

A PALEONTOLOGIA E O PALEONTÓLOGO NO IMAGINÁRIO CINEMATOGRAFICO

Anna Paula Quadros Soares

annaquadros21@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/6819957053456495>

Ilka de Oliveira Mota

Ilka.mota@ufscar.br

<http://lattes.cnpq.br/9991950104035858>

RESUMO

O artigo analisa as imagens de Paleontologia e paleontólogo em dois filmes norte-americanos com circulação no Brasil: *Jurassic Park* e *Bringing up baby*. O objetivo consistiu em analisar os modos como eles representam, no plano do imaginário, a Paleontologia e o paleontólogo e compreender seus efeitos de sentido. Ancoramo-nos no aparato teórico-metodológico da Análise de Discurso de cunho materialista, mobilizando noções como imaginário, texto e discurso. Neste estudo, o filme é concebido como unidade de significação que produz efeitos de sentido a partir de um contexto sócio-histórico e ideológico determinado. Embora apresentem diferenças importantes, ambas as materialidades fílmicas tendem a veicular certos discursos e a corroborar certos estereótipos sociais e de gênero.

Palavras-chave: cinema; Paleontologia; paleontólogo; imaginário.

1. Introdução

Em grande parte da mídia televisiva e fílmica encontramos, seja como protagonista seja como elemento de pano de fundo, as figuras recorrentes da ciência e do cientista. Ambas comparecem como algo exótico e distante do real histórico. No caso do cientista, este é retratado como homem, branco, solitário, excêntrico, genial e travestido com o típico jaleco branco e óculos. Já a ciência comparece, no plano do imaginário, como exótica, complexa e dissociada da sociedade, daí as cenas recorrentes do cientista trancado em seu laboratório realizando os mais extravagantes experimentos. Tudo se passa como se houvesse uma separação rígida entre a ciência e a sociedade. Trata-se, pois, de um modo equivocado, e porque não dizer deturpado, de representação da ciência e do cientista.

Com base nesse modo de significação das figuras da ciência e do cientista, fundamentalmente endossado pela grande mídia, motiva-nos, neste artigo, analisar discursivamente a(s) imagem(ns) do cientista paleontólogo e, por tabela, da ciência

Paleontologia que circulam na mídia fílmica, buscando compreender o processo de significação aí implicado.

Enquanto ciência, a Paleontologia se dedica ao estudo de restos e vestígios de animais ou vegetais e tem por objetivo conhecer a vida do passado geológico preservado em rochas. Apesar de ser majoritariamente uma área de conhecimento voltada à Biologia, a Paleontologia é integrada com outras áreas de conhecimento, como a Geologia, Física, Química e Matemática, daí seu caráter multidisciplinar.

A Paleontologia não está restrita ao ambiente acadêmico; ela está fortemente presente no imaginário popular, uma vez que muitos se interessam pela história da terra e de seus habitantes pretéritos (CARVALHO, 2010). Daí o nosso interesse em compreender os sentidos produzidos tanto para a Paleontologia quanto para o paleontólogo nas narrativas fílmicas norte-americanas.

Na atualidade, há uma literatura potente sobre as imagens deturpadas de Ciência e cientista. São pesquisas que analisam as diversas visões deturpadas sobre esses objetos que circulam no contexto escolar, em livros didáticos e se estendem até o contexto acadêmico-científico.

Segundo Pérez et al (2001), há pelo menos sete imagens deturpadas sobre ciência que têm implicações importantes (consequentes) na formação do discente. Nesta obra, os autores trazem considerações que permitem o questionamento de tais simplificações.

Dentre as sete visões deformadas criticadas por Pérez et al. (2001), traremos à baila somente três delas em virtude do espaço.

A primeira visão considerada deformada pelos aludidos autores pode ser encontrada na chamada *concepção empírico-indutivista e ateórica*, que traz em seu bojo a ideia de neutralidade no processo de observação e experimentação. Nela desconsidera-se “o papel essencial das hipóteses como orientadoras da investigação, assim como dos corpos coerentes de conhecimentos (teorias) disponíveis, que orientam todo o processo” (PÉREZ et al, 2001, p. 129). Para Mosterín (1990), esta é uma concepção de ciência que afeta uma parte da comunidade científica. Vale dizer que a ideia de ciência como mera observação (neutra) e experimentação coincide, como bem asseveram Lakin e Wellington (1994), com a “descoberta” científica, veiculada principalmente pelos meios de

comunicação em geral. Desconsideram-se outros modos de produzir conhecimento científico.

Já a segunda visão é derivada da concepção *individualista e elitista da ciência*. Nela o conhecimento científico aparece como algo reservado somente a gênios solitários em seus laboratórios. Tudo se passa como se o trabalho científico fosse produzido isoladamente, o que é um equívoco à medida que a característica fundamental da ciência é o seu caráter coletivo, social, histórico.

Por fim, a terceira delas advém da ideia de *neutralidade* na ciência. As relações entre ciência, tecnologia e sociedade são silenciadas, produzindo uma imagem deformada dos cientistas como seres “acima do bem e do mal”, “fechados em torres de marfim e alheios à necessidade de fazer opções” (PÉREZ et al., 2001, p. 133). Trata-se de uma crença generalizada de que a neutralidade, além de ser possível, é marca fundamental da ciência. Discursivamente, a neutralidade é apenas um dos efeitos de sentido que a ciência, seu discurso, produz no imaginário social. Antes de tudo, o cientista é um sujeito que enuncia de um lugar e não outro no discurso, lugar este que permite a formulação de certas questões e não outras, a partir de sua inscrição em uma formação discursiva determinada.

Apoiados na teoria da Análise de Discurso (PÊCHEUX, 1969; 1987; 1988; ORLANDI, 1983; 1988; 1999; 2001), este artigo analisa os modos de representação imaginária sobre o paleontólogo e a paleontologia em filmes norte-americanos que circulam no Brasil, em canais abertos e/ou pagos. Nosso interesse inclinou-se em compreender as representações imaginárias, a partir da materialidade linguística e imagética conjuntamente, que constituem o(s) sujeito(s) das diferentes práticas languageiras que circulam na mídia fílmica. Vale lembrar que, no cinema norte-americano do século XX, deparamo-nos com famosos personagens que se tornaram conhecidos por meio da persona de cientistas, tais como Frankenstein, Dr. Jekyll, Strangelove, entre outros (MOTA; NOBRE, 2020). Tais personagens corroboram o imaginário de um cientista tresloucado, “cercado por uma parafernália de equipamentos bizarros, capazes de render inquietantes cenários com retortas e tubos de ensaio borbulhantes” (BARCA, 2005, p. 34).

Partimos do pressuposto de que as ‘coisas a saber’ relacionadas à ludicidade (acrescente-se o entretenimento, como é o caso de filmes) não é fruto da imaginação

ingênua ou de pura descontração sem implicações para a constituição subjetiva dos sujeitos e dos sentidos (FREUD, 1905). Numa abordagem discursiva, há relações subjetivas, sócio-histórico-ideológicas e culturais implicadas na produção da ludicidade, da comicidade e da brincadeira, como o presente estudo evidenciará.

Como objetos simbólicos, os filmes, longe de serem neutros e ingênuos, apresentam consequentes implicações para a constituição subjetiva dos sujeitos e dos sentidos. Discursivamente, há relações subjetivas, sócio-histórico-ideológicas e culturais implicadas na produção do entretenimento.

2. Especificidades do campo teórico

Apoiamo-nos no aparato teórico-metodológico da Análise de Discurso de cunho materialidade. Como assevera Orlandi (1999, p. 15), na Análise de Discurso, “procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história”.

Dentre alguns pressupostos da AD, pelo menos dois nos interessam nesse trabalho. O primeiro deles é o fato de que a linguagem não é transparente, ou seja, ela tem uma opacidade que é possível analisar a partir dos objetivos e da pergunta do analista. O segundo se assenta no fato de que o imaginário é constitutivo dos sujeitos de linguagem. Isto é, ele atravessa as relações languageiras dos sujeitos na história, com Orlandi (1999, p. 42) assevera: “O imaginário faz necessariamente parte do funcionamento da linguagem. Ele é eficaz. Ele não “brota” do nada: assenta-se no modo como as relações sociais se inscrevem na história e são regidas, em uma sociedade como a nossa, por relações de poder.

Um bom exemplo disso é pensarmos na imagem historicamente construída de cientista e Ciência. Não se trata de uma imagem que surgiu do nada. Ao contrário, a imagem que se tem um profissional da Ciência está intimamente vinculada com as relações sociais inscritas na história e orientada por relações de poder. Como já dito, em nossa sociedade, o cientista é significado como uma entidade quase sobrenatural, portador de uma inteligência sem igual, enquanto a Ciência é interpretada como algo para poucos: preferencialmente produzida por homens, brancos e pertencentes a uma classe socialmente favorecida, sem contar com o fato de que comparece relativa ao campo das

exatas e, quando muito, a ciências naturais. Há um silenciamento das ciências humanas e sociais.

2.1 Texto, discurso e imaginário

Compreendemos os filmes como um objeto discursivo, que é constituído historicamente, o que significa que eles são concebidos dentro um espaço-tempo determinado e que modifica a relação dos sujeitos com os objetos a saber. Tomar os filmes como parte constitutiva da história significa considerá-los, ao mesmo tempo, como um objeto simbólico em movimento, como parte de uma história em que sujeitos e sentidos se constroem.

Consideramos o filme como texto, textualidade. Vale dizer, discursivamente texto é uma unidade complexa de significação (ORLANDI, 2001), uma vez que ele é produzido em determinadas condições de produção e estabelece relações com outros discursos, textos e sentidos. Enquanto materialidade simbólica, todo texto é construído a partir de outros textos, de outros discursos, sempre marcado por sua relação com a exterioridade.

A partir dessa posição, abordamos o texto como um modo de formulação atravessado pelo interdiscurso, isto é, pela memória discursiva (o saber discursivo) que se constitui ao longo da história e produz dizeres para e por sujeitos historicamente constituídos e atravessados pelo inconsciente.

O texto, enquanto espaço heterogêneo está, sempre e inevitavelmente, vinculado a um discurso que é, segundo Authier-Revuz (1998), um conjunto de regularidades enunciativas, a partir do qual se manifesta a dispersão do sujeito, que é heterogêneo e cindido por excelência.

Do ponto de vista do discurso, texto é tudo que provem de um discurso que o sustenta. Sendo assim, um texto não consiste só e unicamente de palavras nem por um número limite delas. Uma palavra pode somente ter estatuto de texto quando revestida de textualidade, isto é, quando sua interpretação derivar de um discurso que a sustenta, que a provê de realidade significativa.

3. O universo cinematográfico

Neste estudo, consideramos importante discorrer sobre o cinema, seu modo de funcionamento, bem como trazer para a reflexão o modo de produção cinematográfica de

Hollywood, tanto o cinema clássico quanto o cinema da Nova Hollywood. Por fim, compreender as especificidades dos gêneros cômicos e de aventura (ação) nesse contexto cinematográfico, faz-se profícuo. Para isso, vamos nos fundamentar em estudiosos dedicados a esse tema, buscando, ao mesmo tempo, estabelecer uma interface com os estudos discursivos.

A nosso ver, o apontamento das especificidades dos dois grandes momentos do cinema norte-americano tem uma pertinência analítica fundamental em nossa investigação, à medida que pode contribuir com a compreensão do *corpus* de pesquisa e, por conseguinte, das imagens de Paleontologia e de paleontólogo que permeiam os filmes em análise.

3.1 O funcionamento da linguagem cinematográfica

Com base em seu modo de constituição, é possível afirmar que o cinema é heterogêneo por excelência, em virtude das várias linguagens artísticas que o atravessam, tais como a pintura, o teatro, a música, a literatura e a fotografia. Isso significa que, no bojo da linguagem fílmica, os planos verbal e não-verbal estão na base de sua significação. Nas palavras de Ginach (2005, p. 23), “As íntimas relações entre essas linguagens – pintura, fotografia e cinema – têm a ver com o fato de que todas elas, apesar das diferenças, tomam como base a materialidade comum da imagem.”

Há dois momentos básicos da expressão cinematográfica. O primeiro diz respeito à filmagem, captação de imagens, e o segundo, à montagem, isto é, à organização das imagens captadas numa determinada sequência (BERNARDET, 1980). No processo de montagem, certas tomadas são escolhidas e outras, descartadas, que, do ponto de vista do discurso, indica o que pode e não pode ser dito, escrito, articulado numa dada formação discursiva (ORLANDI, 1999). Formam-se sequências ou unidades narrativas; há a inserção da trilha sonora, tais como músicas, sons e vozes. Dependendo do filme, a organização dessas diferentes materialidades significantes, além de atingir um grau de complexidade, aponta para aspectos discursivos importantes, como gestos de interpretação que indicam certas posições – e não outras – no discurso.

Há ainda que se considerar o fato de que aquilo que os filmes formulam e o modo como o fazem estão sujeitos às suas condições históricas de produção.

O cinema, enquanto manifestação linguageira, não é neutro nem isento de ideologia e de interesses econômicos e (geo)políticos: nele atravessam discursos das mais distintas esferas sociais, além de relações de poder advindas de diferentes instâncias discursivas.

Em “O cinema: arma americana para a Guerra Fria”, Sorlin (1998) mostra como historicamente o cinema serviu como artifício bélico do governo estadunidense durante o conflito ideológico contra a União Soviética. Ainda segundo o autor, nos anos que compreenderam a Guerra Fria (1947 - 1991) –, tornou-se fundamental para os Estados Unidos e a União Soviética a manutenção de um arsenal bélico que ameaçasse o adversário e “mostrasse ao resto do mundo seu poder, porém, mantendo latente a possibilidade de bombardear diretamente o outro” (TROVÃO, 2016).

Vale lembrar que, na segunda metade do século XX, o cinema produzido em Hollywood exerceu a dupla função de produzir e difundir imagens sobre o perigo representado pelo sistema comunista, bem como da supremacia do sistema liberal estadunidense (SORLIN, 1998). Portanto o cinema passou a apresentar um forte caráter político nos Estados Unidos a partir da Segunda Guerra Mundial.

Tal viés político e propagandístico deixa entrever, entre outras coisas, a interdição como elemento fortemente presente. A edição e os cortes eram recorrentes e sintomáticos do modo de existência das relações de poder existentes na época.

3.2 Considerações preliminares sobre o cinema

Foram nos anos 1920 em que os filmes se tornaram um produto industrial importante, garantindo altos lucros para seus produtores. Nessa época muitos empreendedores se uniram para formar grandes estúdios cinematográficos nos Estados Unidos (TROVÃO, 2016).

A partir de um modelo fordista de produção, os estúdios passaram a produzir muitos filmes, assegurando uma vasta rede de exibição: as salas de cinema. O lucro se dava a partir das bilheterias dessas salas, com a venda de milhares de ingressos para um mesmo filme. Essa era a lógica: quanto mais filmes, mais público pagante, resultando em um lucro crescente. Com a popularização da televisão por volta dos anos 1940 e 1950, as salas de

cinema, nos Estados Unidos, perderam grande parte do público adulto que passou a assistir às películas em casa.

A partir da década de 1970, o cinema americano voltou a ter altos lucros e salas lotadas de espectadores, mas, desta vez, formada, em sua maioria, por adolescentes de classe média. Para Trovão (2016, p. 102), “Isso porque os filmes dessa época contavam histórias simples - como o ataque de um tubarão em uma praia - porém com uma riqueza de efeitos especiais, uso de robôs e grandes efeitos sonoros. Eram os filmes de "espetacularidade", dos quais diretores como Georges Lucas e Steven Spielberg são os principais expoentes”.

3.2.1 O cinema clássico de Hollywood

Para a estudiosa Thompson (2001), o sucesso de bilheteria dos filmes hollywoodianos se deu graças ao modo de construção de histórias claras, capazes de atrair e entreter o espectador. A forma como a história era construída e apresentada funcionava como um guia para o espectador em virtude das técnicas utilizadas “edição continuada, cenografia e iluminação que foram desenvolvidas durante esta época foram concebidas não somente para fornecer imagens atrativas, mas também para orientar a atenção da audiência para eventos narrativos salientes de momento a momento” (THOMPSON, 2001, p.1).

Essa forma de tecer a narrativa fílmica apresenta personagens bem delineados, que possuem um objetivo claro e determinado, prontos para solucionar um problema. Nessa busca, emergem conflitos com outros personagens ou com algumas circunstâncias externas. A história geralmente é finalizada com a resolução desses conflitos e alcance do objetivo principal.

No texto “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”, Bordwell (2005) assevera que o principal agente causal da trama é o personagem, que possui traços distintos tanto de comportamento quanto de qualidades. Nas palavras do autor, “O personagem mais ‘especificado’ é, em geral, o do protagonista, que se torna o principal agente causal, alvo de qualquer restrição narrativa e principal objeto de identificação do público” (BORDWELL, 2005, p.279).

No cinema clássico, a trama é construída a partir da lógica da causalidade: ações e consequências. Para a garantia desse ingrediente, é necessário que cada cena deixe um gancho, algo a ser definido para a cena subsequente, que vai utilizá-la como ponto de partida para a sua estrutura. Assim, a próxima cena, a partir da retomada do que não foi resolvido na anterior, vai desenvolver a questão, talvez resolvê-la e dar origem a novas linhas causais, que ficam como ponto de partida das cenas posteriores. Assim, a partir das relações causais, o efeito de linearidade é mantido.

Tal linearidade é construída a partir de três atos fundamentais, quais sejam: (1) um estado inicial harmonioso é perturbado; (2) há uma luta e, na sequência, a resolução do conflito pela eliminação do elemento inquietador. A narrativa clássica, portanto, apresenta uma espécie de curva dramática composta pelo célebre começo, meio e fim.

3.3 O gênero cinematográfico comédia

Caracterizado pela presença do riso, o gênero comédia se refere a seres piores que nós, segundo Aristóteles, o que significa que nele as fragilidades do ser humano como o vício, a aparência, o luxo, a insensatez, por exemplo, são ressaltadas. Para Nogueira (2010, p. 20), em virtude desse modo de constituição, a comédia tende a ser um gênero frequentemente depreciado, “quem sabe pela sua carência de seriedade, capaz de descobrir em qualquer tema ou personagens o pretexto para o riso e o escárnio”.

No plano do discurso, o gênero comédia recorre a diversos recursos, tais como: o exagero, o equívoco, o absurdo, o insólito, o escatológico, entre outros.

Acrescente-se, o gênero comédia permite o desdobramento em várias modalidades, dependendo do tom ou do objetivo com que o humor é utilizado. Destacam-se as principais modalidades: a paródia, a sátira, a ironia, o escárnio, o sarcasmo, o ridículo, o espirituoso e a caricatura.

A marca fundamental desse gênero é a produção do riso e do prazer cômico (fruição), o que garante aos personagens e à narrativa fílmica um caráter risível.

3.4 O gênero cinematográfico ação/aventura

Dentre os gêneros ditos contemporâneos, o gênero ação é o de maior apelo popular e sucesso comercial. Por sua vez, trata-se de um gênero bastante desprezado pelo

discurso da crítica em virtude da “tendência para a rotina e estereotipização narrativas e formais que exhibe, bem como da ligeireza e maniqueísmo com que os temas são abordados” (NOGUEIRA, 2010).

Em filmes desse gênero há a presença de atrizes famosas, requintados efeitos especiais (espetaculosos), além de cenários luxuosos e excêntricos que produzem um efeito de encantamento e escapismo no público¹.

No plano da narrativa, o filme de ação trabalha com cenas e sequências de intensa ação: as perseguições, duelos, batalhas e explosões comparecem geralmente sob o signo da grandiosidade e vivacidade..

Trata-se de um gênero que tem como objetivo principal o entretenimento e, para isso, desconsidera temas polêmicos e contraditórios a fim de garantir, para o público, uma sensação de prazer e bem-estar.

No que tange à sua configuração e estrutura, o filme de ação investe:

na aplicação de fórmulas bastante convencionais e facilmente reconhecíveis: um ritmo trepidante da montagem que serve sobretudo ao rápido desenvolvimento da ação e à intensificação dos picos dramáticos, uma planificação estilisticamente clássica e segura que reserva para cada plano uma função narrativa e dramática bem específica e inequívoca, uma utilização da música que sublinha emocionalmente o tom de uma situação ou o estado de uma personagem e um uso da fotografia sempre ao serviço da fácil descodificação da narrativa. (NOGUEIRA, 2010).

Com surgimento em meados dos anos 80, o gênero de ação estabelece relações de familiaridade (temática e estilística principalmente) com outros gêneros: “do filme de guerra ao filme de aventuras” (NOGUEIRA, 2010, p. 19).

Em todos os subgêneros ligados ao gênero ação deparamo-nos com uma estética bem definida, que se materializa a partir de estilhaços, explosões e salpicos. Nogueira (2010, p. 19) explica, trazendo exemplos elucidativos, “os estilhaços que rodeiam o personagem nos tiroteios mais desvairados; a explosão que arrasa cidades, edifícios ou mesmo planetas; os salpicos de sangue que se tornaram um dos elementos gráficos

¹ Em Nogueira (2010), a sistematização utilizada para descrever os gêneros e subgêneros cinematográficos seguiu o padrão americano.

fundamentais da representação da violência; as tangentes das balas que, milagrosamente, nunca atingem o protagonista, solitário e invulnerável”. (NOGUEIRA, 2010, p. 19)

3.5 Síntese da narrativa fílmica “Levada da Breca” e “Jurassic Park”

3.5.1 Levada da Breca

Produzido em 1938, o filme “Levada da Breca”, tradução do original *Bringing Up Baby*, é uma comédia dirigida por Howard Hawks e estrelado por Katharine Hepburn e Cary Grant.

David Huxley (Grant) encena um paleontólogo de mente-fechada que precisa concluir uma exibição de dinossauros e consegue uma doação de 1 milhão de dólares para seu museu. Em um jogo amistoso de golfe com seus potenciais benfeitores, ele é avistado por Susan Vance, que decide que ela deve ter a atenção do cientista a qualquer custo e atrapalha suas tentativas de conseguir o dinheiro. Em um certo momento, ela usa seu leopardo de estimação, Baby, para fazê-lo dirigir até sua casa. Enquanto ele está lá, o cachorro da casa entra no quarto e rouba o último osso que faltava para completar o esqueleto que Huxley estava montando no museu. A partir desse imbróglio é possível depreender um certo imaginário de paleontólogo que atravessa a narrativa fílmica, como veremos mais adiante.

Enquanto isso, Baby e um outro leopardo fogem do zoológico local e Susan monta uma série de esquemas cada vez mais disparatados para recuperar o animal, sem saber que, na verdade, havia outro leopardo perdido. Ao longo de seus esquemas, ela e Huxley acabam se apaixonando e ficam juntos. A obra de Hawks tem um ritmo acelerado e excêntrico, o que acabou se tornando o que os críticos chamam de “comédia pastelão”.

3.5.2 Jurassic Park

Jurassic Park – O Parque dos Dinossauros (1993) – é um filme denominado de ficção científica e aventura, dirigido por Steven Spielberg e baseado no livro homônimo de Michael Crichton. Nele é possível vislumbrar efeitos especiais de estado-da-arte de Stan Winston, Phil Tippett e Michael Lantieri, da equipe da empresa Industrial Light and Magic, de George Lucas (conhecido pelos filmes de Star Wars).

O foco da narrativa fílmica está em dois paleontólogos, a saber: Dr. Alan Grant (Sam Neill) e Dra. Ellie Sattler (Laura Dern), convidados pelo empresário milionário John Hammond (Richard Attenborough) a serem os primeiros visitantes de seu parque temático em uma ilha da Costa Rica. Hammond conseguiu criar dinossauros vivos a partir do DNA coletado de mosquitos preservados.

Acompanhados por Ian Malcolm (Jeff Goldblum), um matemático interessado pela Teoria do Caos, e por duas crianças que são netas de Hammond (Ariana Richards e Joseph Mazello), os personagens são conduzidos a um *tour* pelo parque em carros elétricos. Porém, uma tempestade passa pela ilha, fazendo a energia do parque cair. Enquanto isso, um empregado (Wayne Knight) sabota os sistemas para que ele possa roubar os embriões de dinossauros para traficá-los. No entanto, os dinossauros do parque saem do controle, produzindo uma quebra da harmonia inicial. Grant, então, leva os netos de Hammond a um lugar seguro enquanto o grupo é perseguido por animais gigantes comedores de homens.

Nos momentos finais do filme, no Centro de Visitantes, Grant deixa as crianças na cozinha, acreditando que ali estariam seguras, e vai procurar Ellie. Elas são perseguidas por dois raptore, mas conseguem escapar antes de se encontrarem com os dois paleontólogos. Eles então são emboscados pelos raptore, mas quando estão prestes a atacar, o tiranossauro aparece no salão e os dinossauros lutam entre si. O conflito termina com o tiranossauro matando os raptore e rugindo, enquanto uma faixa que dizia “quando os dinossauros dominavam a Terra” cai sobre ele. O grupo aproveita para escapar e sai da ilha num helicóptero de resgate. Por fim, Grant observa um grupo de aves voando sobre o mar, sorrindo para si mesmo.

4. Análise discursiva do *corpus*

4.1 O imaginário de cientista paleontólogo e da Paleontologia em “Bringing up baby”

Como já dissemos, o filme *Bringing up baby* tem como protagonista o paleontólogo David Huxley, que é caracterizado como o típico cientista: alto, branco, usa óculos e jaleco, é excêntrico e atrapalhado.

Recorte 1: Husley e o osso de um suposto dinossauro



Nesta cena, o personagem paleontólogo analisa um osso de um brontossauro, que é uma espécie de dinossauro em fase de montagem. O cientista conjectura que o osso pertence à cauda do animal. Como em outras cenas, nesta ele é retratado como um paleontólogo tolo e atrapalhado, demonstrando total desconhecimento da posição (localização) de um osso do dinossauro, tema esse no qual ele é especialista. Além disso, sua noiva, Alice Swallow – que não é paleontóloga –, lembra que ele já tentou, uma vez, montar o esqueleto com o osso na cauda, mas não houve êxito, dando a entender que os experimentos do noivo não são feitos com cuidado ou o conhecimento especializado necessário. Acrescente-se, o osso que ele diz pertencer à cauda de um dinossauro é, na verdade, um fêmur (osso da perna) de um animal muito menor, o que corrobora a imagem de um cientista atrapalhado e excêntrico, garantindo efeito e prazer cômico.

Todos esses deslizos apontados acima vão produzindo sentidos muito peculiares tanto para a figura do paleontólogo quanto para a área da Paleontologia. O comportamento um tanto atrapalhado do cientista acaba comprometendo a imagem da Paleontologia como Ciência. As representações produzidas historicamente para a ciência – séria, exata, infalível, inequívoca – são desconstruídas pelo filme em análise.

Para compreender os recortes que seguem, delinearemos as condições de produção da cena que elegemos para este artigo. A escolha se justifica em razão de apresentar regularidades importantes que permitem compreender as formações imaginárias que tecem o filme na íntegra.

David e Susan levam Baby, um leopardo manso, até a casa da tia de Susan, em Connecticut. Durante a viagem, o paleontólogo expressa medo de Baby, pois acredita que o felino pode atacá-lo a qualquer momento. Enquanto conduz o carro, Susan se distrai com o animal, chocando-se com um caminhão que transportava aves, enquanto Baby tenta fugir para comê-las. David acaba tendo que segurar Baby para evitar que ele comesse as aves, mas sem sucesso, e a única coisa que ele consegue é ficar coberto de penas e sem dinheiro por ter que pagar pelas aves comidas. A imagem de cientista sério, centrado, bastante comum no imaginário popular, é desconstruída: nessa cena principalmente, David Huxley dá lugar a uma figura atrapalhada que se encontra em situações inverossímeis, característica da comédia-pastelão. Observe que a todo tempo estamos diante de um cientista envolvido em ações tresloucadas, confusas, o que garante o efeito e o prazer cômico, característica dos filmes de comédia. Há uma cena em que é possível visualizar David todo sujo de penas de galinha, reforçando a imagem de cientista atrapalhado e de pouca credibilidade.

Nas duas cenas seguintes, mais uma vez David se dá mal e é trapaceado por sua noiva, que rouba as suas roupas. Para procurá-las, veste o roupão da noiva, o que produz comicidade à cena.

Recorte 2: Enquanto toma banho, David tem suas roupas roubadas por Susan



Chegando à casa da tia de Susan, em Connecticut, David já está irritado dizendo que precisa voltar para Nova York, porque vai se casar, mas antes precisa tomar um banho. Enquanto ele está no banheiro, Susan entra sorrateiramente no quarto, rouba as roupas de David e as manda para a lavanderia para que ele não tenha como ir embora.

Susan diz que o jardineiro mandou as roupas para lavar, irritando ainda mais o paleontólogo, que coloca um roupão feminino e vai procurar roupas masculinas para poder sair da casa, deixando o fóssil no quarto. Enquanto todos estão ocupados e discutindo, o cachorro da casa entra no quarto e rouba o osso de dinossauro, levando-o para fora da casa.

Trata-se de uma cena cômica que traz a representação de um sujeito tolo, hilário e passível de ser enganado. Esses sentidos construídos para David se misturam à figura do paleontólogo cientista. Há, portanto, uma migração de sentidos do sujeito “normal” (leia-se, sujeito pragmático) para a sua posição de cientista. Como resultado, conferem-se sentidos peculiares à figura do cientista, estabelecendo diferenças importantes com o modo de representação do paleontólogo no filme Jurassic Park.

Veja o recorte a seguir:

Recorte 3: O cachorro rouba o osso do paleontólogo



Vale dizer que o gênero fílmico é fundamental no processo de produção e caracterização do personagem. Em nosso caso, trata-se de um filme cujo gênero é a comédia. Há uma cadeia de fatos cômicos que, ao tecer a narrativa fílmica, constrói sentidos peculiares para a figura do paleontólogo e da Paleontologia: o primeiro é significado como um cientista sem credibilidade em virtude das situações atrapalhadas (inverossímeis) nas quais se envolve, enquanto a segunda, seguindo a mesma direção argumentativa, é representada como uma área do conhecimento questionável, duvidosa, controversa.

4.2 O imaginário do paleontólogo e da Paleontologia em “Jurassic Park - Parque dos dinossauros”

A cena seguinte mostra o primeiro contato do grupo com os filhotes de dinossauro. É uma cena atravessada por um efeito que estamos chamando nesta pesquisa de “efeito de emocionalização”, marca preponderante dos filmes de Spielberg. Como a expressão indica, no efeito de emocionalização há uma acentuada exacerbação de sentimentos acompanhados de intensa comoção e afeto. Há várias cenas em que esse efeito se faz presente na trama fílmica. O nascimento dos dinossauros é um exemplo disso.

Recorte 4: Nascimento de dinossauro



Para melhor explicar, o efeito de emocionalização é produzido graças a um conjunto de elementos que abarca, entre outros, a dramaticidade dos personagens, o conteúdo do texto (formulação), o jogo de luz e câmera (no caso, o ângulo escolhido para a cena), o cenário, o movimento da câmera e os recursos sonoros.

Na cena seguinte, é possível observar o mesmo efeito de emocionalização: os paleontólogos Alan e Ellie, diante do dinossauro adoecido, comportam-se como se este fosse um animal de estimação: o jeito de olhar para o animal (olhar de encantamento e piedade ao mesmo tempo), bem como tocá-lo produz a emoção como efeito, conferindo um aspecto de humanidade aos personagens cientistas.

Recorte 5: Dinossauro fêmea adoecida



Trata-se de um modo de fazer filme que traz para o seu interior certos ingredientes da vida diária (sofrimento, dor, alegria, superação, conquistas, perdas etc.), garantindo aproximação entre personagens e público. Tais elementos são gestos de interpretação que compõem a textualidade fílmica, produzindo sentidos para o paleontólogo e a Paleontologia. Ou sejam, prendem o público nessa textualidade produzindo identificação.

Recorte 6: Dinossauro fêmea adoecida



Alguns momentos depois...



Nesta cena, Alan protege as crianças dos dinossauros agressivos, corroborando seu lado paternal que permeia toda a narrativa fílmica. Uma vez que a figura do paleontólogo está intrinsecamente imbricada à imagem da Paleontologia, temos um imaginário que significa a ciência no lugar do afeto, do cuidado, da preservação e da manutenção da vida.

4.3 Diferenças e similaridades: uma síntese analítica

Nesta seção, nosso objetivo é trazer para a consideração as principais semelhanças e diferenças entre os filmes analisados. A ideia é apresentar uma síntese analítica a fim de garantir um panorama (regularidade) dos modos de representação imaginária da figura do paleontólogo e da Paleontologia.

A partir do quadro paradigmático abaixo, é possível compreender o modo de significação tanto da figura do paleontólogo quanto da Paleontologia no filme *Jurassic Park*.

QUADRO PARADIGMÁTICO		
<i>Jurassic Park</i> - Parque dos dinossauros		
Paleontólogo (gênero masculino)	pai salvador aventureiro centrado	<p style="text-align: center;">Representações</p> <p style="text-align: center;">imaginárias</p>
Paleontóloga (gênero feminino)	mãe protetora sensível responsável centrada	
Paleontologia (campo do saber)	acolhimento proteção da vida (pessoas e animais) aventura família	

É preciso destacar o fato de que há dois paleontólogos de gêneros distintos: um do gênero masculino e o outro, feminino. No primeiro caso, ao paleontólogo de gênero masculino, Alan, são atribuídos os sentidos de força, proteção e coragem, enquanto, por

sua vez, a paleontóloga Ellie é caracterizada tipicamente tal como a mulher vem, ao longo da história, sendo significada: maternal, protetora, amorosa e sensível. Assim sendo, embora a mulher paleontóloga esteja incluída na narrativa fílmica – o que é um fator diferencial quando comparado com o filme *Bringing up baby* –, no modo de significá-la ressoa uma memória que se assenta no discurso patriarcal.

A Paleontologia, enquanto campo epistemológico, não é mencionada explicitamente nas narrativas fílmicas, no entanto há sentidos que podem ser depreendidos a partir do modo como a figura do paleontólogo é significada. Como já sinalizamos, é possível dizer que ela comparece imaginariamente como espaço de acolhimento, proteção da vida e lugar de pura aventura.

A seguir, elaboramos um quadro paradigmático com as regularidades encontradas no filme *Bringing up baby*.

QUADRO PARADIGMÁTICO		
<i>Bringing up baby</i>		
Paleontólogo	engraçado atrapalhado inocente irresponsável	Representações imaginárias
Paleontologia	não fiável não séria	

No que tange ao modo de caracterização dos personagens, mais exatamente seus aspectos físicos, o quadro abaixo nos permite visualizar as diferenças que tecem cada uma das personagens que protagonizam a figura do(a) paleontólogo(a) em ambas as materialidades fílmicas. Observemos:

CARACTERIZAÇÃO DOS PERSONAGENS NOS FILMES ANALISADOS [<i>aspecto físico</i>]	
Filmes	Paleontólogo(a)
<i>Jurassic Park</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Gênero masculino (Alan) e feminino (Ellie) - Roupa de estilo prático, despojado (camiseta, bermuda, tênis etc.) - Branco(s)
<i>Bringing up baby</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Gênero masculino - Alto - Branco - Óculos - Ora veste-se de jaleco no laboratório, ora de roupa de estilo casual (no dia-a-dia)

Há diferenças importantes no modo de significação do paleontólogo e da Paleontologia em ambos os filmes, modo esse garantido não só pelo gênero de cada um (comédia, de um lado, e aventura, de outro), mas, principalmente, pelo contexto histórico e ideológico no qual cada um foi produzido.

Julgamos esse último aspecto importante porque aponta para o modo de representação da Paleontologia e da produção do conhecimento científico em diferentes épocas. No contexto de produção de *Bringing up baby*, a Paleontologia apresentava limitações importantes em sua constituição. Ela foi marcada pela rusticidade e adoção de técnicas consideradas hoje ultrapassadas (mas necessárias na época). O filme retrata bem isso, mas o faz a partir do campo da comicidade, produzindo sentidos pejorativos para ela. Por sua vez, em *Jurassic Park*, em razão da forte presença de efeitos especiais típicos da era tecnológica que despontou na década de 90 do século passado, temos a produção de sentidos de uma Paleontologia poderosa, robusta, autossuficiente e barulhenta, o que garante sentidos como tecnológica, aventureira e audaciosa.

Considerações finais

Este trabalho inscreveu-se em uma perspectiva discursiva da linguagem e buscou compreender os sentidos em seu funcionamento.

A pesquisa ora produzida teve como tema o paleontólogo e a Paleontologia no imaginário fílmico. Nosso objetivo consistiu em compreender os modos de representação imaginária sobre o paleontólogo e a Paleontologia em dois filmes americanos que tiveram circulação no Brasil, a saber: *Jurassic Park* e *Bringing up, baby*.

Embora apresentem uma e outra semelhança já apontadas, compreendemos que as diferenças são muito mais significativas do modo de representação do paleontólogo e da Paleontologia.

No plano do imaginário, a Paleontologia é representada diferentemente em ambos os filmes. Enquanto em *Bringing up baby* a Paleontologia comparece como uma área pertencente hegemonicamente ao gênero masculino, sendo este representado por um cientista atrapalhado e ingênuo, em *Jurassic Park*, por sua vez, ela é significada como lugar de grande aventura, com direito à adrenalina e emoção, sem contar com o fato de que ela é conduzida por um paleontólogo e uma paleontóloga descolados, corajosos, amorosos e sensíveis.

No caso específico de *Bringing up baby*, a imagem da Paleontologia é comprometida em virtude do protagonista atrapalhado e pouco confiável. Diferentemente, no caso do filme *Jurassic Park*, como já afirmamos, a Paleontologia está ligada a sentidos vinculados à ideia de preservação e manutenção da vida mesclada à ideia de aventura, enquanto a figura do paleontólogo está ligada ao maternal/paternal, à aventura e ao afeto.

Com base nos resultados da análise aqui proposta, podemos concluir que os filmes tendem a veicular certos discursos e a corroborar certos estereótipos sociais e de gênero, como é o caso da representação da paleontóloga Ellie no lugar do materno e da amorosidade.

Julgamos importante compreender os sentidos produzidos para a ciência e o cientista no contexto fílmico, já que este meio se faz presente na vida dos sujeitos na sociedade, sem contar com o fato de que as mídias são um lugar importante de construção de sentidos e de (re)produção do imaginário popular. Compreender os modos de

representação do paleontólogo e da Paleontologia pode favorecer uma posição crítica e reflexiva sobre o imaginário que vem sendo construído na história, permitindo, ao mesmo tempo, deslocamentos importantes no modo de significação e representação desses objetos a saber.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARCA, L. **As múltiplas imagens do cientista no cinema**. In Comunicação & Educação, v. 10, n. 1, p. 31-39, jan/abr, 2005.

BERNARDET, J.-CL. (1980). **O que é Cinema**. Coleção Primeiros Passos, volume 9. São Paulo, Brasiliense, 12ª reimpressão, 2000.

BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Espanha: Paidós, 1996.

CARVALHO, I. S. **Paleontologia: Conceitos e Métodos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Interciência, 2010. 734 p.

CORACINI, M. J. R. F. "O olhar da ciência e a construção da identidade do professor de língua". In: Maria José Rodrigues Faria Coracini e Ernesto Sérgio Bertoldo. (orgs.). **O desejo da teoria e a contingência da prática. Discursos sobre-na sala de aula de língua materna e língua estrangeira**. Campinas, SP: Mercados de Letras, p. 193-210, 2003.

COUTO, Paloma Rodrigues Destro. **A narrativa clássica hollywoodiana no contexto contemporâneo: análise de Harry Potter e as Relíquias da Morte - Parte II**. 9º Encontro Nacional de História da Mídia UFOP. Ouro Preto, Minas Gerais, 2013. p. 1 - 15

FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. Petrópolis; Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972.

FREUD, S. *El Chiste e su Relación con lo Inconciente*. In: **Obras Completas**, volumen 8. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu. 2ª ed., 1ª reimpressão, 1905, [1989].

GINACH, Erich Lie. **Discurso, silenciamento e alteração material no filme Deus é brasileiro**. 70 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

GUEIRA, Luís. **Manuais de cinema II: géneros cinematográficos**. Covilhã (Portugal): Livros LabCom, 2010. 163p.

MESQUITA, N. A. S; SOARES, M. H. F. B. **Visões de ciência em desenhos animados: uma alternativa para o debate sobre a construção do conhecimento científico em sala de aula**. **Ciência e Educação**, v. 14, n. 3, p. 417-29, 2008.

MOTA, I. de O.; NOBRE, Y. de O. M. Representações sobre ciência e cientista em Pokemon e Lilo & Stitch. **Línguas e Instrumentos Linguísticos**, Campinas, SP, v. 23, n. 46, p. 180–199, 2020.

ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso: Princípios & Procedimentos**. Campinas, Pontes, 1999.

ORLANDI, E. P. “Identidade linguística escolar”. In: SIGNORINI, Inês (org.). Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.

ORLANDI, E. P. **Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos**. Campinas, SP: Pontes, 2001.

ORLANDI, E. P. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. 4^a. Ed., 2^a. reimpressão. Campinas, SP: Pontes, 1983 [2001].

PECHEUX, M. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. 2^a. Ed. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. Campinas, SP: Editora Pontes, 1983 [1990].

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in the New Hollywood**. Understanding Classical Narrative Technique. Harvard University Press, 2001.

TROVÃO, Flávio Vilas-Bôas. **Hollywood em sala de aula: reflexões sobre cinema e ensino de história**. Revista Fronteiras e Debates. Macapá, v. 3, n. 2, jul./dez. 2016.

SOBRE AS AUTORAS:

Discente do 4^o ano do curso de Biologia da Conservação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), campus Lagoa do Sino.

Docente Associada II da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), campus Lagoa do Sino, Buri, SP, Brasil. Possui mestrado em Linguística, doutorado em Linguística Aplicada e pós-doutorado em Linguística Aplicada. Todos os títulos obtidos pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP/IEL/DL/DLA/DLA respectivamente).