia entre as metades dos séculos XVI e XVII. Em vista disso, o uso do termo passou a ser associado à maldade, e isso, como resultado de uma competição política e socioeconômica que se instaurou nesse período.

Feitas essas considerações, faremos alguns apontamentos no que se refere ao personagem Lex Luthor como vilão em *Smallville*.

5.2 Lex Luthor atuando como vilão nas sombras

Para as considerações nessa parte, selecionamos algumas cenas do episódio *Requiem* (2009). Para tais observações, levamos em conta o personagem como praticante de ações maléficas, as quais, conseqüentemente, o caracterizam como o vilão desprezível na narrativa. Assim sendo, segue abaixo a primeira cena.

Figura 10: Lex como vilão.



Figura 11: Lex observando Winslow Schott.



Fonte: *Smallville – Requiem* (2009).

Essa cena do episódio tem início em 10'33" e término em 10'40". Embora seja inferida a participação de Lex como vilão em episódios anteriores da oitava temporada, esse é o primeiro momento em que ele aparece visualmente ao público no enredo da narrativa como um personagem que pratica ações malignas, as quais são características marcantes na sua personalidade. É dentro desse contexto que abordaremos mais especificamente a questão do mal representado por essa figura.

Um breve resumo do episódio pode nos ser útil para uma melhor contextualização. Em *Requiem* (2009), ocorre uma explosão na empresa LuthorCorp e mata quase todos os membros do conselho, pois Oliver, que estava lá para anunciar a fusão de sua empresa com a LuthorCorp, fica ferido e vai pro hospital. Oliver desconfia que *Lex é o responsável pela explosão*, mas Clark e Lana descobrem que o responsável pela produção da bomba é Winslow Schott (Chris Gauthier), um fabricante de brinquedos e ex-funcionário da Queen Industries, que busca se vingar de Oliver. Nesse cenário Lex faz a sua primeira aparição como vilão e é ajudado por Schott (Toyman).

Diante disso, temos alguns apontamentos a realizar a partir desse recorte. Em primeiro lugar, o visual com o qual Lex aparece no cenário, visual este que aparece em todo o episódio em apreço. Esse primeiro ponto será abordado de duas formas: 1) características físicas e 2) figurino do personagem.

Na primeira aparição como vilão, a caracterização física de Lex se dá de uma forma tradicional, forma esta vista em boa parte dos vilões clássicos. Ele se apresenta na narrativa como um ser que, embora imobilizado, tem uma característica que basicamente está presente nos vilões da literatura clássica de super heróis e vilões: uma aparência deformada. Observamos que a aparência deformada no personagem (não tanto, mas ainda sim é perceptível), evoca no público a ideia de monstruosidade que outrora estava oculta. Em vista disto, a verdadeira

aparência tanto física (exterior) quanto moral (interna) de Lex Luthor toma uma forma que vinha sendo construída e agora se concretiza.

No caso de Lex, essa construção pode ser vista pelo menos sob duas perspectivas: suas relações sociais e interpessoais e questões culturais. No que diz respeito à primeira, notamos que as relações interpessoais de Lex nunca foram perfeitas e disso observamos a sua frustração e insatisfação com os resultados obtidos delas. Nesse sentido, Faria afirma que “a insatisfação diante das dificuldades da vida faz com que apareçam os demônios interiores, gerando a vontade de transgredir as condutas morais e exacerbar o mal, ou então, simplesmente permitir que se possa ser bom e mau simultaneamente” (FARIA, 2012, p. 159). Dessas decepções como resultado das relações interpessoais do personagem, percebemos a influência dessas frustrações como impulsionadoras das atitudes malignas de Lex, como vista na análise do período de amizade entre ele e Clark anteriormente, por exemplo. Sob esse ponto de vista, fatores externos exercem impacto e são determinantes para a “aparência dos demônios interiores” no caso de Lex e isso através da transgressão das condutas morais preestabelecidas para o convívio em sociedade.

A aparência física assume um papel relevante na construção de personagem, pois ela, geralmente, quando se apresenta externamente, seria uma representação do que realmente somos por dentro. No caso em apreço, a natureza interior de Lex se externa de uma forma fragmentada, já que vemos parte dele como uma imagem que associamos à fealdade e, portanto, um “monstro” fisicamente deformado. Logo, esse personagem serve como uma representação do mal em sua forma externa que outrora estava oculta na sua natureza interior. Neil Smith citando Immanuel Kant pondera que o filósofo distinguiu a natureza interior da natureza exterior. Ele diz que, segundo Kant:

A natureza interior dos seres humanos compreendia suas paixões cruas, enquanto a natureza exterior era o ambiente social e físico no qual os seres humanos viviam. Essa distinção era, num certo sentido, forçada em Kant, como resultado do sistema epistemológico que ele construiu e é significativo que, nesse dualismo, a própria natureza humana não figure de forma alguma (SMITH, 1988, p. 29).

Sob esse viés, ponderamos que a natureza interior, quando dominada pelas suas “paixões cruas”, torna inevitável a afloração dos sentimentos mais obscuros que tentamos esconder ou negar tanto dos outros como de nós mesmos. Essas ações tomam lugar na esfera da natureza exterior, a qual é o ambiente social onde os seres humanos vivem em comunidade, comunidade esta que sofrerá o impacto das ações humanas sejam elas boas ou ruins. Diante disso, na concepção epistemológica kantiana a mente não se notabiliza, pois é através dela que esse dualismo (natureza interior X natureza exterior) é superado, o que não é o caso de Lex; antes,

ele é dominado pela natureza interior, a qual se mostra maligna.

Ainda sobre as características físicas, a calvície permanente de Lex assume um significado simbólico através do qual podemos abordar uma crítica a uma questão cultural muito presente em alguns países de primeiro mundo, especialmente nos Estados Unidos: o capitalismo. Jan Jagodzinski escreve a respeito da metáfora presente na calvície de Lex como contraste aos longos cabelos de Lionel nos seguintes termos:

Cortar as trocas paranóicas contínuas entre Lex e Lionel é expor a esquizofrenia do próprio capitalismo – Lex sendo o excesso do que deveria ser as formas “mais” legítimas de administrar uma corporação, como exemplificado por Lionel. O forte contraste entre a calvície de Lex e o cabelo comprido de Lionel marca metaforicamente os limites extremos e paradoxais do crescimento capitalista – falência e gastos ilimitados. Como dois lados da mesma moeda capitalista – um interior, o outro exterior – eles só podem se aniquilar em um ponto que está “além” do próprio capitalismo. A lógica da calvície não é uma questão de não ter cabelo. Ao contrário, a relação entre calvície e cabelos compridos em *Smallville* é apresentada como um espaço envolto. A calvície é o limite interno do crescimento capitalista (JAGODZINSKI, 2008, p. 184).

Embora o foco aqui não seja Lionel, a fala de Jagodzinski merece nossa atenção no que diz respeito à metáfora da calvície. É verdade que Lex aparece durante todo o *show* careca, mas esse fato torna-se ainda mais interessante aqui, pois como corrobora o supramencionado autor, esse fato serve de metáfora e dela podemos fazer algumas considerações sobre essa questão cultural tão predominante e propagado nos Estados Unidos, que é o capitalismo.

Primeiramente, observamos que essa ocorrência representada no personagem Lex Luthor se mostra algo relevante pelo motivo de que ele é visto como um ser maligno. Assim sendo, uma possível leitura pode ser que Lex, como um representante do equilíbrio para o capitalismo desenfreado pregado pela imagem do *Superman*, é mau porque faz oposição ao sistema capitalista. Desse modo, quem se identifica com a imagem de Lex que, nesse caso, se opõe ao sistema, se torna um ser maligno e, portanto, um vilão.

Segundo, a calvície de Lex foi ideologicamente motivada e produzida pelos adaptadores da série. A razão que encontramos para tal é exatamente para mostrar que o capitalismo tem (ou pelo menos deveria ter) um limite para o seu crescimento e isso só será possível se os dois lados da mesma moeda do capitalismo se “aniquilarem em um ponto que está ‘além’ do próprio capitalismo”, como afirma Jagodzinski.

Após essa breve análise, ainda temos de discutir algumas questões voltadas para o cenário em que Lex se encontra e nesse cenário, como visto nas imagens acima, ele se encontra rodeado pela escuridão. Lindgren (1948) destaca que existem três maneiras principais do cinegrafista controlar a iluminação do cenário: direção, intensidade e grau de difusão. A direção

da qual a luz emerge pode ser de um ângulo acima, abaixo ou de um dos lados do objeto que se quer lançar luz. Da intensidade se afirma que dela dependerá o tom de iluminação da imagem como um todo. Sobre a difusão da imagem na tela, Lindgren diz que “o propósito de difundir telas e refletores suaves é também espalhar a luz de modo que ela caia sobre o assunto de um grande número de pontos de intensidade relativamente baixa, em vez de um brilho concentrado” (LINDGREN, 1948, p. 133).

Sob esse viés, o cenário no qual Lex se apresenta merece algumas ponderações. Em primeiro, no que diz respeito a direção, o personagem recebe pouca iluminação de todos os ângulos, conforme visto na imagem. A luz principal na cena vem de uma direção que está acima da cabeça do personagem, pois as sombras desse membro do corpo do personagem recaem sobre o seu peito, causando assim um efeito dramático e enfático de posse da escuridão. Seguido dessa luz, notamos a luz secundária que é lançada de várias posições, enfatizando ainda mais a submissão do personagem ao seu estado maligno.

Segundo, o cenário espacial, o lugar de onde Lex está operando suas ações malignas está totalmente rendido às sombras. No meio em que ele está, não há espaço algum para a opacidade. Tudo são densas trevas. Diante disso, a difusão proposta pela iluminação nessa cena traz à tona a ideologia e o sentimento presente na luz, como disse Fellini (2000). Logo, o lugar onde o personagem se encontra “justifica” suas ações, levando-se em consideração que o exterior influencia o interior nas tomadas de decisão no caso de Lex. Em outras palavras, “tons escuros, em suma, tendem a deprimir nossos espíritos” (LINDGREN, 1948, p. 132) e como o personagem se sente deprimido pelas decepções vividas por ele, não poderia ser possível usar outro tom de cor para rodeá-lo no cenário.

Ainda sobre a influência das cores sobre os nossos sentimentos e percepção do mundo que nos cerca, consideramos que:

O preto transforma todos os significados positivos de todas as cores cromáticas em seu oposto negativo. O que soa tão teórico é uma constatação elementar prática: o preto faz a diferença entre o bem e o mal, porque ele faz também a diferença entre o dia e a noite (HELLER, 2008, p. 131)¹⁷.

Dáí verificamos o poder de negação que exercido pela cor preta sobre tudo que caracterizamos como bom. Diante disso, destacamos que a cor preta no cenário em que o personagem está inserido, aponta claramente para o que sua imagem foi intencionalmente produzida para representar dentro do seriado: o mal. Como a cor preta torna negativo todos os

¹⁷ El negro invierte todo significado positivo de cualquier color vivo. Esto, que suena tan teórico, es una experiencia práctica elemental: el negro establece la diferencia entre el bien y el mal porque el negro establece la diferencia entre el día y la noche (HELLER, 2008, p. 131).

sentidos positivos das cores, ela se faz um elemento chave para a representação do mal tanto no ambiente físico do qual o personagem faz parte quanto para fundamentar as suas ações maléficas.

Para abordarmos a ação principal do antagonista dessa narrativa, selecionamos um trecho do seriado contendo algumas cenas que julgamos merecedoras de exploração. O trecho tem início em 26'39" e término em 30'46". Nessa película cinematográfica trataremos de diálogos, ângulos e cores das cenas analisadas.

Figuras 12 e 13: Lex observando Clark e Lana.

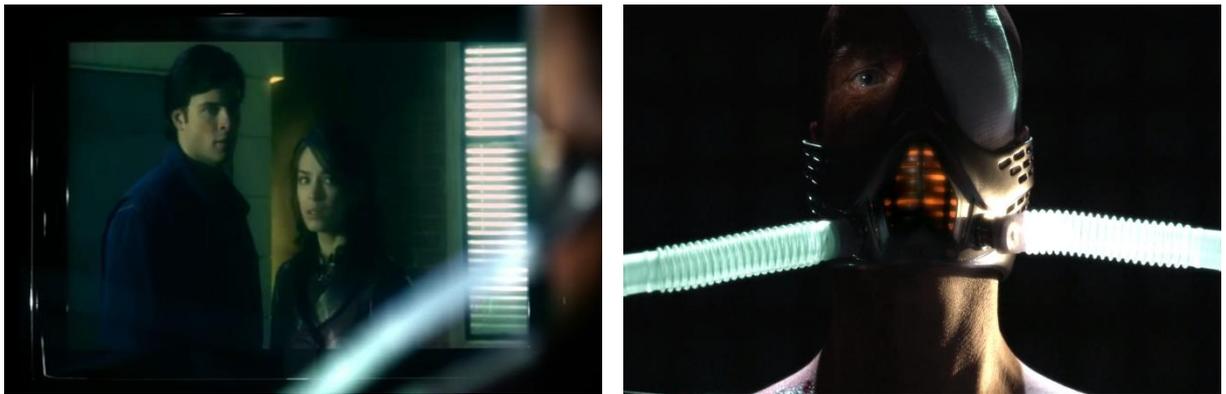


Figura 14: O fim de Lex Luthor.



Fonte: *Smallville - Requiem* (2009)

Seguiremos a ordem das imagens para a nossa análise dessa parte. Assim, atentemos para a imagem 15 para início de nossas reflexões finais. Na imagem 15 os personagens se encontram em uma situação quase “impossível” de ser resolvida, situação esta que foi projetada por Lex com um propósito bem definido: separar Clark e Lana. Obviamente que isso constitui uma ação maléfica do personagem. A situação é: há uma bomba feita com kryptonita verde no teto do *Daily Planet* (Planeta Diário) que pode destruir metade da cidade. De um lado, Lana pode deixar a bomba detonar e causar seu efeito catastrófico na cidade ou Clark e Lana podem ir para casa e viverem “felizes para sempre”. Clark diz a Lana que ela deve absorver a kryptonita

da bomba, mesmo que isso implique na separação dos dois para sempre.

Como Lex, dentro da narrativa, sabe do instinto heroico de Clark, essa ação de sua parte revela o seu poder estratégico e bélico em ação como uma característica marcante de sua personalidade maligna, conforme construída no decorrer de *Smallville*. Isto posto, se faz interessante observarmos o diálogo entre o herói e o vilão para uma compreensão mais ampla do contexto da ação narrativa.

Lex: Clark Kent e Lana Lang, bem vindos ao seu destino. Vocês me destruíram em todos os sentidos, então agora vou tirar o que mais importa para vocês.

Clark: Lex?

Lex: “Você sabe o que as pessoas se lembram sobre os romances entre grandes amantes? Não como os amantes se conheceram, mas como o relacionamento termina tragicamente”. A roupa que Lana está usando foi projetada para absorver kryptonita suficiente para que você nunca mais possa chegar perto dela.

Clark: Você é um covarde, Lex. Venha aqui nos enfrentar!

Lex: Não, Clark. É hora de você enfrentar seu momento decisivo. Você pode ir embora, sacrificando vidas inocentes para ficar junto, ou desarmar a bomba e sacrificar seu amor para sempre.¹⁸

O diálogo dos personagens, como já discutido anteriormente (cf. KOWZAN, 1988), o discurso representa muito mais do que uma carga semântica; ele representa cargas ideológicas também e, portanto, motivado. Como Gamba (2014) argumenta, cabe-nos questionar o porquê de determinadas ações de um personagem, especialmente no caso de Lex, o qual nos é apresentado como um personagem redondo, ou seja, ele não possui características fixas na narrativa, antes, nos surpreende à medida que o enredo se desenrola. Assim, o diálogo transcrito acima toma certa relevância para a análise.

A primeira sentença a ser examinada é “Vocês me destruíram em todos os sentidos”. Nesse trecho podemos identificar o sentimento de remorso de Lex e de ódio sobre os quais ele embasa sua vingança contra o referido casal. De um lado, a pessoa que ele considerou ser seu melhor amigo e, de outro, a mulher que uma vez foi sua esposa. Percebe-se, portanto, o rompimento de todos os laços afetivos que uma vez foram nutridos por Lex e que, agora, se transformam em um sentimento negativo: vingança. Sob essa ótica de hostilidade na relação entre os personagens e que é demonstrada nessa primeira fala de Lex na cena, destacamos que:

A relação com Clark funcionava como uma bússola moral para Lex, que via em Kent

¹⁸ Lex: Clark Kent and Lana Lang, welcome to your destiny. You've destroyed me in every way, so now I'm going to take away what matters most to you./ Clark: Lex?/ Lex: Do you know what people remember about the greatest star-crossed romances? Not how the lovers met, but the way the relationship tragically ends. The skin Lana's wearing was designed to absorb enough meteor rock that you'll never be able to go near her again. /Clark: You're a coward, Lex. Come out here. Face us!/ Lex: No, Clark. It's time for you to face your defining moment. You can walk away, sacrificing innocent lives to stay together, or defuse the bomb and sacrifice your love forever.

a inspiração para o bem que lhe faltava em seu núcleo familiar. Porém, nem só admiração movia a proximidade de Luthor com o jovem fazendeiro, mas também uma inveja disfarçada, o que fica claro quando Lex passou a cobiçar o interesse romântico de Lana Lang, a primeira namorada de Clark, fato que só agravou as hostilidades entre eles (OLIVEIRA, 2020, p. 87).

Quando essa relação amistosa entre os personagens opostos se desintegra por completo, a “bússola moral” de Lex deixa de existir, o que, conseqüente e inevitavelmente, conduz ele a assumir o papel de vilão que ele vinha tentando suprimir. Diante disso, a evidência nos leva a deduzir que esse afastamento dos “pólos opostos” os leva à tentativa de um equilíbrio entre o bem e o mal, representados nas figuras de Clark e Lex, respectivamente.

Outro fator que move o vilão nessa narrativa é o seu sentimento de inveja em relação a Lana Lang. Conforme posto por Oliveira, esse fato só agravou a situação hostil entre os personagens, o que também foi intencionalmente produzido, visto que ambos os personagens se relacionaram amorosamente com Lana, mas apenas Clark teve o seu amor verdadeiro. Vendo isso, Lex se ver motivado pela inveja disfarçada e quando tem a oportunidade de destruir a relação, ele o faz, pois segundo a sua ótica, Lana também o destruiu em todos os sentidos e, portanto, ela recebe “as boas-vindas ao seu destino” pelo antagonista da narrativa. Logo, o discurso de Lex se mostra motivado pelo sentimento de vingança, fator característico dos vilões clássicos, tal como ele é.

Uma segunda frase digna de nossa atenção é a pergunta e a resposta dada por Lex no seguinte trecho “Você sabe o que as pessoas se lembram sobre os romances entre grandes amantes? Não como os amantes se conheceram, mas como o relacionamento termina tragicamente”. Segundo o site Wiki de *Smallville*, a referência desse trecho diz respeito à peça Romeu e Julieta que também termina tragicamente. As ações maléficas do vilão nesse cenário foram um fator externo essencial para o fim desse romance. Esses atos vilanescos reproduzidos na imagem de Lex constituem sua *persona* e são inerentes à narrativa para compreendermos a representação do mal através desse personagem na série.

Carl Gustav Jung (2008) discorre sobre *persona* dizendo que ela é uma máscara que parece ser individual, mas que na verdade é coletiva e por coletiva ele se refere à relação entre o indivíduo e a sociedade que o cerca. Sob essa ótica, podemos afirmar que a influência de fatores externos ampara as ações do personagem, já que, nesse caso, ele seria “forçado” a praticar e ceder ao mal. Mas, embora a *persona* seja um contrato social, Jung continua e diz que:

[...] apesar da consciência do ego identificar-se inicialmente com a *persona* — essa figura de compromisso que representamos diante da coletividade, o si-mesmo inconsciente não pode ser reprimido a ponto de extinguir-se. Sua influência manifesta-

se principalmente no caráter especial dos conteúdos contrastantes e compensadores do inconsciente (JUNG, 2008, p. 44).

Sob esse viés, inferimos que, apesar de existir um contrato social de convivência, o “eu” não é anulado ou, nas palavras de Jung, não é “reprimido a ponto de extinguir-se”. Conseqüentemente, isso se aplica a Lex, pois o seu “si-mesmo inconsciente” está lá e sob certas influências ele veio à tona através do seu caráter que fatalmente se mostrou maligno.

Por último, temos de considerar a presença da cor verde presente em abundância nessa cena. Aqui destacamos dois pontos de discussão: a) verde como veneno e b) verde como a inveja. Não é novidade para ninguém que a kryptonita verde afeta os kryptonianos a ponto de levá-los à morte, caso sejam expostos por muito tempo a esse meteorito e Lex, como vilão malvado que é, sabendo dessa fraqueza, se apropria desse elemento como um instrumento potencial para infligir dano e sofrimento e se opor ao seu inimigo. Em vista disso, a cor dessa pedra de meteoro se torna relevante para a cena em apreço. A cor verde:

é a cor de tudo que é venenoso. Surpreendentemente verde também é a cor da saúde, para significar isso o violeta não serve. Quando se pensa em “venenoso” pensa-se logo no “verde veneno”, a conexão que coloquialmente se faz entre o que é verde e o que é venenoso, e que só existe na Alemanha (HELLER, 2008, p. 113)¹⁹.

Dessa forma, a associação psicológica que fazemos à cor verde em determinado contexto é que ela reflete algo perigoso ao nosso bem estar. Na cena em análise, ela reflete um perigo mortal para Clark, levando-se em consideração que o vilão se apropria desse “calcanhar de Aquiles” para fazer contraposição ao herói.

Sobre o segundo ponto de discussão, ou seja, o verde como elemento representativo da inveja, ponderamos que “Em inglês, o verde está intimamente associado à inveja. A expressão *a look with green eyes* não está se referindo à cor dos olhos, e sim a um olhar cheio de inveja” (HELLER, 2008, p. 115, grifos da autora)²⁰. Nesse entendimento, podemos afirmar que a cor verde em abundância na cena toma um lugar representativo do sentimento de inveja nutrido por Lex em relação a Clark e para corroborar ainda mais essa ideia é usada em dado momento da cena a câmera subjetiva, na qual o público assume o olhar do personagem, convidando assim o telespectador a se identificar com o vilão e ver Clark com o mesmo “olhar cheio de raiva”.

Ainda temos de acrescentar outro ponto nessa discussão: a roupa preta que Lana está

¹⁹ TO: Verde es el color de lo venenoso. Curiosamente es también el color de lo saludable, aunque con lo saludable no se aviene el violeta. Nos imaginamos los venenos como sustancias verdes, y el alemán coloquial usa una palabra compuesta de "verde" y "veneno", Giftgrun, algo que no se encuentra en otros idiomas (HELLER, 2008, p. 113).

²⁰ TO: En inglés, el verde está muy ligado a la envidia. La expresión *a look with green eyes* no se refiere al color de los ojos, sino a una mirada envidiosa (HELLER, 2008, p. 115).

usando e que foi fabricada por Lex. O próprio Lex afirma que a roupa de Lana foi feita com o intuito de absorver uma extrema quantidade de kryptonita (cf. diálogo acima). Essa roupa é de cor preta, o que assume uma conotação especial no momento em que Lana absorve a kryptonita verde. Nesse sentido, a nosso ver, Lex ao projetar a bomba de kryptonita verde e ao prever que o instinto heróico do casal falaria mais alto, deixou transparecer mais uma característica vilanesca que lhe é peculiar, qual seja: a frieza de um calculista. Dessa maneira, o antagonista se revela inclinado cada vez mais ao exercício daquilo que ele vinha ou alegava estar lutando contra: o mal.

No próximo trecho a ser discutido (cf. imagem 16), observamos mais uma vez o uso do *close-up*, sobre o qual discorreremos dois pontos: o poder desse *close-up* na cena e o tipo e o tamanho do *close-up* aplicado aqui.

Sobre as revelações que o *close-up* tem o poder de fazer, João Vitor Leal afirma que:

[...] ao amplificar a imagem do rosto humano, o *close-up* revelaria, de um modo extremamente eficaz e quase imediato, as supostas intenções e emoções da pessoa filmada, erigindo ao redor dela, inevitavelmente, os vestígios de uma trama narrativa a ser reconstituída e interpretada pelo espectador (LEAL, 2019, p. 93).

O plano fechado exerce uma função reveladora quando aplicado de forma correta na narrativa cinematográfica. Aqui, o referido plano dá ao vilão Lex Luthor um ar de extrema confiança e prazer na dor que é infligida ao casal Clark e Lana através de suas ações. Dito de outra forma, a imagem do rosto de Lex ao ser amplificada pelo *close-up* “revela as supostas intenções e emoções” desse personagem construindo e possibilitando assim ao espectador uma interpretação da imagem narrativa de sua maldade. Assim, se torna manifesto que nesse contexto em específico em que esse elemento cinematográfico é aplicado aqui, ele indica a intenção maléfica por trás da imagem do rosto humano que é filmado.

No que diz respeito ao tipo e ao tamanho do *close-up* nessa cena, eles trabalham juntos para a construção do sentido narrativo. Em relação ao primeiro aspecto, ou seja, o tipo do plano, observamos que se trata de um *close-up* objetivo. Nesse diapasão, expressamos que esse tipo de plano “é o *close-up* do ponto de vista de um observador invisível; não a de um personagem pessoalmente envolvido na cena. Um *close-up* objetivo aproxima o espectador do personagem sem se envolver pessoalmente” (MASCELLI, 1965, p. 177). Observando a cena, identificamos que Lex está observando a despedida de Clark e Lana sem olhar diretamente para as lentes da câmera. Diante disso, enfatizamos que o personagem se “distancia” da plateia no que tange o “envolvimento e identificação pessoal” nas ações praticadas pelo vilão, pois diferente do olhar subjetivo, em que a plateia se identifica com emocional e pessoalmente, aqui podemos inferir

que impera somente o olhar do personagem filmado.

Junto com o tipo de plano aplicado está o tamanho do plano. Aqui notamos que o tamanho do plano aplicado pode ser chamado de “*close-up* sufocante” (*choker close-up*, em inglês). Segundo o site Media College, esse plano “mostra o rosto do sujeito um pouco acima das sobrancelhas até abaixo da boca” e, continua o mesmo site dizendo que ele deve “ser usado criteriosamente, pois nem todos ficarão lisonjeados com uma visão tão reveladora”. Destarte, podemos afirmar que a cena nos direciona a acreditar que à medida que o quadro vai se fechando, mais próximo o vilão fica de chegar ao seu fim, conforme veremos na próxima cena. Para além dessas considerações sobre o quadro estar se fechando, o *close-up* quando é usado aqui, acentua ainda mais a ideia do fim do vilão, pois conforme Chevalier e Gheerbrant (2015), uma das coisas que a cor preta evoca é a morte.

E, por fim, nos resta falar do fim do vilão Lex Luthor. Para tais considerações, nos apropriaremos uma vez mais do plano fechado e da cor usada na cena para anunciar o castigo e o fim desse personagem. Conforme discutido anteriormente, o plano fechado já prenunciava o fim inevitável dessa figura vilanesca, porém aqui, esse plano muda do ângulo objetivo para o subjetivo. Mascelli (1965) diz que o personagem filmado desse ângulo olha diretamente para a câmera com o objetivo de falar com o público. Na cena examinada aqui, embora seja veiculada de uma maneira veloz, o plano tem a duração necessária para o entendimento da plateia, conforme diz Martin (2005). Logo, a imagem de Lex que é construída por essa cena evoca a ideia de castigo sobre o vilão que pratica o mal e que, apesar de parecer demorado, esse castigo ou punição chega de maneira veloz, eficaz e inescapável. Ele diz isso direta e enfaticamente ao público pelo contato visual que faz com o mesmo.

O último ponto de discussão recai sobre a cor empregada para mostrar a punição desse vilão: a cor amarela. Sobre essa cor, afirmamos que “ela é, então, a anunciadora do declínio, da velhice, da *aproximação da morte*. Ao fim, o amarelo se torna um substituto do negro” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 41, grifos nossos). Se a cor preta no cenário em que Lex se encontrava prenunciava o destino final, a cor amarela, por sua vez, é o seu destino chegado, pois conforme vemos na cena, uma explosão ocorre e nesse momento tudo ao redor desse vilão se torna amarelo, anunciando o seu declínio e sorte final.

Conforme visto até aqui, o processo de construção do personagem-vilão Lex Luthor nos leva ao entendimento de que desde o início ele sempre buscou seus próprios interesses egoístas e a cor amarela que o “aproximou” ou o “conduziu” à morte atesta isso. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2015), existe uma ambivalência na cor amarela: ela é tanto a mais divina quanto a mais terrestre das cores. Então, podemos afirmar que Lex abraçou e defendeu

os “valores terrestres” e, portanto, serviu ao seu próprio ego, como é inerente à personalidade da maioria dos vilões, o que o conduziu à sua própria destruição.

Por último, mencionamos a representação de dois sentimentos destrutivos representados pela cor amarela. Afirmamos que “o amarelo é a cor de tudo que nos causa raiva” (HELLER, 2008, p. 88)²¹. No processo de construção do personagem analisado, observamos a presença desses dois sentimentos, especialmente na cena em foco. Tais emoções negativas conduziram esse vilão ao seu castigo como o seu fim inevitável ou como afirma Faria (2012, p. 160) sobre o tirano, “ele comete o pecado, causa o sofrimento e *recebe* ou não *sua punição posterior*” (grifos nossos).

Em vista disso, assinalamos que o processo de construção do personagem Lex Luthor dentro do contexto da série *Smallville*, nos direciona a refletir sobre o construto social de que o vilão em questão tem um histórico de vida que o conduziu inevitavelmente a abraçar o seu destino e revelar o seu verdadeiro “Eu”. Isso fica demonstrado tanto da perspectiva ética e moral das suas ações quanto da perspectiva da linguagem cinematográfica, conforme exposto e analisado no decorrer desta pesquisa.

²¹ “El amarillo es el color de todo lo que disgusta” (HELLER, 2008, p. 88).

6 CONCLUSÃO

Ao longo deste estudo, buscou-se apresentar aqui uma compreensão do processo de construção do personagem Lex Luthor como representação do mal no seriado televisivo *Smallville*. Para essa finalidade, discorreremos inicialmente sobre algumas questões voltadas para o cinema e literatura, pois o personagem que foi objeto deste estudo está envolvido nessas duas grandes áreas e através delas e de suas linguagens conseguimos trazer luz sobre esse assunto.

No cinema, abordamos um breve histórico do mesmo, tratamos ainda da teoria da adaptação, na qual se enquadra a série em questão e sobre a linguagem cinematográfica que ajudou na compreensão desse personagem que representa o mal dentro do contexto de *Smallville*. Dentro da perspectiva literária, conseguimos discutir o papel do vilão em histórias de super-heróis no gênero seriado televisivo, desde a origem do termo vilão como habitante da vila até chegarmos nos séculos XVII e XVIII, quando o termo foi “demonizado” pela burguesia da época e chegarmos ao entendimento nos dias atuais.

A partir dessas discussões, partimos para a análise do objeto, Lex Luthor, e depreendemos que ele foi construído de uma maneira que ele não poderia escapar do seu destino, ainda que ele tenha tentado. Essa versão adaptada de Lex Luthor é aplaudida de pé por muitos, pois nessa mídia os produtores se preocuparam em mostrar o desenvolvimento da personalidade e o que motivou esse personagem a se tornar quem ele se tornou dentro da narrativa. Nesse processo, antes do vilão abraçar seu destino obscuro, o público teve tempo de estimar e se identificar com ele. Para mais, o processo de construção que viabilizou a transformação de Lex em vilão foi efetivado em oposição à de seu amigo/inimigo Clark Kent. Se por um lado Kent caminhava rumo à luz, por outro, Lex fazia o percurso contrário e adentrava nas trevas.

Embora dentro dessa narrativa adaptada Lex queira e até tente ser um herói, o processo de construção usado apresenta ele com traços na sua personalidade que apontam na direção contrária, pois ele não é o “herói” no sentido clássico da palavra, ou seja, o herói dos outros, mas sim de si mesmo, já que ele se mostra egoísta, o que acaba por conduzi-lo à destruição, conforme visto anteriormente. Logo, Lex foi criado à imagem de suas boas intenções, mas foi dirigido por ações equivocadas, ações estas que o denunciam como vilão desde o princípio.

Diante dessas considerações, entendemos que elas são apenas uma leitura possível desse objeto e que outras poderão surgir e esperamos que surjam, pois, as expectativas deste pesquisador são que estas breves e singelas observações encorajem outros a estudarem esse objeto e gerem novas discussões literárias em um futuro próximo.

REFERÊNCIAS

- ALSFORD, M. *Heroes and Villains*. 1st ed. London: Darton, Longman & Todd, 2006.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema**: uma introdução. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013. Tradução de: Roberta Gregoli.
- BRANIGAN, E. *Point of view in the cinema*. Berlin: Mouton, 1984.
- CAMPBELL, J. *The hero with a thousand faces*. Princeton: Princeton University Press, 2004.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- FARIA, M. L. **Imagem e imaginário dos vilões contemporâneos**: O vilão como representação do mal nos quadrinhos, cinema e games. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Faculdade de Meios de Comunicação Social. Porto Alegre: Rio Grande do Sul, 2012.
- FELLINI, Federico. *Fazer um Filme*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2000.
- FERRO, M. **O filme**: uma contra-análise da sociedade? In: LE Goff, J.; NORA, P. (Orgs). *História: novos objetos*. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 199- 215.
- FECHINE, Yvana. **Gêneros Televisuais**: a dinâmica dos formatos. *Revista Symposium*, ano 5, nº 1, janeiro-junho, 2001.
- HELLER, E. **Psicología del color**: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- GAMBA, Janaina dos Santos. **Cara de vilão**: aspectos complexos na construção do personagem-tipo do vilão em filmes de horror. Dissertação (Mestrado) - Curso de Meios de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 125f., 2014.
- JAGODZINSKI, J. **Television and Youth Culture**: televised paranoia. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- JUNG, C. G. *O Eu e o Inconsciente*. 21ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- KOWZAN, T. **Os signos no teatro**: Introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J.; NETTO, T. C.; CARDOSO, R. C. *Semiologia do Teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 93-123.
- LEAL, J. V. **O close-up e o sujeito reinventado**: à procura do personagem de cinema. **Aniki**: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, [S.L.], v. 6, n. 2, p. 93-114, 20 ago. 2019. Associação de Investigadores da Imagem em Movimento.
- LINDGREN, E. **The Art of the Film**: an introduction to film appreciation. London: Bradford & Dickens, 1948.

LONSO, L. Tipos de planos e sua importância na narrativa visual. 2020. Disponível em: <https://www.domestika.org/pt/blog/4472-tipos-de-planos-e-sua-importancia-na-narrativa-visual>. Acesso em: 22 de fev. de 2022.

MACHADO, A. A televisão levada a sério. São Paulo: SENAC, 2001.

MAFFESOLI, M. No fundo das aparências. Petrópolis: Vozes, 1996.

MARTIN, M. A linguagem cinematográfica. Lisboa: DinaLivros, 2005.

MARTINS, A. R. A luz no cinema. Tese (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 209f., 2004.

MASCELLI, J. V. **The Five C's of Cinematography**: motion picture filming techniques. Los Angeles: Cine Grafi, 1965.

Media College. Choker Shot. Disponível em: <https://www.mediacollege.com/video/shots/choker.html#:~:text=Our%20preferred%20definition%20for%20the,good%20reason%20to%20use%20it>. Acesso em: 29 mar. 2022.

METZ, C. **Film language**: a semiotics of the cinema. Trans. Michael Taylor. New York: Oxford University Press, 1974.

NEWMAN, C. The postmodern aura. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1985.

OLIVEIRA, P. R. Alexander, o Grande: a jornada do vilão Lex Luthor na série *Smallville*. Imagine, Natal, n. 19, p. 72-92, dez. 2020.

PEGORARO, O. Ética dos maiores mestres através da história. Petrópolis: Vozes, 2010.

POLLARI, C. V. M. Análise da iluminação de filmes de Alfred Hitchcock. Goiânia: Revista Especialize On-Line Ipog, v. 01, n. 006, 2013.

Primeiro Filme. Níveis da linguagem cinematográfica. Disponível em: <https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/niveis-da-linguagem-cinematografica/>. Acesso em: 25 de fev. de 2022.

SMITH, N. Desenvolvimento desigual. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S. A., 1988.

SOUZA, L. K. **Amizade em adultos**: adaptação e validação dos questionários McGill e um estudo de diferenças de gênero. Tese (Doutorado) - Curso de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 101f., 2006.

STAM, R. Introdução à teoria do cinema. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

STUBBE, L. Ângulos de câmera no Cinema. Disponível em: <https://www.institutodecinema.com.br/mais/conteudo/angulos-de-camera-no-cinema#:~:text=%C3%82ngulo%20Frontal%3A,tornando%20a%20cena%20mais%20emotiva>. Acesso em: 24 de fev. de 2022.

TORRINHA, F. Dicionário Latino Português. 2. ed. Porto: Junta Nacional de Educação, 1942.

TRINDADE, A. G. **Som & Fúria**: Uma Leitura Carnavalizada. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: Paraíba, 2019.

VIDEOPEDIA. **Planos cinematográficos**: saiba o que são e os principais tipos. saiba o que são e os principais tipos. 2019. Disponível em: <https://videopedia.com.br/geral/planos-cinematograficos/#>. Acesso em: 22 de fev. de 2022.

Wiki de *Smallville*. Lex Luthor. Disponível em: https://smallville.fandom.com/wiki/Lex_Luthor#References. Acesso em: 13 de jan. de 2022.

Wiki de *Smallville*. Requiem. Disponível em: <https://smallville.fandom.com/wiki/Requiem#Allusions>. Acesso em: 25 de mar. de 2022.

WIKIPÉDIA. Lex Luthor. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Lex_Luthor_\(Smallville\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lex_Luthor_(Smallville)). Acesso em: 13 de jan. de 2022.

WOOLF, V. The movies and reality. *New Republic*, v. 47, 4 Aug., p. 308-310, 1926.