

eikon 09

**Journal on
Semiotics and Culture**

2021 / 1st edition

Credits

eikon

journal on semiotics
and culture

Editors-in-Chief

Anabela Gradim
anabela.gradim@labcom.ubi.pt

Catarina G. Moura
cmoura@ubi.pt

Design

Catarina G. Moura
Sara Constante

Web Support

João Tavares

URL

www.eikon.ubi.pt

ISSN

2183-6426

DOI

10.25768/eikon



International Scientific Board

Anastasia Christodoulou Aristotle University of Thessaloniki, Grécia

Ana Oliveira Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Ana Catarina Pereira Universidade da Beira Interior, Portugal

Anabela Gradim Universidade da Beira Interior, Portugal

Ângela Nobre Instituto Politécnico de Setúbal, Portugal

António Fidalgo Universidade da Beira Interior, Portugal

António Machuco Rosa Universidade do Porto, Portugal

Arthur Asa Berger San Francisco State University, EUA

Catarina G. Moura Universidade da Beira Interior, Portugal

Catarina Rodrigues Universidade da Beira Interior, Portugal

Francisco Tiago Paiva Universidade da Beira Interior, Portugal

Göran Sonesson Lund University, Suécia

Heitor Rocha Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Herlander Elias Universidade da Beira Interior, Portugal

Hermenegildo Ferreira Borges Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Ivone Ferreira Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Jaime Nubiola Universidad de Navarra, Espanha

Jean-Marie Klinkenberg Université de Liège, Bélgica

João Carlos Correia Universidade da Beira Interior

José Bragança de Miranda Universidade Nova de Lisboa, Portugal

José Enrique Finol Universidad del Zulia, Venezuela

Kalevi Kull Tartu University, Estónia

Lúcia Santaella Braga Universidade de São Paulo, Brasil

Madalena Oliveira Portugal

Marcos Palácios Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Augusta Babo Universidade Nova de Lisboa, Portugal

María del Valle Ledesma Universidad de Buenos Aires, Argentina

Maria Teresa Cruz Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Moisés Lemos Martins Universidade do Minho, Portugal

Morten Tønnessen Stavanger University, Noruega

Paolo Maria Fabbri IULM Milano / LUISS Roma, Itália

Paulo Serra Universidade da Beira Interior, Portugal

Rocco Mangieri Universidad de los Andes, Venezuela

Silvana Mota Ribeiro Universidade do Minho, Portugal

Tito Cardoso e Cunha Universidade da Beira Interior, Portugal

Tiziana Maria Migliore Università Iuav di Venezia, Itália

Vincent Colapietro Pennsylvania State University, EUA

Winfried Nöth Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Zara Pinto Coelho Universidade do Minho, Portugal

Presentation

eikon is an Open Access journal on Semiotics and Visual Culture edited with a continuous publishing flow, supporting both thematic and general calls for papers, that accepts articles written in Portuguese, English, Spanish and French. A call for reviewers is permanently open.

Receptive to a broad range of theoretical and methodological approaches, eikon welcomes original research articles in the field of semiotics, understood as the systematic study of signifiers, meanings, and its effects. This study can take up many forms and objects: the significance constructions at the individual subject level; the outside world objects; and the inter-subjective relationship with others. In the first case it intersects with logic and theory of knowledge. In the second, taking care of physicalities, sensitive objects, touches both discourse analysis, and image scrutiny, in the various languages that the two comprise: literature, narrative, media text and framing, photography, film, advertising, art, and forms of expression emerging in these and other languages. Semiotics dealing with intersubjectivity is mainly concerned with the pragmatic dimensions of the production of meaning, and in this sense, it crosses paths with rhetoric and discourse ethics, advertising and political communication.

eikon interprets the growth of globalized Western culture as a gradual transition from a logocentric world - focused on the rational use of the word as it emerged in Greece in centuries VI and V b.C - to an increasingly visual culture builded around image and its use, so well expressed today in the diversity and ubiquity of screens. This passage from a logocentric world to a visual universe represents also a movement from logos towards pathos, speech towards impulse and action. The transition from discourse (symbol) to imagery (icon), tends today to be perceived as a section, a real epistemological cut that would mark the shift between paradigms. Instead, eikon chooses to emphasize the continuities and dependencies of the coexistence between the two regimes, and the intimate link on which both depend.

eikon is interested in semiotics and its objects, starting with man's most basic question about meaning: "What does all this mean?". *Id est*, it is interested in "how" and "why" things mean, and in "what do

certain things mean", how do they bespeak those who used them to mean something. These issues are terribly old, and sparkingly new: they have been changing and evolving as new and different media are becoming available for man to signify.

All eikon's content is freely available without charge to the user or his institution. Users are allowed to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author.

eikon, by LabCom, is licensed under a Creative Commons Atribuição 3.0 Unported License. By submitting your work to the journal, you confirm you are the author and own the copyright, that the content is original and previously unpublished, and that you agree to the licensing terms. eikon only publishes original content, and authors are responsible for verifying the inexistence of plagiarism, including self-plagiarism and previous publication.

By submitting your work, you also agree on the standards of expected ethical behavior, which follow the COPE's - Committee on Publication Ethics - Best Practice Guidelines, and the International Standard Guidelines for authors.

Index

07 _ 14

The Zeitgeist of colors: Semiotic Analysis of Pantone's® Colors of the Year in the 2000s

Ítalo José de Medeiros Dantas

Layla de Brito Mendes

15 _ 18

Artes nas ruas: a relação do grafitti com a cidade de Belém

Marcia Nunes

Lorena Lago

19 _ 30

“El tango es un sentimiento”: Un abordaje socio semiótico de la dimensión emocional en la recepción del tango

Maria de los Angeles Montes

31 _ 38

Di Glauber-Di Cavalcanti: trayecto analítico de un homenaje poético

Bárbara Igor Ovalle

39 _ 42

Sapatos: artifício e adaptação à luz do conceito de imunidade de Peter Sloterdijk

Ariane Alves dos Santos

Maria Augusta da Silveira Mitre

43 _ 50

Desejar, verbo (in)transitivo:

A conjugação do desejo nos filmes *O Fantasma e Um Estranho no Lago*

Daniel Oliveira Silva

51 _ 54

A manifestação da autenticidade nietzschiana na arte surrealista através de Pipilotti Rist

Anna Clara da Silva Petracca

55 _ 70

Monstros ou não- convencionais? Uma leitura intersemiótica dos criadores e das criaturas em *Frankenstein e Edward Mãos de Tesoura*

Josanille Glenda do Nascimento Ribeiro

Francisco Edinaldo de Pontes

71 _ 78

O Cinema de Pedro Almodóvar: uma Estética do Pós-Modernismo

Rui Pedro Vau

85 _ 94

***God Is A Woman*: A mulher em disputa na linguagem do videoclipe**

Yasmim Oliveira Maia Dilermodo Neto

Will Montenegro Teixeira

95 _ 102

Manifesto Iconomista (para a crítica filológica da economia política)

Gilson Liberato Schwartz

103 _ 114

A ciência cognitiva e a crença em fake news: um estudo exploratório

João Pedro Baptista

Elisete Correia

Anabela Gradim

Valeriano Piñeiro-Naval

103 _ 106

Livro-Vídeo: criação de uma obra híbrida

Fabiola Bastos Notari

Ítalo José de Medeiros Dantas
Layla de Brito Mendes

Universidade Federal de Campina Grande
Instituto Federal do Rio Grande do Norte / Universidade da Beira Interior
Brasil

The Zeitgeist of colors: Semiotic Analysis of Pantone's® Colors of the Year in the 2000s

Colors, over time, have presented characteristics that insert them as objectives of performance and differentiation in the most diverse areas of human knowledge, as a consequence of their polysemic aspects. The Pantone company developed based on the exploration of the commercial possibilities that emerge from these chromatic elements, launching color systems, products and informative topics that delimit crucial points of the industries. Always launched at the end of each year, Color of the Year is a product of the Pantone Institute which aims to represent the events and sensations that the following year will present. This research aims to semiotically analyze the colors of the year launched by the company in the 2000s. Thus, a semiotic analysis was performed through Peirce's methodology and his observation in Firstness, Secondness and Thirdness, correlating the colors addressed, with the contexts in which they were inserted, debating them as products of their time.

Keywords

Peirce, color psychology, chromatic perception, chromatic symbology, colorimetry, colors semiotics

Introduction

Chromatic perception has, through its natural form, a categorization inherently related to human cognition and the dynamics that occur in a social environment, and it is one of the main tools used by product development, marketing and advertising teams. This perception is useful to shape a salable concept in the consumer's mind, which will guarantee instant interest in the product or idea in question and sometimes add notions of innovation in a stable society (SCULLY; COBB, 2012).

In the meantime, there were industries specializing in research development that encompass trends, applications, and consultancy in the color field. The Pantone company, in this context, had its foundation in 1962 from its purchase by the biologist and chemist, Lawrence Herbert, in the same year, where he worked as a color matcher, thus enabling the development of their most famous product, the Pantone Color System, in 1963. This system aimed to explore and systematize the universal use of colors in products marketed and produced by industries, thus ensuring that all goods had a color code that identified them, with no color error at the production stage. As time went on, Pantone branched out and entered areas ranging from research for developing new color pigments to marketing consulting and color trends. Soon after, founding the Pantone Color Institute and becoming popular in the fields of fashion, culture, design and art, in addition to consolidating itself as one of the main icons of modern Pop culture (SILVA, 2016; ALMEIDA, 2017; PANTONE, 2020a).

Among its products, one of Pantone's milestones has become known as the Color of the Year. The company develops trend research every year, covering areas as fashion, media, art, design, lifestyles, politics, history, music, technology and events. In other words, synthesizing all those points that commonly interfere in the decisions and paths of a society, in search of determining a unique hue that manages to prospect and symbolically represent the events that will occur in the following year. Pantone (2020b) states that "Pantone's Color of the Year influenced product development and purchasing decisions in various sectors, including fashion, decoration and industrial design, in addition to packaging and graphic design". Through all the discussions brought up, this article aims to semiotically analyze the colors of the year launched by the Pantone company during the 2000s. Thus, identifying their symbolic relationship as a chromatic element and how their meanings behaved when observed and explored as products of their own time.

Therefore, with regard to its materials and methods, this research is classified, as to its nature as basic, for having its central point aimed at providing information for the theoretical development of the related area, with a descriptive objective and predominantly qualitative approach. As for the technical procedures is classified as an analytical research with a historical basis, where the analysis and treatment of the data will occur through the use of Peirce's semiotic theory and its concepts of Firstness, that is, with regard specifically to this research, discussing the chromatic hue as a visual element perceived by the eyes and how it relates to objects in nature; Secondness, by bringing its cultural symbologies and the way in which society tends, in a generalized way, to perceive the semantic con-

ventions of colors; and finally in Thirdness, the Pantone's colors of the year will be analyzed as products belonging to the spirit of time, discussing how they relate to the temporal and contextual society in which they were allocated (GUERRA, 2006; GIL, 2008; 2017).

Theoretical framework

Gestalt inserts color as an element of design and, starting from this point of view, color is classified as a visual stimulus that has no material existence and is perceived by the eyes and interpreted by the brain, with its conditioned observation to physical perceptions, physiological, psychological, cultural and sensory of the human mind. Due to its polysemic characteristics, the capacity of chromatic elements has its development conditioned to the most varied resources and human socioeconomic and cultural applications, including product development, marketing, media, politics, psychology and chemistry, as well as several other areas (ARNHEIM, 2005; GUIMARÃES, 2003; PEDROSA, 2008; 2014; BARROS, 2011).

Specifically bringing the area of Psychology of Color as a relevant cutout, the effects of chromatic elements are gaining ground and take cultural connotations that differentiate and categorize according to perception and conventions attributed by individuals harboring a particular social environment, as observed through the effects that emanate from colors in Kandinsky's theories (1996). Flusser (2008) comments on the characteristics that a society tends to attribute to colors, giving them meanings and symbols in search of making the world a less empty place, creating a purpose and entering an aesthetic space that goes beyond human and monotonous experience day-to-day. This is not related to a single culture in a specific way, being something commonly perceived during human history in the most diverse forms of civilization.

In this context, knowing the cultural implications of color with the human environment is a topic of paramount importance to develop methods that connect chromatic elements with consumers and observers (WU et al., 2019). Santaella (2012) conceptualizes semiotics as the science that investigates the phenomena of development of meaning and sense. Peirce considers the sign as a relative object, just as colors are exposed in, through this he perceives it as polysemic and moldable through time and at the mercy of its interpretative contexts. Among the semiotic theories, Peirce develops a triadic relationship between object, the sign itself, *representamen* – what this in turn represents – and interpretant – the one that will measure about the object.

Going further, it faced with the perspectives of the signs' existence, where it meets Firstness, the point where signs are only noticed in a sensorial and sentimental way, pre-reflective, that are the questions related to its qualities; Secondness, where it starts the lighting process, impacting relates to its existence; and finally, Thirdness, a point where debates about the sign are measured, connecting it with other signs and correlating them. As perceived, interpretation deepens as it progresses (PEIRCE, 1995; 1998; BURDEK, 2010).

In this debate, it is seen the inherent relationship between the chromatic elements and the Peircean theory of the existence of signs. For this reason, Guimarães (2000) ex-

plains that color, while only emitted, does not exist to be configured as a sign, making it necessary an interpretant, in other words, a receiver, for the process of perception and interpretation of its materiality.

Results and discussions

Pantone Color of the Year is characterized as a product launched by the Pantone Color Institute since 1999, as a result of the population's demand for a chromatic hue that could synthesize the symbologies, ideas and prospects carried at the time for the millennium to come. Through the impetus to fulfill this desire, Pantone launched, still at the end of 1999, the color Cerulean (15-4020) as a representative of the color of the year for 2000, bearing in mind several symbolisms, indications and feelings that will be explored and debated semiotically in the following paragraphs.



Figure 1 – Pantone Color of the Year for 2000. Prepared by the authors.

Cerulean (see Fig. 1) brings with it, in Firstness, the hue coming from the universe of bluish, with a hue centered in pastel, low saturation and high intensity. A gleaming color and very related mainly to the panoramas of nature, such as sky, oceans and places that shelter glaciers and low ambient temperatures. Thus, being visualized as a cold color, and its RGB code is 155, 183, 212. In Secondness, it is possible to observe in this color, which now is able to give the name Cerulean, had this meaning been described as an adjective to the deep blue in the ocean. That is, having its base hue in blue, a color known to be the favorite of the majority of the western population through the times and until today, as brought by Heller (2013) and possessing, culturally, as brought by Farina (2006) and Silveira (2011). Its symbology linked to issues of sympathy, harmony, friendship and trust.

As for Thirdness, it is possible to conceive a debate and relate the perceptions addressed in Secondness to the level of saturation and hue chosen by Pantone for the color of the year 2000. Realizing from that point on, the use of color for effects that refer to spiritual calm and peace, representing in this way the infinite and the possibilities that it presents, thus trying to connect the observers with a message of hope and confidence.

Accordingly, it is possible to perceive the hue's involvement with the very marked historical moment in which the color is inserted and takes direction, where the news focused exactly on the turn of the millennium and the widespread fear of the population regarding so much the end that the technological devices as to the biblical knowledge shared about the end of the world, with this, negativities gained prominence stage among the news. Prospecting lull

in the face of the probable fall of world dread, the company Pantone approached Cerulean for the following year as a chromatic element that comes precisely to relax the mood and insert the population in a dimension of spiritual peace and self-knowledge about the space in which are inserted. Precisely, as commented by Pantone (1999) in its press release, the mentioned color has in its power the possibilities of reducing blood pressure and creating a calm effect in the observers. In addition, 2000 was considered the year of the Peace Culture by the United Nations Organization.

For the year 2001, Pantone sought to create a contrast to the hue selected for the previous year, having in mind to present a dichotomy of the common representation in society of the common genres in chromatic symbologies. Thus, bringing the comparison of bluish tones, visualized as a male chromatic spectrum, facing the new color inserted within the range of pink tones and its feminine social representation launching, then, the Fuchsia Rose (17-2031).



Figure 2 – Pantone Color of the Year for 2001. Prepared by the authors.

In Firstness, the Fuchsia Rose (see Fig. 2) is seen as appearing through a hue coming from the family of roses, its saturation level and intensity are located in medium, in its natural form, the color is mainly found in flowers and roses. Depending on its context, color has its valence related to warm colors, and its RGB code is 199, 67, 117. As for Secondness, the name Fuchsia Rose it's assigned because represent a moderate purple and a color that it's stronger than magenta rose. The usability of this hue, culturally speaking, is associated with issues of femininity or sensitivity, as brought by Farina (2006) when citing the adjectives of charm, kindness, innocence and frivolity. In addition to being complemented by Heller (2013) when it brings the characteristics of charm, delicacy, childishness and tenderness.

Pantone, as far as its observations on Thirdness are concerned, made use of this chromatic hue in the social environment and, consequently, its applicability in products has been closely related to exploring, for the following year, all the ideals of femininity and sensuality already known and mentioned as inherent, in modernity, to pink and violet hues. On the other hand, it is possible to perceive a low relationship between Fuchsia Rose and the temporal society that color tends to represent, not directly addressing any event that marked the society during the current color selection period. In this interplay, it is seen the conceptual development of the pigment only in relation to its predecessor, in other words, its choice has become conditioned only to generate a superficial opposition to the visual and symbolic perception of the color of the year 2000.

In contrast to previous years, Pantone brought the color True Red (19-1664) in 2002 as a hue with feelings, symbol-

ogies and compositions diverging from the views previously seen, evading aspects that refer to the full and simple state of chromatic social representations of calm and relaxation. Being this and in final point, inherently associated with the temporal context that the color is inserted.



Figure 3 – Pantone Color of the Year for 2002. Prepared by the authors.

In Firstness, the color (see Fig. 3) refers to the family of reddish hues and its saturation corresponding to a high amount, however, being composed of a medium to low level of intensity. Its hue is commonly found in thorny and reddish flowers, in tomatoes and peppers, objects with strong and striking flavors, thus being classified as a color inserted within the warm colors, and is RGB is 191, 25, 50. Related to Secondness, the name assigned for that color it's True Red, coming from the fact that it's an intense tone of the primary red color. The shades of red have their symbolism culturally related in a synthesized way to love, to the domination, to issues of joy, dynamism, romanticism, momentum and intensity (FARINA, 2006; HELLER, 2013; SILVA, 2017). When it comes to Thirdness, True Red approached the semantics of the red color as a symbol of power and passion, a mixture of feelings that seeks to bring out all the benevolence and love present in humanity, at the same time that it provokes feelings of anger, clamor and injustice. The color is part of a completely local scene, where the world lives the post-attack on the twin towers, in this sense, the color brings the reminder that the United States still suffer with the tragedy results and try to gradually make your way recovery. True Red presents itself as a protest against terrorism as it demonstrates an inherent superiority to the reddish hues, precisely by the selection of usability of the color shade, as commented previously, to bring the whole issue of patriotism and power as a prominent stage to demonstrate the level of recovery of an economic power in the face of possible affronts by opponents. Through the silent power of chromatic elements, Pantone permeates and establishes a message of indignation and fury.

With the news about the attacks on the twin towers starting to be less mentioned and felt, Pantone returns to the bluish tones to remind the population, once again, of the need to remain calm and understanding. Within this scenario, for the year 2003, Pantone selects Aqua Sky (14-4811) as a symbolic representation of the year to come.

In Firstness, the color of 2003 (see Fig. 4) provides the concept of a hue of the bluish group, in line with its Cerulean correlate, the color brings characteristics of less saturation and less intensity, getting even closer to gray and white visually allocates it as a cold color, its RGB code is 123, 196, 196. In Secondness, it can be seen that the name assigned, Aqua Sky, comes from the light blue tone of the sky commonly seen. The color addresses the same issues as Cerulean, as it has bluish tones in its base color, that is

bringing issues such as cold, rest, sadness or emptiness, as mentioned by Goethe (2013) or, in another sense, being friendship, trust, intelligence and harmony.

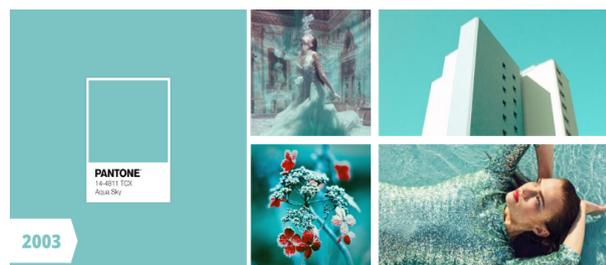


Figure 4 – Pantone Color of the Year for 2003. Prepared by the authors.

In Thirdness, Aqua Sky is seen as a symbol of calm, serenity and tranquility, with a sense of restoration touched on. The color of the year is seen with prospects similar to what Fuchsia Rose represented for 2001, at the same time that its symbolism does not bring strong and complex links with the time that houses it. It is only seen that the color adds its perception of calm to the negative feelings of the Americans to the news about the consequences of the attack on the twin towers at the time, seeking to encourage the restoration of hope, while tending to remain calm and serenity among the population. With spirits soaring as a result of the True Red of the previous year, the point finally comes to return to calm and discuss hope in humanistic acts through the hue of Aqua Sky.

With the thought of symbolizing the new ways of seeing the population and the inherent diversity, Tiger Lily (17-1456) was selected as the color of the year for 2004.

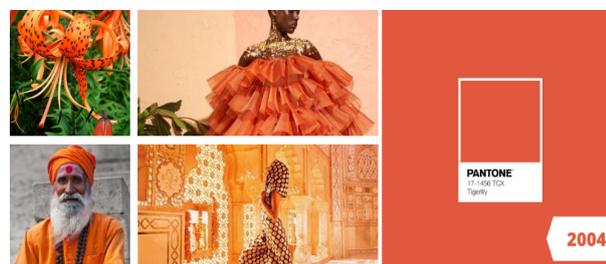


Figure 5 – Pantone Color of the Year for 2004. Prepared by the authors.

In Firstness, the color (see Fig. 5) corresponds to a hue of the orange groups, its saturation is at a high level, while its hue is seen as medium to high. It can be perceived in nature mainly in fruits, flowers and panoramas that bring the sun as a prominent stage, thus bringing the focus of this chromatic selection. The Tiger Lily natural flower is the base inspiration for the conceptual development of this color of the year, its RGB code is 226, 88, 62. As a unique hue, is perceived as a warm color. In Secondness, the name of the color been Tiger Lily, comes all from the flower mentioned before. Also, the color orange has its symbologies centered on exploring the fun, the dynamic, the energetic and which shows contentment and fervor (SILVA, 2017). For this reason and in Thirdness, the chromatic hue selected is perceived as carrying symbols of exoticism and freedom of expression. Pantone itself describes the color of the year 2004 as being a combination of the symbolisms of red and yellow, being related to passion and power tied to red, and hope from the yellowish hue, creating a color

that brings notions of youth, uniqueness and audacity. Tiger Lily seeks to represent the diversity that exists beyond local borders. Having brought the sense of injustice into True Red, proposed calm and hope through Aqua Sky, Pantone saw the opportunity to expose to the global level all the sense of cultural pluralization that the globe harbors through its orange color. Thus, with the world and people constantly changing, mainly due to the effects of globalization, Pantone turns its eyes to younger, more diverse and cool audiences. From other countries and cultures, Pantone could identify, through this, innovation needs, especially when it was about its power of selection of color representation for the years, valuing through the chromatic reproduction the global beauties beyond the local society that was inserted. It is interesting to note that, in 2004, the color orange gained a connotation of revolution and opposition within the contextual dynamics of Ukraine, as brought by Sherin (2012, p. 67) "nationwide protests and acts of civil disobedience were successful, new elections were called, and the results brought success to the short but triumphant "orange revolution."". Still in the era of color selection that addresses both nature and encompasses cultural traits as a maximum point of semantic inspiration, Pantone brings to light, for the year 2005, the chromatic symbologies linked to the Blue Turquoise hue (15-5217).

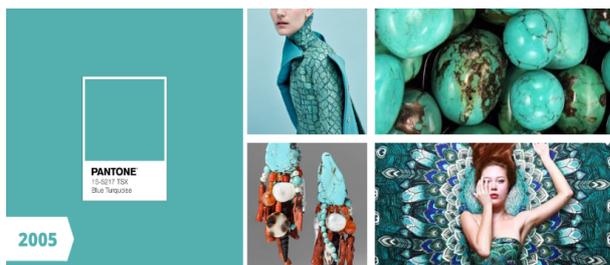


Figure 6 – Pantone Color of the Year for 2005. Prepared by the authors.

In Firstness, the color of 2005 (see Fig. 6) conditions its belonging to the group of bluish hues, with its low saturation point and its level of average hue. In primary perception, color is found daily in the skies, but having its glimpse usually related to the seas, thus inserting it into the cool colors, and its RGB code is 83, 176, 174. Regarding its perception in Secondness, the name assigned to the color as Blue Turquoise comes all from its composition, been the mix of the blue hue and green hue. The symbols common to the basic hue colors of the bluish group, as well as calm and hope. In Thirdness, the related hue to 2005 has the intention to represent the craft as a result of its many strategic to usability in the jewelry design, tapestries and in all kinds of handmade products that were, in turn, produced by communities. In this sense, color made it possible to address the particular characteristics of indigenous peoples through the enhancement of the chromatic perception of their handcrafted products. This fact can be seen through the understanding that this was the year when the cycle ended in a decade of the second International Decade of the World's Indigenous People, taken from 1995 to 2005. UN¹ explains that this event aims to guarantee the inclusion of indigenous peoples in all processes; guarantee their participation in decision-making; discuss the cultural appropriations of these peoples; adopt programs for community

development; and, finally, to effectively monitor the lives of indigenous peoples. Thus, to bring the experience of these peoples to a new level of debate – a global debate – Pantone dismissed this information through a chromatic element. Still maintaining the selection line of hues that bring natural bias, Pantone approached for 2006 the Sand Dollar color (13-1106).

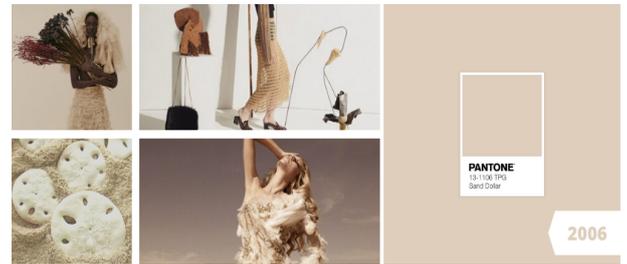


Figure 7 – Pantone Color of the Year for 2006. Prepared by the authors.

In Firstness, the color (see Fig. 7) belongs to the groups of brown hues, with a low and high intensity saturation level. In a natural way, its hue is found in dry vegetation, deserts, sand, besides, as the name itself refers, the marine species called *clypeasteroida*, or as usually known, sea biscuit. With regard to its valence power, this color is initially understood as neutral, but with tendencies of belonging to groups of warm hues, and its RGB code is 222, 205, 190. Related to Secondness, the name of the color comes from the Sand Dollar specie, as mentioned before. This color of the year brings in its form the symbologies related to brown base colors, such as Heller (2013) characterized by cozy, unbearable and lazy, and is complemented by Israel Pedrosa (1997) *apud* Silva (2017), with meanings of affliction, humility, suffering and penance.

Regarding Thirdness, Pantone developed this relationship entirely focused on natural or organic products, precisely because of its connection to deserts and beaches, as a result of the chromatic element discussed adding perceptions of dry vegetation and rural environments. It is also commented on the relaxing power inherent in the hue, adding a touch of softness to the observer's perception. However, the major milestone of Sand Dollar is its intention to represent and create fanfare and debates about the current state of the economy for the year 2006, making use of the symbologies that stem from its brown base, centered on the debate about suffering and penance. In addition, 2006 was also considered by the UN² as the international year of desert and desertification. Starting from a completely neutral hue to one of the most intense ever selected by the company in the 2000s, in the case of 2007 Pantone returned to groups of red and presented to the public the color Chilli Pepper (19-1557).

¹ Available in: <<https://www.un.org/development/desa/indigenous-peoples/second-international-decade-of-the-worlds-indigenous-people.html>>. Access in 29 mar. 2020.

² Available in: <<https://nacoesunidas.org/calendario/anos-e-decadas/>>. Access in 29 mar. 2020.



Figure 8 – Pantone Color of the Year for 2007. Prepared by the authors.

Thus, in Firstness the color (see Fig. 8) is perceived as a hue of the reddish family, with a high level of saturation and low intensity. This color, in turn, has its valence point associated with warm colors; in nature this color is found in peppers, apples, prickly flowers and blood, so its RGB code is 155, 27, 48. With regard to perception in Secondness, the name of the color, such as Chilli Pepper, comes from the hottest species of pepper, *Capsicum annumannuum*, and specific from the group *longum*, most known as jalapeño pepper. As previously mentioned, red brings inherent issues of power, passion, revolution, strength or warmth. In Thirdness, the color of the year 2007 brings symbolic characteristics of boldness, closely related to the audacity that colors centered in the group of reds carry in an intrinsic way, with this Pantone made use of the symbols of trust and bravery. This is due to the fact that red is a color that is difficult to be ignored by visual perception, as its tonality is closely related to the idea of attention and danger. Chilli Pepper enters a temporal universe where people gain greater power to express their individuality. Pantone (2007) explains that people will be increasingly exposing their opinion and empowering themselves with respect to commitment to positioning on global, social, sustainable issues and technological.

In another sense, the color of the year 2007 seeks to give continuity to the concept attributed to Tiger Lily three years ago, representing the rise of new cultural groups, the social diversity of countries beyond the North American borders and the appreciation eccentric and out of social standards as an innovative and futuristic beauty. From a totally adventurous color to a mysterious and mystical hue, Pantone launches Blue Iris (18-3943) as the color of the year 2008.



Figure 9 – Pantone Color of the Year for 2008. Prepared by the authors.

In Firstness, the color of 2008 (see Fig. 9) is characterized as a hue belonging to the group of bluish, from low saturation and medium to low intensity, its usability, while valence, is allocated in the colors considered cold. It is perceived, mainly, in the skies, in sporadic points or in events like aurora borealis and in some species of flowers, its RGB code is 90, 91, 159. With regard to Secondness, the

name of the color been Blue Iris comes from the, as its own name already addresses, specifically the flower of Iris or *Iris reticulata*. Under its symbolologies the aspects of mysticism, wisdom and mystery, exploring touches of the fantastic world, largely due to its tendency to perceive the purple color, however, for also bringing touches of the bluish group, the color also adds representations of aspects as hope, calm and relaxation (HELLER, 2013).

In Thirdness, Pantone made use of color referring to the complexity characteristics of the most varied layers of the world, demonstrating how social relations happen in an exhausting way and how human superficiality ascends in society. Therefore, in its press release, Pantone (2007) comments “Blue Iris satisfies the need for reassurance in a complex world, while adding a hint of mystery and excitement”. For the end of the decade, Pantone brought to the public the proposal of a vibrant color with a hue that differs from all those previously seen, introducing Mimosa (14-0848) as the color of the year 2009.



Figure 10 – Pantone Color of the Year for 2009. Prepared by the authors.

In Firstness observations, the color (see Fig. 10) is perceived as a hue of the yellowish groups, with a high level of saturation and high intensity, being one of the most vibrant colors ever launched by the company in the decade. Thus, its valence is located in warm colors and its perception is closely related to the sun, flowers and fruits, and its RGB code is 240, 192, 90. In Secondness, the name assigned to the color it's Mimosa because of the famous drink. In regards of the symbolologies, the yellowish hue worked refers to the symbols of hope, optimism and vitality due to its positive perception, however, as for the negative symbols, the yellow brings the idea of avarice, jealousy, envy or hypocrisy (FARINA, 2006; HELLER, 2013).

With regard to Thirdness, Pantone made use of color to bring up debates about hope and trust when it is related to changes and uncertainties in the behavior, politics or economy of a society. Several people relate the healing power that the sun's rays provide to the yellow color that emanates, which is why Pantone (2008) explains that “the color yellow exemplifies the warmth and nurturing quality of the sun, properties we as humans are naturally drawn to for reassurance”.

In general (see Table 1), the blue color is the most present hues base covered as color of the year, with four appearances, followed by red, with two appearances, while the other is polarized ram with one each. Generally speaking, most of the symbolologies choose to be used in this decade refer, within some level, the search for maintaining feelings of hope, calm or tranquility.

Color of The Year	Color base	Primary symbology	Secondary symbology	Third symbology
2000 Cerulean	Blue	Calm	Pacific	Tranquil
2001 Fuchsia rose	Pink	Exciting	Feminine	Sexy
2002 True Red	Red	Patriot	Powerful	Passional
2003 Aqua Sky	Blue	Hopeful	Serene	Calm
2004 Tiger Lily	Orange	Exotic	Brave	Youthful
2005 Blue Turquoise	Blue	Natural	Handcrafted	Calm
2006 Sand Dollar	Brown	Natural	Economic	Desert
2007 Chilli Pepper	Red	Diversified	Adventure	Exciting
2008 Blue Iris	Blue	Mysterious	Magic	Confident
2009 Mimosa	Yellow	Optimist	Hopeful	Innovative

Table 1 – Synthesis of the Pantone Colors of the Year in the 2000s. Prepared by the authors.

Final considerations

Color has in its power characteristics to generate proximity and connection to the viewer and it can be modified to evoke or inhibit emotions. With these aspects in mind, industries develop products based on color psychology, even transforming the power contained in the chromatic element into a product. That said, this article aimed to semiotically analyze the color selections made by Pantone for its product Color of the Year.

Bearing in mind the Color of the Year, specifically in the 2000s, the brand has become global in consequence of the marketing strategies. However, the colors selections by the company in the first part of the first decade, and in specific cases in the second part, presented themselves as being, at times, subject to contextualization and judgments as superficial, biased or with few aspects of globalization. As a consequence, it ends up not valuing it as a cosmopolitan and functional product within the possible events of multiple societies and cultures, just as the main product of the company is inserted. This is realized, mainly, through the need in sporadic color choices with symbolologies that aim to refer to the search for valuing the exotic and the diversified.

In other perspective, it is concluded that in relation to its selection of Colors of the Year, Pantone explores many of its conceptualizations from nature objects, like skies, seas and flowers. Also is able to explore the emotional side of human cognition and ensuring the generation of connection to the observer's visual perception, through the relation of the symbolic and semantic aspects of colors and to their emotional representativeness, being evoked from the hue and tone.

References

- ALMEIDA, I. B. M. S. S. (2017). **Cores sensoriais: um experimento no varejo de moda com consumidores cegos**. Dissertation (Masters in Business Management) - Faculdade Boa Viagem - DeVry. FBV.
- ARNHEIM, R. (2005). **Arte e Percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. Translated by Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thompson Learning.
- BARROS, L. R. M. (2011). **A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe**. 4. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- BÜRDEK, B. E. (2010). **Design: História, Teoria e Prática do Design de Produtos**. Translated by Freddy Van Camp. 2. ed. São Paulo: Blucher.
- FARINA, M. (2006). **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Blucher.
- FLUSSER, V. (2008). **O Mundo Codificado**. São Paulo: Cosac Naify.
- GIL, A. C. (2008). **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Editora Atlas.
- GIL, A. C. (2017). **Como elaborar projetos de pesquisa**. 6. ed. São Paulo: Atlas.
- GOETHE, J. W. (2013). **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria.
- GUERRA, I. C. (2006). **Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo: Sentidos e Formas de Uso**. Portugal: Príncipe Editora.
- GUIMARÃES, L. (2003). **As cores na mídia: a organização da cor-informação no jornalismo**. São Paulo: Annablume.
- GUIMARÃES, L. (2000). **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Annablume.
- HELLER, Eva. (2013). **A Psicologia das Cores: como as cores afetam a emoção e razão**. São Paulo: Gustavo Gili.
- KANDINSKY, W. (1996). **Do Espiritual na Arte: e na pintura em particular**. Translated by Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.
- PANTONE (2020a). **Pantone Color Institute**. Available in: <https://www.pantone.com/color-consulting/about-pan-tone-color-institute#hero-section>. Access in 28 mar. 2020.
- PANTONE. (2020b). **Announcing the pantone color of the year 2020: pantone 19-4052 Classic Blue**. Available in: <https://www.pantone.com/color-intelligence/color-of-the-year/color-of-the-year-2020>. Access in 28 mar. 2020.

**Marcia Nunes
Lorena Lago**

Universidade da Amazônia
Brasil

Arts on the streets: graffiti's relationship with the city of Belém

It is necessary to show the importance of graffiti in a city like Belém, which has been gaining more and more prominence as a great urban center, the valorization of public space by the population, by public authorities, and interaction with the works of these artists, who often remain anonymous, but that pass their message through the images that are their voices to the world. The objective of this article is to talk about how women are inserted within the graffiti scene, more specifically, within the city of Belém and surroundings, showing the art of three women from Pará. The artists who work in the urban landscape graffiti scenario are: Adriana Maria Chagas dos Santo (Drika Chagas), Lays Lago and Marceley Gomes Feliz, better known as Cely Feliz. The urban landscape modified by these artists with their creative processes, allows a new reading of the city loaded with meaning, where it is possible to communicate with society and with the built environment.

Keywords

Arts, streets, graffiti, art, Belém, woman., urban landscape

Artes nas ruas: a relação do graffiti com a cidade de Belém

Se faz necessário mostrar a importância do graffiti dentro de uma cidade como Belém, que cada vez mais vem ganhando ares de grande centro urbano, na valorização do espaço público pela população, pelos poderes públicos e na interação com as obras desses artistas grafiteiros, que muitas vezes permanecem anônimos, mas que passam a sua mensagem através de suas imagens que são sua voz para o mundo. O objetivo deste artigo é falar sobre de que maneira as mulheres estão inseridas dentro do cenário do graffiti, mais especificamente, dentro da cidade de Belém e adjacências, mostrando a arte de três mulheres do Pará. As artistas que atuam no cenário do graffiti na paisagem urbana são: Adriana Maria Chagas dos Santo (Drika Chagas), Lays Lago e Marceley Gomes Feliz, mais conhecida como Cely Feliz. A paisagem urbana modificada por essas artistas com seus processos criativos, permite uma nova leitura da cidade carregada de significado, onde é possível se comunicar com a sociedade e com ambiente construído.

Keywords

Artes, ruas, graffiti, Belém, mulher, paisagem urbana

1. Introdução

O graffiti e a pichação são manifestações visuais da cultura Hip Hop, saíram dos guetos, das ruas e surgiram das minorias. Não se pode falar de graffiti sem antes entender onde surgiu, os primeiros resquícios foram as pichações nos anos 60, nas ruas de Paris, quando os muros serviram de apoio para manifestações de caráter político. O movimento conhecido como “Maio de 68”, foi uma onda de protestos em que estudantes de grandes universidades parisienses lutavam contra regras, regimes, desigualdades sociais e da política retrograda das instituições de ensino (ABRANTES, 2018).

Nos anos 70, as pichações invadem as ruas de Nova Iorque, despertando a atenção da imprensa local. O primeiro a fazer isso foi o TAKI 183, um morador da rua 183, em Washington Heights, um dos guetos de Nova York (Lima, 2013). O artista surge com o intuito de evidenciar a periferia, mostrando nas suas pinturas as singularidades étnicas desses espaços, para que fossem aceitas. Suas obras são carregadas de mensagens de efeito políticos e poéticos. Sua marca passou a se consolidar no sistema de metrô da cidade, local que TAKI 183 faz a sua principal tela, já que se tratava de um ambiente com grande fluxo de pessoas e usado por todas as classes sociais.

Os pichos do nova-iorquino se espalhavam pelo interior do metrô, era possível encontrar seus desenhos nos vagões, por dentro e por fora dos trens. Usando spray e canetões de feltro deixava suas mensagens para provocar os passageiros do transporte público. TAKI 183, assim como os pioneiros do movimento, gostava de ser chamados de *writers*¹. É importante ressaltar que a cultura Hip-Hop, que tem como pilar o *RAP*² e o *Break*³, tem um enorme impacto na juventude periférica de Nova Iorque (Gomes, 2017). Já que se trata de um movimento que unificou o sentimento de pertencimento do jovem à cidade, diminuindo assim a divisão que foi criada depois da revolução industrial, onde negros, outras etnias, e pobres, foram “separados” das classes de elite da cidade, sendo divididos por bairros nobres e guetos, a chamada “cidade dividida pelos trilhos”, como são conhecidas pelos anglo-saxões.

No Brasil não foi diferente, tendo seus primeiros resquícios na época da ditadura militar, que se iniciou em 1964, onde os muros foram usados para fazer protestos políticos.

No entanto, Antenor Lara Campos, mais conhecido como “Tozinho”, dono de um canil, em São Paulo, sem dúvida foi um dos primeiros pichadores que mais teve notoriedade, pela insistência em pichar nos muros da cidade a frase “Cão fila 26km”, sua intenção era fazer a propaganda de seu canil que se situava no km 26 da estrada de Alvarenga. Com efeito, a insistência por pichar os muros da cidade com tal frase acabou por influenciar o movimento da pichação, embora a

sua motivação fosse distinta da deles (MORGADO, 2011). A palavra Graffiti, no Brasil, foi denominada como uma intervenção não necessariamente autorizada, com uma preocupação estética que teve início com a técnica do *Stencil*⁴. Com o tempo, o graffiti começou a ser mais valorizado e passou a ser associado a um investimento estético, mas continuava trazendo grandes influências da música Hip Hop e no movimento tropicalista. Sua maior forma de expressão era fazer críticas contra imposições culturais, desigualdade social e políticas públicas.



Figura 1 – Primeiro Graffiti pintado à mão em São Paulo, feito pelo artista Rui Amaral, em 1982. Fonte: Modeli, 2017.

Como em outros países, também não foi fácil para o poder público se adaptar à arte do graffiti. Tendo ela sido marginalizada por diversos anos, em meados dos anos 80, o movimento tomou mais força, ao mesmo tempo em que foi fortemente criticado por ser colocado pelo poder público como prática de vandalismo e pichação. Porém, nessa mesma época foram criados projetos e autorizações para que essas intervenções artísticas continuassem a acontecer na cidade, começando a ser admirados como arte e não mais como uma depredação de patrimônio público.

Belém possui uma vasta lista de grafiteiros na ativa, que abordam constantemente em suas obras temas culturais e de protesto nos muros da cidade, valorizando não só a cidade em si, mas também a sua história. A intenção deste artigo é apresentar de que maneira o graffiti interfere no dia a dia da população e se relaciona com a mesma, através da mensagem sugerida pelo artista criador, como essa obra influencia na arquitetura urbana e modifica o cenário, trazendo uma nova percepção sobre as relações entre o meio urbano e o habitante da região.

O graffiti pode, ainda, gerar mais discussão sobre os temas abordados, como a função social e a existência do graffiti enquanto arte contemporânea, assim como valorizar a importância que ele tem dentro da sociedade, em como transforma a estética da cidade, ao mesmo tempo que serve de protesto, conscientizando pessoas através da arte, bem como poder colaborar com o turismo. É importante registrar que é possível demarcar e valorizar o trabalho de mulheres grafiteiras, na arte de grafitar, lembrando que este não é um mundo apenas masculino, existem muitas artistas talentosas que têm produzido inúmeros trabalhos artísticos e de cunho social fantástico. Assim, analisar sobre a relação do graffiti com a cidade de Belém, dando ênfase às mulheres grafiteiras, mostrando que este não é só um universo masculino e que existem muitas artistas talentosas que fazem trabalhos maravilhosos nessa ramificação do mundo das artes será o objeto desse artigo.

¹ Palavra em inglês que significa escritores. Termo usado para denominar os pichadores da época.

² Estilo musical norte-americano que significa “Rhythm and Poetry”, em português, “Ritmo e Poesia”.

³ Estilo de dança de rua ligada ao movimento hip hop.

⁴ Técnica de destampar algo por meio de uma prancha que apresenta um desenho já recortado.

2. Metodologia aplicada

Para o andamento do artigo foram realizadas pesquisas bibliográficas, inicialmente se caracterizando por um levantamento e análises de referenciais teóricos por meio de artigos publicados, publicações online, monografias e etc., tornando relevante o aprofundamento do assunto abordado.

Como base de pesquisa bibliográfica, foram utilizados autores como Lucrécia Ferrara e Luiz Gonzaga de Mello, quando tratamos sobre os signos das cidades. Janes Jacobs, quando tratamos de trazer a população de casa para ocupar os espaços públicos, quando a autora diz:

“Se as ruas de uma cidade parecerem interessantes, a cidade parecerá interessante; se elas parecerem monótonas, a cidade parecerá monótona. Mais do que isso, e retornando ao primeiro problema, se as ruas da cidade estão livres da violência e do medo, a cidade está, portanto, razoavelmente livre da violência e do medo”. (JACOBS, 2011, p. 30)

Este trabalho vai abordar o trabalho de três mulheres paraenses. Artistas que atuam no cenário do graffiti, tanto local como no mundo. Trata-se de Adriana Maria Chagas dos Santos, a Drika Chagas, Lays Lago e Marcelly Gomes Feliz, mais conhecida como Cely Feliz.

3. Processo criativo

Todo processo criativo se dá através do consciente e do inconsciente do cérebro, onde essas ideias surgem baseadas em experiências eternizadas, sonhos, traumas, habilidades e intuições. Existe uma análise de tudo o que foi vivido, sentimentos e pensamentos, que ficam armazenados e influenciam em toda criação de uma obra.

Como experiências são presenciadas de formas diferentes, cada artista tem uma maneira peculiar de lidar com o seu processo criativo e de colocá-lo para fora, essa criação pode se dar através de vários tipos de panorama. É necessário identificar a base do que o artista deseja criar naquela obra, encontrar meios de como aplicar da melhor maneira a ideia, estabelecer diretrizes para executar e concretizar a atividade. Esse processo a criação se dá por meio de duas perspectivas: a da descoberta, que é a compreensão de algo que já existia, mas não se tinha conhecimento sobre a existência e por meio da Invenção que o ato de criar um novo conceito, elemento ou objeto.

É importante inovar e estimular constantemente a criatividade, através de técnicas que atizam a capacidade de assimilar, como leituras, cores, imagens e a percepção do artista com o espaço em que vive. É necessário conhecer a melhor maneira de alimentar o próprio processo criativo, de forma rápida e fácil, com o tempo isso se torna algo mais acessivo, tornando a descoberta de cada novo processo algo cada vez mais instantâneo.

A cidade carrega significado, comunica através da sua sociedade e seu ambiente construído. Howea et al. (2013), afirma que por meio da experiência corpórea é possível que habitantes de uma cidade se relacionam, deixando-nos pensar a cidade como um corpo, aonde é possível tocar e sentir as marcas do seu passado. Se a cidade é um corpo, pode-se utilizar a analogia de que a paisagem urbana foi danificada e possui hematomas, cicatrizes, por tanto ruas e

prédios podem ser reparados, revitalizados ou renovados. Pode-se imaginar que o graffiti é uma tatuagem? E cobrir esses hematomas ou revitalizar os espaços da cidade com essa arte, pode simbolizar o que em cada lócus?

Com frequência os habitantes cobram de seus legisladores que a cidade tenha suas imperfeições corrigidas e reformadas, mas o que seria da cidade sem suas rachaduras, a pavimentação de centros históricos que revelam o asfalto e partes de elementos em pedra do século XIX. De certa forma é na gentil decadência da cidade que aparece a sua personalidade e, portanto, deve-se atentar para o equilíbrio entre as imperfeições que a caracteriza e as conformações, sob seus processos criativos, que a torna acessível e segura para os seus moradores (HOWES et al., 2013).

3.1 Drika Chagas

Adriana Maria Chagas dos Santos, é uma brasileira, nascida em Belém do Pará, no ano de 1985, se graduou Artes Visuais, no ano de 2008, pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Possui trabalhos e exposições coletivas, em espaços da cidade, já realizou mais de oito exposições individuais e mais de 14 coletivas, em suas obras, ela retrata diretamente o alargamento fronteiro de representações de vida dela, de outras pessoas, experiências culturais, explorando formas de texturas e de desenhos, suas obras desenvolvem sobre o surrealismo, entre a melancolia e a comicidade.

Nos desenhos da artista, podem-se notar influências do graffiti da década de 1980, uma grande referência para ela é o artista americano Jean-Michel Basquiat. Chagas sempre recria cenas culturais da cidade, com manifestações políticas e sociais, de maneiras refinadas, em suas artes.

A paraense fez também trabalhos e oficinas na região das ilhas do Pará, como na ilha do Combu, Cotijuba, Mosqueiro, Outeiro e no Marajó.

Processo criativo Drika Chagas

Em suas obras, ela retrata diretamente o alargamento fronteiro de representações de vida dela, de outras pessoas, experiências culturais, explorando formas de texturas e de desenhos, suas obras desenvolvem sobre o surrealismo, entre a melancolia e a comicidade.

Sua arte, faz comumente o uso de stencil e seu trabalho é fortemente ligada ao muralismo contemporâneo e a arte pop, sempre misturando o graffiti primitivo de rua a outros objetos do cotidiano, como mesas, bancos, portas, vai além dos muros e invade casas e estabelecimentos.

Suas artes possuem duas vertentes, o trabalho independente, em que ela pega os próprio materiais, vai para rua e faz a arte de graffiti, onde interage com o público através do contato urbano e existe o trabalho de galeria, voltado para as artes visuais, onde exige uma agenda, um conceito, processo de experimentação inicial com esboço e estudos deles, por fim, a ocupação da galeria através de intervenções e telas.

Todo o seu trabalho artístico é um processo e pessoal, a artista diz que não tem tendências de cores preferidas, existem fases em que ela gosta de trabalhar com cores mais fortes, outras que gosta de cores mais claras ou neutras, isso tudo depende do ciclo de inspiração que ela se encontra. Em suas intervenções, Drika Chagas costuma usar basicamente tintas acrílicas, rolos de diversos tamanhos, latas de spray e vários caps⁵.



Figura 2 – Graffiti feito em 2016, na Galerie Le Lavo Matik Arts Urbains, em Paris-FR. Fonte: Acervo pessoal de Drika Chagas.

Algumas de suas artes são reflexões sobre a situação política e social, de lugares onde grafito. Seus grafittis quase sempre têm intervenções diretamente ligadas ao feminino e a ocupação de mulheres em territórios urbanos, além da mistura disso com a cultura amazônica, através de símbolos locais e cores vigorosas da cultura paraense, suas personagens femininas se harmonizam com a cultura paraense.

3.2 Lays Lago

Lays Lago é uma artista paraense que começou no mundo das artes aos 2 anos de idade, apesar de ter começado muito nova no mundo das artes, apenas no ano de 2018 começo a grafitar profissionalmente em paredes, o que a fez expandir as perspectivas dos seus trabalhos e aumentar o leque de artistas que admira, dentre eles artistas internacionais, como Frida Khalo e Yayoi Kusama, brasileiras como Margaret Keane, Joana Uchôa e Maya Jurisic e também artistas paraenses como Layse Almada, Michelle Cunha, Moara Brasil e Sagita Collage.

Lays, ao longo dos anos adquiriu uma forte alergia as tintas spray, a melhor solução encontrada foi o uso das canetas Poscas, permanentes que conseguem pintar muitas plataformas, vão além de paredes, assim ela jamais se deixaria estagnar ou de expandir suas ideias em seu trabalho, sem perder a sua identidade visual.

Processo Lays Lago

A artista conta que é muito instintiva e visual, nas cores que utiliza em suas obras, raramente planeja que cores vai usar em seus desenhos, Lays diz que o uso delas são conforme seu estado de espírito, há momentos que ela sente necessidade de usar cores quentes, em outros, se estiver angustiada, seus desenhos terão cores mais frias, tudo depende do que a seu corpo e alma querem passar naquele momento, para suas obras. Porém, revela que suas preferências são paletas de cores quentes e tons terrosos, a cor quente seria como a sua alma, a terrena, seria como seus pés calejados. A arte funciona como um processo terapêutico para ela, onde vai se entendendo melhor como

⁵ Bicos de sprays com diferentes traços e formas.

⁶ O termo refere-se ao garoto que dança break, um dos elementos artísticos da cultura hip hop.

ser humano, a cada pintura feita. No processo de criação a artista usa canetas permanentes, spray fixador e tem se aventurado na tentativa do uso das tintas acrílicas. Suas pinturas são quase sempre sobre coisas vividas por ela, sonhos, aspectos sofridos na infância, relacionamentos abusivos, vividos na adolescência e sobre como lidar com o seu transtorno de personalidade, abordando assuntos como depressão, loucura, histeria, abusos no geral.



Figura 3 e 4 – Intervenção feita na casa de um amigo, na cidade velha, Belém-PA. Fonte: Acervo pessoal de Lays Lago.

3.3 Cely Feliz

Marcyly Gomes Feliz é uma artista paraense, nascida na cidade de Belém, em 1985. Desde a infância a artista sempre gostou de desenhar, apesar de amar pintar as paredes do seu quarto, a sua maior influência foi ver os *b. boys*⁶ de sua rua grafitando os muros do bairro do Bengui, onde cresceu. Para Cely o graffiti é efêmero e a maioria dos que faz tem curta duração, o que acaba sendo natural das artes de rua, não são valorizadas da mesma forma que a pintura em uma galeria de arte. Marcyly, aprendeu ser despreendida com suas artes de rua.

Não existe uma paleta preferida, elas são sempre escolhidas de acordo com a temática e visual que ela quer passar, porém faz questão de colocar duas cores que chamem atenção, como principais nos desenhos. Apesar de seu material preferido ser o spray, a artista cria com o que estiver disponível. Suas referências nas artes são grafiteiras como a paraense Mina Ribeiro, a pernambucana Gabi Bruce, as cariocas Criola, Bia Vieira, o Coletivo das Minas, em Belo Horizonte, entre outras.

A artista tem alguns grafittis espalhados por algumas ilhas do Pará, Marajó, Muaná, Soure, Salinas e em Colares e também alguns espalhados pelo Brasil, como Em Cabo Frio (RJ), Iguaba grande (RJ), no museu de José de Dome (RE), em Moreno (PE) e em Brasília.

Processo Cely Feliz

Quando perguntada sobre as cores, Cely diz que não existe uma paleta preferida, elas são sempre escolhidas de acordo com a temática e visual que ela quer passar. “Claro que existe uma ornamentação na pintura, para que elas conversem entre si, mas não uma regra”, conta a artista. Porém, ela faz questão de colocar duas cores que mais chamem atenção como principais nos desenhos. Lembra que começou pintando com tinta acrílica, bisnaga e pouquíssimo spray, pois é um material bem caro e que muitos artistas por isso, acabam optando pela mistura de vários materiais, na composição do graffiti, mas que o seu prefe-

rido é spray, porém cria com o que tiver disponível. Mas suas principais inspirações não estão na terra, mas sobre ao que veio fazer aqui, na terra, sobre ter essa habilidade e qualidade adquirida em algum momento de vidas passadas, que deve desenvolver e retratar ao máximo, visualmente, pois a criação para ela é alto espiritual, abstrato. É uma sintonia e frequência de energia, do momento em que viveu.



Figura 5 - Graffiti feito no bairro do Tenoné, na Alameda Maués, Belém-PA. Fonte: Acervo pessoal de Cely Feliz.

4. Graffiti x Pichação

O costume de escrever e desenhar em paredes sempre ocorreu, existem evidências que desde as antigas moradias dos primatas, já existia essa prática, se perpetuando pelos templos gregos, romanos, pelas pirâmides do Egito, até chegarem nos muros das cidades.

No Brasil, foi na década de 80, na cidade de São Paulo através do movimento Hip Hop, onde jovens da zona sul, leste, oeste e ABC paulista, começaram a pichar os muros da periferia da cidade, configurando pela sociedade como um movimento de negros periféricos. Foi apenas nos anos 90, que a pichação saiu das favelas e foi para os muros das ruas de elites e prédios, mas sua aceitação ruim lhe rendeu uma campanha de criminalização da pichação e com isso começou o incentivo do graffiti para embelezar a cidade.

A prefeitura iniciou o incentivo de diversos grafittis pela cidade, com isso surgiu nicho de grafiteiros de elite, criando galerias próprias para esse tipo de arte. Esses artistas se caracterizam por pessoas de classe média e alta, que viajavam para outros países e tinham o contato com os grafittis desses lugares. Diferente de outros lugares do mundo, no Brasil começou ao contrário, a arte de grafitar veio da elite e depois para a periferia.

Quando falamos de pichação e grafitagem, imediatamente associamos a ideia de que são duas coisas totalmente distintas. O graffiti se caracteriza por ser mais elaborado, se preocupa com a estética, composição e é permitido pela lei, ao contrário do picho que se apresenta como um ato escasso de beleza, de ação rápida, desprovido de elaboração artística e um ato não legalizado, contudo, é muito comum conhecer artistas grafiteiros que antes eram pichadores ou que no tempo vago, fazem pichações.

Segundo Ramos (1994), a pichação é um processo anárquico de criação, onde a intenção é provocar, marcar presença e chamar atenção, de uma maneira forte, chocante e agressiva visualmente. Já o graffiti, mesmo contendo protestos em muitos de seus desenhos, se caracteriza como algo mais suave, com mais cores, elaboração e uma tenta-

tiva de chamar atenção de maneira amena. Porém, ambos dão uma nova visão nos habitantes da cidade e são capazes de causar estranhamento, desconforto e reflexão.

Aos pichadores interessa mais o ato, o rito, o aparecer, o transgredir, e menos o processo criador. A eles o resultado estético não é só secundário, como chega, em alguns casos (como nos rabiscos e palavras), a ser algo a ser desafiado; já que, com uma estética dissonante que busca o rabisco, o sujo, mais transgrede os padrões da cultura e, logo, mais se chama atenção sobre si e sobre o trabalho. (RAMOS, 1994, p.49)

Muitos praticantes do graffiti e da pichação, não veem diferença entre suas artes, o que difere eles são justamente o preconceito social, por parte da sociedade, uma vez que o picho é naturalmente associado com a periferia, enquanto o graffiti acabou sendo associado e muitas vezes realizado por pessoas de classe média.



Figura 6 - Intervenção da grafiteira Criola, contra a objetificação da mulher, em um prédio da cidade de Belo Horizonte. Fonte: Feira Cultural, 2018.

Na figura acima, podemos entender claramente que tanto a pichação, quanto o graffiti são dois instrumentos de protesto, que a pesar de terem estéticas diferentes, esperam causar reflexão na sociedade. Por isso o picho acaba sendo respeitado por muitos grafiteiros, pelo fato de conseguirem entender que apesar de não existir um empenho em embelezar aquele protesto, é um grito de socorro e uma tentativa de conscientizar a sociedade ao que tem de errado nela. Muitas vezes a pichação são feitos por pessoas que não tem direito de voz na sociedade, constantemente caladas por sua raça ou poder econômico.

5. Conclusão

Esta pesquisa conclui que o graffiti vem crescendo nas zonas de Belém e adjacências. Tornou-se comum encontrar essas obras em todos os cantos da cidade, porém, é necessário um mais incentivo a esta arte de rua, porque existem muitas pessoas que não compreendem a proposta do movimento. Faz-se necessário entender as diferenças entre o graffiti e a pichação, que apesar de não ser esteticamente bonita, é uma forma de protesto de pessoas que não têm voz na sociedade, nesse momento é preciso dar oportunidades e ressocializá-las, pois esse é um problema das políticas públicas.

É importante criar um conceito novo sobre a grafiteagem, ela não é um universo exclusivamente masculino, existem muitas mulheres em Belém, que apesar de talentosas são esquecidas. É também observado que a arte de rua ajuda a gerar um fluxo de pessoas, incentivando o turismo, o comércio local e colabora para deixar ruas da cidade menos soturnas e perigosas. Percebe-se que a população vem recebendo o graffiti de forma mais natural, buscando, mesmo que a curtos passos, valorizar e entender as mensagens que os artistas procuram passar em suas obras.

Referências

ABRANTES, B. **História do grafite: conheça a história dessa arte!** Jul., 2018. Disponível em: <<https://www.stoodi.com.br/blog/2018/07/25/historia-do-grafite/>>. Acesso em: 2 nov. 2019.

ASSIS, M.D.P. Identidade negra e espaço educacional: vozes, histórias e contribuições do multiculturalismo. **CADERNOS DE PESQUISA**, v. 34, n. 123, p. 709-724, set./dez. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/v34n123/a10v34123>>. Acesso em: 14 nov. 2019.

ASSIS, S.A.B. A mulher e a arte urbana amazônica: O grafite feminino de Drika Chagas. **Estúdio**, Lisboa, v. 3, n. 5, p. 86-90, jun. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S164761582012000100015&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 06 dez. 2019.

BARBOSA, L.C. **Mural de Kobra na av. 23 de maio é completamente apagado pela prefeitura**, Cotidiano, jan., 2017. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/01/28/mural-de-kobra-na-23-de-maio-e-completamente-apagado-pela-prefeitura-de-sp.htm>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

BARCHI, R. Pichar, pixar, grafitar, colar: Os discursos e representações sobre as pichações nas escolas analisados na perspectiva ambiental e libertária, **Teias**, Rio de Janeiro, ano 8, n 15-16, jan/dez 2007. Disponível em: <<file:///E:/Downloads/24016-76847-1-PB.pdf>>. Acesso em 23 out. 2019.

BLAUTH, L., POSSA, A.C.K. **Arte, grafite e o espaço urbano**. Palíndromo, n. 8, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/viewFile/3458/2479>>. Acesso em 11 nov. 2019.

BOBNIC, R. **Taki 183**, 2014. Disponível em: <<https://radiostudent.si/kultura/objekt-meseca/taki-183>>. Acesso em 2 nov. 2019.

CAPITAL Y CRISES, 2015. **Seminário de teoria crítica del valor-trabajo**. Disponível em: <<https://capitalycrisis.wordpress.com/category/la-barbarie-del-capitalismo/page/2/>>. Acesso em: 1 nov. 2019.

CHAGAS, D. **Boletim urbano**, 2019. Disponível em: <<http://www.dlv.natura.com.br/www/nossas-marcas/urbano/boletim-belem/cidade-velha>>. Acesso em: 24 out. 2019.

CHAGAS, D. **Portifólio**. 2017. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1kxbY6vo4KgcEEfQagwE2i1WZ-qohmJDZH/view>>. Acesso em: 22 nov. 2019.

Conceito de estêncil, sd. Disponível em: <<https://conceito.de/estencil>>. Acesso em: 22 nov. 2019.

COSTA, M.R; MENEZES, J.A.; SAMICO, S.L. Para Além das rotas preestabelecidas: as tensões de gênero em um mutirão de grafite. **Athenea Digital**, v.13, n.3, p: 57-74, nov., 2013. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/537/53728752005.pdf>>. Acesso em 22 out. 2019.

- CRUZ, E. **História de Belém**. Belém: UFPA, 1973. 2 v. (Coleção Amazônica. Série José Veríssimo). Disponível em: <http://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/89>. Acesso em: 2 nov. 2019.
- CRUZ, E. **Ruas de Belém** Belém: CEC 1970
- CRUZ, V. **Festival Cura transforma rua Sapucaí no primeiro mirante de arte urbana do mundo**, nov., 2018. Disponível em: <https://www.feiracultural.art.br/2018/11/27/festival-cura-transforma-rua-sapucaí-no-primeiro-mirante-de-arte-urbana-do-mundo/>. Acesso em: 2 nov. 2019.
- D'ALMEIDA, G. T. **Belém/PA: Diversidade e vitalidade urbana**, 2013. Disponível em: http://percorrendobelem.blogspot.com/2014/02/belempa-diversidade-e-vitalidade-urbana_7.html. Acesso em: 22 nov. 2019.
- DORNELAS, L. **Movimento hip-hop organizado do Pará comemora 25 anos com a seletiva do Red Bull BC One em Belém**, maio, 2018. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/a-historia-do-movimento-hip-hop-no-para>. Acesso em: 2 nov. 2019.
- EKOSYSTEM.ORG. sd. Disponível em: http://www.ekosystem.org/tag_big/train/page/13. Acesso em 1 out. 2019.
- Entrevista Cely Feliz - Ratinhas Crew (Vídeo)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C9gOAb5J-F8w>. Acesso em: 11 nov. 2019.
- FELIZ, C. **Hip Hop no Pará (Vídeo)**. Disponível em: <http://celyfeliz.yolasite.com/say-hello.php>. Acesso em: 24 out. 2019.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Os Significados Urbanos**. São Paulo: FAPESP 2000.
- FERREIRA, L. **Mensagem contra o estupro é pichada nos muros do centro de ITZ**, abr., 2014. Disponível em: <https://imirante.com/imperatriz/noticias/2014/04/15/mensagem-contra-o-estupro-e-pichada-nos-muros-do-centro-de-itiz.shtml>. Acesso em: 3 nov. 2019.
- FILARDO, P. Pichação (pixo): histórico (tags), práticas e a paisagem urbana, **Revista Vitruvius**, n 16, dez. 2015. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.187/5881>. Acesso em 22 out. 2019.
- FOCO NO JARDIM. **Cão Fila KM 26 – O Início da pichação**. Blog Oficial, 2019. Disponível em: <http://www.foconojarimmiriam.com.br/2019/03/10/cao-fila-km-26/>. Acesso em 28 nov. 2019.
- FOLHA. **Prefeitura diz agora que prazo para restauro de pichação é de 72 horas**, cotidiano, mar., 2017. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/03/1863866-prefeitura-dizagoraqueprazopara-restaurodepichacaoede72horas.shtml?cmpid=facefolha>. Acesso em: 24 nov. 2019.
- FREITAS, T.T. **Mulheres e graffiti: construindo imagens nas ruas de Belém do Pará**, Fotocronografias, jun., 2018. Disponível em: <https://medium.com/fotocronografias/mulheres-e-graffiti-construindo-imagens-nas-ruas-de-bel%C3%A9m-do-par%C3%A1-2a52c2f7a465>. Acesso em 2 nov. 2019.
- FREITAS, T.T. **Pintando com elas: uma etnografia a partir do coletivo de graffiti Freedas Crew** Dissertação de Mestrado. 2017. 171p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Pará. Belém. Disponível em: <http://ppga.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/dissertacoes/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20FINAL%20site.pdf>. Acesso em: 22 out. 2018.
- GABBAY, M.M. Representações Sobre O Carimbó: Tradição X Modernidade. IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte – Rio Branco – AC – 27 a 29 de maio 2010. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/norte2010/resumos/R22-0223-1.pdf>. Acesso em 23 out. 2019.
- GIGANTE, S.P. **Os gêmeos**, 2009. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/gigante-vale-do-anhangabau-sao-paulo-brasil/>. Acesso em: 30 out. 2019.
- GLOBO. **Hit de Grandmaster Flash encabeça lista de maiores canções de hip-hop**. Globo.com, 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2012/12/hit-de-grandmaster-flash-encabeça-lista-de-maiores-cancoes-de-hip-hop-1.html>. Acesso em: 2 nov. 2019.
- GLOBO. **Mostra reúne intervenções de Drika Chagas no centro histórico de Belém**, agos. 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2015/08/mostra-reune-intervencoes-de-drika-chagas-no-centro-historico-de-belem.html>. Acesso em: 28 out. 2019.
- GOMES, L.N. **O grafite como forma de influenciar o turismo de uma região: o caso do boulevard olímpico na cidade do Rio de Janeiro**. 2017. 103p. Trabalho de conclusão de Curso (Graduação em Turismo) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. Disponível: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/5166/1/LEONARDO%20NASCIMENTO%20GOMES.pdf>. Acesso em 7 out. 2019.
- HIP HOP DE BELÉM. **História do Hip Hop de Belém, fatos, fotos e memórias de 1984**. 2018. Disponível em: <http://estilodebelemhiphop20anos.blogspot.com/>. Acesso em: 2 nov. 2019.
- HOEBEL, E. Adamson e FROST, Everett L., **Antropologia Cultural e Social**: Edição 9, São Paulo: Editors Cultrix. 1999.
- HONORATO, G. MARINHO, F. **Grafite: da marginalidade às galerias de arte**, sd. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1390-8.pdf>. Acesso em 2 nov. 2019.
- HOWES, David et al. **The Sensory City Workshop: Sensing the City through Touch and Taste**. 2013. Série de Artigos organizados por Centre for Sensory Studies, Concordia University-Montreal. Disponível em: <http://centreforsen>

sorystudies.org/the-sensory-city-workshop-sensing-the-city-through-touch-and-tast>. Acesso em: 13 mai. 2020.

LIMA, Mariana Poncio de. Muros, Cores e Ideias: Uma análise sociológica com grafiteiros de Curitiba e de São Paulo. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2013.

JACOBS, Jane, **Morte e Vida de Grandes Cidades**. São Paulo: Martins Fonte, 2007.

LA NACION, 2018. **Los grafitis y eslóganes de Mayo del 68**. Disponível em: < <https://www.lanacion.com.py/tenes-que-saber/2018/03/20/los-grafitis-y-esloganes-de-mayo-del-68/>>. Acesso em: 2 nov. 2019.

LAU, F. **Pichação ganha força política com intervenção de Dória**, conexão jornalismo, jan. 2017. Disponível em: < <http://www.conexaojornalismo.com.br/conexao-mix/pichacao-ganha-forca-politica-com-intervencao-de-doria-13-46254>>. Acesso em: 23 nov. 2019.

MAIA, A.K.A. Grafite urbano como processo folkcomunicação. **XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste** – Mossoró - RN – 12 a 14/06/2013. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2013/resumos/R37-1170-1.pdf>>. Acesso em: 28 out. 2019.

MARTINS, Simone R.; IMBROISI, Margaret H. **Grafite**. 2019. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/grafite/>>. Acesso em: 2 nov. 2019.

MELLO, Luiz Gonzaga de Antropologia **Cultural**: iniciação, teoria e temas/Luiza Gonzaga de Mello. - Petrópolis, Vozes, 2001.

MODELLI, L. **De crime a arte: a história do grafite nas ruas de São Paulo**. Terra, jan., 2017. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/brasil/de-crime-a-arte-a-historia-do-grafite-nas-ruas-de-sao-paulo,197bfeb1f2f807f347a9d9c830fffcdezurbhdo.html>>. Acesso em: 28 out. 2019.

MONTEIRO, V. **Não se trata de estética**, Esquerda online, 2017. Disponível em: <<https://esquerdaonline.com.br/2017/01/26/nao-se-trata-de-estetica/>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

MORGADO, M. **Cão Fila Km 26**, 2011. Disponível em: <<https://mauriciomorgado.com.br/2011/04/01/cao-fila-km-26/>>. Acesso em: 22 out. 2019.

NUNES, S.G.C. Os grafites de drika chagas: uma trajetória visual entre símbolos e signos da cultura amazônica, **XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Foz do Iguaçu, PR – 2 a 5/9/2014. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-1957-2.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

OLIVEIRA, N. **Movimento de hip hop do Pará recebe medalha de Direitos Humanos**, Observatório do terceiro setor, 2016. Disponível em: <<https://observatorio3setor.org.br/noticias/movimento-de-hip-hop-do-para-recebe>

-medalha-de-direitos-humanos/>. Acesso em: 4 out. 2019. PAULA, B.X. O movimento hip hop e a construção da identidade negra/juvenil. **Revista da ABPN**, v. 2 n. 5, 2011. Disponível em: <<http://www.abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/339>>. Acesso em: 5 nov. 2019.

PORTALCULTURA. **Drika Chagas ministra ateliê de grafite**, 2016. Disponível em: <<http://www.portalcultura.com.br/node/47057>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Grafite, pichação & cia**. São Paulo: ANNABLUME, 1994.

SABOYA, Renato T. de Segurança **Nas Cidades: Jane Jacobs E os Olhos da Rua**. Disponível em: <<http://urbanidades.arq.br/2010/02/seguranca-nas-cidades-jane-jacobs-e-os-olhos-da-rua/>>. Acesso em: 21.fev.2019

SCANDIUCCI, G. **Cultura hip hop: um lugar psíquico para a juventude negro-descendente das periferias de São Paulo**. Imaginário, São Paulo, v. 12, n. 12, p. 225-249, jun. 2006. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413666X2006000100012&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 06 dez. 2019.

SILVA, E. L., **A gente chega e se apropria do espaço! Graffiti e pichações demarcando espaços urbanos em Porto Alegre**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Ciências Criminais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2014.

SILVA, G.L. **Expressões gráficas urbanas**, SD. Disponível em: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/bitstream/tede/2734/2/Gustavo%20Lassala%20Silva2.pdf>>. Acesso em: 28 out. 2019.

SILVA, M.L.; TOURINHO, H.L. Z. **Território, territorialidade e fronteira: o problema dos limites municipais e seus desdobramentos em Belém/PA**. urbe, Rev. Bras. Gest. Urbana, Curitiba, v. 9, n. 1, p. 96-109, abr. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S217533692017000100096&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 06 dez. 2019.

SILVA, V. **As escritoras de grafite de porto alegre: um estudo sobre as possibilidades de formação de identidade através dessa arte**. 2008. 112p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/bitstream/123456789/1566/1/Vivian_Silva_Dissertacao.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2019.

SILVA, G. **Dina Di: a saudosa rainha do Rap**, La parola, 2015. Disponível em: <<https://laparola.com.br/dina-di-a-saudosa-rainha-do-rap>>. Acesso em 24 nov. 2019.

SOUZA, A. **O vocabulário do Graffiti**, 2009. Disponível em: <<https://gembh.wordpress.com/2009/05/21/205/>>. Acesso em: 7 nov. 2019

SPEEDMUSEUM. 2016. **OUTDOOR FILM SCREENING: BEAT STREET**. Disponível em: <<https://www.speedmuseum.org/event/outdoor-film-beat-street/>>. Acesso em: 1 nov. 2019.

SURICO, J. **Como as Gangues de Nova York dos Anos 70 se Juntaram para Acabar com suas Guerras**, Vice, jun., 2015. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/8q4de5/como-as-gangues-de-nova-york-dos-anos-70-se-juntaram-para-acabar-com-suas-gue>. Acesso em 7 out. 2019.

WASHINGTONPOST, 2016. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/news/on-leadership/wp/2016/03/16/this-is-how-the-u-s-stacks-up-against-the-worlds-happiest-countries/?arc404=true>> Acesso em: 4 nov. 2019.

ZIMBIO. **Afrika Bambaataa**, 2015. Disponível em: <<http://www.zimbio.com/photos/Afrika+Bambaataa/Guggenheim+Young+Collectors+Party/eKQXj3A28SV>>. Acesso em: 4 nov. 2019.

ZUIN, A.L. O grafite da vila madalena: uma abordagem sociosemiótica. **7ª Conferência Brasileira de Folkcomunicação**, sd. Disponível em: <<file:///E:/Downloads/571-1829-1-PB.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2019.

“Tango is a feeling”: A social semiotic approach on the emotional dimension in tango reception

Emotions, affects, represent an essential part of the sense that is capable of producing music and dance. And however immediate those effects may seem, in actuality, they are the result of complex inferential processes, conditioned by the appropriation practices in which they are inserted. In this paper, we put forth the results of a research on the affective dimension in the processes of interpretation and appropriation of Argentine tango among milongueros (casual tango dancers). We ask ourselves: How does it feel to listen to and dance tango? Why do these effects occur? How do milongueros interpret these affects? What happens when they enter their identity narratives?

Our main conclusion is that among the emotional effects produced between the framework of the appropriation of the dance and their emergence in milongueros' stories, there is a semiotic leap that can only be properly understood in a socio-semiotic key.

Keywords

Semiotics of emotions, Reception, Popular music, Tango, Semiotics of dance

“El tango es un sentimiento”: Un abordaje socio semiótico de la dimensión emocional en la recepción del tango

Las emociones, los afectos, son parte fundamental del sentido que son capaces de producir la música y la danza. Y, aunque pueden parecer efectos inmediatos, son en realidad el resultado de complejos procesos inferenciales, condicionados por las prácticas de apropiación en las que se insertan. En esta comunicación presentamos los resultados de una investigación sobre la dimensión afectiva en los procesos de interpretación y apropiación del tango argentino entre milongueros. Nos preguntamos: ¿Qué se siente al escuchar y bailar el tango? ¿Por qué se producen esos efectos? ¿Cómo interpretan los milongueros esos afectos? ¿Qué ocurre cuando éstos ingresan a sus narrativas identitarias?

La principal conclusión a la que arribamos es que entre los efectos emocionales producidos en el marco de esa apropiación que es la danza, y su aparición en los relatos de los milongueros, existe un salto semiótico que solo puede comprenderse correctamente en clave socio semiótica.

Keywords

Semiótica de las emociones, Recepción, Músicas populares, Tango, Semiótica de la danza

Introducción

Este trabajo aborda la dimensión emocional en la instancia de la recepción del tango, en las prácticas de apropiación que realizan los milongeros cordobeses. Esta dimensión, que puede parecer secundaria en otros tipos de discursos, adquiere una relevancia crucial en la música, especialmente en las músicas populares. Lo emocional, lo afectivo, forma parte de los sentidos que provoca la música (Hesmondhalgh, 2013), y esos sentidos son inseparables de las prácticas de apropiación en las que se inscriben. Se trata de afectos que forman parte de complejos procesos cognitivos, que son igualmente mentales y somáticos. No hay emoción sin cuerpo, pero tampoco hay emoción sin cultura, sin una comunidad afectiva que haga cognoscible a ese sentir¹.

La afirmación precedente tiene enormes consecuencias en el modo como se construye la problemática de indagación, y determina el camino a seguir. La clave está en el rol que se le otorga al cuerpo en la producción de emociones, y su vínculo con la cognición. La semiótica de las pasiones de raíz estructural separaba los procesos cognitivos de los estéticos (Fabbri, 1985), e incluso se llegó a sostener, en su versión actualizada (Landowsky, 2012), que se trata de *regímenes de significación* completamente diferentes definidos éstos (como es de esperar en el paradigma binario), por mutua oposición. Entendidas las cosas de esa forma, las emociones corresponderían a lo estético, una dimensión fuertemente dominada por lo corporal, mientras que al dominio de la cognición pertenecerían los significados, dependientes de procesos mentales. El principal problema de este paradigma es que, mientras los procesos cognitivos son explicados, los procesos afectivos de producción de sentido quedan librados a la absoluta incompreensión. Los intentos por explicar los procesos de producción de emociones como efectos de sentido se materializaron en metáforas de dudoso poder explicativo, como lo es la hipótesis del *contagio* entre los cuerpos (Contreras Lorenzini, 2008). Sostener que los cuerpos se contagian de

emociones en el contacto, en realidad es renunciar a dar una explicación verdaderamente semiótica del proceso a través del cual un sujeto llega a sentir algo a partir del cuerpo del otro en tanto signo (Montes, 2016, p. 186-187). La posición que sostiene las siguientes reflexiones, en cambio, parte de supuestos completamente diferentes. Anclados en la semiótica pragmatista, asumimos que la separación tajante entre lo corporal y lo cognitivo como regímenes de significación diferentes es artificiosa, puesto que en todo proceso cognitivo está involucrado el cuerpo, del mismo modo que cualquier producción de emociones como efectos de sentido se edifica sobre la base de procesos inferenciales. Peirce, desembarazado de las ataduras de la dualidad cartesiana que sí condicionaban al estructuralismo, concebía al cuerpo y a los afectos como parte sustancial de cualquier proceso semiótico. Prueba de esto es la distinción que realiza, en su trabajo maduro, entre interpretantes *emotional, energetical & logical* (CP 5.475-5.476) que en la tradición castellana suelen traducirse como interpretantes *afectivo, energético y lógico*, respectivamente².

Los interpretantes afectivos forman parte de cualquier proceso interpretativo, en la medida en que los signos siempre nos afectan, nos provocan, nos empujan a buscarles sentido. Los afectos forman parte del pensamiento.

Paralelamente, las emociones tal como las conocemos, sólo pueden ser comprendidas y reconocidas como tales en la medida en que les damos sentido, en la medida en que les imponemos interpretantes lógicos. Y al igual que cualquier signo, sus interpretantes están regulados socialmente³.

No hay nada natural o inmediato en las emociones, si por natural entendemos algo no socialmente producido, y por inmediato algo “contagiado” sin mediar procesos inferenciales (conscientes o inconscientes). La sociología ha dado cuenta hace tiempo de esta faceta social y mediada de las emociones.

“Las emociones que nos atraviesan (...) se alimentan de normas colectivas implícitas (...) No son una emanación singular del individuo sino la consecuencia íntima, en primera persona, de un aprendizaje social y una identificación con los otros que nutren su sociabilidad y le señalan lo que debe sentir y de qué manera, en esas condiciones precisas” (Le Breton, 2009, p. 108-109)

Las sensaciones del cuerpo, por más físicas y naturales que puedan parecernos, sin mediar procesos inferenciales no pueden convertirse en *miedo, sorpresa, vergüenza o desazón*. Estas son ya *emociones* e implican la producción de un interpretante lógico⁴.

Sin embargo, borrar de esa forma la tajante distinción entre lo cognitivo y lo emocional, obliga a redefinir lo que se entiende por emociones, puesto que ya no podemos remitir la diferencia entre las emociones y otros tipos de signos a distintos regímenes de significación. Es por esto que proponemos que lo que distingue a la emoción de otros tipos de signos es, precisamente, el lugar preponderante que ocupan las sensaciones del cuerpo, lo estético, en el proceso cognitivo.

Sabemos que todo interpretante parte de una afectación que involucra a los sentidos, al cuerpo, y que la producción de un interpretante lógico es lo que calma esa inquietud, lo que apacigua la sensación (CP 5.372). Lo que ocurre en esos signos tan peculiares que llamamos emociones, es que esa afectación del cuerpo es lo que da buena parte del ground al signo. Porque una emoción no sería tal si no

¹ La mera afectación corporal es una primeridad que no puede identificarse con la emoción, pues la emoción implica una terceridad, una simbolización y una regulación de eso que estremece y golpea desde el cuerpo (Savan, 1991; Montes, 2016).

² Vale aclarar que en ese trabajo, titulado *A Survey of Pragmaticism*, Peirce distingue al interpretante lógico como simple creencia del hábito, al que llamará el interpretante lógico final (CP 5.491). Tanto la creencia (IL) como la regla (ILF) son terceridades, pero en distintos niveles. La primera corresponde a lo actualiter mientras la segunda al orden de lo habitualiter (CP 8.18).

³ Toda esta discusión se encuentra desarrollada de manera más profunda y detallada en trabajos que son antecedentes de esta investigación (Montes, 2016). Es por este motivo que en este trabajo me limito a realizar una mención breve.

⁴ Numerosos estudios han demostrado que los cambios a nivel físico y químico de distintos fenómenos emocionales son similares (Cannon en Le Breton, 1998, p. 114; Savan, 1991, p. 147), y lo que hace la diferencia a la hora de juzgar a esas sensaciones como indicios de distintas emociones tiene que ver con los juicios que los sujetos realizan acerca de ellos. Juicios, claro está, que involucran premisas y abducciones.

consiguiera sacudir el cuerpo de una manera que el interpretante lógico no puede del todo dominar. La intensidad de ese interpretante afectivo es crucial para que esa sensación sea juzgada como una emoción.

La dimensión afectiva, así comprendida, es una dimensión más de los procesos de producción de sentido. De modo que indagar sobre cuáles emociones producen determinadas músicas no es otra cosa que indagar sobre una parte sustancial de su significado, y sobre el modo como determinadas comunidades afectivas habilitan la producción de determinadas emociones y sentimiento como efecto de esos discursos y de sus prácticas de apropiación. Esto quiere decir que el efecto emocional de una música no es un hecho individual, sino que está reglamentado como cualquier otro interpretante.

Y nos interesa especialmente lo que ocurre en las prácticas de apropiación porque la dimensión afectiva de la música del tango no puede comprenderse al margen de las prácticas y ritualidades a las que está asociada en la recepción. No es lo mismo escuchar una música en la soledad del hogar, que en medio de un recital o bailando abrazado a otra persona. En el caso de los milongueros, la práctica de la danza y lo que en ella se produce a nivel afectivo se asocia a esa música y a esas prácticas como efectos de sentido. Lo que las personas sienten cuando se mueven con la música, cuando bailan con otros esa música, forma parte de una memoria afectiva que poder reactivarse luego en posteriores escuchas. Se convierte en una capa de sentido más del interpretante lógico. Por esto, cuando aquí hablamos de la recepción del tango, estamos hablando de todo lo que se produce en esa instancia de apropiación de la música a través de la danza.

Ahora bien, la dimensión afectiva de la recepción de la música no se agota en las emociones que se sienten al escuchar y bailar la música como efecto directo. Porque el consumo de músicas populares es una pieza clave en la construcción de narrativas identitarias (Vila, 1996).

En el plano de la apropiación de las músicas populares los agentes sociales producen sentido a través de una serie de opciones, no necesariamente conscientes, entre posibles discursivos (Díaz, 2013). Podrían optar por escuchar cuarteto cordobés, pero eligen el tango. Y lo hacen, entre otras cosas, porque al hacerlo le dicen al mundo en qué lugar simbólico quieren ser reconocidos, a cuáles universos musicales (y sociales) quieren ser asociados y cuáles son los tipos de emociones que los definen. Las emociones, las pasiones en términos de Paolo Fabbri, son también objeto de axiologización (Fabbri, 1995, p. 203-220), y con ellas sus portadores. Mostrarse “apasionado”, “divertido”, “enamorado”, “odioso” o “envidioso”, son formas bien diferentes de insertar el aspecto emocional en las propias *narrativas identitarias* (Ricoeur, 1985).

En el caso de los milongueros cordobeses, ellos se autodefinen por el consumo de ese género de música popular, y lo hacen así porque esta opción entre tantos géneros de música disponibles, dice algo sobre cómo ello se auto perciben y quieren ser percibidos por los demás. Se trata una opción estratégica orientada a la una construcción discursiva sobre sí mismos, a una construcción valorada de sí mismos. Esto es así porque las músicas vienen de antemano cargadas de significado social y de valor (Díaz, 2011). Y en esa carga de valor diferenciadora, las emociones son, como pretendemos mostrar en esta comunicación, una pieza clave.

El problema que nos planteamos ya no se refiere simple-

mente a la puesta en discurso de la dimensión pasional, sino específicamente el modo como las opciones en recepción se articulan, por un lado, con los sistemas socialmente instituidos de valoración de las emociones y, por otro, con las narrativas identitarias que los distintos agentes construyen atentos a la posición que ocupan en un espacio social dado (Costa y Mozejko, 2002, 2007).

La hipótesis que guía este trabajo es que entre las emociones que sienten estos milongueros al momento de escuchar y bailar el tango, y las que se manifiestan luego a través de sus discursos como propias de la recepción del tango, existe un hiato que sólo puede comprenderse en función de sus intereses de apropiación, condicionados por la existencia de una axiología pasional subyacente que establece unas emociones como socialmente más valoradas que otras.

Para la realización de este trabajo se triangularon datos provenientes de un extenso trabajo de campo que incluyó observación participante (Guber, 2005), y dos ruedas de entrevistas semiestructuradas de respuestas abiertas (Flick, 2002) a milongueros y milongueras de entre 22 y 65 años, pertenecientes todos al circuito milonguero cordobés.

Lo que se siente cuando se escucha (y se baila) tango

Los milongueros son personas que asisten con regularidad a las milongas, espacios nocturnos en los que se escucha y se baila el tango con fines sociales, y que se definen a sí mismos en función de esta forma particular de consumo cultural. Estos espacios son escenario del surgimiento de relaciones amorosas, pero más frecuentemente de relaciones amicales. Convoca a adultos mayormente heterosexuales, en un rango de edades que va desde los 20 años hasta los 70 aproximadamente, principalmente de clase media⁵. En estos espacios, las personas se ubican en sillas alrededor de mesas que, a su vez, están alrededor de la pista de baile y orientadas hacia ella. La música se presenta en “tandas” de 3 o 4 canciones, generalmente interpretadas por la misma orquesta, divididas por una cortina musical. El tango se baila en parejas de conformación predominantemente heterosexual, pero las parejas no son fijas, sino que se forman para cada tanda tras la invitación de uno, generalmente el varón, y se desarman tras terminar esa tanda. A lo largo de una noche, una misma persona puede haber bailado con múltiples compañeros/as ocasionales, incluso sin conocer siquiera el nombre de algunos de ellos. Se trata de una danza de coreografía no fija, donde uno guía y el otro acompaña el movimiento, y que requiere el conocimiento de un complejo lenguaje kinésico que, en la mayoría de los casos, toma de 6 meses a varios años dominar por completo⁶.

⁵ Según nuestro trabajo de campo, la totalidad de los entrevistados habitaba barrios residenciales prototípicos de las clases medias y tenía trabajo o no estaba buscándolo (por ser estudiantes universitarios y vivir de la manutención de los padres, por vivir de rentas inmobiliarias, de jubilaciones, etc.).

⁶ La hipótesis de que se trata de todo un lenguaje kinésico ha sido avallada por un estudio de neurocientíficos argentinos que demostraron que en los bailarines experimentados de tango el cerebro procesa los pasos de baile de manera similar a como procesa el lenguaje (Amoruso et. al., 2014).

Algo que caracteriza a estos espacios es que la invitación a bailar o su aceptación no implica, necesariamente, que los bailarines se sientan atraídos sexualmente⁷. A las milongas se va a bailar, y bailando se actualizan vínculos, se entablan nuevas relaciones y se participa de una comunidad. Se baila con amigos, con la pareja sexual o con desconocidos. Se baila y, en cada baile, se juega con otro al compás de la música. Y en ese juego, y en esa música, se movilizan emociones.

Es difícil determinar a priori qué se siente al bailar el tango, puesto que las emociones que genera varían en función de, principalmente, 3 variables. En primer lugar, la valoración previa que tenemos acerca de la persona con la que bailaremos. En segundo lugar, del grado de “conexión” que se consigue con esa persona al bailar y, en tercer lugar, el modo como todo eso se pone en relación con la música.

En relación a la primera variable, la práctica de la danza se inscribe como un diálogo kinésico entre dos personas que no ingresan a la pista de baile cual tabula rasa. En el peor de los casos, antes de abrazarse para bailar se miraron y se eligieron. Y lo hicieron porque en algún punto ya habían desarrollado algún juicio de valor, una hipótesis, sobre esa persona⁸. Pero en muchos casos, incluso, existe un vínculo previo (sexual o amical), y una experiencia previa de baile que anima a repetir la experiencia en cada nueva oportunidad, o a evitarla.

Las razones que llevan a unos a desear bailar con otros, son variadas y muy personales, pero en general dominan dos: O bien porque esa persona resulta atractiva en términos sexuales, o bien porque el modo como baila resulta atrayente (o ambas). Y esto último puede ser el resultado del conocimiento previo (porque han bailado juntos en otras oportunidades y han disfrutado de hacerlo) o pura fantasía provocada al ver bailar a esa persona con otros. Fantasías que despiertan curiosidad acerca de cómo sería bailar con él o con ella, de cómo se sentirá al moverse

⁷ En los espacios bailables nocturnos de la ciudad como las discotecas o los bailes de cuarteto, las parejas de baile que se forman implican el reconocimiento de un interés. En los bailes de cuarteto, por ejemplo, las mujeres que asisten sin pareja bailan entre ellas mientras que los varones las acechan, hasta que alguna de ellas acepta bailar con alguno de los varones, momento a partir del cual se hace explícita la aceptación del cortejo.

⁸ Así como a toda acción precede una pasión (Greimas y Fontanille, 1991), a toda pasión precede un juicio de valor (Montes, 2016). Los juicios son la antesala de las emociones, y por esto decimos que toda emoción es un efecto semiótico.

⁹ La danza del tango es un lenguaje kinésico complejo. Su dominio es siempre cuestión de grados, habiendo quienes tienen un amplio dominio y quienes dominan apenas unos pocos elementos. En este amplio rango de dominio de ese lenguaje, la plena coincidencia entre los bailarines es rara. Quiénes coinciden en un dominio más o menos similar, consiguen una comunicación más fluida y placentera para ambos.

¹⁰ El nivel de tensión muscular puesta en los brazos y en el torso por parte de los bailarines puede ser también un elemento que haga más placentera la experiencia o, por el contrario, más incómoda. Algunos bailarines utilizan más tensión que otros y requieren de su compañero una resistencia similar en los puntos de apoyo (manos y pecho). Otros, en cambio, tienen una postura corporal más “blanda” y encuentran incómodo cuando el compañero/a ejerce presión o resistencia al movimiento.

juntos, si habilitará el juego mutuo, el diálogo, si será receptivo ante los movimientos propios, si conseguirán “conectar”, etc. Estas fantasías provocadas por el mirar (se comprende ahora la importancia de que las mesas rodeen la pista de baile) provocan el deseo, un deseo que no es necesariamente sexual (aunque pueda también incluirlo), sino principalmente un deseo de jugar con el otro. La danza del tango tiene un componente fuertemente lúdico que no suele estar presente en el estereotipo alimentado por el tango escénico, motorizando estas y muchas más emociones.

Así, lo que se produce en el tango está condicionado por la valoración previa que tenemos de la persona. Dicho juicio de valor puede sufrir modificaciones en el momento de bailar, especialmente si las expectativas generadas por la fantasía no se ven cumplidas. En este punto, la segunda variable más importante es el grado de “conexión” que se produce entre los bailarines. “Conectar” es, desde la perspectiva de los milongueros, el resultado óptimo que puede esperarse al bailar tango.

Directamente proporcional a la importancia que dan ellos a este conectar, es el nivel de obscuridad acerca de lo que esto significa. Conectar es, según ellos, “cuando te volvés uno con el otro”, “es como si te quedaras sola con él en la pista, como si no hubiera nadie más, y todo el mundo desaparece”, cuanto “todo fluye, así sin forzar nada”, “como si fueran almas que se conocen desde toda la eternidad y se encuentran en ese abrazo”. Un fuerte componente mágico inunda sus (in) definiciones. En la mayoría prevalece la idea de que algo ocurre, algo maravilloso, placentero, algo que no acontece muy a menudo y que por ello adquiere más valor. Algo en cierto punto inexplicable, o algo que no debería ser explicado. Algo que, además, asalta al cuerpo con sensaciones placenteras de difícil descripción. A la hora de hablar de esa conexión el lenguaje de los milongueros se vuelve fuertemente metafórico, pero coinciden todos en que es algo que ocurre en el momento de bailar a nivel de la comunicación de los cuerpos en movimiento y que produce un efecto emocional.

A pesar de la vaguedad de las definiciones verbales de los milongueros, el trabajo de campo con observación participante me permitió una comprensión más clara de lo que esta conexión significa. En lo kinético conectar significa que, al momento de bailar, las dos personas consiguen entenderse y dialogar eficazmente a través del cuerpo, de modo tal que estos cuerpos pueden moverse de manera coordinada y sin resistencia, produciendo una performance de baile sin incomodidades. Esto suele depender mucho del nivel de adquisición de competencias dancísticas⁹, de la experiencia de baile, y/o del conocimiento sobre la manera de bailar del compañero.

En lo musical, significa que ambos bailarines están “escuchando lo mismo”, atendiendo a los mismos elementos musicales, y que tienen similares competencias que les permiten anticiparse a la interpretación del compañero, de modo que favorece el entendimiento mutuo en la danza. Existen otros elementos menos definitivos pero que agregan un plus a la experiencia de conexión, como es el nivel tónico de los cuerpos y su complementariedad¹⁰.

Pero conseguir comunicarse de manera eficiente no lo es todo, es solamente el principio. Esta comunicación se basa en un sistema de división de roles diferentes y complementarios, fuertemente heteronormalizado, en el que el

varón es el que guía y la mujer la que sigue la propuesta del compañero, desarrollando movimientos que son genéricamente estilizados¹¹. De tal modo que el conseguir una exitosa comunicación kinésica con el compañero de baile repercute directamente en las posibilidades de llevar a cabo una performance de género exitosa. De manera inversa, cuando se consigue una buena conexión, se consigue también la mejor versión de sí mismo en términos de performance de género y eso provoca, sin lugar a dudas, sensaciones de seguridad y sosiego, y un refuerzo de la autoestima.

Por último, todo lo anteriormente dicho se combina con las emociones que provoca la música en sí misma, y en combinación con el baile. Orquestas que se caracterizan por interpretar los tangos con un tempo ágil y una marcación rítmica fuerte, en staccato, son asociadas por los milongueros a la alegría y la diversión, principalmente porque obligan a moverse velozmente. Otras, de tempos más largos y marcaciones menos evidentes, las asocian a la pasión contenida, a la prolijidad en la danza y al sentimiento más “profundo”. Estas emociones también se entrelazan con las anteriores en la experiencia de la danza pero de manera no acumulativa, sino interactiva. Es por esto que los milongueros entrevistados coincidieron en que la conexión con un determinado compañero/a puede depender también del tipo de orquesta que se baila, porque:

Milonguera_ “El santiagueño es ideal para bailar las orquestas picaditas, porque inventa todo el tiempo, le gusta inventar y cagarse de risa. Entonces, con él me cago de risa, la paso bárbaro. En cambio con Fernando es más para abrazarse y pisar fuerte, así, más para un Pugliese o un Caló”.

Las sensaciones del cuerpo como signo de algo más

En términos generales, y si estas variables se alinean, la danza del tango produce sensaciones que tienen mucho que ver con el placer sensorio motor.

Y nos referimos con esto al placer que produce el movimiento en sí mismo, en tanto movimiento controlado y funcional. El placer sensorio motor tiene que ver con el dominio del propio cuerpo que se consigue tras la ejercitación y repetición. Es el placer por dominar el cuerpo y con él la interacción con el entorno. En el caso de la danza del tango los movimientos que supone requieren, a diferencia de otras danzas sociales, de un gran entrenamiento corporal. Bailar con otro, improvisar secuencias coreográficas y comunicarlas al compañero utilizando un lenguaje corporal aprendido en la adultez, moverse de manera sincronizada mientras se permanece abrazado, responder en tiempo y forma a la propuesta del compañero ejecutando el movimiento solicitado por éste y estilizarlo mientras se lo ejecuta, poder comunicar eficientemente las secuencias de movimientos, encontrar momentos adecuados para ofrecer un “adorno” personal, etc. son tareas que requieren mucha práctica y entrenamiento. Los milongueros dedican muchas horas semanales a tomar clases, practicar y “milonguear”. Y lo hacen porque lo disfrutan, porque disfrutan del movimiento y del perfeccionamiento del movimiento a través del control del cuerpo¹².

La existencia de este placer sensorio motor ha sido destacada por la psicología (Accouturier y Mendel, 2004), enfa-

tizando el papel que juega en el desarrollo psíquico de los niños, especialmente en la primear infancia. Esta forma de placer que es el motor del juego corporal en la etapa sensorio motriz del niño, no desaparece tras superarse ese estadio del desarrollo psíquico sino que se acopla al juego simbólico y el juego social que aparecen posteriormente.

El juego y el placer que éste provoca, aunque característicos de la infancia, no desaparece en la vida adulta. El baile social del tango habilita un espacio de juego fuertemente motorizado por ese placer sensorio motor que la “conexión” con el otro hace posible. Es esta misma sensación de placer la que se activa al bailar, especialmente cuando se consigue una comunicación con el compañero que permita dominio del cuerpo y del movimiento, en una interpretación musical sincronizada.

En algunos casos, pero no necesariamente, se agrega el deseo sexual por el compañero/a de baile lo cual vuelve mucho más intensa esta experiencia afectiva. Si se consigue acoplar esta atracción sexual a una buena comunicación, entonces “la conexión es sublime”, como supo resumir una de las milongueras entrevistadas, generando una mixtura afectiva que integra a este placer sensorio motor, la satisfacción por conseguir una performance de género exitosa, el deseo sexual y la ansiedad generada por el encuentro anhelado.

Pero lo más interesante es que, en estos casos, esa eficiencia comunicativa de los cuerpos en movimiento y la satisfacción asociada, opera casi siempre como signo de la comunicación entre las personas más allá del momento de la danza. Así, no resulta extraño encontrar quienes sostienen que “se puede conocer mucho de una persona por cómo baila” e, incluso, quienes llegan a enamorarse de esa imagen que construyen del otro a partir de la atracción física y de la buena conexión establecida en la pista de baile, “como si fueran almas que se conocen desde toda la eternidad y se encuentran en ese abrazo”. Como si ese buen entendimiento conseguido en el movimiento y el placer generado por éste, fuera indicador de una buena “química” más allá de la pista de baile, una señal de que se ha encontrado a “la indicada”.

Y es allí cuando las sensaciones tan atadas a lo corporal y a lo funcional, se transforman en algo que va más allá. La

¹¹ Si bien en los últimos años han comenzado a vislumbrarse nuevas formas de vivenciar las relaciones inte e intra genéricas en el tango, que salen por fuera de la norma heterosexual (Liska, 2015), esto ha ocurrido en Buenos Aires y no en la Ciudad de Córdoba donde, hasta la actualidad, ninguna propuesta de milonga no heteronormal ha funcionado.

¹² El cuerpo es frecuentemente percibido por los nóveles milongueros como un impedimento, como un escollo en su deseo de bailar. El cuerpo no responde como ellos quisieran, como se imaginan, les cuesta coordinar las pisadas, controlar los movimientos y, al mismo tiempo, escuchar la música. Con la práctica sostenida, consiguen poco a poco incorporar esos movimientos, disciplinar el cuerpo, para así comenzar a disfrutar de moverse escuchando la música “sin tener que pensarlo, como si entraras en trance”.

¹³ El modo como se exalta esta conexión en el ambiente milonguero, no solo de Córdoba sino también en otras partes del mundo, permite comprender que se haya convertido en slogan de exportación de las milongas porteñas, atrayendo a turistas milongueros del primer mundo que vienen a Argentina en busca de esta experiencia de comunicación cuasi trascendental (Törnqvist, 2013).

danza opera en estos casos como metáfora de una relación de pareja y, en esa fantasía, la buena sincronización de los cuerpos al bailar se convierte en signo de la complementariedad de las personas en términos románticos¹³. Como si el aparentemente mágico acople de los cuerpos en movimiento pudiera resolver de manera inmediata las dificultades relacionales que aquejan a los varones y mujeres heterosexuales en la actualidad¹⁴.

Se produce entonces un salto semiótico entre las sensaciones de alegría, sosiego y placer, y la construcción simbólica del sentimiento amoroso, ahora en clave romántica¹⁵. Este salto semiótico se produce cuando de las emociones se pasa a los *sentimientos*. Mientras que la emoción es un signo que se produce en un aquí y ahora, como interpretante ligado fuertemente a las sensaciones del cuerpo en tiempo presente, el sentimiento trasciende en el tiempo y se instala como argumento que organiza, define, relata y asigna emociones. Va más allá del aquí y ahora, y trasciende la afectación de los cuerpos, diferenciándose de la efímera emoción.

“La emoción es la resonancia propia de un acontecimiento (...) llena el horizonte, es breve, explícita en términos gestuales, mímicos, posturales, e incluso de modificaciones fisiológicas. El sentimiento instala la emoción en el tiempo, la diluye en una sucesión de momentos que están

¹⁴ Durante el trabajo de campo se hizo notoria una característica muy frecuente entre los asistentes a las milongas: en su mayoría, se trata de personas que no están en pareja y que encuentran muchas dificultades para habilitarse espacios para socializar y conocer gente nueva, así como para construir y sostener vínculos sexoafectivos satisfactorios en el mediano y largo plazo. Algunos de ellos mencionaron que en el ambiente milonguero podían “hacer amigos” y “conocer gente” de un modo mucho más cercano que en otros como discotecas o bailes, gracias a las clases de baile que toman, aunque reconocían que coincidir en las expectativas y el deseo con el otro era algo mucho más complicado. “Las milongas están llenas de gente sola”, decía una entrevistada, y pude comprobarlo.

¹⁵ Que no necesariamente debe ir más allá del baile. Algunos hablan, incluso, de un estado de enamoramiento de 3 minutos, que es lo que dura en promedio un tango.

¹⁶ Así, mientras la ira es una emoción, el odio es un sentimiento. El odio puede involucrar, en algunos momentos estados de ira, pero también de celos o de frustración. El Odio se dirige a alguien que es personalmente significativo y requiere una argumentación, una razón más elaborada que la emoción. El sujeto que odia debe darse una justificación de ese sentimiento y, en esa explicación, se esboza una narración que define quién odia a quién y por qué motivo. La importancia que adquiere el objeto del sentimiento también toma una relevancia mayor que en la emoción, porque el sentimiento es más permanente y por esto se lo presume también más profundo e importante. El odio, a diferencia de la ira, no se limita a ser reacción o efecto ante una situación, sino que permanece en el tiempo, más allá de las situaciones que pudieran desencadenarlo. El sentimiento es, en ese sentido, mucho más simbólico que la emoción, claramente más indicial. Pero lo más importante es que los sentimientos son objeto de narraciones intensas que no hacen más que cristalizar con el tiempo, las reglas de su generación: Quién puede sentir qué, por quién, y en qué circunstancias, qué emociones puede involucrar. Por ejemplo, en nuestra sociedad es difícil imaginar que el cariño pueda formar parte del odio, pero los celos pueden formar parte tanto del odio como del amor. En las narraciones de los sentimientos se van estableciendo normas que regulan la producción afectiva de una comunidad (Montes, 2016).

vinculados con él” (Le Breton, 1998 p. 105)¹⁶.

Pero lo más interesante es que, aunque existe en el ambiente milonguero toda una mística creada alrededor de esta conexión especial la realidad es que, en la práctica, esto es algo que ocurre más bien excepcionalmente. En la mayoría de los casos, las experiencias emocionales al escuchar el tango y bailarlo combinan emociones como la alegría, la diversión, la sorpresa, la satisfacción, el placer sensorio motor, etc. sin que éstas alcancen un estatuto tal como una comunicación romántico-corporal que vaya más allá, o signifique algo más, que la experiencia emocional del momento, como efecto de una práctica fundamentalmente lúdica.

Sin embargo, al preguntarle a los milongueros sobre qué se siente al escuchar y bailar el tango, sus primeros relatos hacían un fuerte hincapié en esta conexión que trasciende lo corpóreo y lo inmediato. En la mayoría de los casos comenzaban las entrevistas hablando de la conexión, de “la magia del abrazo”, de “fundirse con el otro”, etc. y, tras una serie de preguntas de contraste, terminaban reconociendo que, en realidad, no es más que diversión y placer lo que sienten en la mayoría de los casos.

¿Por qué si la experiencia más frecuente es aquella despojada de misticismo trascendental, a la hora de construir un relato sobre las sus emociones en la recepción del tango privilegian esta experiencia?

La respuesta, a nuestro entender, es que en el relato que ellos producen sobre su experiencia se juega no sólo lo que sienten, sino principalmente cómo desean ser reconocidos en tanto sujetos que sienten. Este particular hiato entre la experiencia concreta y su puesta en discurso nos habla del valor que adquiere la dimensión afectiva para la construcción del enunciador, y de la existencia de una axiología pasional subyacente que opera como condicionante de la producción de sentido, en torno a la música, por parte de sus receptores.

Las emociones efímeras, esas sensaciones aferradas al aquí y ahora del cuerpo, carecen de valor social en comparación con los sentimientos que se instalan en el tiempo y que, si bien se asientan en un innegable soporte corporal de emociones y afectos, estas se encuentran, según ellos, supeditadas a los vínculos entre sujetos. Las emociones se convierten en signos de la existencia de algo más, de algo mayor, más importante, más valioso que ellas mismas: los sentimientos.

Es por esta misma razón que el placer sensorio motor, el placer de encarnar una satisfactoria performance de género, el placer por el juego (asociado a lo infantil y por lo tanto infravalorado), la sorpresa, la alegría circunstancial, el deseo sin más; no aparecen como la primera manifestación en sus relatos. Para que estas emociones produzcan valor, deben estar al servicio de la comunicación entre personas, de sentimientos que se aprecian como más “profundos”, más indelebles, menos efímeros, pero también menos hedonistas.

El gozo sin más, el gozo por el gozo en sí mismo, íntimo y personal, es percibido por esta *comunidad afectiva* (Le Breton 1998) como un defecto de carácter, un signo de egoísmo y banalidad.

Y es por esto, también, que sus explicaciones de lo que una buena conexión significa están plagadas de imprecisiones y referencias casi místicas, abstractas y metafóricas.

Porque de lo contrario quedarían las emociones desnudas, su atavismo corporal expuesto, su precariedad manifiesta. La metáfora es el lugar privilegiado de expresión de los afectos porque ella permite, por una parte, definir lo indefinible, traducir ese interpretante afectivo a un interpretante lógico sin conseguir dominarlo por completo, activando así vías de fuga del sentido. Pero, por la otra, porque permite encubrir a las razones (no siempre laudables) de las emociones.

El valor de la dimensión afectiva en el consumo de músicas populares

Llegamos así a un punto crucial en el análisis de cómo la dimensión afectiva en la recepción de la música pasa de ser un efecto de sentido del signo, a convertirse en herramienta para la producción de sentido nuevo a través de su apropiación por parte de los mal llamados “receptores”.

Las músicas populares son una pieza clave en la construcción de identidades sociales. Las personas construyen relatos acerca de sí mismos, relatos que les permiten pensarse en relación de continuidad y permanencia con el pasado y con el futuro, pero principalmente que les permiten pensar *quiénes* son y, como contraparte, también distinguir quiénes no son (Ricoeur, 1985, p. 997). En esas narraciones donde las personas relatan quiénes son, de dónde vienen, y por qué son como son, las músicas populares ocupan un lugar privilegiado. Como señala Vila (1996), la música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de significados que pueden ser utilizados por las personas para narrar sus identidades. Son un recurso significativo, y esto es así porque la música viene, de antemano, cargada de sentidos.

Como toda narración, como cualquier discurso, supone una apuesta de sentido, una apuesta por la construcción de un enunciador, de un simulacro de sujeto que sea aceptado, creído y reconocido como valioso (Costa y Mozejko, 2002). Así, las personas usan estos particulares aparatos culturales para, con su consumo, presentarse a sí mismos de una manera valorada.

Los milongueros no escapan a esta lógica. En sus narraciones sobre sí mismos su llegada al universo del tango ocupa un lugar central. En algunos casos sus relatos se remontan hasta su infancia, en la que de la mano de sus padres escucharon y aprendieron a apreciar esta música. En otros casos, sus relatos son menos nostálgicos de la infancia y ubican su arribo al mundo milonguero a través de algún amigo o conocido que lo acercó a su primera clase de baile. Las historias son variadas pero, en cualquier caso, el momento en el que se convirtieron en milongueros ocupa un lugar preponderante a la hora de definirse a sí mismos. Se trata de un momento, para ellos, de fundación identitaria.

Milonguero _ me invitó una amiga, y yo vine así como para ver qué onda, porque me gustaba la mina. Vine y tomé mi primera clase con un profe que era medio chanta, pero no importa, porque me encantó. Y nunca más me fui, y empecé a tomar clases así de manera compulsiva con todo profe que veía, y a milonguear todas las semanas.

Entrevistadora _ te encariñaste con la milonga

Milonguero _ Como que encontré mi lugar en el mundo

Milonguera _ Yo al tango lo escuchaba de chica, lo escuchaba mi papá. A mí no me gustaba en ese momento, a mí me gustaba el Rock. Pero después, de grande, como que te cambia la cabeza. Cuando madurás te gustan otras cosas, y ahí como que todo ese tango que había escuchado de chica me volvió a la cabeza. Porque para entender el tango tenés que estar maduro.

La música ingresa de ésta manera en la propia construcción identitaria, marcando quiebres en un relato que narra cambios personales, hitos madurativos, momentos de sedimentación de un estado del ser. Las elecciones en términos de consumos culturales son una manera de enunciar. Es por esto que ser cuartetero, milonguero o trappero, presentarse como tal, asociarse de ese modo al consumo de determinadas músicas y no otras, es un modo de decirle al mundo en qué lugar social desean ser ubicados.

En las narraciones que los milongueros realizan sobre sí mismos, el consumo del tango aparece como una elección que es significativa de cómo se perciben o, mejor dicho, de cómo pretenden ser percibidos. Los afectos, las emociones que ellos adjudican a la recepción del tango, se convierten en complemento predicativo que aplica sobre el enunciador y, de esta forma, le transfiere el valor que sobre esos afectos pesa. Porque, como bien señala Paolo Fabbri (1995, p. 203-220), las pasiones están *axiologizadas*, de modo tal que mientras algunas son positivamente valoradas, otras lo están negativamente.

Así, mientras las emociones efímeras no agregan valor, los sentimientos más trascendentales sí. Pero existe otra característica afectiva que también afecta a esta ecuación. Se trata del grado de pasionalidad con el que se experimentan las emociones y los sentimientos.

En el caso de los milongueros, ellos asocian al tango a lo pasional como característica esencial: Lo que distingue al tango de otras danzas y otras músicas es su pasionalidad. Una pasión que, como pretendo mostrar a continuación, no es tan pasional y que aparece en sus relatos en la medida en que es funcional a sus necesidades de distinción social.

El tango es una pasión

Entre los significados que el tango provee a los milongueros y que éstos usan para relatarse a sí mismos, se encuentra el de la pasión. El tango argentino es asociado a la pasión, entendida como ese exceso de sentimiento, como esa fuerza que arrasa a la razón y se liga genéticamente al cuerpo y a sus pulsiones. La pasión como ese signo cuyo *ground* se apoya en el hecho de que el interpretante afectivo desborda al interpretante lógico y en ese desborde lo define.

La pasión es un lugar común en los relatos de los milongueros acerca del tango, de su significado y de lo que a ellos los atrae de éste. Y esto se concibe como una cualidad positiva de carácter personal, que se hace evidente por la elección del tango como música predilecta. Así, el argumento se vuelve sobre sí mismo: Porque soy una persona apasionada, escucho tango.

Ser apasionado, vivir apasionadamente, parece haberse convertido en un ethos de la época en la que los grandes relatos religiosos primero, y políticos después, dejaron de tener eficacia para dar sentido de trascendencia a la propia existencia. Este “giro pasional” contrasta con la, aparente-

mente superada, supremacía de la racionalidad occidental. La modernidad había trazado un sistema axiológico que escindía el cuerpo de la mente, y le otorgaba a cada uno un valor diferente. Ya sea en términos de la antinomia judeo-cristiana alma/cuerpo o desde la análoga mente/cuerpo de la razón cartesiana, el último término del binomio era siempre el lugar de lo infravalorado (Le Bretón, 1990; Bourdieu, 1997)

Sin embargo, lejos de esa época en la que la axiología pasional colocaba al desborde de sentimiento en el lugar, infravalorado, de la locura y de la insensatez, de lo femenino y lo infantil; en este caso se observa que ese desborde de sentir se presupone como algo valioso.

La pasión como exceso sigue asociada a cierta locura y a cierta irracionalidad, pero aquí no con una carga de valor negativa. Lo cual no quiere decir que la locura o la irracionalidad hayan dejado de tener la carga negativa que tenían antes, sino que cierto grado de locura e insensatez, en determinado contexto, opera ahora de manera inversa: como signo de autenticidad en el sentir y como algo valioso. Y esto es así porque ellos conciben al sentimiento, en sí mismo, como lo opuesto a la razón. En ese marco, un sentimiento desbordado, incontrolable, es un sentimiento más auténtico.

Es por esto que, si hay un contexto en el que la pasión es valorada, es precisamente el de la recepción de la música. Sentir las emociones que la danza y la música provocan con intensidad, de manera apasionada, incontrolada, con algo de insensatez, es positivamente valorado.

Milonguero_ El tango es mi pasión. Me gasto todo en el tango. Las vacaciones me las pido en marzo, para ir al CITA¹⁷. Nunca Brasil, mi novia me odia [risas].

Milonguera_ Bailar no tiene edad, no tiene momentos, no tiene condición... Porque no se baila con los pies, se baila con el CORAZÓN. Un bailarín no es grande por su técnica, si no por su PASIÓN (extraído de la publicación de una milonguera en Face-

¹⁷ El CITA es el Congreso Internacional de Tango Argentino, que se realiza todos los años en CABA, combinando milongas todas las noches y seminarios de danza durante el día.

¹⁸ Sea por un amor correspondido o por el dolor del amor negado.

¹⁹ Por ejemplo, está absolutamente mal visto que la zona genital de los bailarines roce. Para evitar ese roce indebido en una danza con abrazo cerrado, ambos bailarines deben trasladar el eje de su cuerpo hacia el metatarso del pie, de modo tal que se forme un espacio entre los cuerpos desde la cintura hacia abajo. Las manos tienen una ubicación precisa en el contorno del cuerpo del/la compañero/a, y cualquier corrimiento de ese espacio lícito puede llegar a ser considerado acoso sexual. El control sobre la zona genital es máximo, estando vedado el movimiento excesivo de las caderas, o cualquier movimiento que pudiera llamar la atención sobre esta zona.

²⁰ Las marcas del deseo en el tango de salón son tan controladas y sutiles, que suelen escapar a la mirada de quienes comparten la milonga. Las marcas del afecto se limitan a una momentánea –e inusual– alineación de los rostros, que acerca los labios, pero sin que se toquen, o a una milimétrica caricia de la mujer sobre el cuello del compañero, casi sin mover la mano que normalmente reposa sobre la nuca de éste. Un abrazo que se vuelve más estrecho por unos segundos, una mirada sostenida a los ojos en algún momento en el que la coreografía abre el abrazo y una sonrisa cómplice del/la compañero/a, como respuesta.

book, mayúsculas del original)

Milonguera_ Lo que tiene el tango que no tiene el folklore, por ejemplo, es ese extra de pasión.

Milonguero_ El folklore sí me gusta, es lindo, bailar zamba. Pero el tango es otra cosa. O sea, la zamba es romántica, pero el tango es apasionado. Por eso me gusta más el tango.

Así, hablando del tango y de cómo lo sienten, también hablan de sí mismos. En el consumo del tango se juega también una apuesta a presentarse a sí mismos como sujetos apasionados y, por ello, como sujetos valiosos. Ahora bien, detrás de este giro pasional, de esta vuelta sobre el sentimiento que excede y domina a la voluntad del sujeto, se esconde una particular economía la pasión. Porque no todo exceso afectivo tiene el mismo valor en el mercado de efectos de sentido.

El efecto de distinción de la dimensión afectiva

Algo valioso es, por definición, algo escaso, distinto, y sólo en la medida en que es valioso y distinto, puede funcionar para fundar identidades (Bourdieu, 1979; Costa, 2015). Posiblemente por esto las emociones, accesibles en principio a todos, han estado en la modernidad infravaloradas en comparación con la supuestamente antitética razón. ¿Cómo puede entonces la pasión servir a construir una imagen valorada de sí?

La clave está, a mi entender, en el uso estratégico de la pasión, conforme al manejo de un código implícito de utilización de las pasiones. Porque no cualquier afecto gana valor por encontrarse más desbordado.

Entre los afectos que son positivamente valorados en su versión excedida, encontramos en nuestro caso: la afición por las artes, por la danza y la música especialmente, la nostalgia, el sentimiento amoroso tanto en su versión eufórica como en la disfórica¹⁸, y muy especialmente por la “conexión” con el otro al bailar. Todos estos estados afectivos, cuanto más apasionados, más valiosos. Sin embargo, otros afectos son negativamente valorados en su estado de desborde. El deseo sexual, por ejemplo, y su expresión excedida, es objeto de fuerte represión en las milongas. Porque nada está peor visto en que mostrarse sexualmente excitado por el compañero de baile.

Contario a lo que ocurre con el tango escénico, en el cual de manera estereotipada se evocan recurrentemente escenas altamente sexualizadas, en la danza de salón todos estos movimientos y manifestaciones están tácitamente prohibidos. Se baila en un abrazo a veces muy cerrado, con mucho contacto, pero ascético, con un firme control sobre los cuerpos y sus manifestaciones¹⁹.

Los casos en los que en el momento de la danza se procura manifestar a través de ésta el deseo sobre el/la compañero/a son los menos frecuentes. Para que esto ocurra, debe existir algún tipo de habilitación previa de parte del/la compañero/a porque, en el caso de no encontrar correspondencia en ese deseo, se corre el riesgo de quedar expuesto como “gato” en el caso de las mujeres, o como acosador en el caso de los varones. Y aún en los casos donde se expresa ese interés, esta manifestación se da a través de una microgestualidad que garantiza que, aun estando en medio de una pista de baile y rodeados de personas, solamente los dos bailarines implicados puedan percibirlo²⁰.

Milonguera_ Una vez me pasó, que cuando me sacó a bailar el chico que me gustaba, me puse tan nerviosa que cuando me agarro la mano empecé a temblar como una hoja. Fue la tanda más larga de mi vida. No sabía cómo disimular. Seguro que se dio cuenta. Lo peor fue que tiempo después me enteré que el chico era gay.

Entrevistadora_ ¿Cómo te das cuenta si la conexión va más allá? O sea, si hay onda para algo más además de bailar

Milonguero_ [piensa] bueno, depende el caso. A veces las chicas... hacen cosas

Entrevistadora_ ¿Cosas?

Milonguero_ Sí, no sé. No sé cómo explicarte. Algunas te acercan más la cara... No sé. Es muy sutil.

¿Entrevistadora_ No da para clavar un beso al final de un tango?

Milonguera_ ¡Nooooo! No. En el ambiente de las milongas eso no pasa.

Entrevistadora_ ¿En serio? En las peñas universitarias pasa un montón.

Milonguera_ Nooo. No da, es muy chico el ambiente. Te re quemás si hacés eso.

Entrevistadora_ Pero parejas se arman por ahí

Milonguera_ Sí, pero afuera de la milonga. O sea, en la pista se da la química, claro, pero se concreta afuera

Esta microgestualidad para la expresión del deseo sexual pone en evidencia que existen emociones, en este caso el deseo, cuyo desborde no estaría bien visto, especialmente cuando esa pasionalidad doblega la racionalidad del sujeto y toma el control del cuerpo permitiendo que éste se exprese abiertamente. Así, existirían emociones para las cuales el ámbito de las milongas no es su lugar, emociones cuyo despliegue estaría reservado a la intimidad. Es el caso del deseo sexual, pero también el de la ira, especialmente cuando se plasma en la agresión física²¹.

Las ofensas, las molestias, se resuelven generalmente con una mirada desaprobatoria, y se evita que el conflicto derive en enfrentamientos. Esto es así porque, "no es de caballeros".

De modo que sería un error creer que esta puesta en valor de la pasión y de los afectos opera en términos absolutos, o que representa una nueva era en la que el cuerpo y sus emociones han vencido a la mente y sus razones. Lo que existe aquí es una axiología pasional en la que algunas pasiones se han vuelto socialmente valoradas, en determinados contextos, en detrimento de otras. Y donde el exceso de esta afectividad está bien visto solamente en algunos casos.

Y es especialmente interesante preguntarse por esos otros afectos, que no son más que las formas de experimentar y expresar la afectividad de otros, de unos otros de los que los milongueros se distinguen a través del consumo del tango.

Entrevistadora_ ¿Me podrías explicar qué es esto de la conexión en el tango?

Milonguero_ Es parecido a cuando uno hace el amor, se entrega. No a la cosa chabacana, sino esta cosa más profunda.

El amor, el deseo o la conexión, tendrían entonces una versión profunda y una chabacana. Una versión valiosa que transmite valor al enunciador que dice padecerla, y una versión infravalorada que convierte al que la padece en un sujeto indeseable. La versión chabacana carece de "profundidad", se asocia a la emoción sin sentimiento, a la afección sin relato, al ser dominado por los mandatos del cuerpo,

al placer por el placer en sí mismo. La versión profunda, en cambio, es emoción con sentimiento, emoción que se funde en un relato que trasciende el efímero momento, es la pasión que conecta personas, no solamente cuerpos.

Milonguero_ Yo lo compré al tango a partir de lo que me vendían de la sensualidad. Y para mí la sensualidad es dos personas unidas"
Milonguero_ el abrazo no solamente es parte de la danza del tango en sí, sino que, además, te provoca esta cosa de la intimidad de dos seres humanos. (el resaltado es nuestro)

Pero, ¿Dónde se encuentra la versión chabacana de la pasión? La respuesta, claro está es en los Otros. En esos otros que son tales, precisamente, por el modo distinto de experimentar los afectos, el cuerpo, las músicas, y tantas otras cosas. En el caso de Córdoba, esos otros son principalmente aquellos que escuchan cuarteto cordobés.

Consideraciones finales

"Creo que el tango lo que tiene es ese extra de sentimiento"

La dimensión afectiva ocupa un lugar preponderante entre los efectos de sentido de las músicas populares. No solo porque, a veces, puede ser el único efecto relevante que produzcan, sino porque en muchas ocasiones es el principal efecto buscado por sus receptores. En el caso de estos milongueros, no son las pasiones las que explican aquí a sus acciones, sino que son las acciones las que persiguen el fin de producir emociones. Los milongueros bailan el tango porque eso es capaz de provocar en ellos alegría, a veces vértigo, satisfacción, placer y sosiego. Bailan porque al bailar la música sienten, porque bailando gozan.

Esas emociones que se experimentan no son efectos meramente fisiológicos, sino que dependen de juicios de valor: sobre la persona con la que se comparte la pieza, sobre las expectativas generadas en ese encuentro, sobre la música que se escucha, sobre el resultado obtenido en términos de performance de género, sobre el significado de la mejor o peor sincronización de los movimientos o, como dicen ellos, de la "conexión" conseguida.

Pero, entre las emociones verdaderamente experimentadas como efectos que estremecen esos cuerpos, en ese aquí y ahora irreversible, y ellas mismas cuando son puestas en el discurso, cuando son narradas, existe un salto que sólo puede comprenderse si consideramos que los afectos, como cualquier otra dimensión de sentido, lleva la marca de la valoración social.

Enmarcadas las pasiones en una axiología que las define y jerarquiza, las emociones simples y presentes aparecen como menos valiosas que los sentimientos. La satisfacción momentánea por la performance de género exitosa, el placer sensorio motor, la alegría y la diversión del juego cómplice, el gozo simple y llano por moverse al ritmo de la música; son emociones demasiado infantiles, hedonistas, demasiado ligadas a lo efímero, a lo superficial. El gozo, para adquirir valor, debe estar ligado a una *sentimiento* más

²¹ A diferencia de lo que ocurre en los bailes de cuarteto cordobés, donde no es infrecuente ver pelás, empujones o tirones, especialmente de parte de los varones.

profundo. Y en ese sentimiento las emociones se adjudican a motivos más loables, se le otorga una permanencia en el tiempo y un objetivo más valorado. Los sentimientos domesticar a las emociones, las ponen al servicio de fines más meritorios, las dirigen a un objetivo que trasciende la pasión atada al cuerpo.

Por eso es que en sus relatos esa “conexión especial” que asocia estos placeres con la atracción sexual y que ellos pretenden que signifique más que simplemente eso, que sea signo de una conexión entre seres (la versión laica del alma), es la que prevalece.

Predomina, aunque sea la que menos frecuentemente se experimenta. Destaca (ellos la destacan), porque la juzgan más importante, más distintiva de los efectos emocionales propios del tango, de ese universo de música y danza con el que ellos se narran a sí mismos.

Apasionados, según ellos, como no puede ser apasionado el que baila zamba o chacarera. “Profundos”, pero no chabacanos ni superficiales como juzgan a los cuarteteros, a ese otro en términos de clase social. Así se autoperceben los milongueros en cuanto tales, y así desean ser reconocidos. Así se distinguen de otros y se auto construyen en un nosotros valorado. De esa forma, la dimensión afectiva que se produce como efecto de sentido, pasa a jugar un rol sustancial en las narrativas identitarias de los receptores y es puesta al servicio de sus necesidades de distinción social. El giro pasional, esta vuelta a la valoración de la pasión por sobre la razón instrumental –y con ella la reaparición del cuerpo negado–, en realidad no es tal en el caso de los milongueros. La pasión aparece allí donde puede ser controlada en sus manifestaciones, donde puede estar al servicio de la conexión entre algo más que cuerpos, brindando algo más que placeres efímeros, supeditada a sentimientos que hagan del cuerpo el medio de expresión del ser humano y lo distinga de los Otros.

Referências

AUCOUTURIER, Bernard y MENDEL, Gérard. **Qu'est-ce qui fait courir l'enfant? Place de l'action dans le développement apport de Winnicot.** Lovania: Université catholique de Louvain. 2004.

AMORUSO, Lucia; SEDEÑO, Lucas; HUEPE, David, et.al. “Time to Tango: Expertise and contextual anticipation during action observation”, **Neuroimage**, vol. 98, pp. 366-385. 2014.

BOURDIEU, Pierre. **La distinction.** Paris: Les Éditions de Minuit. 1979.

----- **Méditations pascalienes.** París: Éditions du Seuil. 1997.

CONTRERAS LORENZINI, María José. “Práctica performativa e intercorporeidad. Sobre el contagio de los cuerpos en acción”. **Apuntes.** N 130. Santiago: Editorial Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, p. 148-162. 2008.

COSTA, Ricardo. “Pensar las prácticas desde la diferencia”. En Costa, Ricardo et. al. **Hacer la diferencia: abordaje sociocrítico de prácticas discursivas.** Villa María: Eduvim. 2015.

COSTA, Ricardo y MOZEJKO, Teresa. “Producción discursiva: diversidad de sujetos”, en Mozejko, Teresa y Costa, Ricardo (comp.): **Lugares del decir.** Rosario: Homo Sapiens. 2002.

COSTA Ricardo y MOZEJKO Teresa. “Introducción”. En Mozejko, Teresa y Costa, Ricardo (comp.): **Lugares del decir 2.** Rosario: Homo Sapiens, p. 9-24. 2007.

DÍAZ, Claudio. “Música popular, investigación y valor”, en Sanz, Juan y López Cano, Rubén (coord.): **Música popular y juicios de valor: Una reflexión desde América Latina**, pp. 195-212. Caracas: CELARG (Centro de Estudios Latinoamericanos Gallegos). 2011.

DÍAZ, Claudio. “Recepción y apropiación de músicas populares: Dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades”, *El oído pensante* N° 1(2). 2013. [Download 12/12/2013]. Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>

FABBRI, Paolo. **Tácticas de los signos. Ensayos de semiótica.** Barcelona: Gedisa

FABBRI, Paolo e SBISÀ, Marina. 1985. “Appunti per una semiótica delle passioni”. En **Aut-Aut**, N° 208 pp. 101-118. 1995. Disponible en: http://www.paolofabbri.it/saggi/appunti_semiotica_passioni.html

FLICK, Uwe. **Qualitative Sozialforschung: eine Einführung, Reinbek bei.** Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag. 2002.

GREIMAS, Algirdas y FONTANILLE, Jacques. **Semiótica de las pasiones. Des états de choses aux états d'âme**, Paris, Editions du Seuil. 1991.

GUBER, Rosana. **El salvaje metropolitano**, Buenos Aires: Paidós. 2005.

HESMONDHALGH, David. **Why Music Matters**. New Jersey: Wiley Blackwell. 2013.

LANDOWSKY, Eric. "¿Habría que rehacer la semiótica?" **Contratexto** N° 20, Lima: Universidad de Lima, p. 127-155. 2012.

LE BRETON, David. **Anthropologie du corps et modernité**. Paris: Presses Universitaires de France. 1990.

----- **Les passions ordinaires. Une anthropologie des émotions**. París: Armand Colin. 1998.

LISKA, María Mercedes. "Tango multicolor. Cambios recientes en la socialización nocturna en relación a los géneros y las sexualidades". **Temas Antropológicos, Revista Científica de Investigaciones Regionales**, v. 37, N° 1, Universidad Autónoma de Yucatán, pp. 95-121. 2015. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=455844900004> [Download, 20/03/2018]

MONTES María de los A. "De la semiótica de las pasiones a las emociones como efectos: la dimensión afectiva vista desde una mirada pragmatista". *Linguagem em (Dis)curso* volume 16, número 1. U. do Sul de Santa Catarina. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-4017-160110-4115>

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected Papers**, C. HARTSHORNE C, WEISS P, & BURKS A.W. (Eds). Cambridge, Ma: Harvard University Press. Vols. 1-8. [1931-1958].

RICOEUR, Paul. **Temps et Récit III. Le temps raconté**. Paris: Éditions du Seuil. 1985.

SAVAN, David. "La teoria semiotica dell'emozione secondo Peirce", en Pezzini, I. (ed.). **Semiótica delle passioni. Saggi di analisi semántica e testuale**, pp. 139-157. Bologna: Esculapio. 1991.

TÖRNQVIST, María. **Tourism and the Globalization of Emotions: The Intimate Economy of Tango**. New York, UK. Routledge [Kindle version]. 2013.

VILA, Pablo. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", en Revista **TRANS cultural de música** N°2. 1996. Disponible en Internet: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>

Di Glauber–Di Cavalcanti: analytical path of a poetic homage

In this essay, we propose to review the strategies with which the tribute to Emiliano Di Cavalcanti is articulated in the film Di Glauber–Di Cavalcanti. Confirming the relevance of the narrative code, including an analysis of the lexematic content of the narration, will be key to developing our analytical path, enabling us to unravel the complex framework through which the sense of the film is conveyed.

Keywords

Semiotics, film analysis, narrative code, lexematic content, Glauber Rocha, Brazilian art

Di Glauber–Di Cavalcanti: trayecto analítico de un homenaje poético

En el presente ensayo nos proponemos revisar las distintas estrategias por medio de las cuales el homenaje en Di Glauber–Di Cavalcanti se articula. Confirmar la pertinencia del código narrativo y la inclusión del análisis del contenido lexemático de la narración, será la clave para impulsar nuestro trayecto analítico y lo que nos permitirá desentrañar aquel complejo entramado a través del cual el sentido del filme se vehicula.

Keywords

Semiótica, análisis fílmico, código narrativo, Glauber Rocha, arte brasileño

Introducción

Di Cavalcanti-Di Glauber, cuyo nombre original fuera *Ninguém assistirá ao formidável Enterro de tua última quimera. Somente a Ingratidão - aquela pantera - Foi a tua companheira inseparável*, es un cortometraje del director bahiano Glauber Rocha (1940-1980) concebido como su homenaje póstumo a uno de los más connotados artistas plásticos latinoamericanos: Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976).

El filme, compuesto con fragmentos de piezas musicales, literarias y plásticas, adscritas, todas ellas, a la cultura brasileña, específicamente, a la cultura popular carioca, es vehiculado por el relato del cineasta, cuyo contenido, acerca de la génesis del propio filme, es nutrido por el texto crítico de Frederico Moraes, los comentarios del periodista Edison Brenner relativos a la muerte del pintor, los “Versos Íntimos” del poeta Augusto dos Anjos y la “Balada do Di Cavalcanti” de Vinícius de Moraes. En este contexto cabrá mencionar las obras “Floresta do Amazonas” de Heitor Villa-Lobos, el choro “Lamento de Pixinguinha”¹, así como la participación de Antônio Pitanga, actor representativo del cine brasileño de la segunda mitad del siglo XX.

El montaje, conformado por diversos elementos que podrán, en una primera instancia, inscribir el filme en el género documental, tiene como eje central las filmaciones realizadas en el marco de las honras fúnebres, que tuvieron lugar en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro [MAM/RJ], y su sepelio, en el cementerio *São João Baptista*. Sin embargo, dichas imágenes se articulan en una interacción con elementos de carácter representacional, como veremos más adelante, siendo éste el recurso más determinante en la configuración del ejercicio poético, entre la diversidad de los que componen el universo del filme.

En el presente ensayo nos proponemos revisar las distintas estrategias que posibilitan la articulación del homenaje en un medio como el cine, “caso polar, esto es, donde se interrelacionan más instancias de vehiculización de la información” (Del Villar, 2000, p.7). El Código Narrativo, clave para impulsar nuestro trayecto analítico, contempla la inclusión del contenido lexemático, lo que nos permitirá acceder a aquel complejo entramado que ha sostenido el sentido del filme.

El Código Narrativo y el análisis del contenido lexemático

Di Cavalcanti - Di Glauber, filmado con cámara 35mm a color, inicia con un pánico a la fachada del MAM/RJ, un día del año 1976, número que se puede observar en los muros que de forma provisoria recubren la fachada del edificio. Las primeras imágenes se suceden de forma paralela a la voz del *narrador*, quien da inicio a su relato con la presentación del título del documental y la lectura de un encabezado del *Jornal do Brasil*, publicado dos días después de la muerte del pintor. Tras un cambio de secuencia pero no de énfasis en el relato, el narrador representa al director del filme dirigiendo el movimiento de la cámara que registra

¹ Alfredo da Rocha Viana o Pixinguinha (1897-1973), compositor brasileño de música popular, gana un gran reconocimiento por su contribución a la definición del choro, género de la música popular brasileña.

un acercamiento a las manos del cadáver del pintor en su lecho de muerte, para llegar a un primer plano de su rostro inerte, de nariz tamponada de algodón.

Este paralelismo entre la narración y el relato visual, que conforma dos ejes actuando de forma independiente, consigue articular el sentido de un homenaje concreto a la vez que poético y, por sobre todo, vertiginoso, cualidad distintiva de la obra de Rocha que es desarrollada en profundidad a partir de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, filme donde la cultura popular, una vez más, dialoga con la poética del cineasta.

El relato del narrador, profuso en informaciones que, según una primera apreciación, resultan inconexas, es alternado – a veces interrumpido – por el relato musical, el que se construye en base a diversos referentes, en su mayoría, representativos de la condición carioca y popular del homenajeado. Dicha alternancia, y hasta el modo atropellado en que el narrador se expresa, articulan el *código sonoro* que será de total relevancia dentro del filme, a la hora de acentuar, a través del montaje, su estilo fragmentario, que se completa a través de la puesta en imágenes. Según el teórico Rafael del Villar (2000), el código sonoro ha sido definido

[...] como la música de las palabras, la música ruido y la música-música. La pertinencia de este código está basada en el saber acumulado respecto a la percepción musical... Serían los protocolos perceptivos los que hacen de la música un código y no el ser significante sonoro. (p.15)

La conformación del código sonoro a partir de la selección musical y de la propia musicalidad del relato del narrador, tendrá su contraparte en el código narrativo, el que, con autonomía del código sonoro, incluye “las palabras en su desarrollo lexical”, las que, en el caso del homenaje que revisamos, se vinculan al ejercicio de concatenación de las imágenes emergentes, vehiculando el sentido del filme. El código narrativo, que en la propuesta considera el contenido lexemático, es definido

[...] como puesta en escena de sujetos (y/o objeto) en sus acciones, gestualidades, proximidades, vestuario, escenografía y palabras, radica en que la historia (lo que se narra) es un elemento básico en la lectura de un texto audiovisual. (Del Villar, 2000, p.14)

Si la inclusión “de las palabras en su contenido lexemático son vitales para comprender la historia” (Del Villar, 2000, p.14), en el caso de la obra que revisamos supone la posibilidad de abordar una puesta en imágenes intrincada, cuyas formas propician su carácter artístico por sobre su potencial comunicativo, pese a la gran cantidad de información que el filme pone a disposición del espectador. En este punto cabe precisar, siguiendo a Del Villar, que

[los códigos] no son una mera manifestación de la operatoria técnica que genera la información audiovisual; a la inversa, ellos se interrelacionan con otros, son prácticas o sistemas significantes, y si operan como forma de transmisión de la información es porque perceptivamente una cultura o una sub-cultura le asigna el carácter de espacio de representación (Del Villar, 2000, p.11)

La necesidad de un análisis capaz de abarcar de forma conjunta los elementos que conforman la obra, y que cobra

una mayor relevancia ante el texto fílmico por la gran variedad de materias de la expresión que se dan lugar en su articulación, nos emplaza al establecimiento de jerarquías de sentido. Para el caso del filme en cuestión, un análisis disociado de cada uno de los elementos que lo articulan, en una primera instancia, responderá a la propia estructura argumentativa, teniendo en cuenta el cariz fraccionario, al modo de un collage, si se quiere, con que se compone el homenaje y, a su vez, el ejercicio poético del cineasta. Sin embargo, el desglose para la identificación y el análisis de los elementos que componen el filme, en una segunda instancia, reclama una lectura sistematizada y relacional de los códigos con los cuales el filme se organiza, a fin de abordarlo de una manera global.

Como dicen Aumont y Marie, los códigos están interrelacionados en su funcionamiento y dicha interrelación no es universal, sino que depende de cada texto concreto... los códigos deben entenderse como susceptibles de relaciones entre códigos, generándose así vehiculaciones de información producidas por cada código, como otras producidas por la interconexión de códigos (Del Villar, 2000, p.11)

A partir del análisis del contenido lexemático podemos afirmar que la emergencia de los elementos intertextuales que conforman la narración, se enmarca en las referencias al propio filme, y que el *narrador* emplea para su relato. La participación de Rocha en un rol de narrador homodiegético posibilita este despliegue, frente a una obra que se construye a través del relato de su propia articulación.

Para ejemplificar, haremos mención del relato acerca de la génesis del homenaje, que se remonta a un antiguo pedido de Di Cavalcanti, al que el cineasta no pudo responder a causa de diversos compromisos laborales. Según nos relata la voice-over, que como hemos dicho, la ejecuta el propio Rocha, habría recibido un llamado telefónico desde Río de Janeiro, en donde el pintor le decía: "quiero que vengas aquí a filmarme". Luego del llamado y tras un último encuentro en un restaurante en París, Rocha recibiría, una mañana, la "impactante noticia del fallecimiento" del artista, evento que habría hecho surgir en Rocha la necesidad de un homenaje personal, desde el cine.

Otro elemento a destacar y que analizaremos en detalle en las próximas páginas, es la alusión a la incomodidad que la filmación – realizada durante el velatorio y funeral del artista – ocasionó entre los deudos, y que es declarada a través de los medios de prensa nacionales. Será con la lectura reiterativa de un título del *Jornal do Brasil*, con fecha 28 de octubre de 1976, que esto se deje en evidencia: "filmación causa espanto e irrita a hija y amigos"; elemento contextual, *extra fílmico* y de carácter documental, que es aprovechado por el narrador para delimitar el campo de acción de la obra en relación al homenaje. La inclusión de dicho elemento *extra fílmico* permite, a su vez, demostrar un total dominio de todo cuanto al tema del filme respecta, lo que crea la ilusión, en el espectador, de encontrarse ante una obra de estructura omnicompreensiva. Dicha capacidad de abordarse a sí mismo, en su totalidad, fuerza en el cortometraje un hiperrealismo equiparable al género documental.

Los elementos anteriormente destacados, que podemos considerar constitutivos del sentido documental de la cinta, difieren de aquellos que remiten de manera directa a los aspectos formales del propio cortometraje y que nos

permiten hablar del ejercicio poético que Rocha desarrolla. Un ejemplo de la autorreferencia es la voz del narrador, representando al director del filme en el acto de filmación: *un, dos, tres, cuatro... once, doce, corta, ahora da un pulso en su cara... un, dos, tres, cuatro... once, doce, corta... casaca azul claro, camisa sport cuadrículada, zapatos marrón, cineasta Glauber Rocha está parado al lado del cajón de Di Cavalcanti en el velorio en el Museo de Arte Moderno.*

Como puede verse en la transcripción, la imagen es construida en base a la descripción del narrador, que sitúa al cineasta al lado del difunto – de cuerpo presente – pese a no formar parte del registro visual. La imagen que el narrador describe, cobra realidad en secuencias posteriores, cuando vemos a Rocha de camisa cuadrículada y casaca azul claro, caminando junto al féretro de Di Cavalcanti, en procesión hacia su entierro.

El ejercicio poético que el cortometraje confirma, y que se evidencia en el análisis que nos abocamos a exponer, encontrará su marco en una definición ofrecida por Umberto Eco, en la cual nos explica que

La característica del mensaje poético consiste en poseer una ambigüedad de estructura que, estimulando interpretaciones múltiples, obliga a fijar la atención en su propia estructura. El mensaje puede comunicar significados precisos, pero la primera comunicación siempre se refiere a sí mismo. (Eco, 1965, p.109)

El análisis del contenido lexemático, como parte del código narrativo, nos permite acceder al enrevesado montaje que el cortometraje propone. Su estilo fragmentado, realizado por cortes abruptos a la secuencia y por una concatenación de imágenes en donde la celebración de la vida del pintor se liga a la ceremonia de su muerte; la intervención del cineasta, inmiscuido en el espacio profílmico en representación de su rol como director, y la participación de los actores Joel Barcellos y Marina Montini que refuerzan esta estrategia confundiendo entre los deudos; conforman una estructura que sostiene el ejercicio estético del filme y a través de la cual el entramado poético del mensaje se articula.

Esta estrategia de fisonomía fragmentaria y autorreferencial que posibilita la articulación del mensaje del filme, podría explicarse en palabras de Jakobson como "dar intensidad al mensaje en cuanto a tal, puesto el acento por cuenta propia en el mensaje, he aquí lo que caracteriza la función poética del lenguaje" (ctd en Eco, 1965, p.110). En consecuencia, resulta preponderante el énfasis puesto en el ritmo del filme, el que, como ya anticipamos, es transversal a los códigos fílmicos que lo constituyen, pero que en lo relativo a la puesta en imágenes, gana un especial interés.

La figura del autor en la obra

Probablemente una de las mayores dificultades que se nos presenta a la hora de analizar un cortometraje de estas características, sea la aparente ausencia de límites entre la presencia del autor de la obra y la figura del enunciador, este último, presente en el voice-over o la voz del narrador. Si bien es cierto que el filme actualmente lleva por título una evocación a las dos personalidades en torno de las cuales gira, como lo son la del homenajeado y la del cineasta, no fue ésta, en origen, la opción escogida por Rocha, quien

apostó por un extracto del poema “Versos Íntimos” del brasileño Augusto dos Anjos (1884-1914) como título del proyecto. En otras palabras, el protagonismo de Rocha en el filme, atribuible, en buena medida, al *paratexto*, no estuvo necesariamente contemplado a la altura del rodaje. Esto, que puede parecer un dato anecdótico, cobra relevancia a la hora del análisis, puesto que si bien la figura de Glauber Rocha es ineludible en la conformación de la diégesis, la utilización de su nombre en el título del filme, confrontado al de Emiliano Di Cavalcanti, predispone al *enunciatorio*, en su recepción, a una lectura que rebasa los límites de lo dispuesto por el *enunciador*. De esta manera, estaríamos ante una transformación que tiene lugar a raíz de la inclusión de un elemento externo, añadido con posterioridad por la crítica brasileña, que atribuyó al cortometraje el nombre con que actualmente se le conoce.

Por otra parte, la gradual personificación del narrador que surge de manera fragmentaria – en la sala del museo con la cara cubierta por un catálogo, hasta completarse en la presencia del cineasta junto al féretro – nos invita a reflexionar sobre la difusa frontera con que el filme delimita el campo de lo real y de lo representado, y con ello, preguntarnos sobre cuál deberá ser el abordaje a la hora de analizar una figura tan controvertida como la del narrador, en un texto donde la presencia del autor cobra realidad de forma decisiva y penetrante. En *Di Cavalcanti - Di Glauber*, la figura del enunciador se construye sobre la referencia a la figura del autor, y si bien este no es un fenómeno inédito, nos invita a pensar en la necesidad de incluir, a la hora del análisis que nos convoca, elementos de los que la semiótica ha aspirado a prescindir.

En otras palabras, considerando la manera en que la figura del enunciador se articula, podrían calificarse de innecesarias las referencias que hacemos a la figura del cineasta, en su rol extra-diegético. Sin embargo, tomando en cuenta los difusos contornos que dibujan la representación de la realidad en un filme como *Di Glauber-Di Cavalcanti*, así como la tan necesaria conversación que la semiótica sostiene con otras disciplinas, nos hemos decidido por mencionarlo; por otra parte, probablemente sea en esta alusión a la realidad, tan cara al cortometraje, que encontraremos un buen aliado para demostrar algunos de los postulados que atraviesan este análisis.

El ritmo como clave autoral

Sin duda es *Di Cavalcanti-Di Glauber* un filme en donde el torrente glauberiano se patentiza. Y es el ritmo el elemento que gana preeminencia, cumpliendo, a su vez, la función de delimitar los dominios de la obra artística y del homenaje personal. La voz del autor, encarnada en la figura del narrador, es desenfadada y se desenvuelve en torno de un relato que se funda en su espontaneidad. La individualidad de Rocha, en el despliegue del homenaje a una figura fundamental de la plástica brasileña, a día de hoy cobra un relieve mayor, ante el peso de su propia trascendencia. De este modo, el cariz intimista de su homenaje, evidenciado en su frenético ritmo, tan característico del temperamento del cineasta, deja traslucir algunos trazos de su sensibilidad. En otras palabras,

El director demuestra su individualidad sobre todo por su sensibilidad de cara al tiempo, por medio del ritmo. El ritmo adorna su obra con características de estilo. El ritmo no se construye pensando arbitrariamente ni de forma meramente especulativa. En el cine, el ritmo surge orgánicamente, en correspondencia al sentimiento de la vida que tiene el propio director, en correspondencia a su “búsqueda del tiempo” (Tarkovski, 2002, p.147)

Y es a través del código de organización de la imagen secuencial, que el ritmo se deja ver con toda su fuerza y vitalidad, haciendo evidente la posibilidad de interpretar este homenaje como una celebración a la vida del artista sempiterno.

...:Por qué incluimos en un mismo código a los encuadres, planos, angulaciones de toma, movimientos de cámara y montaje de edición? Los incluimos en cuanto el cine como la televisión, son fundamentalmente secuenciales. El carácter secuencial le permite diferenciarse de la fotografía y la pintura. (Del Villar, 2000, p.14)

En palabras de Del Villar, “la secuencialidad en cine y televisión consiste precisamente en alterar los encuadres, planos y angulaciones de toma, sea por movimiento de cámara, sea por el montaje. De allí el papel organizador de éste último” (2000, p.45)

Si revisamos la configuración del ejercicio poético, en su condición de mensaje, podremos ver como

[...] la estructuración de los signos puede tender a coordinar no sólo un orden de significantes, sino también un conjunto de emociones o de meras percepciones... En la medida en que el autor exige que el mensaje sea decodificado para conseguir un significado unívoco y preciso, exactamente correspondiente a cuanto ha intentado comunicar, introducirá él mismo elementos de refuerzo, de reiteración, que ayuden a establecer sin equívocos, ya sean las referencias semánticas de los términos, ya las relaciones sintácticas entre ellos: el mensaje será, pues, tanto más unívoco cuanto más ‘redundante’” (Eco, 1965, p.110)

Y son los elementos de reiteración empleados por el autor a lo largo del filme, los que le permiten delimitar el campo de sentido en el que su mensaje se adscribe. En este contexto podemos afirmar que el ritmo actúa como una fuerza catalizadora y que es a través de él que se transparenta la intención del artista de homenajear, con su propia vida afanosa e irreverente, la vida que se va. Este gesto personal nos permitirá aprehender la obra más allá de las interpretaciones que podamos proponer al lector, más aún si tenemos en cuenta la gran cantidad de referencias y de relaciones sintácticas que el filme ofrece y que resultan difíciles de decodificar, suponiendo, inclusive, una limitación para el abordaje analítico. Esto último se hace evidente, por ejemplo, en los propios efectos sonoros utilizados, los que interactúan como si de un segundo narrador se tratase. Dichos efectos que intencionadamente diseccionan el relato oral, atropellando las palabras con palabras, con música o simplemente con un tránsito entre lo uno y lo otro, acaban por anular toda posibilidad de inteligibilizar, de forma inmediata, la operación narrativa y de sentido. Como un mecanismo que permite al filme actuar sobre el campo emotivo del enunciador, el relato sonoro genera, a su vez,

el distanciamiento necesario para comprender que, pese a todos los ambages y ese simulacro de realidad que el filme postula, nos encontramos frente a un homenaje contenido en 480 metros de celuloide de 35mm.

Di Cavalcanti en la obra

Llama la atención, a primera vista, que el único registro audiovisual que se exhibe del homenajeado, a lo largo de los dieciocho minutos de película, sea aquel en su lecho de muerte.

La controversia que la exposición del cadáver de Di Cavalcanti provocó, se hizo eco hasta nuestros días con el secuestro de la cinta a manos del poder judicial brasileño, como consecuencia del recurso de amparo interpuesto por la hija adoptiva del pintor, Elizabeth di Cavalcanti, alegando daños morales. Será sólo hacia el año 2003 que la prohibición de su exhibición quedara en suspenso, con la tesis de maestría del abogado José Mauro Gnaspini "Di-Glauber: filme como funeral reproductível" (2003), presentada en la Escola de Comunicações e Artes de la Universidade de São Paulo [ECA- USP], y cuya investigación demostró las irregularidades del proceso judicial, concluyendo que la cinta nunca cayó en interdicción.

Si bien el alegato de daños morales es una cuestión que atañe exclusivamente a la familia y a la sociedad brasileña de su época, la pregunta que cabe plantearnos respecto de la decisión del cineasta de incluir la imagen del fallecido es: ¿actúa la exposición del cadáver como uno más de los significantes que vehiculan el sentido dentro del filme? Esto, en el caso de querer justificar lo que, a nuestro juicio, no precisa de una justificación mayor a la que se da por los otros significantes textuales.

La propuesta del autor, en esta línea, es la de presentarnos al artista a través de su legado plástico, utilizando, para ello, imágenes de sus lienzos y extractos de textos, críticos o literarios, alusivos a su producción; ambos recursos filtrados por la poética autoral de Rocha y las características propias del homenaje.

En relación al legado plástico de Di Cavalcanti, son exhibidas, de manera indistinta, pinturas, grabados y dibujos, algunos de ellos filmados durante su exhibición en el MNAM/RJ, mientras que otros, desde catálogos y libros compilatorios. Es así como, según el discurso de Rocha, el Emiliano Di Cavalcanti que se nos muestra, es aquel que dedicó su obra a exaltar la construcción de una nueva identidad nacional y que vio en la imagen del mulato el símbolo de una reivindicación identitaria. La condición mestiza del pueblo brasileño atravesó su obra y su valorización y exacerbación de las cualidades de ésta, se convirtió en una de sus mayores herencias, en términos ideológicos, a la plástica brasileña y latinoamericana.

Las tomas de las obras de Di Cavalcanti, según se observa, fueron realizadas con cámara en mano. Es de esta manera que los planos ofrecen detalles de algunas de ellas, sin por ello prescindir del movimiento presuroso, tan caro a la estética del filme. Tomas en círculos, laberínticas, otras quietas; por medio de ellas se nos presenta el contenido de un libro, donde vemos más obras del mismo tenor: mulatas, gente de pueblo. Y luego, como un personaje salido de una de las obras exhibidas, el actor afro-brasileño Antônio Pitanga², el objeto del signo al que la obra del pintor remite, bailando samba en la sala del museo, actuando a su vez

como una prolongación del movimiento de cámara en el campo profílmico, o si se quiere, personificando la obra de Di Cavalcanti, otorgando así la vitalidad necesaria al homenaje de una vida.

En el plano de las referencias literarias, el filme se vale del poema *Balada do Di Cavalcanti* de Vinícius de Moraes, para entregarnos datos concretos de la biografía del homenajeado:

Na rua do Riachuelo
Nasceste, a 6 de setembro
Do ano noventa e sete.
Infante, foste criado
No bairro de São Cristóvão
Na chácara do avô materno
Emiliano Rosa de Senna (De Moraes, 1966, líneas 2-8)

y otros tantos que hacen alusión al contexto en que la vida artística de Di Cavalcanti se desarrolló: "No ano de trinta e oito / Em Paris te descobri / Rimos e bebemos muito (23-25)", así como también nos sitúa en el marco de la vanguardia a la que perteneció: "E no México, te lembras? / Com Neruda e com Siqueiros / E a linda Maria Asúnsolo (35-36)".

El tono emotivo del poema, escrito para celebrar los sesenta y seis años del artista, contribuye a reafirmar la noción de que nos encontramos frente a la celebración de una vida valiosa, aprovechada en su plenitud. En entrevistas tras el estreno y posterior prohibición del cortometraje, Rocha hizo hincapié en cómo la muerte es un tema festivo para culturas como la mexicana, ya referida en el poema de Vinícius de Moraes. Además, justifica, en su condición de protestante, una visión de la muerte distinta de la que parecía imponerse en el funeral.

"Chocado pela tristeza de um ato que deveria ser festivo em todos os casos (e, sobretudo no caso de um gênio popular como Emiliano di Cavalcanti) projetei o Ritual Alternativo; seu Funeral Poético, como Di gostaria que fosse, lui... o símbolo da Vida..." (Rocha, 1977)³

Junto con la intervención de Antônio Pitanga antes mencionada, la obra cuenta con la participación de dos actores en las escenas relativas al velorio y funeral, los que se confunden entre los deudos captados en las imágenes del registro documental. Los actores son Joel Barcellos y Marina Montini, quien también se desempeñó como modelo de Emiliano di Cavalcanti en su último período creativo. Si bien es cierto que es el propio lenguaje fílmico el que nos permite intuir que estamos frente a un simulacro de la realidad – o en un intento de camuflar la ficción en ella – ya sea por la duración de las secuencias en las que los actores participan, por su proxémica en el contexto de la ceremonia o por los propios códigos de encuadres, este signo, que por los contemporáneos a su exhibición pudo ser

² Actor brasileño, participó en filmes de gran relevancia dentro del movimiento cinemanovista como *Barravento*. *O Pagador de promessas*. *A Idade da Terra*, entre otros.

³ Di (Das) Mortes. Glauber Rocha. Texto mimeografiado, distribuido en la sesión del filme el 11 de marzo de 1977 en la Cinemateca del MAM/RJ

interpretado sin mayor dificultad, a día de hoy conforma un significativo de difícil decodificación y que requiere de competencias culturales adicionales y específicas.

Es en ese mismo marco que el personaje de Marina Montini se construye, en correspondencia con los rasgos y la gestualidad que su rol de “musa inspiradora” podría contemplar: vestida de blanco, el cabello contenido por un pañuelo y el rostro oculto tras sus gafas oscuras, revelando una actitud cargada de sensualidad y de misterio. Es luego de sucesivas lecturas que podemos reconocer su participación como uno más de los signos que vehiculan el sentido del filme. El personaje de Marina Montini, interpretándose a sí misma, como a un deudo, es potenciado por una popular “marchinha de carnaval”⁴ que irrumpe en el relato. Su estribillo con frases como: “O teu cabelo não nega mulata... Tens um sabor bem do Brasil”, resonando junto a la secuencia que tiene a Montini por protagonista, enlazada, a su vez, con citas al texto que Frederico Morais escribiera con motivo de la retrospectiva del pintor, en el Museu de Arte Moderna de São Paulo [MAM/SP] hacia el año 1971, terminan por completar la intervención de la “musa de Di”:

Em nenhum outro artista brasileiro, a mulata recebeu tratamento pictórico tão alto e tão digno. Sem paternalismos, sem menosprezo. Di deu-lhe a dignidade da madona renascentista, madonizou a nossa mulata, o que não é o mesmo que mulatizar a madona, como o fez Athayde no céu barroco de Minas. (Morais, 1971)

Por un lado, al igual que el personaje de Pitanga, la participación de la actriz viene a representar el objeto del signo “mulata”, que opera en la obra de Di Cavalcanti, a la vez que sirve para potenciar la correlación entre el universo ficcional del filme y el registro documental. En este sentido, la presencia de Marina Montini puede ser interpretada como el homenaje de despedida que los propios personajes que la obra de Di Cavalcanti reivindicó, rinden al artista.

De esta manera, el filme que inicia con la oscura secuencia del cadáver de Di, sienta las bases para el renacimiento del artista a través de sus propias cenizas, lo que para los efectos del homenaje se traduce en la perpetuación de su legado a través de fragmentos, extensiones de su vida que trascenderán su muerte física.

Es importante enfatizar, ya a modo de conclusión, que la referida ficción de la obra – que acaba por alejarla del género documental – se articula en base a los elementos de la realidad escogidos por Rocha para significar en la construcción del espacio profílmico, así como por aquellos fragmentos de realidad que, en términos poco rigurosos, podemos llamar de “realidad intervenida”. Será precisamente esa realidad intervenida que presenciamos en el cortejo fúnebre del año 1976, la que, con sus límites difusos, sirva de eje para la articulación del enunciado del cortometraje, el que, para ser comprendido en la actualidad, reclama la inclusión de elementos externos a la obra. De esta manera, la articulación del código narrativo, que se nutre de elementos intertextuales, probablemente sea

lo que nos permita salirnos de los límites estructurales del filme a la hora del análisis, un ejercicio ineludible, teniendo en cuenta que, por su propia constitución, el filme nos obliga a sumergirnos en el infinito universo del homenajeado. En este sentido, la densidad que el código narrativo concede al filme, permite que éste se erija como un organismo vivo e inspirador, capaz de sugerir nuevas interpretaciones a partir de sí mismo y de sus propios referentes, interpretaciones que podrán ir aumentando, conforme el paso del tiempo.

⁴ Marcha de Carnaval o “marchinha” es un género musical que predominó en el carnaval brasileño entre los años 1920 y 1960, y que tiene su referente en las marchas populares portuguesas. La utilizada en la banda del filme corresponde a “Teu cabelo nega mulata” del compositor brasileño Lamartine Babo (1904-1963)

Referências

- BLANCO, D. (2006). **Vigencia de la semiótica**. Contraxto: revista de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima, ISSN 1025-9945, N°. 14, 11-40
- DE MORAES, V. (1966) "**Balada de Di Cavalcanti**" <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/>>, Recuperado entre los meses de julio y agosto de 2013.
- DEL VILLAR, R. (1997). **Trayectos en semiótica fílmico/televisiva**. Santiago: Dolmen Ediciones.
- (2000). **La materialidad a través de la cual se transmite la información en el texto audiovisual o la problemática de los códigos**. Recuperado el 10 de diciembre de 2019 de la base de datos de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile.
- ECO, U. (1965). **Apocalípticos e Integrados**. Milán: Bompiani & C.S.p.A.
- TARKOVSKI, A. (2002). **Esculpir en el tiempo**. Madrid: Ediciones Rialp.
- Tempo Glauber. Recuperado entre los meses de junio y agosto de 2013 de <http://www.tempoglauber.com.br>

Audiovisual

- MOREIRA, R (productor) y ROCHA, G. (director) 1977. **Di Cavalcanti - Di Glauber**. [Cinta documental], Brasil.: Embrafilme.

Ariane Alves dos Santos
Maria Augusta da Silveira Mitre

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Brasil

Sapatos: artifício e adaptação à luz do conceito de imunidade de Peter Sloterdijk

A proposta deste artigo é abordar a história dos sapatos a partir de uma perspectiva comunicacional baseada no conceito de imunização, presente na trilogia *Esferas*, de Peter Sloterdijk. Nela são abordados os processos comunicativos contemporâneos e suas transformações a partir da domesticação do exterior, incorporando-o a uma interioridade ontológica. Esse movimento está diretamente relacionado à produção da cultura e ao próprio processo de hominização, uma vez que as esferas são formas de imunização e proteção contra os riscos que o exterior nos coloca. O objetivo da abordagem aqui apresentada é posicionar a criação dos calçados na história da indumentária e no próprio processo de evolução do ser humano, de suas técnicas para proteção corporal e potencialização de suas atividades, afirmando-os como artifícios para a adaptação e intervenção no meio.

Introdução

Neste trabalho, faremos uma análise dos sapatos e o que eles significam para a humanidade. A história da indumentária, da moda e também do humano, com suas adaptações para viver e sobreviver, nos interessarão aqui. Para que possamos adentrar este assunto, é necessário resgatarmos justamente as funções dos nossos calçados, uma vez que, na contemporaneidade, o *design* e a facilidade com que podemos obter um par deles nos faz esquecer rapidamente de que se trata, muitas vezes, de um artigo de primeira necessidade, algo sem o qual realizaríamos as tarefas do nosso dia a dia de forma bem diferente. Também iremos pontuar e esclarecer alguns termos e conceitos, ao resgatarmos a história desse acessório que faz parte de quase todas as culturas, desde os primórdios da existência humana.

Ao pensarmos na noção de civilização, vêm à tona os conceitos de vida em sociedade, formação de centros urbanos, escrita, arte e culinária. Não é diferente com as vestimentas. Tanto nas culturas mais remotas até nas mais atuais, o uso de adornos e de peças de indumentária lhes é comum. Veremos, adiante, quais são histórica e sociologicamente as razões para isso, com o objetivo de focarmos na história dos calçados.

Moda e indumentária

Antes de entrarmos na história dos calçados, iremos pontuar alguns conceitos básicos da área de moda e indumentária, e situar o nosso objeto de estudo de forma mais clara. É necessário esclarecer que há uma diferença fundamental entre moda e indumentária, e que neste artigo estamos tratando mais do plano da indumentária do que da moda. Vejamos.

Consta dos registros mais remotos da vida humana que o homem se adornou. Isso é, enfeitou-se e vestiu-se. Desses registros vale ressaltar que os primeiros indícios com provas materiais de que o homem se vestiu data do Paleolítico, com restos de agulhas rudimentares feitas de ossos e outros materiais que estavam ao seu alcance.

Temos, então, trinta mil anos de história da indumentária, e esta, por sua vez, refere-se a tudo aquilo que o homem um dia colocou sobre seu corpo: todo tipo de adorno e as vestimentas de qualquer natureza também. Assim, são consideradas indumentárias as modificações corporais, como escarificações ou tatuagens; peças que paramentam os sacerdotes das religiões; todas as roupas em geral, folclóricas, típicas e, mais hodiernamente, roupas de moda. Já a moda requer, para que exista, algumas outras condições, tais como efemeridade, sazonalidade e estar presente dentro de uma sociedade de mercado. Ou seja, a troca, a substituição pelo lado do capricho, é indispensável para que se configure como tal, logo nos remetendo ao conceito fundamental do ciclo de moda, caracterizado pelo nascimento, vida e morte de uma roupa ou acessório usado em determinada época por um grupo de pessoas. Essa é a diferença fundamental: não há ciclo de moda quando estamos tratando do universo da indumentária.

A indumentária, por sua vez, pode ser conceituada em relação a grupo específico de pessoas, a religiões e aos uniformes. E há um outro aspecto relevante ainda, que seria a datação. A indumentária, como vimos, sempre existiu e

acompanhou o homem, um exemplo de fácil compreensão é a imagem do homem pré-histórico com peles de animais para sua proteção e um colar de dentes oriundos das caças. Esta imagem está em qualquer museu de história natural. Já a moda não. Ela passa a existir quando há condições econômicas para que possa haver substituições de vestimentas por outros motivos que não os citados nos propósitos da indumentária. E quais motivos então são esses?

Gilles Lipovetsky (2009) pontua que a moda existe num universo onírico e caprichoso. Ou seja, são as vontades pessoais, num momento de possibilidade para tanto, que fez com que ela surgisse. Mas e os calçados? Onde estão posicionados nessa questão conceitual? São moda ou são indumentária? Os calçados são os dois, pois fazem parte desde os primórdios da história da roupa, e não apenas persistem existindo na história da moda, como são um excelente exemplo de peça fundamental ao guarda-roupa contemporâneo. Mas, o que queremos assinalar é seu papel como indumentária e seu uso como um fator de proteção, tornando-se fundamental para o desenvolvimento da nossa história. Passaremos, abaixo, à história dos calçados.

História dos calçados

O homem pré-histórico demorou algum tempo para desenvolver algo que revestisse seus pés. Por milhares de anos, os neandertais e outros hominídeos andaram com os pés naturalmente desnudos até o momento em que um artifício feito de pele de animais caçados, que revestia as solas (ainda bem mais rústicas e grossas que as nossas), mostrou-se uma invenção interessante, afinal proporcionava uma proteção infinitamente melhor do que o nosso solado natural de carne e osso, mais frágil e sujeito a machucados e cortes.

O desenvolvimento desta peça que tinha única e exclusivamente a função de proteger o homem de uma “fraqueza” – pés finos e frágeis – foi ficando cada vez mais sofisticado e complexo. Passando rapidamente pela história da moda dos calçados – apenas para que não saltemos etapas – veremos as principais mudanças que estão envolvidas neste processo, até chegarmos nos calçados modernos, mais especificamente nos tênis esportivos de hoje em dia, que trazem e significam avanços tecnológicos bastante elevados. Os sapatos surgiram como algo para reforçar o poder dos nossos pés, por volta de 10.000 a. C, ainda no período paleolítico. As suas primeiras formas foram confeccionadas em couro animal; depois, aparecem alguns registros em palha (papiro) e metal, como as famosas sandálias egípcias que foram encontradas na tumba de Tutancâmon (EUBANK, 2001, p. 102). Após o surgimento destas formas rudimentares, na Antiguidade e também na Idade Média continuaram a se desenvolver, em formas mais cobertas como botas e também com tipos diferentes de amarrios. Até o século XIX, não havia “lado” certo, esquerdo ou direito nos sapatos, e eles iam se moldando aos pés de quem os usavam (LAVIER, 1989, p. 32). Não iremos nos alongar muito aqui na parte da história, pois o que nos interessa para este texto é o que os sapatos significaram para o desenvolvimento do homem, ou seja, o que eles possibilitaram e quais foram as mudanças que esta peça trouxe.

Ademais, hoje há uma miríade de tipos de tênis ou *sneakers*, sapatilhas, chinelos, *scarpins*, botas, *mules*, *docksidiers*, botas

para esqui, mocassins, sapatos para dançar, etc. Enfim, a lista é longa e cheia de opções, e por essa razão talvez nos impeça uma reflexão sobre a natureza da necessidade deste artigo em nossas vidas, e os usamos simplesmente por um hábito cultural. Lucia Santaella, no livro *Culturas e Artes do Pós-humano*, explana sobre as funções dos elementos culturais: “Os elementos da cultura fazem algo, eles têm significado para os indivíduos que dela participam, dentro do contexto total de sua cultura. Para entender os elementos da cultura tanto a forma quanto a função devem ser explorados.” (SANTAELLA, 2003, p. 44). Assim, certamente há o lado cultural, haja vista os povos de algumas regiões, por exemplo, os autóctones da América do Norte que usavam calçados tipo botas/mocassins; já os nativos do Brasil, não usavam nada nos pés. Mas são exceções, e isso provavelmente deveu-se ao clima quente que dispensava roupas e outras peças que pudessem causar mais incômodos ao corpo (BRAGA, 2011, p. 81).

Assim, voltando ao sapato como sucesso de artifício empreendido pelo homem, a peça em questão possibilitou-lhe elevar suas habilidades e explorar suas curiosidades, por exemplo: como andar na areia quente dos desertos sem algo para proteger os pés? Ou, como explorar as selvas e até mesmo como pensarmos nas guerras que definiriam a Europa Medieval sem calçados?

Assim como este exemplo, os sapatos representam em relação à evolução da espécie humana um artifício que permitiu outros avanços em diversas direções. Seria então uma “falha” da nossa espécie, a fragilidade de nossos pés, um problema no nosso caminho que tivemos que contornar com o desenvolvimento de tecnologias.

Pensando em evolução, durante muito tempo o homem primitivo andou descalço. Como dissemos, os primeiros registros de uso de algum tipo de calçados datam aproximadamente de 10.000 anos antes de Cristo. Além da inteligência, base para a sua sobrevivência, certamente o homem precisou correr. E não seriam bons caçadores se não fossem bom corredores, e a necessidade de uma proteção, um invólucro para os pés, tornou-se evidente. Temos, portanto, as primeiras formas de calçados auxiliando nesse empreendimento fundamental da evolução humana.

Dentre as funções do sapato, destacam-se as funções comunicacional e social. Principalmente hoje, com a moda contemporânea, ferramenta de expressão pessoal, isso fica bastante claro. Temos exemplos também na história da indumentária, tais como as modificações corporais, os diminutos pés das chinesas antigas, assim como as representações pictóricas dos pés femininos bastante pequenos na Idade Média e no Renascimento. Fica claro, portanto, que o pé deve ser pequeno, por estética e por cultura.

O sapato é, enfim, um híbrido entre forma e função. Tem sua função e tem seu poder comunicativo. E sobre a sua função aqui, para nós, o importante é esse aspecto de artifício, de algo que o homem criou e fez para melhorar sua performance. A respeito da palavra artifício, introduzimos aqui a questão da adaptação para viver melhor, com mais eficiência.

O pensamento de Peter Sloterdijk

Ao pensarmos em adaptação para viver, introduziremos o conceito de *imunização* abordado pelo filósofo alemão Peter Sloterdijk em sua obra *Esferas*. Em sua filosofia, o

mundo é diagramado por um sistema denominado *esferas*. Sloterdijk entende o humano de uma forma integrada com a natureza e a toda forma biológica, passando a não estabelecer relações de superioridade entre as espécies. Nesta narrativa filosófica, na qual desenvolve seu pensamento complexo e contemporâneo, nos interessa aqui o conceito das relações entre nós (entes) e o exterior, as quais ele chama de *diádes*. As diádes formam as esferas e não são dicotômicas, e sim uma relação que implica na coexistência antes da existência, assim como na coevolução natureza/cultura. Para o filósofo alemão, a nossa condição é diádica, pois estamos sempre em relação com o exterior. A esferologia é, portanto, uma teoria dos meios, da mediação entre o interior e o exterior, entre sistema e meio.

Sloterdijk desenvolve três tipos de esferas: as microesferas ou bolhas nas quais as relações mais íntimas se dão; os globos, que são esferas maiores e que explicam as relações de dominação e as “ontologias imperiais”; e, por fim, as espumas, compostas de esferas flutuantes, onde as relações são instáveis, mutantes. Lucia Santaella descreve as espumas como “certamente mais delicadas, mais sutis, complexas e ainda mais leves do que os líquidos.” (2007, p. 19).

Na esferologia de Sloterdijk, este último ponto das espumas e das bolhas mutantes dariam bons paralelos com as questões da moda contemporânea, que, hoje, dificilmente pode ser explicada e analisada, encontraria aqui uma bela fonte de explicações de suas razões de ser. Porém, neste trabalho iremos nos ater à questão mais pontual dos sapatos e o conceito de imunidade que traz o filósofo.

Juliano Garcia Pessanha aponta, em sua tese apresentada em 2017 na USP sobre a obra *Esferas*, que “os seres humanos são arquitetos de espaços interiores” (p. 10), e nunca vivem em relação imediata com a natureza. Discorre ainda, em seu primeiro capítulo, sobre o conceito de imunidade, citando mais uma vez que “as esferas acontecem entre os seres humanos como criações espaciais, imunologicamente eficientes para seres como nós em que opera o exterior e o estranho.” (2017, p. 16).

Rodrigo Petronio, também estudioso do trabalho do alemão, escreve que “esferas são criações espaciais imunologicamente efetivas para seres extáticos sobre os quais opera o exterior” (2013, p. 22). Ambos, tanto Pessanha quanto Petronio, ao citarem a obra *Esferas* procuram explicar este conceito fundamental que é o de *imunização*.

Rodrigo Petronio explica que o termo imunização consiste, para Roberto Esposito, em tecnologias de preservação da vida (*ibid.* p. 23) e, mais adiante, exemplifica com o tema das religiões. Estas seriam grandes sistemas de imunização “capazes de promover uma suspensão da condição absurda da existência e também como modos efetivos pelos quais buscamos plenitude, auto realização e felicidade.” (*ibid.* p. 29). Podemos depreender que tal conceito se aplica a diversas questões da condição humana e suas inquietações. Nossa proposta de fazer um paralelo com o artifício sapato como resultado sanador de um problema, nos parece, portanto, pertinente.

O processo de uso dos calçados é uma adaptação artificial, ou seja, um sistema de imunização produzido e explorado para que pudéssemos nos ajustar e sobreviver da melhor forma, fazendo com que a nossa sobrevivência primeira, nas nossas bolhas primeiras, que mediavam a nossa relação com o bruto exterior, fosse amenizada. Sloterdijk refere-se à história do homem como a história natural da

não-naturalidade (1999, p. 23), e com isso é possível pensarmos que os calçados fazem parte desta imunização primeira. A vulnerabilidade do ser humano conjuga-se com o seu potencial para o desenvolvimento da técnica, levando-o a produzir os artifícios que os imunizam em relação a diferentes problemas.

Conclusão

Pensarmos então neste sucesso evolutivo em relação aos calçados à luz do conceito acima descrito do filósofo alemão leva-nos a crer que os sapatos são formas de imunização que começaram de uma modo “micro” e resultaram em um “macro” de rendimento em termos de resultado. Sem os sapatos o homem não teria podido explorar o seu espírito aventureiro como explorou.

É interessante, porém, pensar que hoje há diversos estudos que mostram que a saúde de nossos pés está, de modo geral, prejudicada pelo uso dos calçados de solados muito duros ou demasiadamente acolchoados, e há quem diga até que é melhor para a saúde praticar o esporte corrida descalço. São os defensores dos sapatos mínimos (*minimal shoes*), que certamente estarão na moda por uma questão de saúde, em primeiro lugar, nos próximos anos, mas também pela tecnologia avançada que traz hoje este antigo e indispensável artifício. Concluimos, portanto, que os sapatos são indispensáveis, de modo geral, para a cultura e a civilização humanas.

Bibliografia

- BALDINI, M. (2006). **A Invenção da Moda – as teorias, os estilistas, a história**. Lisboa: Edições 70 Ltda.
- BONADIO, M. C. e MATTOS, M. F. S. G. (2011). **História e Cultura de Moda**. São Paulo: Estação das Cores e Letras Editora.
- BOUCHER, F. (2010). **História do Vestuário no Ocidente**. São Paulo: Cosac Naify.
- BRAGA, J. (2005). **História da Moda - uma narrativa**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi.
- _____. **Reflexões sobre Moda**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi.
- CALANCA, D. (2011). **História Social da Moda**. São Paulo: Editora Senac.
- GODART, F. (2010). **Sociologia da Moda**. São Paulo: Editora Senac.
- PESSANHA, J. G. (2017). **Peter Sloterdijk: Virada Imunológica e Analítica do Lugar**. Tese, USP, São Paulo, São Paulo, Brasil.
- PETRONIO, R. (2013). **Uma Antropologia para além do Homem. Religião e hominização na obra Esferas de Peter Sloterdijk**. Dissertação de Mestrado, PUC-SP, São Paulo, São Paulo, Brasil.
- POLLINI, D. (2009). **Breve História da Moda**. São Paulo: Editora Claridade.
- RACINET, A. (2016). **The Costume History (Le Costume Historique, 1888)**. Cologne: Tachen.
- SANTAELLA, L. (2003). **Culturas e Artes do Pos Humano**. São Paulo: Paulus Editora.
- _____. (2004). **Corpo e Comunicação**. São Paulo: Paulus Editora, 2004.
- SLOTERDIJK, P. (1999). **No Mesmo Barco. Ensaio sobre a Hiperpolítica**. São Paulo: Estação Liberdade.
- _____. (2000). **Regras sobre o Parque Humano. Uma resposta a carta de Heidegger sobre o Humanismo**. São Paulo: Estação Liberdade.
- _____. (2002). **O Desprezo das Massas. Ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna**. São Paulo: Estação Liberdade.
- STEEL, V. (2010). **The Berg Companion to Fashion**. New York: Berg.
- STEVENSON, N.J. (2012). **Cronologia da Moda**. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- SVENDSEN, L. (2010). **Moda uma Filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Zahar.

Daniel Oliveira Silva

Universidade da Beira Interior
Portugal

Desire, (in)transitive verb: The conjugation of desire in the features *Phantom* and *Stranger by the Lake*

This paper investigates how filmmakers João Pedro Rodrigues and Alain Guiraudie articulate the dimension of desire in their features *Phantom* and *Stranger by the Lake*, respectively. In order to do so, the analysis puts the philosophical concepts gathered by Ollivier Pourriol in the book *Vertiges du Désir: Comprendre le Désir par le Cinéma* in dialog with other authors that allow the application of his theories in queer cinema. By doing so, it shows how the two directors place the act of desire at the center of their narratives, and by frustrating such desire, engage in a reflection on the viewer's platonic relationship with narrative cinema.

Keywords

Desire, *Phantom*, *Stranger by the Lake*, João Pedro Rodrigues, Alain Guiraudie, queer cinema

Desejar, verbo (in)transitivo: A conjugação do desejo nos filmes *O Fantasma* e *Um Estranho no Lago*

O artigo investiga como os realizadores João Pedro Rodrigues e Alain Guiraudie articulam a dimensão do desejo nos longas *O Fantasma* e *Um Estranho no Lago*, respectivamente. Usando os conceitos reunidos por Ollivier Pourriol no livro *Filosofando no cinema: 25 Filmes para entender o desejo*, em diálogo com outros autores que permitem aplicar tais teorias ao cinema *queer*, a análise pretende demonstrar como os dois cineastas colocam o ato de desejar no centro de suas narrativas e, a partir da frustração desse desejo, realizam uma reflexão sobre a relação platônica do espectador com o cinema narrativo.

Keywords

Desejo, *O Fantasma*, *Um Estranho no Lago*, João Pedro Rodrigues, Alain Guiraudie, cinema queer

Em um dos breves fragmentos da coletânea *Comunhão Formal*, o poeta francês René Char (2000, p. 137) escreveu que “o poema é o amor realizado do desejo que permanece desejo”. Implícita na afirmação está a ideia de que uma das matérias-primas, não só da poesia, mas da arte – do cinema, da música, da pintura – é o impossível, o intangível, como um amor que não se pôde, ou não se pode, ter. Na ausência da concretização desse objetivo, resta apenas o desejo de alcançá-lo, eternizado então pelo ato de criação artística – que se torna, assim, sua sublimação.

Para ele, a arte é, portanto, o campo não do desejo realizado, satisfeito, mas do desejar como ação. Do desejo perpetuamente insatisfeito, em constante estado de ser. A arte é alimentada por uma eterna ânsia, jamais aplacada. E o cinema, para o filósofo francês Ollivier Pourriol, é um dos exemplos paradigmáticos disso. Segundo ele, “o verdadeiro objeto do desejo, para o cineasta, é o próprio desejo. Não simplesmente a ideia do desejo, mas o desejo em seu movimento” (2012, capítulo 1, parágrafo 43). A ação de desejar – algo, alguém, um objetivo, uma meta – é uma parte inerente, e indispensável, ao DNA do cinema narrativo.

O *Fantasma* (João Pedro Rodrigues: 2000) e *Um Estranho no Lago* (Alain Guiraudie: 2013) levam essa “condição dese-jante” do cinema quase ao pé da letra. Os dois filmes acompanham protagonistas definidos, exclusivamente, pelo desejo. Em ambos os longas, o personagem principal passa toda a narrativa saciando seus instintos e necessidades carnis, mas é “amaldiçoado” por um desejo central, único, pelo qual ele fará e perderá tudo, mas que nunca conseguirá satisfazer: em *O Fantasma*, Sérgio (Ricardo Meneses) cobiça João (André Barbosa), que em nenhum momento demonstra qualquer interesse afetivo ou sexual por ele; e em *Um Estranho no Lago*, Franck (Pierre Deladonchamps) almeja levar sua relação sexual com Michel (Christophe Paou) para fora do lago do título, para o “mundo real”, de romances, jantares e convívio, mas permanecerá preso com ele ali – no filme de Guiraudie, não existe amor no lago, nem vida fora dele. Os dois filmes se estruturam, portanto, em torno de um desejo inatingível – ou inatingido.

O objetivo deste artigo é analisar como os cineastas João Pedro Rodrigues e Alain Guiraudie articulam cinematograficamente essa dimensão do ato de desejar que, nas duas obras em análise, configura-se em torno de uma elipse – algo que nunca se mostra nem se vê, porque nunca acontece. Sérgio nunca tem seu momento de prazer com João. Franck nunca sai do lago para jantar com Michel. E a partir dessa grande ausência, dessa ilusão – dessa “mentira a 24 quadros por segundo”, nas palavras do cineasta Rainer Werner Fassbinder – esta análise pretende mostrar como Rodrigues e Guiraudie representam em seus longas, em última instância, a relação de desejo platônica do próprio espectador com o cinema.

Porque em *O Fantasma* e *Um Estranho (...)*, não só os protagonistas desejam. O espectador também é convidado a desejar, a experimentar aqueles prazeres e aventuras vividos ou ansiados pelos personagens – identificando-se e projetando-se na tela, numa estratégia comum a quase todo o cinema narrativo. “No cinema, vamos procurar desejo, queremos ser postos em movimento”, afirma Pourriol (2012, capítulo 5, parágrafo 58). Só que essa vontade, esse sonho, de viver aquelas histórias, estar naqueles lugares, entrar no lado de lá da tela é, obviamente, impossível. Assim como os desejos de Sérgio e Franck.

Para demonstrar como os dois cineastas tecem essa relação entre o desejo de seus protagonistas e o do espectador por meio da manipulação da câmera, montagem e som, a análise fará uso dos conceitos sistematizados por Ollivier Pourriol no livro *Filosofando no Cinema: 25 Filmes para Entender o Desejo* (2012). A partir de uma série de textos e reflexões de nomes como Platão, Kant, Sartre, Hegel e Deleuze sobre o desejo, Pourriol analisa como as ideias desses filósofos se manifestam e são colocadas em uso no cinema.

A proposta aqui é colocar a análise de Pourriol – como os conceitos de “desejo de reconhecimento” (a ânsia de ser reconhecido como um ser que deseja, como sujeito dese-jante) e “desejo mimético” (querer algo porque alguém também quer), além da relação estabelecida pela sétima arte entre desejo, espaço e tempo – em diálogo com outros autores e artigos que permitam transportar suas reflexões para dois filmes essencialmente *queer*, um universo cinematográfico que ele não aborda em seu livro. Para explicar como se dá a correlação entre desejo do protagonista e do espectador, por exemplo, será fundamental associar o sistema conceitual do filósofo francês à análise sobre escopofilia e narcisismo feita por Laura Mulvey em seu artigo seminal “Prazer Visual e Cinema Narrativo” (1975).

Antes de chegarmos lá, porém, vamos analisar dois filmes em questão estruturam o desejo em suas narrativas. Para isso, vamos analisar dois aspectos: como os cineastas constroem um “mundo do desejo” para seus personagens, quase descolado da realidade; e como o desejo se manifesta por meio da materialidade fílmica, de enquadramentos e movimentos de câmera, texturas, sons e montagem.

A fauna do desejo

Em seu livro, Pourriol (2012, capítulo 1, parágrafo 13) afirma que

“Um ser que deseja irá lançar sobre o mundo que o cerca não apenas um olhar, mas um desejo que irá mudar o mundo. O mundo, para um ser desejante, é obrigatoriamente animado, uma vez que não é indiferenciado. E aquele que deseja rompe o mundo, no sentido de que não coincide com ele, mas o anima, suscita, recria.”

Essa reconfiguração e/ou recriação do mundo a partir do desejo do protagonista é fundamental e clara tanto em *O Fantasma* quanto em *Um Estranho (...)*. Mas ela é especialmente marcante no longa de João Pedro Rodrigues. Toda a geografia do filme português é definida e imaginada a partir da personagem de Sérgio, um coletor de lixo cuja existência se divide entre o trabalho noturno e uma série de aventuras nas quais tenta saciar seu apetite sexual. Pourriol (2012, capítulo 1, parágrafo 4) considera que “um filme nos põe em relação com o desejo de um personagem, que por sua vez se põe em movimento em direção a um objetivo que ele talvez não alcance - do qual está separado por inúmeros obstáculos -, mas que vale o risco. No cinema, o pensamento está todo no movimento. E o filme é essa estranha máquina de pôr a alma em movimento. O filme arrasta a alma para um mundo do desejo.”

Sérgio é a encarnação desse movimento. Ele é alguém que age o desejo, o desejar em ação o tempo todo. Não tem família ou amigos, e o espectador nunca o vê senão trabalhando ou saciando algum desejo – sexual, alimentar,

fisiológico. Sua identidade é definida por essa dualidade coletor de lixo/agente do desejo (reforçada por um figurino pouquíssimo variado que parece um uniforme tanto no trabalho quanto fora dele), que se manifesta num personagem em constante movimento: caminhando e se esgueirando por ruas, becos, tetos, lixões, banheiros, cantos escuros e marginais onde possa satisfazer seus instintos – até que o encontro com João, durante uma tarefa do trabalho, torne essa satisfação inatingível.

E o mundo criado por João Pedro Rodrigues no longa é ditado e delimitado por essa geografia do desejo do protagonista. O filme se passa quase todo à noite, em ruas e espaços sem muita identidade – a rua e a casa de João, corredores e salões do trabalho de Sérgio, assim como seu quarto de pensão, o lixão, banheiros públicos indistintos – que o cineasta nunca localiza especificamente dentro do espaço urbano de Lisboa, para além de sua função narrativa. Eles estão ali apenas para atender às demandas do desejo de Sérgio.

Esse descolamento do resto do mundo fica claro no trabalho de som de Nuno Carvalho e Mafalda Roma. Nas cenas externas, os barulhos da cidade – um avião que passa, tráfego, animais latindo, movimento – são sempre ouvidos ao fundo, mas nunca vistos. Provavelmente porque não pertencem a esse “mundo do desejo” do protagonista – um universo quase recortado, escondido ou excluído da realidade lisboeta. Uma relação de marginalidade que relaciona diretamente o espaço fílmico ao protagonista e suas ações, como descreve Antônio M. da Silva:

“Nos filmes de Rodrigues, a sexualidade permeia a atmosfera, que fede a perversão e é ao mesmo tempo selvagem e um refúgio (...). Além disso, embora habitem o espaço urbano, os personagens de Rodrigues parecem mais flâneurs, em constante movimento (simbolizado pela presença de trens, carros, táxis e até o barulho deles fora de quadro às vezes). O movimento, contudo, geralmente expõe lugares feios e ‘abjetos’ do ambiente urbano, como lixões, banheiros públicos e cemitérios. Lugares assim são em grande parte excluídos ou ‘silenciados no modelo utópico’ (Nichols, 2008: 461), mas são proeminentes nos filmes de Rodrigues e têm um papel importante na forma como os personagens são construídos no espaço urbano” (Silva 2014, pp.71-72; trad. minha)

Em seu artigo, Silva importa esse conceito de “abjeção” de Julia Kristeva (1982) para caracterizar todo o universo dos filmes de Rodrigues. A palavra, no entanto, tem uma certa carga inerente de julgamento moral que, em nenhum momento, o cineasta faz em *O Fantasma*¹. Mais próxima da intenção do realizador parece estar Ana María Sedeño Valdellós, quando comenta, sobre a cena de sexo que abre o longa, que “os lamentos e latidos dão som a um encontro sexual onde a brutalidade, a impessoalidade e a crueza descrevem fórmulas animais ou infra-humanas” (2016, p. 275; trad. minha).

Nessa ideia de animalidade encontra-se a chave para

¹ Para uma fala do próprio do Rodrigues sobre sua relação com os espaços e locações utilizados em seus filmes, ver entrevista concedida pelo cineasta, publicada em *Novas & Velas Tendências do Cinema Português Contemporâneo*, disponível em: https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/314/1/joao_rodrigues.pdf. Acesso em 05.05.2020.

entender como Rodrigues caracteriza o desejo de Sérgio em seu filme. Na cena inicial, analisada por Sedeño, a câmera do diretor de fotografia Rui Poças e o espectador são conduzidos por um cachorro ao quarto onde o protagonista se envolve sexualmente com um estranho. Poucos minutos depois, Sérgio será levado também por seu cão até um encontro sexual com um policial algemado em um carro. A sequência em que o coletor de lixo pula a grade e invade a casa de João pela primeira vez é um dos únicos momentos em que o espectador não ouve o barulho da cidade ao fundo, apenas cães latindo. E além disso, na sua obsessão por João, o protagonista derruba e fareja o lixo dele, urina na cama do jovem como tentativa de demarcar território e, para chegar até ela, escala uma árvore como um macaco – escalando também um telhado da mesma forma, vestido apenas com a sunga de João, motivado pelo desejo e pelo “cio” após um encontro sexual anônimo.

Em todos esses momentos, fica claro como Rodrigues associa o desejo de Sérgio a um instinto animal. Apesar de *O Fantasma* se passar quase todo à noite, “quando todos os gatos são pardos” no dito popular, em certa medida o cineasta enxerga seu protagonista como um cão no cio. E é o fato de que esse desejo. E é o fato de que esse desejo do personagem se torna cada vez mais animal e menos humano que leva à ruptura do ato final do filme, em que Sérgio perde o controle sobre seus instintos. Porque, segundo Pourriol, o que separa humanos e animais é que o homem tem uma noção de tempo que o permite projetar um futuro em que seu desejo será saciado, enquanto o animal só entende sua necessidade de realizá-lo no presente, no agora:

“O tempo natural e o tempo animal giram em círculo, o tempo humano é o único capaz de se abrir para um futuro, de rasgar a prisão natural para criar algo inédito. O que é um ser de desejo? É um ser que sai do tempo cíclico da natureza. Não repetir o ciclo biológico da falta, porém inventar uma história (...). Desobedecer à voz da natureza é sair do tempo natural para afirmar um tempo humano e fazer o futuro prevalecer sobre o presente. O tempo não passa mais da mesma maneira. O tempo, por assim dizer, começa a durar.” (2012, capítulo 5, parágrafo 12)

Essa associação entre desejo e animalidade canina será materializada no filme pelo uso constante da câmera baixa na fotografia de Poças. Em *O Fantasma*, o desejo sempre conduzirá ao e será consumado no chão, na linha do olhar de um cachorro. Quando vasculha o lixo de João, Sérgio o joga na calçada para farejá-lo e alimentar seu desejo. Após uma brincadeira com um arco e flecha fazer o protagonista desejar sua colega Fátima (Beatriz Torcato), ele a leva ao chão para consumir sua atração, onde a lambe como um cão. O encontro sexual com um anônimo em um banheiro público também se realiza quando a câmera abaixa e, depois que um policial surpreende Sérgio invadindo a casa de João e o subjugua, colocando-o no lugar de objeto de desejo, faz isso jogando-o no gramado do jardim.

Um dos aspectos mais interessantes da fotografia do longa, porém, é a ausência de planos subjetivos e do plano/contraplano tradicional – duas das ferramentas mais comuns para expressar o desejo no cinema. Apesar de o desejo de Sérgio ser o centro gravitacional de *O Fantasma*, e de ele expressar isso quase sempre pelo olhar, Rodrigues em nenhum momento corta para um plano subjetivo do

que o personagem vê ou deseja. A explicação mais provável será que ele não quer filmar o objeto do desejo, mas antes o ato do desejo, o protagonista como desejo em ação. Assim, quando Sérgio observa João em seu quarto, bisbilhotando através da janela, não vemos seu ponto de vista, mas sim o ato de observação do protagonista. E quando o coletor de lixo descobre que João frequenta uma espécie de piscina pública, e fica o vendo pelo vidro, o espectador não vê o que ele vê, mas sim seu olhar, sucedido na montagem por um plano geral de Sérgio nadando nu na piscina, consumando o que Pourriol chama de “desejo mimético” – o protagonista deseja a piscina porque João a deseja, assim como deseja a luva e a sunga que encontra no lixo porque João também um dia as desejou: “no mundo reconfigurado pelo desejo, objetos comuns, banais, se metamorfoseiam, transformam-se em objetos de desejo, ganham vida” (Pourriol 2012, capítulo 1, parágrafo 13).

Em todos esses momentos elencados, a câmera de Poças representa menos o desejo de Sérgio do que o desejo do próprio espectador de seguir o protagonista, de saber o que ele persegue, o que observa e o que ele sente – e, em última instância, de experienciar aquelas mesmas sensações. Se Sérgio age seu desejo, a câmera age, e evidencia, o desejo do espectador. Laura Mulvey (2018) considera que as estratégias escopofílicas (usar o ser na tela como objeto de estímulo sexual através do olhar) e narcisistas (identificação com o alter ego/protagonista masculino)² do cinema narrativo são alcançadas por meio da anulação do olhar da câmera e do espectador, que são levados a se identificar exclusivamente com o olhar do protagonista masculino:

“Existem três séries diferentes de olhares associados com o cinema: o da câmera que registra o acontecimento pró-fílmico, o da plateia quando assiste ao produto final, e aquele dos personagens dentro da ilusão da tela. As convenções do filme narrativo rejeitam os dois primeiros, subordinando-os ao terceiro, com o objetivo consciente de eliminar sempre a presença da câmera intrusa e impedir uma consciência distanciada da plateia. Sem essas duas ausências (a existência material do processo de registro e a leitura crítica do espectador), o drama ficcional não atinge o realismo, o óbvio e a verdade.” (2018, p. 392)

Em *O Fantasma*, Rodrigues subverte esse modelo ao não só reconhecer o olhar da câmera e do espectador, mas ao identificá-los um com o outro, e não com o olhar do protagonista. Além disso, o cineasta põe em xeque a afirmação de Mulvey de que “a figura masculina não pode suportar o peso da objetificação sexual” (2018, p. 384) ao colocar João como objeto do desejo do olhar de Sérgio, e o próprio Sérgio como objeto do desejo do olhar da câmera/espectador – é inegável que a fotografia de Poças enquadra e se demora sobre o corpo do protagonista em vários momentos, fragmentando-o e objetificando-o da mesma forma que as personagens femininas descritas por Mulvey em seu texto. Indo mais além, Rodrigues evidencia esse olhar da câmera e do espectador em seu longa ao fazê-lo ser reconhecido, e engajado, pelo próprio Sérgio. Isso fica claro numa série de jogos com espelhos que o realizador e Poças usam para

substituir o tradicional plano e contraplano. Quando o protagonista veste a sunga velha de João pela primeira vez e se observa com ela, a câmera enquadra a sunga e o olhar de Sérgio no espelho, como se ele encarasse o olhar do espectador também a observar seu corpo. Da mesma forma, quando ele flerta com um anônimo no banheiro público ou tenta seduzir João no vestiário da piscina, Poças filma esses olhares de sedução pelo espelho, como se Sérgio quebrassem a quarta parede e olhasse deliberadamente para o espectador, encarando-o e engajando-o no jogo do desejo. Essa quebra da quarta parede é mais forte ainda na cena em que o protagonista masturba o policial algemado no início do filme. Utilizando a profundidade de campo, o enquadramento foca o policial ao fundo, olhando para Sérgio que aparece, no entanto, desfocado e quase recortado do quadro. Com isso, o olhar do policial parece se dirigir à câmera, ao espectador, com o protagonista se tornando apenas um agente do desejo, uma extensão fílmica executando na tela a fantasia ou expectativa do espectador.

Para Érica Sarmet e Mariana Baltar, todas essas estratégias de engajamento reforçam como “no cinema queer contemporâneo há um investimento maior em uma pedagogia dos desejos, que tem por objetivo engajar afetivamente o espectador no encontro entre os corpos, a partir da estimulação do prazer visual” (2016, p. 55). Erly Vieira Jr., por sua vez, enxerga nesse esforço uma espécie de herança direta do conceito de “visualidade háptica” desenvolvido por Laura Marks (2000) na sua análise do cinema experimental e de vanguarda, e da videoarte dos anos 1980/90. Segundo Vieira Jr., o cinema *queer* contemporâneo importa dessa visualidade a tentativa de

“instaurar uma relação de intimidade capaz de fazer confundir as distâncias entre quem vê e o que é visto (em lugar da nítida separação entre sujeito e objeto presente na visualidade ótica), evocando uma relação mais tátil com as superfícies filmadas, não somente no sentido de toque, mas também sob um amplo contato entre as peles do filme e do espectador, este envolvido física e afetivamente em todo o seu corpo – inclusive internamente, se levarmos em consideração as diversas terminações nervosas que revestem nossa carne e vísceras e que compõem nossos aparelhos sensoriais.” (2018, p. 171)

A partir dessa associação com a visualidade háptica, Vieira Jr. afirma que tais recursos de engajamento sensorial do cinema *queer* contemporâneo constituem o que ele chama de câmera-corpo, “um conjunto de estratégias de intimidade que ativem modos de engajamento corpóreos junto ao espectador, capazes de nos afetar de diversas maneiras, indo da excitação física (*thrilling*) e sexual até o torpor ou a embriaguez” (2018, p. 172). Para ele, *O Fantasma* e o cinema de João Pedro Rodrigues são exemplos claros do uso dessa câmera-corpo, com a cena de sexo que abre o longa criando no espectador “a forte impressão de se estar a poucos centímetros deles, quase a tocar a imagem – inclusive pela sensação transmitida pelos ruídos do atrito da borracha com a pele do outro personagem, enquanto os corpos roçam entre si no acelerado ritmo da penetração” (2018, p. 173). E essas estratégias de provocação e envolvimento sensorial serão levadas a um outro nível em *Um Estranho no Lago*.

² Mulvey importa esses conceitos para seus estudos fílmicos a partir das teorias psicanalíticas desenvolvidas por Sigmund Freud e Jacques Lacan. Para uma análise mais aprofundada, vide Mulvey, 2018.

A flora do desejo

Assim como no filme de João Pedro Rodrigues, a geografia do mundo de *Um Estranho (...)* é totalmente desenhada a partir do desejo do protagonista Franck. De fato, se em *O Fantasma* havia ainda o trabalho como um componente da identidade de Sérgio, no longa do cineasta Alain Guiraudie o espaço existe apenas como uma grande ilha para a prática do desejo.

O filme se passa todo em um lago francês, frequentado por homens gays em busca de *cruising*³. E logo na sequência inicial, o realizador já apresenta os quatro ambientes que compõem esse universo e as regras que o organizam: primeiro o estacionamento, ponto de entrada por onde Franck adentrará esse mundo pelos próximos dez dias; em seguida, a beira do lago, espaço de negociação do desejo, de busca e sedução de parceiros, onde o protagonista se despe logo ao chegar; o bosque adjacente à praia, onde o desejo é consumado, executado; e por fim, o lago em si, de água “quente como uma sopa” e agradável, representando a liberdade e o prazer proporcionados pelo local, mas também seu risco, passando a ser um espaço de morte quando Michel afoga ali seu ex-amante para poder ficar com Franck.

Parafrazeando o conceito de heterotopia⁴ de Michel Foucault, Connor Winterton descreve esse universo de *Um Estranho (...)* como uma “homotopia”:

“um espaço decididamente gay (masculino) que exala uma sensibilidade utópica, mas tem a possibilidade de ser real (afinal, Foucault determina que as heterotopias são lugares frequentemente reais), onde os membros de sua comunidade veem seus rituais como ‘naturais’. O lago é um espaço seguro ‘homotópico’ que será penetrado por uma presença ameaçadora, Michel, um homem perigoso que vai usar os gestos desses rituais para corromper o local” (2018, p. 53; trad. minha)

Essa corrupção/contaminação levará à dualidade do lago como um espaço de desejo, mas também de morte, uma divisão que a narrativa demarca claramente no contraste forte entre dia e noite. Se em *O Fantasma* João Pedro Rodrigues usava a escuridão e as sombras da madrugada como o esconderijo para o desejo marginal e subversivo de Sérgio dentro da realidade urbana de Lisboa, em *Um Estranho (...)* o tempo do desejo é o diurno, com o têsão dos personagens iluminado e aquecido pela luz do sol. Diferente do recorte temporal feito pelo cineasta português, Guiraudie descola o universo do desejo do seu filme do resto do mundo por meio do espaço. A “homotopia” do longa francês existe quase como um paraíso desconectado da realidade terrena – um espaço que, ao mesmo tempo em que permite que o protagonista satisfaça seu apetite sexual, impossibilita que ele realize seu maior desejo. Franck quer uma vida com Michel lá fora, mas corre o risco de sucumbir à morte que o parceiro representa ali dentro: nem a câmera, nem o espectador, nem o amante o acompanham quando ele sai dali. O único elemento do mundo externo que o cineasta permite entrar no lago é o detetive Damroder (Jérôme Chappatte) que, não por acaso, vai questionar as regras e o funcionamento daquele universo.

O curioso é que os signos que remetem à morte são os mesmos que o longa francês usa para materializar o desejo na tela, separados apenas pela diferença entre o dia e a noite. Enquanto Rodrigues associava o desejo em

seu longa ao reino animal, Guiraudie o associa ao reino vegetal. Em *Um Estranho (...)*, o prazer, o gozo e a liberdade dos personagens são diretamente associados a um mundo em estado natural: à beleza bucólica e aos elementos da natureza, do lago e seus arredores, especialmente a luz do sol e o vento nas árvores.

O primeiro encontro sexual de Franck e Michel acontece no crepúsculo, no limiar entre dia e noite, indicando como o amante representa ao mesmo tempo vida e morte para o protagonista. No dia seguinte, quando tem início uma espécie de “idílio sexual” do casal, o céu está ensolarado, o lago resplandecente, e os dois são filmados com uma luz dourada sobre seus corpos deitados – quando Franck convida Michel para sair mais tarde, Guiraudie corta para um plano bucólico de belos galhos verdes sob o céu ensolarado, passando uma ideia de vida.

Contudo, essas mesmas imagens e sons bucólicos usados para indicar a naturalidade e a liberdade do prazer diurno representam algo completamente diferente à noite. O bosque, local de gozo e execução do desejo à luz do dia, transforma-se num lugar escuro e ameaçador à noite. E se o barulho do vento e de uma mosca perambulando colocam o espectador quase do lado do casal protagonista durante o sexo, à noite os mesmos sons podem ser sinal de perigo. Não por acaso, o assassinato cometido por Michel ocorre também no crepúsculo, perpetuando essa metamorfose que se opera no local do dia para a noite, do desejo para a morte. E à medida em que os dias passam, e o cerco do detetive Damroder vai se fechando, esses elementos se tornam mais e mais ameaçadores: o vento sopra mais forte, o lago mais inquieto, as folhas cobrem gradualmente com sombras os corpos e os rostos de Franck e Michel, antes iluminados e dourados; e depois de uma conversa em que o protagonista teme se tornar a próxima vítima do amante, os dois fazem sexo já à noite, sem luz: Franck quer vida (dia), mas é cúmplice de Michel na morte (noite). Na sequência a essa mesma cena de sexo, o protagonista encontra o detetive e é interrogado por ele já completamente no escuro, engolido pela noite.

E se em *O Fantasma* a câmera baixa da fotografia era o elemento que imergia o espectador no espaço do desejo, em *Um Estranho (...)* esse trabalho é operado pelo som. Do barulho insistente do vento nas árvores, ao som constante do lago, passando pelo roçar dos tênis nos cascalhos do chão até uma mosca zumbindo enquanto Franck e Michel

³ Prática comum entre uma parte da comunidade gay, que passa a frequentar um determinado espaço escondido ou isolado (um banheiro público, uma praia, um parque, um bar), criando uma série de códigos de negociação e sedução para a realização de sexo anônimo no local.

⁴ No livro *Ditos e Escritos vol. III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, Foucault conceitua a heterotopia, em oposição à irrealidade impossível das utopias, como “lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delimitados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se pode encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (2009, p. 415)

fazem sexo, Saige Walton argumenta que a ambientação sonora no longa francês cria uma “ecologia rítmica” que “não apenas transmite todas as diferentes texturas da beira do lago (pedra, água, arbustos), mas efetivamente sedimenta os corpos no mundo ao redor dele. Ao amplificarem a natureza material de suas origens, os sons imediatos do filme também registram o peso, movimento, equilíbrio e a tangibilidade dos corpos no espaço com uma limpidez intensa. Ouvimos a trituração audível do cascalho no estacionamento ou a margem pedregosa do lago sob diferentes pares de tênis. Ouvimos a aridez da grama no bosque enquanto os homens buscam sexo; tapas de corpos contra corpos, beijos molhados e orgasmos ofegantes, a força elementar de correntes de vento, sons de água batendo e o zumbido suave dos insetos no verão” (2013, p. 245; trad. minha)

Na completa ausência de trilha musical, o destaque inquestionável que Guiraudie confere a esse desenho do som em seu filme permite ao espectador se sentir dentro daquele universo. Uma estratégia sonora que cumpre aqui o papel da “câmera-corpo” – uma vez que, como Vieira Jr. bem lembra, a escuta também pode ser háptica, “com sua possibilidade de gerar zonas de indistinção temporárias capazes de nublar a percepção espacial do som, instaurando perspectivas sonoras diferenciadas e permitindo, dessa forma, conceber um espaço sonoro de intimidade extrema e irrecusável” (2018, p. 171).

E esse convite íntimo e irrecusável é, ao mesmo tempo, potencializado e frustrado pela direção de fotografia de Claire Mathon. Assim como Rui Poças em *O Fantasma*, ela também coloca o espectador na posição de *voyeur*, observando o desejo em ação de Franck e dos demais personagens. Diferente do longa português, porém, ela chega a usar alguns planos subjetivos do protagonista – na primeira vez em que ele entra no lago, quando olha para a praia em busca de um possível parceiro sexual; quando testemunha o assassinato; ou quando vai atrás de Michel pela primeira vez e o encontra a ter relações sexuais com seu primeiro amante. Porque Mathon e Guiraudie querem, muito provavelmente, que o espectador se coloque, se sinta, nesse lugar do *cruiser*, de alguém em busca do desejo. Como Walton observa, “os homens do lago não são os únicos praticando o *cruising*. Por meio de sua organização cíclica e da repetição do seu primeiro plano [da chegada do carro de Franck ao estacionamento], *Um Estranho no Lago* incorpora a abertura e imprevisibilidade do *cruising* ao seu conteúdo e à sua forma narrativa” (2013, p. 253; trad. minha).

Assim, por meio do trabalho de câmera de Mathon, o olhar do espectador também está o tempo todo “*cruising*”, em busca de ação, do desejo em ação. A grande diferença entre o espectador e Franck é que este consegue chegar às vias de fato, saciar esse desejo. E quando isso acontece, a câmera deixa o espectador à distância. Não há planos subjetivos, e a câmera permanece fixa, não entra no movimento sexual. Porque o espectador pode desejar, mas assim como o sonho do protagonista de um jantar com Michel, ele jamais pode efetivamente realizar esse desejo. Para Walton,

“ao nível da imagem, especialmente, Guiraudie recusa uma estética tátil de proximidade, intimidade e mutualidade. Por mais que queiramos alcançar ou desejar estar mais próximos da ação (seja erótica, violenta ou contemplativa), a atitude expressiva do filme nos rejeita (...) Uma sensação generalizada de distanciamento acomete as muitas cenas de sexo e orgasmo do filme, assim como

seus momentos de contemplação e intimidade entre os personagens” (2013, pp. 250-252; trad. minha)

Essa atitude de rejeição fica clara numa cena do filme em que Franck discute com Michel sobre a insensibilidade dele quanto à morte de seu ex-amante. Trata-se da primeira conversa mais séria e da primeira discussão dos dois como casal, e ela é interrompida quando Michel afasta Eric (Mathieu Vervisch), um frequentador do lago que gosta de se masturbar vendo outros casais. É um momento quase cômico quando Guiraudie corta do plano de conjunto dos dois protagonistas para o contraplano revelando a presença, até então ignorada pelo espectador, do *voyeur* inconveniente ali. Mas a sequência deixa claro como o cineasta, em certa medida, enxerga e coloca o espectador no lugar de Eric: um intruso observando a intimidade daquelas pessoas. E quando essa intimidade deixa de ser meramente sexual, e passa a ser mais pessoal e dramática, Michel rechaça e ressentido a presença do *voyeur* (e do espectador) ali. Devido à sexualidade gráfica de suas cenas, e ao excelente trabalho de som, *Um Estranho no Lago* passa ao espectador a falsa impressão de estar muito próximo daqueles homens, quando na verdade o filme nunca permite ao espectador que realmente se aproxime da – ou penetre na – vida interior deles, assim como Franck nunca conseguirá se aproximar realmente de Michel. No longa, todos permanecem estranhos.

Considerações finais: a morte do desejo e o desejo de morte

Portanto, se o lago do filme francês representa essa “homotopia” do prazer sexual, essa relação íntima e afetiva que Franck deseja com Michel fora dali é a utopia irrealizável da narrativa. Guiraudie antecipa isso desde a entrada de Michel no longa, filmado a uma distância quase inalcançável num plano extremamente aberto (não por acaso, semelhante ao primeiro plano de João em *O Fantasma*); ou quando, pós-orgasmo, Franck tenta beijar seu amante, e ele de início refuga, negando esse momento de intimidade e carinho que o protagonista deseja mais que o próprio prazer sexual. Segundo Connor Winterton,

“*Um Estranho no Lago*, como outros filmes contemporâneos, apresenta um mundo onde ser *queer* e amar de forma *queer* é uma impossibilidade, um mundo onde felicidade e prazer são apenas momentâneos. São produções que apresentam sexo erótico e ‘relativamente explícito’ que, no fim das contas, termina em separação ou coração partido para o protagonista. O sexo utópico é frequentemente colocado no centro de uma narrativa distópica ou anticlimática, queerizando a experiência do espectador que, em geral, sai decepcionado que o relacionamento dos personagens não vingou. O sexo é orgásmico, alegre e franco (portanto, ‘utópico’) nesses filmes, mas é apresentado em histórias e narrativas que mostram *queers* como infelizes no amor, não bons o bastante, ou pessoas que cedem a expectativas normativas que levam a algum tipo de ruína.” (2018, p. 51; trad. minha)

Ao mesmo tempo em que reconhece que essa ideia heteronormativa de uma “vida ideal” é a grande impossibilidade do filme, Winterton observa que, no longa de Guiraudie, mesmo esse sexo utópico não é associado a uma ideia de satisfação plena. O autor destaca como a única cena de

ejaculação explícita, “real”, acontece quando Franck faz sexo com um homem anônimo logo no início, enquanto todos os orgasmos com Michel são puramente cinematográficos: *soft-core*, encenados, não reais. Assim como o desejo do espectador nunca pode ser totalmente satisfeito devido às estratégias de distanciamento da câmera e do filme, o do protagonista também não parece ser. E mesmo essa cena de ejaculação/orgasmo explícita, como sublinha Saige Walton, é associada a uma ideia de morte, ao assassinato que ocorre logo a seguir, ecoando o plano final do longa, quando Franck responde ao chamado de Michel, finalmente equivalendo seu desejo a um desejo de morte:

“Por meio de oportunidades perdidas, mal-entendidos e encontros com homens emocional ou sexualmente indisponíveis, os personagens de *Um Estranho no Lago* frequentemente se encontram no ‘lugar errado’ na ‘hora errada’. É por essa razão que o primeiro afogamento é diretamente precedido pelo orgasmo de Franck. Sexo e desejo são intimamente ligados à morte, por meio do simbolismo afetivo do lago com Michel. Embora a prática de *cruising* de Franck e do filme abra caminho para sexo com Michel, ela nunca cria um espaço para o amor.” (2013, p. 256; trad. minha)

Não é por acaso que Pourriol (2012, capítulo 5, parágrafo 58) afirma que “no cinema, a satisfação tem sempre um segundo plano pornográfico. No cinema, o desejo deve permanecer desejo”. Isso é confirmado em *O Fantasma*, quando Sérgio consegue finalmente dominar João, algemando-o e amordaçando-o – e, claro, jogando-o ao chão para farejá-lo e lambê-lo como um cachorro. Ao contrário de seus encontros sexuais anteriores, porém, ele não chega às vias de fato, seu desejo não é satisfeito. Porque o protagonista não deseja apenas possuir o corpo de João como um objeto, ele quer o que Pourriol chama de “corpo em situação” – “é sua atitude, sua situação, que faz nascer o desejo” (2012, capítulo 1, parágrafo 8). Mais do que isso, o que Sérgio realmente quer é que seu desejo seja reconhecido, seja retornado. E, segundo o filósofo francês, esse “desejo de reconhecimento não poderia tomar uma maçã como objeto. E quando descobre que a recíproca não é verdadeira, a satisfação se torna impossível.

Com isso, o desejo do protagonista, assim como o desejo do espectador, de possuir e viver aquela história, de estar do outro lado da tela, permanece impossível. Permanece desejo. No caso de *O Fantasma*, porém, essa constatação ganha um certo contorno trágico porque, em seu ato final, Sérgio se torna uma mera e total encarnação do desejo em ação. Após ser flagrado e algemado na casa de João, perdendo o emprego e o aspecto “operário” de sua identidade (o que Rodrigues representa visualmente ao queimar o carrinho de lixo do personagem), o protagonista sofre uma total desmaterialização de sua humanidade. Vestido com uma roupa de látex preta, sem nenhuma articulação verbal, engatinhando pelo chão e roçando pelo lixão, preocupado apenas em satisfazer suas necessidades fisiológicas – comer, defecar, urinar, praticar sexo –, Sérgio vê seu desejo por João se transformar numa espécie de obsessão e passa a se comportar como um ser completamente dominado por seus desejos, literalmente um animal em estado de cio. Um estado descrito por Pourriol (2012, capítulo 4, parágrafo 17) como uma espécie de loucura:

“A loucura não é um estado de natureza de determinados indivíduos, é tão somente uma revelação das estruturas do desejo em indivíduos a quem faltam filtros, que têm uma apreensão aproximativa das relações humanas. O louco é aquele que, em vez de se pautar por objetos, concentra-se nas relações sem dominar a regra das trocas.”

Nesse sentido, é como se o foco do protagonista deixa de ser João e passa a ser o mero desejar em si, tornando-se obcecado e dominado pelo desejar. E aqui, mais uma vez, Rodrigues parece subverter, ou expandir, o pensamento de Laura Mulvey (2018, p. 384), quando ela diz que

“Na medida em que o espectador se identifica com o principal protagonista masculino, ele projeta o seu olhar no do seu semelhante, o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência.”

Em *O Fantasma*, esse sentimento de onipotência não existe: o protagonista perde totalmente o controle dos eventos e o controle do seu desejo, além de não conseguir realizá-lo. E, como já analisado acima, o olhar do espectador não é o do protagonista, mas o da câmera. Portanto, esse espectador é convidado pelo cineasta a assistir ao resultado do que acontece com alguém que cede completamente ao seu desejo e aos seus instintos escopofílicos – sua necessidade quase patológica de objetificar e possuir alguém. Trata-se de uma perda não só da racionalidade, mas de identidade. E é possível inferir que, ao fazer isso, Rodrigues esteja expondo ao espectador o que pode lhe suceder caso ele mesmo não controle, não limite, sua escopofilia e seu narcisismo “mulveyanos” – seu desejo de entrar na tela, de viver aquelas sensações, de ser e ter aqueles personagens. Levar a cabo a fantasia de *A Rosa Púrpura do Cairo* (Woody Allen: 1985) é uma loucura no sentido de que tornar-se um personagem é deixar de ser humano, perder a agência e o controle sobre seus atos, seu senso de identidade. No cinema, o desejo deve permanecer desejo. Poesia. Sua satisfação significa a morte.

Bibliografia

CHAR, R. (2000). **Furor e Mistério**. Lisboa: Relógio D'Água
Foucault, M. (2009). *Ditos e Escritos vol. III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. São Paulo: Forense Universitária (4ª ed.)

MULVEY, L. (1975). "Prazer Visual e Cinema Narrativo". In: XAVIER, I. (org.) (2018). **A Experiência do Cinema**. São Paulo: Paz e Terra (pp. 376-394)

POURRIOL, O. (2012). **Filosofando no Cinema: 25 Filmes para Entender o Desejo** [versão Kindle]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. Disponível em: www.amazon.com

SARMET, E. & Baltar, M. (2016). "Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo". **Texturas**, 18 (38). (p. 50-66)

SILVA, A. M. da (2014). "The Portuguese Queer Screen: Gender Possibilities in João Pedro Rodrigues's Cinematic Production". In: **Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities** (ISSN 0975-2935), Vol. VI, No. 1, 2014. Disponível em: http://rupkatha.com/V6/n1/07_Joao_Pedro_Rodrigues.pdf. Acesso em 06.05.2020

SEDEÑO, A. (2016). "Imaginaris del Cuerpo y la Memoria del Cine Contemporáneo: Reflexiones sobre el Cine de Miguel Gomes y João Pedro Rodrigues". In: **Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía**, nº XX, pp. 267-280. Disponível em: www.revistafotocinema.com Acesso em 06.05.2020

VIEIRA JR. E. (2018). "Sensorialidades Queer no Cinema Contemporâneo: Precariedade e Intimidade como Formas de Resistência". In: **Contemporanea | Comunicação e Cultura** - v.16 - n.01 - jan-abr 2018 - p. 168-182 | ISSN: 18099386. Disponível em: <http://www.contemporanea.poscom.ufba.br>. Acesso em 06.05.2020

WALTON, S. (2013). "Cruising the Unknown: Film as Rhythm and Embodied Apprehension in L'Inconnu du lac/Stranger by the Lake". In: **New Review of Film and Television Studies**, 16:3, 238-263, DOI: 10.1080/17400309.2018.1479183. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/17400309.2018.1479183>. Acesso em 06.05.2020

WINTERTON, C. (2018). "Blurred Lines: The Case of Stranger by the Lake". In: Coleman, L. & Siegel, C. (2018). **Intercourse in Television and Film**. Washington: Lexington Books

Webgrafia

DIAS, V. S. & PEREIRA, C. & JÁCOME, J. (2011). **João Pedro Rodrigues: o fundamental é o festival onde o filme é apresentado**. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.21/314>. Acesso em 06.05.2020

Filmografia

A Rosa Púrpura do Cairo. **The Purple Rose of Cairo** [longa-metragem] Dir. Woody Allen. Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions / Orion Pictures. EUA, 1985, 82min.

O Fantasma [longa-metragem] Dir. João Pedro Rodrigues. Rosa Filmes/ Radiotelevisão Portuguesa (RTP) / Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM). Portugal, 2000, 87min.

Um Estranho no Lago. **L'Inconnu du Lac** [longa-metragem] Dir Alain Guiraudie. Les Films du Worso / Arte France Cinéma et al. França, 2013, 100min.

The manifestation of Nietzschean authenticity in surrealist art through Pipilotti Rist

The philosopher Friedrich Nietzsche (1844-1900) proposed that superficiality resides in human consciousness. Therefore, in the sphere of the incommunicable, that is, the unconscious, is the authenticity and uniqueness of each individual. Surrealism, an artistic movement from the beginning of the 20th century, reacted to the rationalism of the time, paying attention to the role of the unconscious in artistic expressions. Based on the concept of Nietzschean authenticity and surrealism in art, this research intends to make a connection between the two concepts through the analysis of the works of Pipilotti Rist, a Swiss visual artist who uses intimate and surreal elements to compose her videoarts and video-installations, often using self-portraits and showing a concern for the female body.

Keywords

Authenticity, Nietzsche, Videoart, Surrealism, Pipilotti Rist

A manifestação da autenticidade nietzschiana na arte surrealista através de Pipilotti Rist

O filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) propôs que na consciência humana reside a superficialidade. Portanto, na esfera do incommunicável, ou seja, do inconsciente, está a autenticidade e singularidade de cada indivíduo. O surrealismo, movimento artístico do início do século XX, reagiu frente ao racionalismo da época, dando atenção ao papel do inconsciente nas expressões artísticas. Tendo como base o conceito da autenticidade nietzschiana e o surrealismo na arte, a presente pesquisa pretende fazer uma ligação entre os dois conceitos através da análise das obras de Pipilotti Rist, artista visual suíça que utiliza elementos íntimos e surrealistas para compor suas video-artes e video-instalações, utilizando-se muitas vezes de autorretratos e mostrando uma preocupação com o corpo feminino.

Keywords

Autenticidade, Nietzsche, Videoarte, Surrealismo,
Pipilotti Rist

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.¹

A autenticidade no inconsciente para Nietzsche

Friedrich Nietzsche, em seu livro *A Gaia Ciência*, publicado pela primeira vez em 1973, propôs que o que temos de conteúdo no consciente é mais superficial e, consequentemente, menos relevante. Este conteúdo superficial está diretamente relacionado com o desejo de comunicação, uma vez que a consciência se desenvolveria por causa da necessidade de comunicação. Dessa forma, no inconsciente, no incomunicável, residiria o que existe de singular e autêntico em um indivíduo. Segundo o filósofo, “o homem, como toda criatura viva, pensa continuamente, mas não sabe disso; o pensamento que se torna consciente é apenas a mínima parte dele, e nós dizemos: a parte mais superficial, a pior parte”. (Nietzsche, 2001, p. 225). O autor também defendeu que “tudo que se torna consciente justamente com isso se torna raso, ralo, relativamente estúpido, geral, signo, marca de rebanho, que como todo tornar consciente, está associada a uma grande e radical corrupção, falsificação, superficialização e generalização” (Nietzsche, 2001, p. 225, 226). Assim, a consciência, para Nietzsche, tem um caráter falsificador e, por consequência, tudo que a perpassa acaba falsificado.

Para o autor, a vontade de poder, ou potência, seria a força que impulsiona o ser humano, entendendo-a não só como uma essência, mas uma necessidade. Sobre a vontade de poder na arte, Nietzsche descreve dois estados:

“Apolíneo, dionísico. - Há dois estados nos quais a arte, Ela mesma, irrompe no homem como um poder da natureza, impondo-se, queira ele ou não: de um lado, como coação para a visão; de outro lado, como coação para o orgiástico. Ambos os estados também estão presentes na vida normal, apesar de mais atenuados, no sonho e na embriaguez. Mas a mesma oposição ainda subsiste entre sonho e embriaguez: ambos desencadeiam em nós poderes artísticos, mas são diferentes: o sonho é o poder do ver, do combinar, do poetar; a embriaguez é o poder do gesto, da paixão, do canto, dança.” (Nietzsche, 2011, p. 397, 398).

O estado dionísico seria então um estado puro criativo. Nietzsche deu muito valor à potência em seus escritos, ligada à uma certa autenticidade e singularidade do indivíduo, esta presente no inconsciente, manifestado pela fuga da consciência moral de origem cristã.

A expressão do inconsciente na arte surrealista de Pipilotti Rist

O movimento surrealista desenvolveu-se no início do século XX, tendo o francês André Breton (1896-1966) como um dos maiores expoentes, tendo escrito diversos textos sobre o Surrealismo, inclusive o *Primeiro Manifesto Surrealista*, datado de 1924. O surrealismo surgiu como reação à forma positivista de enxergar o mundo e o próprio ser humano. Recorrendo ao inconsciente como potência criadora, o surrealismo intencionava afastar-se de qualquer controle exercido pela razão ou moral, dando imenso valor a livre associação de ideias e ao onirismo como formas de expressão e liberdade criadora. A imagem, para o surrealismo, serve muito bem como estrutura na transmissão das ideias/pensamento e da sensação. Assim, o cinema, recorrendo à sequência de imagens e também à uma estrutura sonora, é um ótimo transmissor e ferramenta da arte surrealista.

Elisabeth Charlotte “Pipilotti” Rist, artista visual suíça nascida em 1962, realiza filmes experimentais, com o suporte tanto do vídeo quanto do filme, apresentados sobretudo em projeções e no formato de vídeo instalações. Seu nome artístico “Pipilotti” faz referência à Pippi Longstockings, personagem de Astrid Lindgren, escritora suíça de livros infantis, e seu nome de infância “Lotti”. A artista trabalha com alterações visuais e sonoras em suas obras, tratando de temas como o gênero, corpo e sexualidade, e utilizando um discurso com grande influência surrealista. *I'm Not The Girl Who Misses Much*, de 1986, é considerada a primeira obra de Pipilotti Rist. Foi realizada em um momento da história em que a MTV - canal televisivo norte-americano que ficou conhecido pela disseminação e popularização de videoclipes musicais - já surtia grande influência cultural. No vídeo, Rist exagera alguns elementos da cultura pop e televisiva, principalmente no que se diz respeito ao corpo feminino: vemos uma mulher com seu rosto e corpo desfocados, dançando descontroladamente em um vestido preto e com os seios à mostra. O rosto desfocado faz-se subentender uma identidade individual perdida, reduzida à “mulher” pelo vestido e os seios à mostra. A artista utiliza, além do desfoque, o *slow motion* e *fast motion*, técnicas de desaceleração e aceleração do vídeo, muito utilizadas em videoclipes. O título do vídeo faz referência à primeira frase da música *Happiness is a Warm Gun* dos Beatles (banda de rock inglesa da segunda metade do século XX).



Figura 1 - *I'm Not The Girl Who Misses Much* (Pipilotti Rist, 1986)²

¹ Breton, A. (1924). *Primeiro Manifesto Surrealista*. Disponível em: <http://www.ufscar.br/~cec/arquivos/referencias/Manifesto%20do%20Surrealismo%20%20Andr%20Breton.htm>.

² Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rist-im-not-the-girl-who-misses-much-t07972> Acesso em: 09/06/2020.

Dessa maneira, a artista parodia a histeria feminina, normalmente apresentada na música pop e rock, através de gestos exagerados. Rist também coloca em causa a representação do corpo feminino na mídia, com os seios para fora do vestido somado aos gestos exagerados e o desfoque da câmera, aparentando ser uma boneca histérica. A artista converte a pulsão sexual (que geralmente é representada em videocliques através da fetichização do corpo feminino) em estranheza, ao moldar um corpo histérico. O descontrole e o poder do gesto é um elemento essencial no vídeo de Rist, podendo ser relacionado com o sentimento de embriaguez proposto por Nietzsche:

“O sentimento de embriaguez como correspondendo, de fato, a um incremento de força: o mais intensamente no momento do acasalamento sexual: novos órgãos, novas habilidades, cores, formas... [...] O estado de prazer, que se nomeia embriaguez, é exatamente um elevado sentimento de poder... As sensações de espaço e de tempo se alteram: a vista alcança enormes distâncias, e elas se tornam perceptíveis pela primeira vez; a dilatação do olhar sobre grandes quantidades e amplidões; o refinamento dos órgãos para a percepção de muitos detalhes minúsculos e fugidios [...] a força como sentimento de domínio nos músculos, como elasticidade e prazer no movimento, como dança [...]” (Nietzsche, 2011, p. 398)

Assim, pode-se considerar que Pipilotti Rist em *I'm Not The Girl Who Misses Much*, transforma elementos que normalmente tiram o poder da mulher sobre a sua própria autenticidade, singularidade e essência, como o estereótipo da mulher histérica e a sexualização de partes do corpo feminino, através da agressividade e exagero dos gestos, *ironizando* alguns elementos visuais (como o vestido e o desfoque da câmera).

Ever is Over All é uma video-instalação de 1997, na qual uma mulher quebra janelas de carros estacionados, demonstrando prazer e alegria na ação, transformando a atividade em uma catarse. Ela usa um vestido azul e sapatos vermelhos cintilantes, reforçando um estereótipo do gênero feminino. Além disso, o objeto usado para quebrar os vidros é uma flor vermelha, símbolo que normalmente remete ao gênero feminino, a “paixão” e a “sutileza”. A ironia está, justamente, na relação do onirismo apresentado e da alegria e vivacidade da ação que é, em sua essência, destrutiva.



Figura 2 – *Ever is Over All* (Pipilotti Rist, 1997)³

A feminilidade geralmente é representada por simbologias que remetem à criação, e Rist converte isso traduzindo uma ação destrutiva através de um corpo dito e apresentado como feminino. Enquanto a artista quebra o vidro dos carros, uma policial mulher (profissão esta que é geralmente remetida mais ao gênero masculino do que o feminino) observa sua ação com um sorriso de aprovação no rosto. A ação foi gravada em um só take com uma câmera SD⁴ que, por conta das definições de vídeo, traduzem as cores mais saturadas e com ruídos. O efeito, somado à técnica de *slow motion*, dá a sensação de sonho, tendo a música - que traduz-se em uma melodia também onírica - um fator contributivo para tal. A video-instalação foi composta por duas projeções: uma, com o vídeo da ação em plano-sequência do que foi descrito anteriormente e, a segunda, com um vídeo - também em *slow motion* - de campos de flores.

Em *I Couldn't Agree with You More* (1999) dois vídeos são projetados: um maior, da artista andando em um apartamento, em um supermercado e em um ônibus lotado, lugares onde ela revela o espaço e as pessoas em seu entorno, e uma menor projeção, de um homem nu em uma floresta. Rist faz uma referência religiosa, à expulsão do Jardim do Éden, criando uma narrativa e correlação com o “início” da sociedade, quando os seres humanos andavam nus à procura de frutos, e aos “dias atuais”, plastificados e falsos como as estruturas apresentadas pela artista na projeção maior. Este não é o único trabalho de Pipilotti Rist em que podem ser encontradas referências religiosas. Em *Apple Tree Innocent on Diamond Hill* (2003) a artista coloca uma árvore de seis metros frente à uma projeção. Nos galhos da árvore estão pendurados objetos domésticos transparentes que Rist foi coletando durante anos.



Figura 3 – *Pickelporno* (Pipilotti Rist, 1992)⁵

Ainda em *I Couldn't Agree with You More* (1999) a artista dá ênfase, assim como em outras obras de sua autoria, na saturação das cores e em um registro em vídeo de baixa

³ Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/81191>
Acesso em: 12/06/2020

⁴ Sigla para Standard Definition ou “definição padrão”, que oferece uma qualidade de imagem inferior à High Definition ou “alta definição”.

⁵ Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/118392>
Acesso em: 09/06/2020

qualidade, dando a impressão de um *daydream*: (sonhar acordado). A projeção do homem nu é centralizada muitas vezes na região de sua testa, fazendo uma possível referência à um pensamento, ao desejo da liberdade da qual aquele homem goza. Essa vontade estaria expressa em seu inconsciente, lugar dos desejos e da vontade.

Rist realiza *Pickelporno* em 1992 como reação ao *boom* dos vídeos pornográficos do final do século XX, consumidos na televisão e em fitas de vídeo VHS. Com a intenção de valorizar mais a subjetividade das sensações e sentimentos envolvidos no ato sexual do que na ação em si, a artista explora formas do sexo ser re-imaginado através da perspectiva de uma mulher. Além disso, mostra ao espectador outras formas de olhar para o corpo feminino, colocando *close-ups* em partes de seu próprio corpo, como a impressão digital de seu dedo, até a sola dos próprios pés. As imagens do corpo da artista são colocadas em sobreposição à imagens de campos de flores e da natureza em geral. Assim, a artista assume um discurso de tom onírico, psicodélico, voltando novamente ao desejo, defendendo a autenticidade dos gestos e do desejo, podendo ser relacionado com os argumentos propostos por Nietzsche comentados anteriormente.

Tais escolhas técnicas e estéticas feitas por Pipilotti Rist em suas obras ajudam a manifestar um desejo, uma pulsão da artista, assim podendo ser relacionada com o conceito de potência para Nietzsche, a força que impulsiona o ser humano. Pode-se então dizer que, através da sua arte onírica e surrealista, Rist expressa uma autenticidade nietzschiana, buscando referências ao inconsciente e ao desejo.

Referências bibliográficas

BRETON, A. (1924). **Primeiro Manifesto Surrealista**. Disponível em: <http://www.ufscar.br/~cec/arquivos/referencias/Manifesto%20do%20Surrealismo%20%20Andr%20Breton.htm>. Acesso em: 12/06/2020.

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. Trad. Paulo C. SOUZA. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____, F. **A vontade de poder**. Trad. Marcos S. P. FERNANDES, Francisco J. D. MORAIS. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

**Josanille Glenda do Nascimento Ribeiro
Francisco Edinaldo de Pontes**

Faculdade Integrada de Patos
Universidade Estadual da Paraíba
Brasil

Monsters or non- -conventional? An intersemiotic reading of creators and creatures in *Frankenstein* and *Edward Scissorhands*

This paper aims to analyze the convergent and divergent points between creators and creatures in the pre-Victorian Gothic novel *Frankenstein* (2017 [1817]), by Mary Shelley and the cinematographic work *Edward Scissorhands* (1990), by Tim Burton in the perspective of the comparative literature and the intersemiotic translation. For the theoretical basis of our work, we have relied on the conceptions by Barboza (2017); Bertin (2016); Carvalhal (2006); Chevalier and Gheerbrant (2019); Clüver (2011); Culler (1999); De Martini and Coelho Júnior (2010); Kristeva (2005); Peirce (2005); Plaza (2003); Rajewski (2012); Santaella (2004, 2005); Santos (2015); Soares (2018); and, Stam (2006). In conclusion, we have found that, from the perspective of non-conventionalism of creatures, Tim Burton (1990) reinforces in his work what Mary Shelley (1817) tried to transmit to society in the 19th century: that however much we are in a society with many advances in technological terms, the human being continues producing retrograde thoughts, ideas, speeches, and actions in the face of the many differences which exist between social beings.

Keywords

Frankenstein, *Edward Scissorhands*, non-conventional, intersemiotic translation, intermediality, intertextuality

Monstros ou não- -convencionais? Uma leitura intersemiótica dos criadores e das criaturas em *Frankenstein* e *Edward Mãos de Tesoura*

Esse artigo tem como objetivo analisar os pontos convergentes e divergentes entre os criadores e as criaturas no romance gótico pré-vitoriano *Frankenstein* (2017 [1817]), de Mary Shelley e a obra cinematográfica *Edward Mãos de Tesoura* (1990), de Tim Burton. Para o embasamento teórico do nosso trabalho, contamos com as concepções de Barboza (2017); Bertin (2016); Carvalhal (2006); Chevalier e Gheerbrant (2019); Clüver (2011); Culler (1999); De Martini e Coelho Júnior (2010); Kristeva (2005); Peirce (2005); Plaza (2003); Rajewski (2012); Santaella (2004, 2005); Santos (2015); Soares (2018); e, Stam (2006). Em conclusão, constatamos que, sob a perspectiva do não-convencionalismo das criaturas, Tim Burton (1990) vem reforçar em sua obra o que Mary Shelley (1817) tentou transmitir para a sociedade no século XIX: que por mais que estejamos em uma sociedade com muitos avanços em termos tecnológicos, o ser humano continua reproduzindo pensamentos, ideias, discursos e ações retrógradas perante as muitas diferenças existentes entre os seres sociais.

Keywords

Frankenstein, *Edward Mãos de Tesoura*, não-convencional, tradução intersemiótica, intermedialidade, intertextualidade

1. Introdução

É consenso que o ser humano é complexo e, consequentemente, o convívio em sociedade para a grande maioria, muitas vezes, pode significar um verdadeiro tormento. À essa ideia, acrescentamos o fato de ter sido produzido em laboratório em vez de ser concebido biologicamente como um ser humano “normal”. No romance gótico pré-vitoriano *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1.^a edição, 1818)¹, de Mary Wollstonecraft Shelley² e no filme *Edward Scissorhands* (1990), de Tim Burton³, ambos os protagonistas são criaturas que, aos poucos, vão adquirindo sentimentos. Além disso, tanto a criatura de Victor Frankenstein quanto Edward, passam por dificuldades na convivência em sociedade, devido aos anos de reclusão e por, de certa forma, terem sido criados de uma maneira diferente da dos outros seres humanos.

Assim, o nosso artigo tem como objetivo analisar os pontos convergentes e divergentes entre os criadores e as criaturas no romance gótico pré-vitoriano *Frankenstein* (2017), de Mary Shelley e a obra cinematográfica *Edward Mãos de Tesoura* (1990), de Tim Burton na perspectiva da literatura comparada e da tradução intersemiótica. Dentre os pontos convergentes e divergentes a serem discutidos na nossa análise comparativa, destacamos: a humanização do monstro e a (des)humanização do ser humano; a identidade dos monstros; monstruosidade, abandono e vingança; humanidade, amor e ingenuidade; monstros as-

sassinou ou criações abandonadas; cientistas e criaturas. Ademais, pretendemos também mostrar o modo como o cineasta norte-americano, Tim Burton, fez uma releitura do romance gótico em estudo, de modo que, o foco recaia sob as criaturas que se apresentam como protagonistas de ambas as obras; o que configura, dessa forma, a tradução intersemiótica: “uma releitura ou transposição de uma mídia em outra mídia” (CLÜVER, 2011, p. 18).

Por conseguinte, o presente estudo se justifica pela necessidade de explorarmos as metáforas, as críticas, as analogias, as apologias e as reflexões sobre a face humana que ambas as obras nos apresentam. Principalmente, no que diz respeito à exclusão de indivíduos de todas as esferas sociais, por não atenderem a padrões, regras e convenções impostos por uma sociedade alicerçada em um pensamento ocidental geralmente ligado a cânones estéticos. Primeiro, a obra de Mary Shelley, que nos explicita as dicotomias humanidade/monstruosidade, sendo que, em diversos momentos no romance, vemos que a romancista inverte os papéis dos personagens no que diz respeito ao modo de lidar com o mundo e com as pessoas. Um exemplo claro disso, na narrativa, diz respeito às atitudes de Victor Frankenstein e da própria sociedade – ações típicas de selvageria – cometidas contra a criatura; assim como, as atitudes humanas da criatura de Victor Frankenstein na convivência em sociedade – ações de altruísmo –, que o caracteriza mais humano do que as demais pessoas que o rodeiam durante todo o romance. Não obstante, é o que também acontece com Edward, quando ele, de forma inocente e inofensiva, ajuda diversas pessoas no decorrer da obra fílmica, apesar de muitas delas o repudiarem em virtude de sua aparência. Destarte, temos a necessidade de mostrar, tanto no romance quanto no filme, como as criaturas consideradas não-humanas (monstros) são dotadas de virtudes que muitos seres humanos não as possuem. Pois, na nossa concepção, é necessário ilustrar como a obra de Mary Shelley (2017) nos revela um tom realístico da sociedade; assim como, a obra cinematográfica de Tim Burton (1990) traduz esses fatos e aspectos para a contemporaneidade, reafirmando o quão atual o referido romance se apresenta. Quando, muitas vezes, o próprio ser humano é quem se comporta como monstro, desprovido de virtudes, entregue aos vícios e protagonista de sua própria autodestruição. Tendo em vista que, o adjetivo monstro que estamos discutindo aqui não é atribuído apenas a um padrão de estética estabelecido e imposto por uma determinada sociedade, mas às atitudes irracionais de um indivíduo para com diversos grupos que o cercam. Aspectos esses que, outrora, estavam inseridos em uma sociedade de um passado longínquo, mas que se repetem e se coincidem com as ações dos indivíduos contemporâneos.

Dessa forma, a nossa ideia-tese consiste no fato de que, em *Frankenstein* (2017) e em *Edward Mãos de Tesoura* (1990), encontramos diversos pontos em comum, especialmente no que diz respeito ao “monstro”, foco da nossa discussão. Fisicamente, ambos causam estranhamento: a criatura de Frankenstein com os seus olhos e cor amarelada; e Edward, com sua palidez, cicatrizes e mãos de tesouras. Psicologicamente, eles convergem em relação à capacidade de amar, pois ambos, durante o romance e o filme, demonstram sentimentos para com as pessoas que passam a conviver. As divergências, por conseguinte, surgem no sentido de que as duas obras fazem parte de gêneros e épocas diferentes:

¹ Ressaltamos o ano da primeira edição, embora nosso exemplar utilizado seja uma edição de 2017, comentada, da Editora Zahar.

² Nota biográfica sobre a romancista: Mary Wollstonecraft Godwin nasceu em 30 de agosto de 1797, em Somers Town, Londres, Reino Unido e faleceu em 01 de fevereiro de 1851, em Chester Square, Londres, Reino Unido. Era filha do filósofo radical, reformista, jornalista e novelista William Godwin (1756-1836) e da escritora protofeminista, filósofa e defensora dos direitos das mulheres, Mary Wollstonecraft (1759-1797), autora de *A Vindication of the Rights of Woman* (1792). Mary Shelley casou-se com o poeta romântico Percy Bysshe Shelley (1792-1822), com quem compartilhava as suas experiências literárias, passando, nesse momento, a utilizar o sobrenome do poeta em função do conjugue. Dentro do seu círculo de amizades, o casal manteve um contato frequente com o poeta Lord Byron (1788-1824), por quem a escritora foi desafiada a escrever, aos 19 anos de idade, uma história de terror, que deu origem ao seu escrito mais famoso: *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818). Além desse romance gótico e de ficção científica, a romancista também escreveu as seguintes obras: *History of a Six Weeks' Tour* (1817), *Matilda* (1819-1959); *Valperga* (1823); *The Last Man* (1826); *The Mortal Immortal* (1833); além de ter contribuído de 1835 a 1839, com cinco volumes de admiráveis biografias e estudos críticos sobre autores Continentais para o *Cabinet Cyclopaedia* (Cf. GREENBLATT; ABRAMS, 2005, p. 955-970).

³ Nota biográfica sobre o cineasta: “O cineasta americano Timothy William Burton, conhecido popularmente como Tim Burton, nasceu na cidade de Burbank, na Califórnia, nos Estados Unidos, no dia 25 de agosto de 1958. Burton é aclamado por seu conjunto de obras cinematográficas e seu estilo chamado por alguns de burtonesco [...]. Fazem parte da cultura pop, seus filmes como *Edward Mãos de Tesoura* (1990), a versão de 2015 de *A Fantástica Fábrica de Chocolate*, *Alice no País das Maravilhas* (2010), *Batman* (1989), e o musical *Sweeney Todd* (2007), fazem parte desse conjunto” (LINHARES, 2017, p. 15, grifos da autora).

um romance do século XIX e um filme dos anos de 1990. No livro de Mary Shelley (2017), existe toda uma ambientação relacionada à prática científica em um contexto pré-vitoriano inglês, ou seja, o início do avanço da medicina e de diversas ciências duras. Por outro lado, no filme de Tim Burton (1990), temos um contexto baseado em uma típica sociedade norte-americana, burguesa e moderna; onde o avanço científico, tecnológico e capitalista está, em partes, já consolidado.

Como encaminhamento metodológico, o nosso trabalho consiste em uma pesquisa exploratória de cunho bibliográfico, com uma abordagem de interpretação textual, remetendo-se ao método indutivo. Ademais, utilizamos como principal instrumento de análise do romance o estudo de cunho estruturalista, isto é, uma análise estrutural da narrativa, como forma de enriquecer o trabalho com informações precisas, obtidas através de uma leitura atenciosa da narrativa. Com relação à obra cinematográfica, recorreremos, de forma breve, aos métodos, metodologias e técnicas da tradução intersemiótica, da intertextualidade e da intermedialidade.

Para o embasamento teórico do nosso artigo, contamos com as concepções de Rafael Barboza (2017); Juliana Bertin (2016); Tânia Carvalhal (2006); Cevasco e Siqueira (1999); Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2019); Claus Clüver (2011); Jonathan Culler (1999); De Martini e Coelho Júnior (2010); Greenblatt e Abrams (2005); (1994); Júlia Kristeva (2005); Charles Peirce (2005); Júlio Plaza (2003); G. C. Thornley e Gwyneth Roberts (2003); Irina Rajewski (2012); Andrew Sanders (1994); Lúcia Santaella (2005); Alexandra Santos (2015); Ana Soares (2018); Robert Stam (2006); e Jenny Wilson (1994).

2. Romantismo Gótico, Literatura Comparada e Literatura e Cinema: uma introdução

A Literatura, segundo Antonio Candido, em seu livro intitulado *Literatura e Sociedade* (2006 [1985]), é uma arte, ou seja, é uma forma artística e fictícia de representação do real. Isto é, o meio pelo qual o artista (escritor) transpõe a realidade na qual ele está inserido de uma forma delicada, sutil e personificada de representar como se configura a situação real e a vivência humana de um dado momento da história, de uma maneira sistemática.

Isso implica dizermos que, além da Literatura se apresentar como um meio de reprodução da vida real através do “não real”, ou seja, através da ficção, ela também exerce um papel importante na formação do sujeito como possuidor do poder de interpretação não só do texto denotativo ou do texto literário, mas também, de ser capaz de ler e interpretar o mundo que o cerca de maneira consciente e plena. Possibilitando-o, desse modo, a construir um sentimento de satisfação e de prazer através do texto literário, uma vez que, esse não possui somente uma funcionalidade técnica, mas também, dispõe de representações histórica, política e artístico-cultural.

2.1 Romantismo Gótico: uma diminuta explanação

Com o advento da Revolução Francesa (1789-1799) e a ascensão do Iluminismo, ou a Idade da Razão³, “reagindo à Revolução Industrial Inglesa” (CEVASCO; SIQUEIRA, 1999, p. 46); sentiu-se a necessidade de se desprender das

amarras do Neoclassicismo, ou da Idade da Fé⁴, que restringia a liberdade de produção artístico-cultural no século XVIII, na Inglaterra. Foi, então, com a proliferação desses dois movimentos que surgiu a urgência de uma nova forma e novas ideias de produção na música, na pintura, na escultura, na política, na filosofia e na literatura. De acordo os teóricos-críticos G. C. Thornley e Gwyneth Roberts (2003), em *An Outline Of English Literature* e Jenny Wilson (1994), em *The Lakeland Poets*, o romantismo foi um movimento artístico, político e filosófico que surgiu nas últimas décadas do século XVIII, na Europa, e durou por grande parte do século XIX, se configurando como uma revolta contra o Iluminismo e o Neoclassicismo; tendo em vista que, os escritores do Iluminismo prezavam por: restrição emocional, ordem, equilíbrio, dignidade e decoro.

Ademais, segundo Andrew Sanders (1994), em *The Short Oxford History of English Literature*, o Período Romântico Inglês (1780-1830) instaura-se, trazendo consigo a contribuição de escritores, tais como: Paine, Godwin e os romancistas Jacobinos; A Ficção Gótica; Smith e Burney; Cowper, Blake e Burns; Wordsworth; Coleridge, Southey e Crabbe; Jane Austen e Sir Walter Scott; Byron, Shelley e Keats; Os Ensaístas Românticos; Clare e Cobbett; e, dentre esses todos, a própria Mary Wollstonecraft Shelley.

Em acréscimo, consoante Jenny Wilson (1994), com relação às principais características da poesia romântica, ele destaca as seguintes: “as alegrias e as tribulações da vida cotidiana; um amor pelo mundo natural intocado; o sublime e o belo; a natureza da existência; o valor do individual; a imaginação, a memória, e a importância das emoções; senso otimista de renovação; interesse na linguagem e nas vidas de pessoas comuns; criatividade; mistério; síntese; universalidade” (Cf. WILSON, 1994, tradução nossa⁵).

Destarte, ao observarmos a história da Literatura Inglesa, de maneira cronológica, vemos que a Literatura Gótica surge após o advento do Romantismo Inglês (1780-1830), ficando conhecida também como Romantismo Gótico, configurando-se como uma ramificação daquele. Assim, diferentemente do movimento romântico em que os poetas se apresentavam “sempre como individualistas, sem perder a visão do social. Se este por vezes o desencanta, ele buscará refúgio num mundo particular, no qual se mistura, o imaginário, o sobrenatural e o exótico (CEVASCO; SIQUEIRA, 1999, p. 47); os românticos góticos trazem uma nova perspectiva a respeito da existência humana.

Desse modo, de acordo com os teóricos e críticos Stephen Greenblatt e M. H. Abrams (2005), em *The Norton Antho-*

⁴ Na concepção de Virginia Woolf, “a Idade da Razão, ou o Iluminismo, foi o movimento intelectual predominante no século XVIII, caracterizado pela centralidade da ciência e da racionalidade, em oposição à religião (N. da E.)” (WOOLF, 2014, p. 20).

⁵ Consoante Virginia Woolf, “mais conhecida como Idade Média, a Idade da Fé abrangeu o século V ao XV e foi um período de intenso domínio da Igreja sobre a sociedade (N. da E.)” (WOOLF, 2014, p. 19).

⁶ Texto original: “the joys and tribulations of day-to-day life; a love of the unspoiled natural world; the sublime and the beautiful; the nature of existence; the value of the individual; imagination, memory, and the importance of emotions; optimistic sense of renewal; interest in the language and lives of common people; creativity; mystery; synthesis; universality” (Cf. WILSON, 1994).

logy of English Literature, a respeito do romantismo gótico, eles afirmam que:

A rigor, o Gótico não é 'Gótico', mas um fenômeno que se origina no final do século XVIII, muito depois que os europeus esclarecidos lançam a era das catedrais góticas, cavaleirismo e superstição – um fenômeno que começa, de fato, como um abraço de uma espécie de medievalismo falsificado ou como um 'reavivamento medieval'. Como uma palavra que se aplicava a um passado sombrio e distante, o gótico deu aos escritores e leitores do período romântico uma maneira de descrever relatos de experiências aterradoras em castelos antigos e abadias arruinadas – experiências relacionadas a masmorras subterrâneas, passagens secretas, lâmpadas tremeluzentes, gritos, gemidos, fantasmas e cemitérios [...] (GREENBLATT; ABRAMS, 2005, p. 577, tradução nossa⁷).

A exemplo de narrativas que apresentam as características elencadas acima por Stephen Greenblatt e M. H. Abrams (2005), temos *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole; *Vathek* (1786), de William Beckford; *O Romance da Floresta* (1791) e *Os Mistérios de Udolpho* (1794), de Anne Radcliffe; *O Monge* (1796), de Matthew Lewis; são alguns deles. Portanto, as obras do romantismo gótico realizam o "reavivamento medieval", como afirmam os autores, no sentido de fazer aproximações, apologias e referências ao misticismo e superstição presentes tanto na literatura inglesa medieval como também na literatura greco-romana, sendo essa última base e alicerce daquela. Ou seja, o romantismo gótico inglês consiste em escrever uma literatura sob um novo prisma estético, artístico e cultural, mas embasado no antigo, nas suas raízes, consistindo em um intertexto literário, um palimpsesto mais rebuscado. Ademais, a respeito do rigor e do tom literário presente nas obras do romantismo gótico, os teóricos ainda acrescentam que:

⁷ Texto original: "Strictly speaking, the Gothic is not 'Gothic' at all, but a phenomenon that originates in the late eighteenth century, long after enlightened Europeans put the era of Gothic cathedrals, chivalry, and superstition behind them – a phenomenon that begins, in fact, as an embrace of a kind of counterfeit medievalism or as a 'medieval revival'. As a word they applied to a dark and distant past, Gothic gave Romantic-period writers and readers a way to describe accounts of terrifying experiences in ancient castles and ruined abbeys – experiences connected with subterranean dungeons, secret passageways, flickering lamps, screams, moans, ghosts, and graveyards [...]" (GREENBLATT; ABRAMS, 2005, p. 577).

⁸ Texto original: "[...] In the long run Gothic became a label for the macabre, mysterious, supernatural, and terrifying, especially the *pleasantly* terrifying, in literature generally; the link that Romantic-period writers had forged between the Gothic and antiquated spaces was eventually loosened (GREENBLATT; ABRAMS, 2005, p. 577, grifo made by the author).

⁹ Edgar Allan Poe foi poeta, escritor, crítico e contista norte-americano. Nasceu em 19 de janeiro de 1809, Boston, Massachusetts, EUA. Faleceu em 07 de outubro de 1849, Church Home and Hospital, Baltimore, Maryland, EUA, e é considerado o pai e mestre da Literatura de Horror. Órfão aos dois anos de idade, foi criado por um rico comerciante do Estado da Virgínia. Iniciou sua esmerada educação na Inglaterra e na Escócia, frequentou a Universidade da Virgínia onde passou a dedicar-se mais aos jogos e à bebida, não aos estudos. Isso fez com que rompesse suas relações com seu tutor" (Cf. PONTES; RIBEIRO, 2020, p.02, no prelo).

[...] A longo prazo, o Gótico tornou-se um rótulo para o macabro, misterioso, sobrenatural e aterradorante, especialmente o agradavelmente aterradorante, na literatura em geral; o vínculo que os escritores do período romântico haviam criado entre os espaços gótico e antiquado foi finalmente afrouxado (GREENBLATT & ABRAMS, 2005, p. 577, grifo dos autores, tradução nossa⁷).

Um outro exemplo de escritor que tem essas características bem marcadas em suas obras, é o autor, poeta, editor e crítico literário estadunidense, integrante do movimento romântico em seu país, Edgar Allan Poe⁸; que, apresenta em seus escritos, além das características elencadas acima, aspectos como o grotesco, o arabesco, o mórbido, e o sombrio, que permeavam todas as suas narrativas, dentre as mais famosas: "A Queda da Casa de Usher" (1839); "Os Assassinatos da Rua Morgue" (1841); "A Máscara da Morte Escarlate" (1842); "O Poço e o Pêndulo" (1842); "O Coração Delator" (1843); "O Gato Preto" (1843); "O Corvo" (1845); "O Barril de Amontillado" (1846).

De volta à Literatura Inglesa, outro escrito famoso do romantismo gótico inglês é o romance epistolar *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Obra essa que se eternalizou na história da Literatura Inglesa e na literatura universal, por além de abordar o tema gótico, também nos faz refletir sobre o universo *queer* presente na narrativa, tendo como foco principal, mais especificamente, a temática vampiresca. Isto é, o "macabro, misterioso, sobrenatural e aterradorante, especialmente o *agradavelmente* aterradorante", de acordo com Stephen Greenblatt e M. H. Abrams (2005, p. 577, grifo dos autores).

Além disso, não poderíamos deixar de mencionar o romance *O Médico e o Monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, que, na opinião de muitos críticos, compartilha alguns pontos com o romance *Frankenstein*, de Mary Shelley. Portanto, nas concepções de Greenblatt e Abrams (2005), Mary Wollstonecraft Shelley foi a primeira escritora de ficção gótica na história da Literatura Inglesa, inaugurando o seu legado com uma de suas obras mais famosas: *Frankenstein ou o Moderno Prometeu* (1818), *corpus* de análise do presente artigo. Onde encontramos, dessa forma, a maioria das características do romance gótico discutidas aqui, mas que nos traz algo novo: a ficção científica como um aspecto que o diferencia dos demais escritos do romantismo gótico inglês.

2.2 Literatura Comparada: um esboço

Desde os primórdios, o hábito e a tradição do contar de histórias têm se apropriado como um aspecto em comum entre diversas culturas ao redor do mundo. Mas com o passar do tempo, sentiu-se a necessidade de deixar de lado o método oral do contar histórias, para assim, registrá-las no papel, apresentando-se o ato de registrar como característica do avanço no desenvolvimento histórico-cultural. Dessa maneira, a Literatura em seu primeiro estágio configurou-se como tradição oral, – uma vez que, todo o arcabouço literário se restringia à uma reprodução oral milenar – passando a ser depois de muitos séculos, configurada como escrita. Ademais, além de servir como instrumento de preservação de costumes e crenças, a mesma passou a ser utilizada também como instrumento de liberdade de expressão, uma vez que o/a escritor/a utiliza-se desse recurso para expor as suas ideias e concepções acerca dos contextos que re-

presentam o passado, o presente e o futuro.

Apresentando-se como uma ferramenta de conservação artístico-cultural de variados povos, o contar e recontar de histórias torna-se uma característica marcante em obras literárias posteriores às primordiais e às canônicas, de produções literárias de diversas nacionalidades. Com isso, o termo intertexto¹⁰ é um recurso dentro da literatura de ficção que passou a ser teorizado no século XX, passando a ganhar categorização, caracterizando-se, principalmente, pelo constante diálogo existente entre muitos escritos literários no decorrer da história da literatura escrita.

Desse modo, para que possamos encontrar semelhanças e diferenças entre as personagens de diversos gêneros literários, tais como: o conto, a novela, o romance, a poesia, o poema, dentre outros; precisamos de uma teoria que nos auxilie com mecanismos e métodos de comparação dos seres fictícios, tanto com relação às convergências como às divergências. Essa teoria nos remete aos Estudos Literários Comparados, mais conhecida nos dias atuais como Literatura Comparada. Assim, em seu livro intitulado *Literatura Comparada* (2006), de Tânia Franco Carvalho, ela vem nos dizer que:

À primeira vista, a expressão 'literatura comparada' não causa problemas de interpretação. Usada no singular, mas geralmente compreendida no plural, ela designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas. No entanto, quando começamos a tomar contato com trabalhos classificados como 'estudos literários comparados', percebemos que essa denominação acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação (CARVALHAL, 2006, p. 06).

De acordo com o exposto acima, Carvalho (2006) nos mostra que a Literatura Comparada é um campo de investigação do texto literário que consiste em analisar não apenas a literatura de uma mesma nacionalidade, por exemplo, mas de diversas outras; levando em consideração a aproximação dos *corpora* ou dos objetos de estudo, com relação às divergências e convergências existentes nos elementos narrativos ou líricos de ambas as obras. Pois, segundo Júlia Kristeva (2005), a respeito do intertexto, ela afirma que "todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto" (KRISTEVA, 2005, p. 68); corroborando, dessa maneira, com o que Jonathan Culler (1999) discute a respeito da literatura como construção intertextual ou autorreflexiva:

Teóricos recentes argumentaram que as obras são feitas a partir de outras obras: tornadas possíveis pelas obras anteriores que elas retomam, repetem, contestam, transformam. Essa noção às vezes é conhecida pelo nome imaginoso de 'intertextualidade': Uma obra existe em meio a outros textos, através de suas relações com eles [...] (CULLER, 1999, p. 40).

A exemplo disso, no gênero lírico, temos o poema *The Raven* (O Corvo), publicado em 1845, do escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849), e o poema *O Morcego* (1912), do escritor brasileiro Augusto dos Anjos (1884-1914). Portanto, ao lermos ambos os poemas, podemos fazer um estudo comparativo de duas obras de nacionalidades distintas que, ao analisarmos alguns de seus

elementos, conseguimos identificar convergências e divergências entre os dois escritos.

No que concerne às convergências, vemos que ambos os textos são pertencentes ao gênero lírico, os dois têm como temática a morte, e utilizam de animais culturalmente simbólicos com representação dessa última. Ademais, identificamos que ambos os escritores utilizam de aspectos que caracterizam os poemas como sombrios, tais como: a escuridão, a noite, o aspecto fúnebre, o mórbido, o soturno, o grotesco e o arabesco em sua poesia. Ademais, identificamos explicitamente a diferença entre eles no que diz respeito ao contexto sócio, histórico, político e cultural de ambos os poetas, o que nos possibilita construir um novo olhar sobre os estudos literários comparados.

A esse respeito, Carvalho (2006) nos diz que:

A crítica literária, por exemplo, quando analisa uma obra, muitas vezes é levada a estabelecer confrontos com outras obras de outros autores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor. Compara, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados, mas, principalmente, para saber se são iguais ou diferentes [...] (CARVALHAL, 2006, p. 07-08).

Como vemos no trecho acima, a teórica vem nos mostrar que o comparativista não tem o objetivo de comparar apenas as semelhanças existentes entre as obras literárias, mas que as diferenças também são um ponto do qual o pesquisador pode tomar também como o seu objeto de pesquisa. Ou seja, Carvalho (2006) nos deixa claro que, não se analisa ou compara apenas as semelhanças como uma forma de valorização da sua pesquisa, mas que, é através das diferenças existentes entre as obras que compõem o nosso objeto de pesquisa que podemos mostrar os novos dilemas, realizações e perspectivas nos estudos de literatura comparada. Pois:

Pode-se dizer, então, que a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. Em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim. Mas, embora ela não seja exclusiva da literatura comparada, não podendo, então, por si só defini-la, será seu emprego sistemático que irá caracterizar sua atuação (CARVALHAL, 2006, p. 08, grifo da autora).

Diante do exposto, de acordo com Carvalho (2006), vemos que a literatura comparada não toma como objetivo principal o método comparativo, mas nos possibilita ir além dos nossos objetivos, ou seja, nos faz encontrar outras possibilidades de estudo dentro do nosso próprio objeto de pesquisa. Pois, é característico da literatura comparada, na concepção de Carvalho (2006), ter um caráter abran-

¹⁰ Para mais esclarecimentos sobre o intertexto na história da literatura, ver o texto: SOUZA, Wender Marcell Leite. A Literatura como Diálogo: Um percurso histórico do intertexto. In: IX Seminário Internacional de História da Literatura. Porto Alegre: EDIPUC- RS. v. 9, 2012. p. 120- 129. Disponível em: <https://editora.pucrs.br//Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/110.pdf>. Acesso em: 02 de maio de 2020.

gente. Assim, ao nos atentarmos aos métodos, estratégias e abordagens de comparação do texto literário, conseguimos, como já mencionado, elencar e comparar as convergências e divergências entre duas obras literárias. Mas agora, passamos a utilizar o estudo comparado não apenas como um fim, e sim, como um meio de encontrar novas possibilidades de estudar o texto literário e as suas interferências na literatura canônica e na literatura marginal.

2.3 Literatura e Cinema: algumas considerações

Para compreendermos melhor a respeito do diálogo entre a Literatura e o Cinema, precisamos fazer uma breve reflexão sobre a teoria Semiótica¹¹ e a teoria da Tradução Intersemiótica. Sendo essa última responsável por nos auxiliar no processo de reconhecimento e metodologia de leitura e interpretação de signos em signos na perspectiva de uma tradução interlingual, de acordo com Roman Jakobson (1969)¹²; e a primeira, como fundamental para a consolidação do processo de leitura, releitura e interpretação da adaptação fílmica, que teve como inspiração primordial, o texto escrito. No nosso caso em específico, consiste na releitura do original (o romance, o passado, o ícone), a partir da tradução (a adaptação fílmica, o presente, o índice), nas perspectivas de Júlio Plaza (2003) e Charles Sanders Peirce¹³.

Primeiramente, para que possamos entender como acontece o processo de análise, leitura e releitura de uma obra literária em uma obra fílmica, precisamos entender o que é a Semiótica Peirceana e como ela irá auxiliar-nos no processo de análise do nosso *corpus*. Nos esclarecendo, portanto, sobre como a ciência das linguagens verbio-vocais – a Semiótica – pode nos proporcionar uma per-

cepção maior a respeito de uma proliferação constante de signos que nos rodeiam, e que, muitas vezes, passam despercebidos aos nossos olhos. Para tanto, vejamos o que Lúcia Santaella (2005) fala sobre essa disciplina que estuda os signos de um modo geral:

A semiótica é uma das disciplinas que fazem parte da ampla arquitetura filosófica de Peirce. Essa arquitetura está alicerçada na fenomenologia, uma quase-ciência que investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente, qualquer coisa de qualquer tipo, algo simples como um cheiro, uma formação de nuvens no céu, o ruído da chuva, uma imagem em uma revista etc., ou algo mais complexo como um conceito abstrato, a lembrança de um tempo vivido etc., enfim, tudo que se apresenta à mente. Essa quase-ciência fornece as fundações para as três ciências normativas: estética, ética e lógica e, estas, por sua vez, fornecem as fundações para a metafísica (SANTAELLA, 2005, p. 02).

Então, conforme o exposto acima, Lúcia Santaella (2005) nos diz que, “o signo é qualquer coisa de qualquer espécie [...] que representa uma outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de interpretante do signo” (SANTAELLA, 2005, p. 08). Afirmação que corrobora com a concepção sobre o signo de Júlio Plaza (2003), quando ele diz que “o signo é algo que, sob certo aspecto, representa alguma coisa para alguém, dirige-se a alguém, isto é, cria na mente da pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido” (PLAZA, 2003, p. 21). “No entanto, Peirce leva a noção de signo tão longe a ponto de que um signo não tenha necessariamente de ser uma representação mental, mas pode ser uma ação ou experiência, ou mesmo uma mera qualidade de impressão” (SANTAELLA, 2004, p. 33). Assim, mediante essas explicações a respeito do signo, passemos a falar brevemente sobre as suas divisões triádicas, desenvolvidas pelo filósofo Charles Sanders Peirce.

Segundo Charles Sanders Peirce (2005), o signo é constituído por uma cadeia triádica: “o representâmen, o objeto e o interpretante”. Um exemplo disso, consiste no vocábulo *vassoura* (representamen), a *vassoura física* (objeto), e a *imagem psíquica da vassoura* que nos surge (interpretante). Além disso, Peirce (2005) ainda enfatiza que o signo é dividido em três categorias gerais: “a primeiridade (a relação monádica), a secundidade (a relação diádica) e a terceiridade (a relação triádica)” (Cf. PEIRCE, 2005). Na concepção do matemático, a primeira categoria está associada ao campo sensorial, emocional ou perceptual do ser humano. A segunda categoria consiste na negação, oposição, semelhança ou contraste com o outro. Já a terceira categoria, representaria uma generalidade, uma universalização, uma lei estabelecida, ou as convenções socioculturais (Cf. PEIRCE, 2005). Outrossim, Charles Peirce (2005) ainda divide o signo em três modos de mediar o significado: “o ícone, o índice e o símbolo”. A exemplo da foto, na opinião do filósofo, é o ícone no parâmetro de semelhança com o objeto; as cores de um semáforo; o som do alarme. O índice concerne nos indícios do signo, nesse caso, a fumaça seria um indício de que há fogo em algum lugar; as pegadas na areia, que indicam que alguém caminhou naquele local. Já o símbolo, consoante Peirce (2005), consiste na representação do objeto que já foi universalizada. Para exemplificar, recorreremos à cruz, que faz referência à religião católica, à uma sepultura, ao

¹¹ A teoria semiótica que discutimos aqui consiste na Semiótica Norte-Americana – tendo em vista que, temos consciência sobre a existência de mais duas outras vertentes, a Semiótica Francesa e a Semiótica Russa – do teórico estadunidense Charles Sanders Peirce. Uma vez que, não discutimos sua teoria aqui de forma vertical, mas sim, de forma horizontal, apenas como uma maneira de elucidar o leitor sobre o fundamento e alguns conceitos dessa ciência fenomenológica que nos auxilia na leitura, releitura e interpretação do mundo semiótico que nos cerca, e que está frequentemente presente no nosso *corpus* de análise.

¹² Para mais informações a respeito do processo de tradução intersemiótica na concepção de Roman Jakobson, conferir o texto: JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

¹³ Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi um gênio polivalente que deixou uma obra extensa e complexa para consolidação do seu legado. O teórico norte-americano se dedicou à diversas ciências, tais como: matemática, física, astronomia, química, linguística, psicologia, história, lógica e filosofia; com o objetivo de encontrar o conhecimento dos métodos e os fundamentos lógicos subjacentes a eles (Cf. SANTAELLA, 2005, p. 01). Dentre seus estudos, baseados em uma arquitetura filosófica e fenomenológica, ele cria a sua Teoria Semiótica, que é conhecida como a vertente norte-americana dos estudos dos signos. Ademais, por mais que a “sua teoria dos signos seja colocada a serviço de um maior entendimento do modo como funcionam e agem as famílias de signos que não cessam de se multiplicar pelo planeta”, a sua semiótica difere de diversas outras, tais como: as narratológicas, as discursivas, as culturais, as greimasianas, por se tratarem de semióticas mais especializadas (Cf. SANTAELLA, 2005, p. XV e XVI).

sofrimento de Jesus Cristo; a pomba, que representa a paz, o Espírito Santo; a rosa branca, que representa a pureza; a rosa vermelha, que nos faz referência à paixão, ao amor. Portanto, em seu livro intitulado *Tradução Intersemiótica* (2003), de Júlio Plaza, esse último nos traz uma discussão sobre as metodologias de tradução intersemiótica, assim como, a reflexão dessa como elemento de ressignificação da história, e a tradução como modo de uma recuperação crítica de uma história infinita. Considerando, dessa maneira, a tradução intersemiótica, através Roman Jakobson (1969), como “transmutação”, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou, “de um sistema de signos para outro” (PLAZA, 2003, p. XI). Como base para a discussão sobre tradução intersemiótica, o teórico-crítico recorre às concepções de Roman Jakobson (1969), que consistem nos três tipos de tradução: “a interlingual, a intralingual e a intersemiótica” (PLAZA, 2003, p. XI).

Com relação à discussão sobre história aberta ou história infinita e tradução e historicidade, que contribuem de forma direta no processo de tradução intersemiótica, – no nosso caso em específico, na releitura e interpretação de um romance através de uma adaptação fílmica – o pesquisador recorre às concepções de Walter Benjamin (1973)¹⁴. Já no que diz respeito à semiótica, Plaza (2003) conta com a colaboração da Semiótica de Charles Sanders Peirce – já discutida, de forma breve, por nós anteriormente – nos elucidando sobre o papel das três classes de signo: “ícones, índices e símbolos”; que se apresentam fundamentais no processo de tradução intersemiótica.

Segundo Júlio Plaza (2003), sob a perspectiva das reflexões sobre tradução e historicidade, o processo tradutório está imbricado na relação passado-presente-futuro. Tendo em vista que, a tradução está associada à releitura, à recriação, à reinvenção, a partir do texto-fonte, levando em consideração o contexto sócio, histórico, político e cultural no qual a obra de arte-fonte foi produzida e, conseqüentemente, está sendo traduzida. Dessa forma, a relação entre história e tradução é essencial para que o tradutor consiga obter êxito no processo tradutório, ou seja, traduzir é sinônimo de recriar, inventar e reinventar novas possibilidades de contar a história. Assim, o conceito de história infinita ou aberta consiste no fato de que, a história, assim como o texto, não é acabada, finita, ou sem possibilidades de novas leituras, releituras, interpretações, reinterpretações e traduções.

Partindo disso, a tradução, segundo Plaza (2003), assim como o signo, sempre está em um constante devir, um processo de transformação, transmutação e propício a diversos níveis de criação e invenção. Ou seja, a tradução é “uma forma mais atenta de ler a história” (PLAZA, 2003, p. 02). Um exemplo claro disso, consiste nas releituras fílmicas dos clássicos da Literatura Universal, que têm como objetivo, consoante Irina Rajewski (2012), realizar o processo de tradução do texto-fonte para o texto-alvo de uma forma crítica e reflexiva a respeito das transformações sócio, histórico, político e culturais da sociedade moderna; configurando-se, dessa forma, nas categorias denominadas por Irina Rajewski (2012) como “Intermídias” e “Multimídias”. O que, de certa maneira, na concepção de Irina Rajewski (2012), configura a Tradução Intersemiótica em um nível um pouco mais avançado, isto é, a “Intermedialidade” propriamente dita. Dessa forma, “um filme que nasce da adaptação de um romance é um signo desse romance, que

é, portanto, o objeto do signo, cujo interpretante será o efeito que o filme produzirá em seus espectadores” (SANTAELLA, 2005, p. 08).

A respeito do exposto acima por Lúcia Santaella (2005, p. 08) e com relação às subcategorias de intermedialidade discutidas por Irina Rajewski (2012, p. 24; 25; 26), doravante Claus Clüver (2011, p. 15; 17; 18), no texto desse último intitulado *Intermedialidade*, – sobre a combinação de mídias, as referências midiáticas e a transposição midiática – e que se enquadram no que estamos discutindo aqui; destacamos para a nossa análise a “referência midiática”:

A segunda subcategoria de intermedialidade é formada por referências intermidiáticas. Nesse caso se trata de textos de uma mídia só (que pode ser uma mídia plurimidiática), que citam ou evocam de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia. Esse fenômeno é tão comum que já declarei em outro lugar que ‘a intertextualidade sempre significa também intermedialidade’ (CLÜVER, 2006, p. 14), usando ‘intertextualidade’ em referência a todos os tipos de texto; é uma forma condensada de dizer que entre os ‘intertextos’ de qualquer texto (em qualquer mídia) sempre há referências (citações e alusões) a aspectos e textos em outras mídias (CLÜVER, 2011, p. 18, grifos do autor).

Levando em consideração o que Claus Clüver (2011) expõe acima, e consoante as concepções da teórica-crítica Tânia Carvalhal (2006), com a abrangência que a Literatura Comparada nos apresenta nos dias atuais – especialmente a partir nos anos de 1950 – juntamente com a proliferação dos Estudos Culturais, dos Estudos Feministas e dos Estudos Pós-coloniais, ela nos mostra que:

As relações entre a literatura e as outras artes encontram no campo dos estudos semiológicos, nas relações que os sistemas signícos travam entre eles, novas possibilidades de compreensão para essas correspondências. Embora os comparativistas tradicionais não incluam no campo de atuação da literatura comparada a relação entre literatura e outras artes, situando-a no âmbito geral da história da cultura, os comparativistas americanos a incorporam às suas preocupações (CARVALHAL, 2006, p. 50).

Levando em consideração o exposto na citação acima e o que discutimos até aqui, ao observarmos e refletirmos sobre a relação entre a Literatura e o Cinema, percebemos algumas releituras de clássicos da literatura, onde conseguimos identificar não somente as convergências, mas também, as divergências existentes entre a obra literária (o texto-fonte) e a obra fílmica (o texto-alvo), configurando o que Claus Clüver (2011) e Irina Rajewski (2012) definem como “referência midiática”; características comuns resultantes da tradução intersemiótica, de acordo com Júlio Plaza (2003).

Um exemplo claro disso consiste no nosso próprio *corpus*: o romance gótico inglês pré-vitoriano *Frankenstein or the Modern Prometheus* (*Frankenstein ou o Moderno Prometeu*,

¹⁴ Com relação às ideias de Walter Benjamin (1973) a respeito da história aberta ou história infinita e tradução e historicidade, conferir o texto: BENJAMIN, Walter. *Teses de Filosofia da História*. In: *Discursos Interrompidos I*. Madrid, Taurus, 1973. p. 175-191. 2005. p. XV e XVI).

1818), da escritora Inglesa Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851); e o filme *Edward Scissorhands* (Edward Mãos de Tesoura, 1990), do diretor norte-americano Tim Burton (1958). Onde percebemos que, eles se aproximam com relação a diversos aspectos, como por exemplo: o enredo, pois ambos são criados em uma espécie de laboratório; a tentativa de adaptação à sociedade, quando eles passam a sair do ambiente no qual foram criados; e, a relação entre criador e criatura, que, pelo menos, no filme se aproxima da relação paternal.

A esse respeito, na concepção do teórico americano do cinema, que trabalha com semiótica cinematográfica, Robert Stam (1976), em seu texto intitulado *Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006); podemos considerar o exposto acima como uma categoria de transtextualidade, ou seja, uma intertextualidade, quando ele afirma que:

O primeiro tipo de transtextualidade é a 'intertextualidade', ou o 'efeito de co-presença de dois textos' na forma de citação, plágio e alusão. A intertextualidade, talvez a mais óbvia das categorias, chama atenção para o papel genérico da alusão e da referência em filmes e romances. Esse intertexto pode ser oral ou escrito. Frequentemente o intertexto não está explícito, mas é, mais precisamente, as referências a conhecimentos anteriores que são assumidamente conhecidos (STAM, 2006, p. 29).

Diante do exposto acima, em *Frankenstein* (1818) e em *Edward Scissorhands* (1990) encontramos diversos pontos em comum, especialmente no que diz respeito ao "monstro". Fisicamente, ambos causam estranhamento, a criatura de Victor Frankenstein com os seus olhos e cor amarelada e Edward com sua palidez, cicatrizes e tesouras. Psicologicamente, convergem em relação à capacidade de amar, pois ambos durante o romance e o filme demonstram sentimentos para com as pessoas que passam a conviver. As divergências, no entanto, surgem no sentido de que as duas obras fazem parte de gêneros e épocas diferentes, e, portanto, cada um com a sua singularidade: um romance do século XIX e um filme dos anos de 1990. No livro de Mary Shelley existe toda uma ambientação com relação às descobertas relacionadas à cientificidade. Por outro lado, no filme de Tim Burton, temos um contexto baseado em uma

típica sociedade americana burguesa do final do século XX.

3. Criador e criatura: uma breve reflexão

A história da humanidade é repleta de mitos, dentre eles, um dos mais conhecidos é o "mito da criação". Tanto os mais religiosos quanto os mais céticos, conhecem esse mito no qual Deus criou o ser humano nos seis dias em que criou todas as coisas do universo¹⁵. Na mitologia grega, o grande Zeus delimitou tarefas aos titãs, um deles, chamado Prometeu¹⁶, ficou encarregado de criar os seres humanos. Entretanto, desobedecendo as ordens, ele rouba o fogo e o entrega a humanidade. De acordo com Santos (2015), "com esta entrega, Prometeu cria um novo destino para a humanidade, permitindo que a sua existência seja inteligente e proactiva" (SANTOS, 2015, p. 402). Desse modo, concedendo o fogo aos seres humanos, Prometeu também lhes dava o conhecimento, no entanto, fora castigado por causa desse ato de desobediência (Cf. SANTOS, 2015, p. 402).

Na literatura e também no cinema, a ideia do cientista como criador vem ganhando destaque, exemplo disso é o romance *Frankenstein* e o filme *Edward Mãos de Tesoura* que, fazem parte do *corpus* do nosso trabalho. Tanto no livro quanto no filme, os criadores são cientistas e ambos dão vida a outros seres que se assemelham ao humano. Por conseguinte, no decorrer das duas histórias, o relacionamento entre o criador e a criatura deveria ser uma relação paternal. Uma vez que, no filme, através das cenas entre o cientista e Edward, percebemos que há uma ligação afetiva entre eles. No entanto, no livro, o sentimento que esse pai tem pela sua criação é o de repugnância. Sobre a criatura no romance *Frankenstein*, segundo Barboza (2017), "a criatura que surgiu, de tal modo, dá origem a uma espécie de rompimento com as leis da natureza e o seu movimento de vida e morte, sendo sua criação marcada por essa descontinuidade (BARBOZA, 2017, p. 134).

Nessa concepção, a criatura por ter sido produzida a partir de outros corpos humanos, ela quebra, desde o seu nascimento, a barreira do convencional. Ela surge de uma matéria diferente da humana. Sendo assim, o monstro arriscará conviver em sociedade, o que, após a leitura do romance, sabemos que se torna uma tentativa frustrada, pois, como observamos, há certos valores que a sociedade enaltece, dentre eles: a aparência física padronizada, coisa que esse estranho ser, obviamente não possui (Cf. BARBOZA, 2017, p. 134). No filme *Edward Mãos de Tesoura*, diferentemente, o seu criador não o abandona, pois, ele fatalmente falece. Ainda no filme, a tentativa de conviver em sociedade é no mínimo traumática, o que, de certa maneira, não nos surpreende. Uma vez que, é esse o tratamento dado pela sociedade para aqueles que são considerados "estranhos", aqueles que fogem dos padrões que ela mesma impõe e que ela mesma considera como único e verdadeiro.

3.1 A humanização do monstro e a (des) humanização do ser humano

Para entender melhor sobre o estranho, De Martini e Coelho Júnior (2010), a partir das ideias de Freud, afirmam que "[...] na literatura, um recurso utilizado para causar a experiência do estranho consiste em criar no leitor a incerteza quanto a saber se uma determinada personagem é um ser

¹⁵ A respeito do mito judaico-cristão sobre "a criação", conferir Gênesis, capítulo 1, versículos de 1 a 31, na Bíblia Sagrada.

¹⁶ "o mito de Prometeu, um titã, que enganou Zeus em prol da humanidade, roubando-lhe o fogo e a esperança, fogo esse símbolo das artes e das técnicas, até então desconhecido entre os homens, pretendendo, desta forma, 'pela destituição de toda a raça, gerar uma nova'" (SANTOS, 2015, p. 402). Cf. SANTOS, Alexandra. O fogo de prometeu: uma visão do mito a partir de conceitos da filosofia de Paul Ricoeur. *Biblos*. n. 1, 3.ª série, 2015. p. 395-417. Disponível em: %20fogo%20de%20Prometeu.pdf. Acesso em: 07 de abril de 2020. Às 16h e 10 min.

¹⁷ Autômato: "Pessoa que age como máquina, sem vontade própria" (Cf. FERREIRA, 2001, p. 76).

¹⁸ Ressaltamos que, esse termo cunhado aqui, em específico, se refere a alguém que não se encaixa nos moldes e padrões estéticos exigidos por um determinado grupo. É o que acontece com a criatura de Victor Frankenstein e o próprio Edward.

humano ou um autômato¹⁷[...]” (DE MARTINI & COELHO JÚNIOR, 2010, p. 374). Nesse sentido, julgamos esse outro “estranho”¹⁸ a partir dessa dúvida experienciada durante o texto. Assim, se as atitudes são dóceis e gentis o aproximamos mais ao ser humano, no entanto, se são agressivas, o aproximamos do animal; nos esquecendo que sentimentos relacionados à vingança, ao ódio e à agressividade fazem parte da própria natureza humana.

Sobre a concepção de monstro, tomamos como base a definição de Soares (2018), quando ele nos relata que:

o monstro é completamente incorporado na ideia do humano. De tal modo que, na história da recessão da obra, o nome do protagonista que lhe dá título se confunde com o nome do monstro. O ‘Prometeu Moderno’ do subtítulo não é senão o criador do monstro; a monstruosa criatura propriamente dita não chega a ser nomeada (SOARES, 2018, p. 55 grifo da autora).

Na citação acima, observamos que a autora ressalta que o monstro consegue se encaixar na ideia do humano, no momento em que, de alguma forma, o nome do cientista/criador serve mais tarde para nomear a criatura; uma vez que, no romance, ele não tem nome, recebendo, assim, o sobrenome de Víctor Frankenstein (Cf. SOARES, 2018, p. 55). Nesse romance, o cientista durante o processo de construção da sua criatura, não se questionou sobre as possíveis consequências do seu ato impulsivo. O fato é que, o monstro, no decorrer da história, sente uma necessidade de ser reconhecido por aqueles que futuramente vem a conhecer, cultivando, assim, laços afetivos. No entanto, ao ser rejeitado pela sociedade, – que devido a sua aparência grotesca, o afasta com violência – ele busca vingança e, que, na nossa opinião, se consolida como uma atitude expressivamente humana. Ao contrário das pessoas que o agrediram como forma de punição, alguém que estava apenas dispendo de ajuda.

Ainda em Soares (2018), ela afirma que “o monstro é aquele que, contra a vontade de existência, força a existir. Nesse gesto de violenta gestação consuma-se a proximidade entre criador e criatura” (SOARES, 2018, p. 55). Desse modo, a criatura surge a partir de uma relação involuntária, não há qualquer consentimento, sendo que o criador sempre decide. No caso de Edward, ele também não determina sobre a sua saída do castelo, ele não vai até a sociedade, a sociedade que vai até ele. Sendo assim, esse não consensual nascimento tende naturalmente a ser conflituoso no relacionamento entre o criador e a sua criatura (Cf. SOARES, 2018, p. 55).

3.2 A identidade do monstro

Segundo Bertin (2016), “os monstros refletem os valores culturais que transgredem a ordem social, moral e ontológica de uma sociedade particular, sendo, portanto, considerados como ‘outros’” (BERTIN, 2016, p. 52). Na verdade, os monstros são transgressores desde o seu surgimento. Primeiramente, pela maneira como surgem, concebidos de maneira não biológica. Em segundo lugar, pelo fato de não conhecerem o convívio social e, por isso, não serem obrigados a dissimular e a agradar quem quer que seja (Cf. BERTIN, 2016, p. 52).

Para muitos, o fato de o monstro, muitas vezes, não possuir um nome próprio ou mesmo o seu sobrenome ser re-

lacionado ao que ele possui de peculiar, como é o caso de *Frankenstein* e *Edward Mãos de Tesoura*, os coisifica¹⁹. Para nós, pelo contrário, entendemos que, de certa maneira, os diferencia, os torna únicos. Além disso, o ser humano quase sempre está em busca de construir e (re) construir a sua identidade diante de uma sociedade padronizadora. Um exemplo disso, são as pessoas que se utilizam de modificações corporais para ficarem mais parecidos/as com quem são realmente; ou mesmo, como um estilo de vida ou ainda, para se aproximar de algo ou de alguém que admiram, diferenciando-os/as dos outros seres humanos. No caso da criatura de *Frankenstein*, a sua aparência se deve ao fato de ele ter sido produzido de retalhos de matéria não viva, por isso, a pele amarela, sem circulação sanguínea. Já a criatura em *Edward Mão de Tesoura*, apesar da palidez e das cicatrizes, ele seria considerado “perfeito”²⁰ se tivesse as mãos humanas.

Assim, quando o criador deixa para colocar as suas mãos por último, ele tem provavelmente um propósito, a criatura continua literalmente em suas mãos, em seu poder. Sobre essa parte do corpo humano, Chevalier e Gheerbrant (2019) enfatizam que, “na tradição bíblica e cristã, a mão é símbolo do poder e da supremacia. [...] a mão direita é a das bênçãos e a esquerda a das maldições” (CHEVALIER e GHEERBRANTT, 2019, p. 591). Nessa configuração, as mãos são uma verdadeira imposição de poder e os que não as possuem, por alguma razão, estão submissos aos que as tem. Ainda sobre as mãos, nós seres humanos, quase sempre, possuímos duas, uma que nos trará coisas boas e outra, coisas ruins; evidenciando que, nós seres humanos, desde a nossa essência somos fruto da ambiguidade de forças. Ademais, sobre a natureza do monstro, Bertin (2006), através do embasamento teórico de Nazário (1998), nos revela onde, de fato, é o lugar do monstro:

[...] de uma cidadezinha isolada, da selva primitiva, de uma ilha solitária, das profundezas do mar, do sono eterno, de um mundo desconhecido, do abismo sem fim, de uma civilização extinta, do passado remoto, de lagoas estagnadas, do futuro imprevisível, de um pântano ermo, de poços abandonados, do reino das trevas, de laboratórios secretos – numa palavra: do Inconsciente (NAZÁRIO, 1998, p. 22 apud BERTIN, 2016, p. 39).

Na citação acima, observamos que esse local de origem das criaturas sempre está relacionado ao desconhecido, ao inusitado, ao proibido e ao surpreendente. Ilhas, abismos, poços e laboratórios são lugares incomuns de onde vem as criaturas estranhas. Por outro lado, esse lugar não convencional envolve mistério e desperta, certamente, a curiosidade de todos. Pessoas comuns nascem e crescem em lugares comuns como uma casa ou um apartamento, já os monstros, habitam os seus castelos, florestas e pânta-

¹⁹ Salientamos que, nós utilizamos esse termo como uma forma de exemplificar a objetivação pela qual as criaturas de Mary Shelley e de Tim Burton são tratadas pelas demais personagens, tanto no romance quanto na obra fílmica.

²⁰ O conceito de “perfeito” cunhado por nós aqui, está relacionado a um padrão de estética imposto por um determinado grupo ou sociedade. Tendo em vista que, esse grupo exclui ou considera monstros aqueles que não se enquadram em um molde estético exigido e imposto por uma sociedade indubitavelmente capitalista.

nos. Em suma, os monstros nascem e crescem vivenciando, no nosso inconsciente, o que na vida real não nos é permitido externalizar.

4. Uma leitura das criaturas de Mary Shelley e Tim Burton

Levando em consideração o que já discutimos até agora sobre literatura comparada, literatura e cinema, além da relação entre criador e criatura, passemos agora a discutir, de forma breve, sobre o nosso objeto de pesquisa: as convergências e as divergências entre as criaturas de Mary Shelley e Tim Burton. Ademais, ressaltamos que, a diminuta discussão consiste em uma análise interpretativista, baseada totalmente nas nossas impressões a respeito de ambos os *corpora* e os objetos de pesquisa estudados aqui.

4.1 Frankenstein: monstrosidade, abandono e vingança

Frankenstein ou *O Moderno Prometeu* (*Frankenstein or The Modern Prometheus*, no original em inglês), mais conhecido simplesmente por *Frankenstein*, é um romance gótico de autoria de Mary Shelley (1797-1851), escritora britânica nascida em Londres. É considerada a primeira obra de ficção científica da história. O romance relata a história de Victor Frankenstein, um estudante de Ciências Naturais que produz uma criatura em seu próprio laboratório. Mary Shelley escreveu a história quando tinha apenas 19 anos, entre os anos de 1816 e 1817, e a obra foi primeiramente publicada em 1818.

O romance é narrado através de cartas escritas²¹ pelo capitão Robert Walton para sua irmã, enquanto ele está no comando de uma expedição náutica onde busca achar uma passagem para o Polo Norte. O navio sob o comando do capitão Walton fica preso quando o mar congela, e a tripulação avista a criatura viajando em um trenó puxado por cães. Em seguida, o mar se agita, liberando o navio, e em uma balsa de gelo avistam o doutor Victor Frankenstein. Ao ser recolhido, Victor Frankenstein passa a narrar sua história ao capitão Walton, que a reproduz nas cartas direcionadas à irmã. No decorrer da narrativa, podemos observar dois aspectos primordiais que se destacam sobre a criatura produzida por Victor Frankenstein: a sua relação com a natureza e os seus desejos por ser parte integrante de uma família. Desse modo, através da voz do monstro ao narrar a sua própria história, observamos o seu evidente encantamento por tudo o que há de novo ao seu redor, ocasionado pelo seu recente descobrimento de um mundo que nunca se apresentara para ele antes. A criatura é perspicaz ao descrever minuciosamente o ambiente que o cerca, narrando com riqueza de detalhes cada momento do seu cotidiano, cada mudança nos elementos da natureza; exuberando-se com a mudança das estações e observando cautelosamente cada aspecto que as compõem, demarcando, por conseguinte, a passagem de cada uma delas, deleitando-se,

portanto, com cada benefício que esse contato traz para a sua vida. Dessa maneira, ao ser abandonado por seu pai-criador, o que lhe restou foi ir embora e, assim, a mãe natureza foi a única que o acolheu como companheira de andanças. Ela que, ao mesmo tempo, lhe oferecia o deleite através das suas maravilhas naturais, fornecia-lhe também provisões primárias para a sua sobrevivência.

Nesse sentido, podemos observar que o estado psicológico do monstro varia de acordo com a ambientação que cada estação se apresenta. Exemplo disso, é quando a criatura relata que a estação que mais o oprime e o deixa mais melancólico é o inverno, que com a demasiada presença de neve – característica marcante do inverno europeu – o incomoda excessivamente. Assim como o sol, a lua também é um elemento da natureza que se torna objeto de admiração aos olhos do monstro. Essa última tornando-se a sua melhor amiga ao proporcionar-lhe a luminosidade suficiente para que ele desfrute do ar livre, saindo de onde vive escondido, já que durante o dia ele teme em aparecer e, assim, os humanos o julgarem por sua aparência disforme. Além das belezas naturais que encantam a criatura, ele percebe que a mesma é a sua única fonte de sobrevivência – extraído das árvores frutos para poder saciar sua fome e dos rios e lagos para saciarem a sua sede – assim como também as florestas; são o único ambiente em que se sente seguro por ser o único lugar familiar para ele, sem que nenhum ser humano o possa repudiar ou tentar feri-lo pela sua aparência não convencional. Assim, podemos fazer um paralelo entre a natureza e o monstro, pois ambos apresentam em sua essência, uma certa naturalidade quase primitiva, encanto, pureza e ingenuidade, dotando-o de uma tendência para fazer o bem.

Ademais, observamos na criatura um desejo que este nutre em ser aceito no que ele imagina ser uma família. A criatura permanecia sozinha, sem ninguém para dar-lhe atenção, afeto, amor e considerá-lo como um ser humano igual aos demais. É comovente o relato do monstro quando ele fala sobre a sua solidão, abandono, rejeição, abominação, dentre outros sentimentos protagonizados por ele. E, torna-se bastante explícito o seu desejo de fazer parte de uma família, quando percebemos o seu frequente contentamento ao observar a família camponesa do Senhor De Lacey.

A partir desse momento, o desejo de interagir e compartilhar dos mesmos sentimentos foi despertado vendo que essa família vivenciava, e, que o faziam se sentir bem, mesmo que só observando a maneira como o núcleo familiar agira em sua vida cotidiana. O seu desejo de ter uma companhia e uma família era tão forte que o mesmo propôs ao seu criador a ideia de dar vida à uma criatura tão hedionda quanto ele, e que, de preferência, fosse fêmea, para que pudessem usufruir assim como os seres humanos, o amor entre um homem e uma mulher.

Além desses dois pontos principais sobre a composição do monstro, percebemos também, a sua capacidade de aprender e de se adaptar às mais diversas situações e o seu desejo de vingança. Sobre isso, o monstro que por apenas observar, consegue aprender a falar a língua francesa, além de ler, escrever e se aprofundar em estudos sobre conhecimentos gerais, sozinho. Além disso, o monstro quer vingar-se de seu criador por toda repulsa que a humanidade lhe demonstra e por seu abandono e sofrimento desde o dia de sua criação. Diante dessas circunstâncias todas, o monstro passa a inclinar-se para o mal, culpando o seu cria-

²¹ “O romance de cartas desempenhava também um papel bastante sedutor como janela de acesso à intimidade do outro, recurso que permite assistir de perto as muitas mudanças importantes na esfera privada operada nos últimos séculos [...]. Se considerarmos a experiência do gênero pela perspectiva do leitor, veremos que o acesso ao segredo das cartas reunidas numa sequência narrativa lógica proporciona uma ‘intensidade até então inédita’, como bem considera Ian Watt: ‘o emprego da forma epistolar também leva o leitor a sentir que realmente participa da ação’” (NASCIMENTO, 2012, p. 36).

dor por todo o seu sofrimento, aumentando, assim, o seu desejo de vingança. Para que isso se realize, a criatura resolve assassinar os entes queridos de Victor Frankenstein. E, então, a partir dos assassinatos cometidos pelo monstro, Victor resolve investir em uma perseguição incessante em busca da sua criatura. Nesse sentido, o único sentimento que compartilham um pelo outro é o de ódio e vingança: a criatura, por ter sido abandonada à sua própria sorte pelo seu pai-criador; e o Doutor Frankenstein, por ter sido devastado com a morte violenta dos seus entes queridos, devido à fúria da sua própria criação.

4.2 Edward Mãos de Tesoura: humanidade, amor e ingenuidade

Edward Scissorhands nos Estados Unidos (no Brasil, *Edward Mãos de Tesoura*), é um filme de 1990, um conto de fadas moderno com tons sombrios e fantasiosos dos gêneros drama, comédia, romance e fantasia, dirigido por Tim Burton. Foi estrelado por Johnny Depp e Winona Ryder. O enredo do filme consiste na eventual descoberta de Edward em seu castelo.

O filme *Edward Scissorhands*, de Tim Burton, relata a história de um homem criado por um cientista. Na verdade, o verbo “criar” adquire aqui outro sentido, pois ele foi fisicamente produzido pelas mãos do seu criador: órgãos, ossos, cabelos e pele; tudo projetado para dar vida a um novo ser que se chama Edward. Entretanto, antes de completar a sua mais perfeita invenção, esse cientista morre, deixando-o com mãos de tesoura e sem completar o seu trabalho final que era o de dar-lhe mãos humanas. Além disso, Edward mora em uma casa grande e sombria afastada de tudo e de todos. No início dessa produção fílmica, uma vendedora que mora nas proximidades da casa em que Edward vive resolve entrar naquele lugar, – que para muitos era assustador – com o intuito de oferecer os seus cosméticos. Chegando lá, ela se depara com esse ser bastante distinto, e a sua reação, como a de todos durante o filme, é de perplexidade, no entanto, ela resolve levá-lo para a sua própria casa. Devido à sua aparência, a aproximação com as outras pessoas parece causar uma enorme estranheza, porém, no decorrer dessa produção cinematográfica, ele passa a criar revolucionários cortes de cabelos, a podar vegetações em forma de figuras e a esculpir lindas imagens no gelo, tudo isso utilizando-se das suas tesouras. Entretanto, Edward é vítima da sua ingenuidade e, se é amado por algumas pessoas, ao mesmo tempo, ele é perseguido e usado por outras.

Sobre a personalidade de Edward, podemos afirmar que ele é um ser, de certa maneira, ingênuo. Contudo, não ingênuo ao ponto de se submeter a tudo que lhe impõem. Ele, pelo fato, de nunca ter tido contato com outros indivíduos, não poderia adivinhar o necessário traquejo social que a vida lhe exigiria fora dos muros de seu castelo-lar. Um dos pontos, dos quais nos chamam mais a atenção na construção dessa personagem, é sobre os seus sentimentos que envolvem carinho, amor e gratidão. Então, Edward, mesmo sem ter conhecido ou ter conhecido muito pouco sobre esses três sentimentos, ele os consegue desenvolver. Um exemplo disso acontece quando ele tenta salvar o filho do casal que o acolheu. Desse modo, ele se defende e defende a sua amada da morte, além de lutar contra um ser perverso que tenta causar o mal sobre as pessoas de quem ele gosta. Nesse sentido, não vemos uma criatura produzida em la-

boratório, mas um ser humano. Pois este, mesmo isolado do mundo, aprende que nas piores circunstâncias, devemos manter o bom senso, o altruísmo, a gentileza e a noção de coletividade, quando, muitas vezes, a vida em sociedade deve superar as necessidades individuais. Assim, acreditamos que Edward possui muitos sentimentos associados à humanidade, tais como: o desejo de vingança ao se sentir ameaçado ou injustiçado, a revolta e a indignação; assim como também, a afeição às pessoas que o tratam bem, e a desconfiança para com as pessoas que já lhe fizeram ou talvez lhe farão o mal.

4.3 Monstros assassinos ou criações abandonadas?

Como já falamos anteriormente, a vingança é um sentimento inerente à existência humana. O ser humano, instintivamente, tenta ferir de alguma maneira aquele que o fez sofrer. Nesse caso, tanto a criatura de Victor Frankenstein quanto Edward, são tomados por essa fúria alimentada pelo desejo de vingança. Aquele de uma maneira mais explícita, esse de uma maneira mais atenuada. Assim, destacamos o sentimento de vingança, especialmente no romance *Frankenstein*, por acreditarmos ser vital para compreender a composição do monstro.

É fato que vivemos em uma sociedade de aparências, então, a beleza física, a maneira como você fala, se veste ou se comporta, é considerada por esta como determinante para como as outras pessoas irão reagir a você. Desse modo, somos levados a acreditar, influenciados pela nossa cultura, que os monstros são feios, disformes e sanguinários. No entanto, os piores monstros encontram-se, muitas vezes, em nosso próprio convívio e, geralmente, são bem vestidos, de boa aparência e com bastante poder e facilidade comunicativa.

Assim sendo, os maiores crimes cometidos pela humanidade são executados, normalmente, por pessoas próximas, aparentemente inofensivas e “confiáveis”. Nesse sentido, o monstro causa repugnância devido à sua aparência assustadora, porém, as pessoas se limitam ao que estão acostumadas a fazer: julgar, sem ao menos dar uma única chance. Por isso, entendemos que, ao encontrar-se sozinho no mundo, privado de provisões essenciais para a sobrevivência, – vivenciando momentos onde deve andar apenas à noite porque durante a luz do dia as pessoas irão se assustar – esses fatores acabaram causando à criatura de Frankenstein um ódio tão avassalador pelo seu pai-criador que ele queria vê-lo sofrer, e o monstro, após conhecer os De Lacey, agora sabia o que significava uma família.

Era essa família que a criatura de Frankenstein gostaria que o seu pai tivesse sido. Nesse momento, ele sabe o quanto causar danos aos seus parentes mais próximos pode ser doloroso, assim, ele escolhe essa maneira de punição para o seu pai: vê-lo sofrer é o que importa. E como? Fazendo ele perder um por um os seus entes queridos, inclusive a sua amada. Na nossa opinião, esses assassinatos surgem para causar a vida de seu pai tamanha dor e sofrimento, igualando-se ao que ele o havia submetido ao ser totalmente abandonado.

Ainda sobre atitudes vingativas, ao observarmos o personagem Edward, na produção para o cinema, notamos que este não apresenta uma vingança tão enérgica quanto a da criatura de Frankenstein. Desse modo, destacamos que, diferentemente do romance; no filme, o monstro não fora

abandonado. O seu pai-criador faleceu de causas naturais, ele estava bastante senil e, infelizmente, deixou Edward sozinho no mundo. Esse fato pode ter amenizado o sentimento de ter sido abandonado por vontade e, com isso, a revolta dele ter sido menor do que a da criatura de Frankenstein. Há uma cena que nos chama a atenção, que é a de Edward utilizando-se de suas tesouras para rasgar as cortinas e danificar alguns objetos da casa da mulher que o acolhera. Logo após, é claro, de ter sido injustiçado, pois este chegou a ser preso devido a um roubo no qual ele levou toda culpa. E, e em um outro momento, na cena final do filme, quando ele assassina o namorado da sua amada para defender-se e defender ela de um verdadeiro massacre, motivado por ciúmes e fúria animalesca. Igualmente, notamos na expressão de Edward, no momento em que ele o mata, um olhar de quem fizera de tudo para não utilizar as suas tesouras para matar, mas não lhe deram outra escolha. E, em especial, aquele mesmo rapaz, o qual havia colocado Edward indevidamente na cadeia há algum tempo atrás, aproveitando-se da sua ingenuidade.

A figura do monstro, nesse momento, está associada à figura do assassino, mas a atitude da sociedade diante dos diferentes nos mostra a mais vil maneira de matar, quando a uma pessoa é negada a mais essencial dignidade. Para isso, basta que reflitamos sobre o antes e o depois na vida de ambos os monstros. Um dos desejos mais visíveis na criatura de Frankenstein era o de ser aceito, de ser acolhido por uma família, e o Edward também. Exemplo disso, é quando esse último vai a um programa de televisão e diz que o que encontrou de mais valioso fora do castelo foram os amigos e as amigas que ganhara na sua nova vida. Além disso, destacamos, ainda no filme, o desejo de Edward em se submeter a um processo cirúrgico para se tornar “normal”.

A criatura de Frankenstein ajudou a família De Lacey durante muito tempo, especialmente no inverno, fornecendo lenha para aquecê-los e se contentando em comer raízes e frutas, quando podia comer os mantimentos deles. Mas, em seu gesto altruísta, percebeu que havia pouca comida e agiu deixando os alimentos para aquela família. Na sua ingenuidade, ele acredita ter cometido um erro ao se aproximar de repente, justificando, assim, a atitude hostil com que fora tratado. No entanto, sabemos que, qualquer momento que ele houvesse escolhido para aparecer seria tratado da mesma forma, com a mesma brutalidade. Um outro aspecto que nos chama a atenção é a atitude do monstro em não revidar. Assim como, na produção fílmica, Edward, por diversas vezes, poderia ter utilizado as suas tesouras, mas preferiu não o fazer. Na própria fala do monstro, ele relata que poderia tê-lo dilacerado ali mesmo, mas optou por não fazer. Assim, temos o monstro que se controla, instintivamente falando, em contraposição com o ser humano que age com violência em uma atitude digna de um verdadeiro monstro.

4.4 Prometeu Moderno: cientistas e criaturas

²² Com relação à criação do homem, a criação de Adão, ver Gênesis, capítulo 2, versículos de 01 a 25.

²³ Para mais esclarecimentos sobre a queda de Lúcifer, Estrela da Manhã, conferir Isaías, capítulo 14, versículos de 12 a 19.

Victor Frankenstein sente tanta repugnância pela sua criatura que o único sentimento inicial que apresenta por ela é a de arrependimento. Mas, não um simples, um daqueles que atormenta a sua vida, e podemos notar essa tórrida sensação durante todo o romance; tanto que a dor, o sofrimento e a culpa consumiram a sua juventude, levando-o a um grave estado de saúde. Após as mortes das pessoas próximas a ele, o Doutor Frankenstein passa a chamar a sua criatura de diabo e demônio, pois é assim como o vê, diante das suas atitudes perversas e assassinas. Após dois anos da sua criação e vivendo solitário no mundo, a criatura inicia a sua vingança e mata o irmão mais novo de seu pai. De certa maneira, o médico se sente culpado pelas mortes, pois a criatura foi obra sua. Logo após as mortes de dois entes queridos, Frankenstein declara vingança a vingança da sua criatura. E, é assim que acontece o primeiro diálogo entre eles; repleto de rancor, ira e muitos ressentimentos:

– Esperava essa recepção – disse o demônio. – Todos os homens odeiam os desgraçados; como devo ser odiado, eu que sou a mais infeliz entre as criaturas vivas! Ainda assim, tu, meu criador, detestas e rejeitas a mim, tua criatura, a quem estás preso por amarras que apenas a aniquilação de um de nós pode dissolver. Pretendes me matar. Como ousas divertir-te assim com a vida? Cumpre teu dever em relação a mim, e cumprirei o meu em relação a ti e ao restante da humanidade. Se aceitares minhas condições, deixarei os outros e a ti em paz; mas se recusares, irei seguir meu apetite pela morte, até estar saciado com o sangue de teus amigos restantes (SHELLEY, 2017. p. 106).

Nesse trecho, observamos que a criatura demonstra consciência plena da sua situação. O monstro se vê como alguém fadado a todas as desgraças do mundo, tendo a noção de que é odiado pelo que fez ou mesmo antes de fazer, por ter uma aparência pouco convencional. A criatura ainda ironiza o seu criador, pois, na sua concepção, como uma pessoa seria capaz de dar e ao mesmo tempo tirar a vida de um mesmo ser. Nesse sentido, a partir da sua fala, entendemos que ele exige responsabilidades do seu pai para com ele, propondo um trato e o ameaçando sob pena de perder o restante dos seus familiares e amigos próximos. Ao contrário do Doutor Victor Frankenstein, a criatura não é capaz de matar o seu pai-criador. Vejamos o motivo de tal atitude:

Sou tua criatura e serei manso e dócil com meu senhor natural e rei, se tu também fizeres tua parte, a qual me deves. Oh, Frankenstein, não sejas justo com qualquer outro e caia sobre mim apenas, para quem tua justiça e até tua clemência e afeição são tão devidas. Lembra-te que sou tua criatura; deveria ser teu Adão, porém sou mais como o anjo caído, a quem tu afastaste da alegria sem ter cometido mal nenhum. Por todo lado vejo prazer, do qual apenas eu sou irrevogavelmente excluído. Eu era benevolente e bom; a tristeza me tornou um demônio. Torna-me feliz, e serei virtuoso novamente (SHELLEY, 2017. p. 106, grifo nosso).

Nessa fala, percebemos que apesar da brutalidade com a qual cometeu os seus crimes, a criatura se refere a seu pai com respeito, ao evidenciarmos o tratamento pelos nomes “senhor natural” e “rei”. Além disso, percebemos uma referência bíblica, nas palavras do monstro. Ele compara o Doutor Frankenstein a Deus e ele seria a sua primeira criação comparando-se a Adão²². No entanto, na sua visão, devido à punição que o seu pai lhe ofereceu ele se compara

a um anjo caído que, de acordo com o que sabemos, estes desobedeceram ao seu senhor e por esse motivo são banidos por seu pai²³. Assim, ele justifica que, toda a sua ira provém do abandono e da solidão, decidindo, assim, não continuar sozinho no mundo, e, por isso, pede ao seu criador um ser do gênero feminino para lhe fazer companhia. Com relação ao relacionamento pai-filho, criador-criatura, no filme *Edward Mãos de Tesoura*, o cientista, já falecido, aparece no filme apenas nas memórias de Edward. Nas suas aparições, ele ensina a sua criação algumas normas de etiqueta para o convívio em sociedade. Ironicamente, oferece-lhe um coração e também lhe oferece mãos que, infelizmente, não são possíveis de serem colocadas a tempo. O seu pai, antes de falecer, lhe contava histórias, lia para ele e lhe oferecera o melhor presente de natal: as suas mãos humanas. Em vários momentos, percebemos a dificuldade do monstro em se adaptar ao convívio com os outros, pois este não consegue compreender algumas regras sociais.

Outro ponto interessante é em relação à caracterização física da personagem. Por exemplo, quando Edward lembra do seu criador, ele está sempre com o cabelo bem penteado, ou seja, o seu criador pretende transformá-lo em um cavaleiro, em uma pessoa pronta para conviver em sociedade. Já quando Edward fica sozinho, ele passa a cuidar do seu próprio visual, ele corta o próprio cabelo, agora todo bagunçado.

Conviver em sociedade é, de fato, algo complexo e o criador de Edward tinha consciência disso. Ele gostava de inventar coisas e para isso se isolava do mundo exterior, mundo esse que já lhe era conhecido. No entanto, Edward nunca havia saído de casa e a única pessoa que conhecera foi o seu criador. Desde pequenos, somos ensinados pelos mais velhos que, devemos nos comportar de uma maneira ideal para que as pessoas desenvolvam uma opinião favorável sobre nós. Essas verdades, portanto, são construídas e repassadas socialmente com a pretensão de padronizar comportamentos.

Por fim, enfatizamos que se no romance temos uma relação de ódio entre criador e criatura, especialmente após os assassinatos; no filme, ao contrário, o relacionamento entre Edward e seu pai-criador é afetuosa, ele o cria como se fosse, de fato, um filho, ensinando-o boas maneiras e lendo histórias. Ambos foram abandonados por seus pais, porém, a criatura de Frankenstein foi criada por um jovem médico que o repudiou por sua aparência. Enquanto a Edward, uma fatalidade, acabou, de forma natural, levando o seu pai-criador à morte.

5. Considerações finais

Apresentando-se como uma ferramenta de conservação artístico-cultural de variados povos, o contar e recontar de histórias torna-se uma característica marcante em obras literárias posteriores às primordiais e às canônicas, de produções literárias de diversas nacionalidades. Com isso, doravante Julia Kristeva (2005), o termo intertexto é um recurso dentro da literatura de ficção que passou a ser teorizado no século XX; passando a ganhar categorização, caracterizando-se, principalmente, de acordo com Jonathan Culler (1999), pelo constante diálogo existente entre muitos escritos literários no decorrer da história da

literatura escrita.

Não obstante, a influência da intertextualidade não se resume apenas ao campo literário, mas transcende a obra literária, estendendo-se, a outras mídias, como é o caso da presença de referências implícitas ou explícitas da literatura no cinema; configurando o que Irina Rajewski (2012) chama de “intermedialidade”, isto é, o diálogo entre mídias. Dessa forma, vimos que, conforme Tânia Carvalhal (2006), com o leque abrangente que a Literatura Comparada, a partir do anos de 1950, nos fornece para a análise do texto literário em diálogo com as diversas formas e expressões de arte; os estudos literários e cinematográficos, levando em consideração as concepções de Robert Stam (2006), tornaram-se intrinsecamente dialogáveis nos dias atuais. É no bojo dessa discussão que surgiu o ensejo para o desenvolvimento do nosso trabalho, ao compararmos as convergências e divergências entre os criadores e as criaturas em *Frankenstein* (1817) e *Edward Mãos de Tesoura* (1990).

Portanto, levando em consideração o exposto acima, ao finalizarmos o nosso estudo, conseguimos identificar as relações, muitas vezes intrínsecas, entre a literatura e o cinema na contemporaneidade. Dessa forma, através das reflexões a respeito da tradução intersemiótica, da intertextualidade, da adaptação e da (in)fidelidade da transposição do texto-fonte para o texto-alvo; constatamos que, a relação entre os *corpora* da nossa pesquisa consiste no que Claus Clüver (2011) chama de “referência mediática”, como discutido na nossa análise. Isto é, não consiste na leitura ou adaptação fílmica do romance para a obra fílmica, que se configuraria, na concepção de Irina Rajewski (2012), como “transposição midiática” – o que mais comumente acontece ao ser produzido um texto-alvo com fidelidade ao texto-fonte – mas uma releitura da obra literária em uma nova perspectiva; não valendo-se da fidelidade ao texto-fonte, mas fazendo referências implícitas ou explícitas a ele, utilizando, como apontado por Irina Rajewski (2012), de estratégias e técnicas que evocam uma parcela ou temáticas contidas no texto-fonte.

Destarte, com relação às convergências entre os criadores, vimos que ambos são cientistas, almejam a tarefa do que chamamos de “Prometeu Moderno”, – como discutido na nossa análise – e deixam as suas criaturas desamparadas depois da sua vinda ao mundo. No que diz respeito às convergências entre as criaturas, elas nutrem o desejo de socializar-se, o que, de certo modo, as causaram danos emocionais e físicos, ocasionado pelo seu contato com a sociedade. Outra semelhança que conseguimos identificar diz respeito à humanização das criaturas, quando ambas passam por um processo de adaptação à sociedade e, conseqüentemente, protagonizam sentimentos como o medo, a rejeição e a solidão.

Além disso, uma outra semelhança entre as criaturas que identificamos e que, de certo modo, configura-se no nosso objeto de estudo, consiste na não convencionalização dessas criaturas no que diz respeito a um padrão comum de estética e comportamento imposto por grupos sociais, configurando-as, aos olhos das demais personagens, como “estranhos” e imperfeitos”, pois eles transgredirem as premissas que a sociedade impõe aos indivíduos. Assim, essa não convencionalização estética e comportamental também está diretamente ligada aos aspectos que elencamos a nossa análise, nos elucidando a respeito da desumanização do ser humano e a humanização dos monstros; quando

vemos, no início das duas obras, o contraste de comportamentos entre as criaturas e as pessoas que os rodeiam: as criaturas mostrando características humanas e os humanos comportando-se como selvagens.

No que concerne às divergências entre os criadores, constatamos que, enquanto Victor Frankenstein abandona e sua criatura, fugindo por arrependimento, o criador de Edward, na verdade, falece antes de concluir a sua criação. Uma outra divergência que conseguimos identificar entre os criadores, consiste no fato de que, no romance, fica explícito a repulsa que Victor Frankenstein sente pela sua criação; ao contrário do criador de Edward, que aparece no filme demonstrando gestos de carinho, cuidado e afeto para com a sua criatura. Aproveitando o ensejo, com relação às divergências entre as criaturas, vimos que, enquanto a criatura de Victor Frankenstein sente ódio do seu pai-criador pelo seu abandono e pela sua repulsa, Edward, pelo contrário, demonstra uma relação de amor fraterno pelo seu pai-criador.

Uma outra divergência marcante entre as criaturas, consiste no explícito contraste de comportamentos entre elas ao longo das obras. Enquanto a criatura de Victor Frankenstein protagoniza “monstruosidade, abandono e vingança”, Edward nos mostra “humanidade, amor e ingenuidade”. Por mais que a criatura de Frankenstein, no início da narrativa, demonstre ações de humanidade, essas permanecem por pouco tempo, dando lugar à monstruosidade e a vingança pelo seu pai-criador. Pelo contrário, mesmo sendo rejeitado, humilhado e agredido moralmente, Edward permanece até o fim da obra cinematográfica com os sentimentos de amor e ingenuidade, características esperadas por um ser humano dito como “civilizado” para os dias atuais.

Em suma, constatamos que, além das convergências e divergências entre os criadores e as criaturas identificadas ao fazermos essa breve análise comparativa, conseguimos identificar que, Tim Burton (1990) conseguiu fazer uma releitura em uma perspectiva moderna a respeito da obra de Mary Shelley (1817); ao parodiar, em alguns momentos e ironizar em outros, uma narrativa que se tornou um clássico da Literatura Universal. Portanto, ao levarmos em consideração as concepções de Irina Rajewski (2012), no processo de “referência midiática”, concluímos que não é o propósito do texto-alvo cumprir uma certa “fidelidade” com relação ao texto-fonte, mas sim, construir o primeiro de uma forma crítica e reflexiva, com o objetivo principal de reforçar a mensagem do texto-fonte como atemporal. É o que acontece, de certa maneira, com as obras que analisamos aqui a partir de um objeto de pesquisa bem delimitado. Em conclusão, constatamos que, sob a perspectiva do não convencionalismo das criaturas, Tim Burton (1990) vem reforçar em sua obra o que Mary Shelley (1817) tentou transmitir para a sociedade no século XIX: que por mais que estejamos em uma sociedade com muitos avanços em termos tecnológicos, o ser humano continua reproduzindo pensamentos, ideias, discursos e ações retrógradas perante as muitas diferenças existentes entre os seres sociais. Configurando-se, assim, em intolerância, antipatia, preconceito, violência, selvageria; assumindo, dessa maneira, comportamentos taxados pela cultura ocidental como típicos dos monstros, quando, na verdade, a monstruosidade e a maldade habita, na maioria das vezes, no coração dos seres humanos.

Referências bibliográficas

BARBOZA, Rafael Santos. O monstro demasiadamente humano: o olhar da psicanálise sobre o desamparo. **Psicanálise & Barroco em Revista**. Programa de Pós-Graduação em Memória Social (UNIRIO). Memória, Subjetividade e Criação. Rio de Janeiro. v. 15, n. 01. julho de 2017. p. 131- 48. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/psicanalise-barroco/article/viewFile/7281/6411>. Acesso em: 02 de abril de 2020.

BERTIN, Juliana Ciambra Rahe. O monstro invisível: o abalo das fronteiras entre monstruosidade e humanidade. **Outra Travessia**. UFSC. Florianópolis, n. 22, 2016. p. 37-54. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2016n22p37>. Acesso em: 03 de abril de 2020.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9.^a edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura**. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CEVASCO, Maria Elisa; SIQUEIRA, Valter Lellis. O Romantismo: a aventura da imaginação. In: **Rumos da Literatura Inglesa**. Coleção Princípios. 5.^a Edição. São Paulo: Editora Ática, 1999. p. 46-52.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Com colaboração de André Barbault e coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva. [et al.]. 32.^a ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio Ltda, 2019. p. 589-592.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG**. Belo Horizonte, v. 1, n. 02, 2011. p. 08- 23. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 09 de julho de 2020.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DE MARTINI, André de; COELHO JÚNIOR, Nelson Ernesto. Novas notas sobre “O estranho”. **Tempo Psicanalítico**. Rio de Janeiro. vol. 42, n. 2, jun. 2010. p. 371-402. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/tpsi/v42n2/v42n2a06.pdf>. Acesso em: 06 de abril de 2020.

EDWARD Mãos de Tesoura. Direção: Tim Burton. Produção: Denise Di Novi. Roteiro: Caroline Thompson. 20th Century Fox: Tampa, Flórida, Estados Unidos da América, 1990. (105 min), son., color. DVD.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**. Século XXI Escolar. O minidicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001. p. 76.

GREENBLATT, Stephen; ABRAMS, M. H. Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851). In: **The Norton Anthology of English Literature**. Stephen Greenblatt (1943), general ed-

- itor; M.H. Abrams (Meyer Howard, 1912), founding editor emeritus. 8th ed. Volume 2. p. cm. New York: W. W. Norton & Company, 2005. p. 955-970.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LINHARES, Fernanda Lima. **Entre o romantismo e o burtonesco: ecos góticos de Frankenstein em Frankweenie**. 2017. 30f. Trabalho de Conclusão de Curso. Artigo (Graduação em Licenciatura Plena em Letras - Inglês). Universidade Estadual da Paraíba. Centro de Humanidades. Guarabira, 2017.
- NASCIMENTO, Ellen Elsie Silva. **Romance necessário: estética e intenção do romance epistolar *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau**. 2012. 168f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 3.^a edição. 2.^a reimpressão. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- PONTES, Francisco Edinaldo de; RIBEIRO, Josanille Glenda do Nascimento. **Loucura e medo: uma análise sobre a psique humana do protagonista em "O Coração Delator", de Edgar Allan Poe**, 2020. No prelo.
- RAJEWISKI, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e remediação. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15-45.
- SANDERS, Andrew. The Literature of the Romantic Period (1780-1830). In: **The Short Oxford History of English Literature**. Oxford University Press. First Edition. New York: Clarendon Press, 1994. p. 368-398.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica?** São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.
- SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. 2.^a reimpressão. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- SANTOS, Alexandra. O fogo de prometeu: uma visão do mito a partir de conceitos da filosofia de P. Ricoeur. **Biblos**. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra, n. 1, 3.^a série, 2015. p. 395-417. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/37841/1/O%20fogo%20de%20Prometeu.pdf>. Acesso em: 07 de abril de 2020.
- SHELLEY, Mary (1797-1851). **Frankenstein ou o Prometeu Moderno**. Edição Comentada. Tradução, apresentação e notas de Santiago Nazarian. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2017.
- SOARES, Ana Isabel. Demasiado humano: a familiaridade do monstro. In: CARVALHO, João Carlos Firmino de Andrade. et al. (Orgs). **O monstruoso na literatura e outras artes**. Lisboa: Ed. CLEPUL, 2018. p. 53- 66. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/20180717-monstruoso_na_literatura_e_outras_artes.pdf. Acesso em: 01 de abril de 2020.
- STAM, Robert. Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**. Florianópolis. n. 51, jul./dez. 2006. p. 19- 53. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/n0s1e5n>. Acesso em: 25 de maio de 2020.
- THORNLEY, G. C. ROBERTS, Gwyneth. Nineteenth-century novelists. In: **An Outline of English Literature**. New Edition. Edinburgh Gate, Harlow. Essex, England: Logman Pearson Education Limited Ltd, 2003. p. 114-133.
- WILSON, Jenny. **The Lakeland Poets: An Illustrated Collection**. Edison New Jersey: Chartwell Books, 1994.
- WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Souza, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Rui Pedro Vau

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Portugal

O Cinema de Pedro Almodóvar: uma Estética do Pós-Modernismo

A partir da análise de Jean-François Lyotard em *A Condição Pós-Moderna* (1989, Gradiva) e de Gianni Vattimo em *O Fim da Modernidade: Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna* (1987, Presença), tentaremos compreender e aprofundar o conceito de pós-modernismo (e do conceito, não coincidente, de pós-modernidade), quando aplicado à análise de alguns procedimentos estéticos presentes no cinema de Pedro Almodóvar, recorrendo ainda ao contributo de outros pensadores como Jean Baudrillard (*Simulacros e Simulação*, 1991, Relógio d'Água) e Gilles Lipovetsky (*A Era do Vazio: Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, 1989, Relógio d'Água). Encontramos muitas das características da cultura dita pós-moderna no seu cinema, como sejam a simulação e o artifício ou o fim do historicismo das chamadas “grandes narrativas” fundadoras da modernidade. A independência de Almodóvar das convenções dos filmes de Hollywood é paralela ao afastamento de algumas tendências dominantes no cinema contemporâneo, à exceção de um ceticismo mais intelectual e europeu, marcado pela ironia e autorreflexão. Este metacinema, resultante da confluência dos filmes populares de Hollywood, em particular do melodrama (Jesús Rodríguez, *Almodóvar y el melodrama de Hollywood: historia de una pasión*, 2004), e de um cinema de autor ou poético mais artístico, valeu-lhe o epíteto de “cineasta pós-moderno” (Jose Luis Sánchez Noriega, *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, 2007) na contemporaneidade, com uma estética marcada pelo hibridismo das formas narrativas e das imagens (Pedro Poyato Sánchez, *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Pedro Almodóvar*, 2015) e por uma clara distância crítica que as subverte e parodia (Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, 1989). A identidade nacional e de género, a sexualidade, a história, a política e as tradições culturais estão claramente articuladas como um tema, deslocadas pela subversão irónica do seu contexto original, mas servidas por uma estética particularmente espanhola que as reconfigura e universaliza. O

marginal e a periferia passam a ser o novo centro, o pathos torna-se comédia e o seu cinema popular de autor transforma-se num êxito de público e de crítica e vencedor de Óscares.

Keywords

Cinema, estética, pós-modernismo.

Este artigo começa por problematizar o conceito de pós-modernismo (e do conceito, não coincidente, de pós-modernidade), para, numa fase seguinte, aplicá-lo à análise da obra do realizador Pedro Almodóvar, comumente considerado uma “figura paradigmática da Espanha da pós-modernidade e, consequentemente, como o artista mais global do panorama cultural contemporâneo” [tradução nossa] (Moreiras-Menor 2014: 138).

Se queremos compreender e aprofundar o conceito de pós-modernismo, necessário se torna procurar uma definição de pós-modernidade, já que esta é a base histórica e filosófica na qual o primeiro assenta e ganha forma. Assim, quando se fala em pós-modernidade ou pós-moderno, estamos a referir-nos a teorias sociais, históricas e filosóficas; quando se fala em pós-modernismo, entramos no campo específico das formas artísticas ou movimentos no domínio da literatura, do cinema, das artes plásticas, entre outras modalidades. Na verdade, o pós-modernismo reflete uma consciência de transição para a pós-modernidade, embora não prove que esta exista. Dito de outro modo, o pós-modernismo surge na esteira das transformações ocorridas nas últimas décadas nas sociedades ocidentais, mas não pressupõe, necessariamente, a existência de uma época pós-moderna, ou seja, de uma era fora da esfera da modernidade. Como observa Gianni Vattimo: “Na verdade, dizer que estamos num momento posterior à modernidade (...) pressupõe a aceitação daquilo que (...) caracteriza o ponto de vista da modernidade, a ideia de história, com os seus corolários, a noção de progresso e de superação” (1987: 9).

Devemos, pois, entender a modernidade como um processo histórico, artístico e filosófico que, não obstante os eventuais retrocessos, tem por fim último o progresso material e espiritual da humanidade, ao mesmo tempo que se orienta por esta mesma crença. Quando questionado sobre o significado da expressão “modernidade”, Anthony Giddens responde que esta se refere a modos de vida e de organização social que emergiram na Europa por volta do século XVII, mas adverte que esta definição “associa a modernidade com um período temporal e com uma localização geográfica inicial, mas, por enquanto, deixa as suas características guardadas, em segurança, numa caixa negra (2002: 1).

A questão assume clara complexidade quando analisada por Jean-François Lyotard em *A Condição Pós-Moderna* (1979), onde reflete sobre a “crise das narrativas” nas sociedades mais desenvolvidas na era dita pós-industrial e pós-moderna. Para ele, a palavra “pós-moderna” designa “o estado da cultura após as transformações que afectaram as regras dos jogos das ciências, da literatura, e das artes a partir do fim do século XIX” (1989: 11).

Apesar de a ciência estar em conflito com as narrativas – conhecimento não científico –, contudo, ela “mantém sobre o seu próprio estatuto um discurso de legitimação, a que se chamou “filosofia”. Quando este metadiscurso recorre explicitamente a esta ou àquela grande narrativa, (...) decide-se chamar “moderna” à ciência que a elas se refere para se legitimar” (*ibidem*).

Partindo do princípio de que o pós-moderno se caracteriza pela desconfiança face às metanarrativas como “ (...) aquelas que marcaram a modernidade: emancipação progressiva da razão e da liberdade, emancipação progressiva ou catastrófica do trabalho (fonte do valor alienado no capitalismo), enriquecimento da humanidade inteira através dos progressos da tecnociência capitalista” (Lyotard 1993:

31), fruto do progresso das próprias ciências, estes meta-discursos, diferentemente dos mitos e das fábulas, procuram legitimar-se numa ideia ainda a realizar: os ideais do Iluminismo de liberdade, verdade e progresso.

Em consequência, o filósofo francês considera que a modernidade é um projeto que, mais do que concluído, aparece hoje como esgotado. Com o desaparecimento das metanarrativas que legitimavam as ideias nucleares, a humanidade encontra-se hoje num estado de incredulidade face não só às antigas narrativas legitimantes como às tentativas de as substituir: “ (...) a humanidade divide-se em duas partes. Uma defronta o desafio da complexidade, a outra o antigo, terrível desafio da sobrevivência. É talvez o principal aspecto do fracasso do projecto moderno, do qual te recordo que era em princípio válido para a humanidade no seu conjunto” (*idem*: 97).

O desaparecimento da ideia de um progresso na racionalidade e na liberdade explicará, no entender do autor, o caráter de ecletismo, de justaposição, de refugio do pós-modernismo: “ O eclectismo é o grau zero da cultura geral contemporânea: ouve-se *reggae*, vê-se *western*, come-se McDonald ao meio-dia e cozinha local à noite, usa-se perfume parisiense em Tóquio, e roupa “retro” em Hong-Kong, o conhecimento é matéria para concursos televisivos. É fácil encontrar público para as obras ecléticas. Tornando-se *kitsch*, a arte lisonjeia a desordem que reina no “gosto” do amador” (Lyotard 1993: 19).

No caso das artes, a ideia dominante é a de que o modernismo e a vanguarda histórica perderam o seu valor inicial, a motivação que esteve na base da sua génese, a partir do momento em que foram aceites no museu ou na galeria, a partir do momento em que foram louvados pela crítica e lecionados nas escolas e universidades, a partir do momento em que foram aceites do ponto de vista político e social e a partir do momento em que deixaram de ser oposicionistas e se tornaram *mainstream*. É neste sentido que o pós-modernismo toma o lugar do modernismo, em articulação com um novo tipo de sociedade, de economia e de cultura: “Percebes que, entendido assim, o “pós” do “pós-moderno” não significa um movimento de *come back*, de *feed back*, de *flash back*, ou seja, de repetição, mas um processo em “ana”, um processo de análise, de anamnese, de anagogia, e de anamorfose, que elabora um “esquecimento inicial” (*idem*: 98). O próprio prefixo “pós” poderá implicar, na contemporaneidade, alguma inferioridade face ao modernismo, em virtude, possivelmente, de duas grandes causas: por um lado, a clara dificuldade em definir o pós-modernismo; por outro, uma certa confusão e desconfiança em relação ao ecletismo pós-modernista, que rompe com a representação modernista, rejeita a estrutura narrativa (“final das narrativas”), serve-se da montagem e da intertextualidade, e apresenta-se como antiformal: “Enquanto a essência do moderno foi a descoberta da forma nova, o significado do pós-modernismo é localizado na prática da antiforma” (Merquior 1979: 6). O modernismo terminou, essencialmente, porque já não é possível – desde meados da década de setenta, ou até um pouco antes – aplicar modelos artísticos estruturantes e deterministas, como foram os modelos modernistas, à análise e fruição das formas artísticas do presente, que se transformaram em virtude da mudança do mundo moderno, que alterou não só a natureza da arte, mas também as suas motivações e percepções: “Na nossa sociedade contemporânea, falta compreender que o que quer que seja o pós-modernis-

mo não é apenas mais outro movimento circunscrito às artes. Se ele faz sentido, é porque, ao contrário dos movimentos que o precederam, se produz na totalidade dos aspectos que caracterizam as sociedades modernas” (Ceia 1999: 24). O pós-modernismo reflete, pois, uma relação inovadora com a sociedade, que pressupõe uma mudança de paradigma na criação e receção da obra de arte, em que “já nada é seguro, tudo está distorcido, deixa de existir um *telos* e o centro desaparece em favor de um fluxo contínuo de valores. Trata-se de um conglomerado eclético que é muitas vezes contraditório, mas o homem pós-moderno vive a gosto imerso nesta incoerência, porque considera que é a única forma responsável de responder à vida (...). As suas bases são a heterogeneidade, o pluralismo, o ecletismo” (Vidal 1989: 14-15) [tradução nossa].

Terry Eagleton, em *The Illusions of Postmodernism*, entende o pós-modernismo no âmbito da falta de sistematização e do paradoxo das grandes ilusões da contemporaneidade, na crença no prazer e na comodidade proporcionada pela tecnologia. De modo semelhante, Fredric Jameson, no ensaio “O pós-modernismo e a sociedade de consumo”, reflete sobre este presente paradoxal das ilusões das imagens, nesta cultura hedonista e tecnológica, na qual a historicidade corre o risco de se desvanecer e o sujeito de se desintegrar. Lipovetsky, a propósito da sociedade de consumo na qual invariavelmente temos de nos situar, observa: “Com a profusão luxuriante dos seus produtos, imagens e serviços, com o hedonismo que induz, com o seu clima eufórico de tentação e proximidade, a sociedade de consumo revela até à evidência a amplitude da estratégia da sedução” (1989: 18) e “(...) designa a emergência de um perfil inédito no indivíduo nas suas relações consigo próprio e com o seu corpo, com outrem, com o mundo e com o tempo, no momento em que o “capitalismo” autoritário dá a vez a um capitalismo hedonista e permissivo” (*idem*: 48).

Vivemos na época das imagens publicitárias, da rapidez tecnológica, das redes sociais, da ciberarte, da hiper-realidade, das inverdades, que nos dificultam o discernimento entre o que é representação e o que é realidade ou entre o que é ou não arte, ao mesmo tempo que a sua produção depende cada vez mais de fatores externos à obra e ao artista, como sejam o mercado da arte, os comerciantes de arte, os galeristas, os críticos, a heterogeneidade do público, a publicidade, os *media*, entre outros.

É neste contexto que Jean Baudillard fala em simulacros e simulação do real: “Por “simulacro” designa-se um estado de réplica tão próxima da perfeição que a diferença entre o original e a cópia é quase impossível de ser percebida” (Harvey 2000: 261). Quando se refere ao cinema, por exemplo, diz o seguinte: “O cinema nas suas tentativas actuais aproxima-se cada vez mais, e com cada vez mais perfeição, do real absoluto, na sua banalidade, na sua veracidade, na sua evidência nua, no seu aborrecimento e, ao mesmo tempo, na sua presunção, na sua pretensão de ser o real, o imediato, o insignificante (...)” (Baudillard 1991: 64), cujas características observamos no cinema de Almodóvar, “(...) onde a imagem reivindica a sua superficialidade, e o espetáculo celebra a sua capacidade de simulacro, sem impedir a autenticidade das suas personagens” [tradução nossa] (Vincenot, in Zurián e Vásquez Varela 2005: 252). Encontramo-nos realmente perto de tudo e longe da intimidade e da privacidade. Já não se conseguem impor limites ao próprio mundo, que se transformou num ecrã, num

ponto de convergência de todas as redes de influência. Vivemos na cultura de massas – de comunicação generalizada –, na “sociedade transparente”, mais complexa, mais consciente, mas também mais caótica, onde a “experiência do belo, em suma, mais do que experiência de uma estrutura que aprovamos (mas então, com base em que critérios?), é fundamentalmente experiência de pertença a uma comunidade” (Vattimo 1992: 71).

No capítulo “Morte ou ocaso da arte”, de *O Fim da Modernidade: Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*, Vattimo entende que o fim da arte é algo inerente à contemporaneidade. A arte já não existe como fenómeno específico, recusando enquadrar-se nos limites preconizados pela tradição: “Esta explosão torna-se, por exemplo, negação dos lugares tradicionalmente designados para a experiência estética: a sala de concertos, o teatro, a galeria, o museu, o livro (...). Por consequência, o estatuto da obra de arte torna-se constitutivamente ambíguo: a obra não pretende um êxito que lhe dê o direito de se colocar num determinado âmbito de valores (o museu imaginário dos objectos com qualidade estética); o seu sucesso consiste antes, fundamentalmente, em tornar problemático este âmbito, ultrapassando-lhe, pelo menos momentaneamente, as fronteiras” (1987: 47).

O fim da arte e a falta de um sentido para a vida podem levar a afirmações tão extremas e pessimistas, como as de Lipovetsky: “O pós-modernismo não passa de um outro nome para designar a decadência moral e estética do nosso tempo. Ideia que não é, aliás, nada original, uma vez que H.[erbert] Read escrevia já no início dos anos cinquenta: “A obra dos jovens não passa do reflexo atrasado de explosões que datam de há trinta ou quarenta anos” (1989: 112), mas não nos devemos esquecer que foi esta interrogação sobre a modernidade que nos ajudou a “redescobrir o poder que reside em pequenas coisas, em detalhes desprezados, em aforismos, em metáforas, em alusões” (Hebdige 1992: 340). Como observa Linda Hutcheon, em *Uma Teoria da Paródia*, o “mundo “pós-moderno”, como Lyotard (1979) chama ao nosso Ocidente pós-industrial desenvolvido, pode muito bem estar a padecer, hoje em dia, de uma falta de fé em sistemas que requerem validação extrínseca”, mas as próprias formas de arte têm mostrado cada vez mais que “desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de auto-legitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal”, incluindo o conhecimento científico, que parece “hoje em dia caracterizar-se pela inevitável presença no seu interior de alguma forma de discurso sobre os próprios princípios que os validam” (1989: 11-12).

É no contexto da presença desta autorreferência e da auto-legitimidade, que surge o interesse pela análise das formas artísticas contemporâneas, o que “levou alguns observadores a postular um conceito geral de execução que serviria para explicar o carácter auto-reflexivo de todas as formas culturais – de anúncios televisivos a filmes, da música à ficção” (*idem*: 12).

Se é certo que observamos algumas características da cultura pós-moderna contemporânea, como a “abolição de fronteiras entre a cultura de massas e a “alta” cultura, a abertura dos meios de comunicação de massas a novos grupos sociais, a tendência para a “performance”, a simulação e a paródia, a ausência das chamadas “grandes narrativas” e a debilitação do historicismo” [tradução nossa]

(Allinson 2003: 277) no cinema de Pedro Almodóvar, isso não impede que vejamos nele também representações da cultura popular espanhola, com todos os seus elementos *kitsch*, desde o flamenco e as touradas à iconografia religiosa, passando pelas mitomanias do realizador, que são “mais uma marca de estilo e uma comunhão plástica do que puro ornamento (Holguín 2016: 166).

Se nos anos felizes de finais de setenta e princípios de oitenta, Almodóvar saturou os seus ambientes com decorações *kitsch*, foi mudando de perspectiva nos filmes seguintes. Depois de *Mulheres à Beira de Um Ataque de Nervos* (1987), estes elementos, ainda que presentes e estruturadores da narrativa, aparecem em menor número e não se impõem do mesmo modo: “Eu utilizei muito o estilo pós-modernista da década de oitenta, mas acabei por saturar-me. No *kitsch* pode haver coisas horríveis e sem interesse, assim como outras esplêndidas e delicadas. Eu escolhia as coisas de que gostava. E depois evolui: o estilo dos oitenta deve ficar nos oitenta” (Strauss 2001: 84).

Pode afirmar-se, por isso, que o *kitsch* é simultaneamente um produto estético e um produto sociológico e ideológico da modernidade, que interessou sobremaneira ao cinema pós-moderno de Almodóvar num determinado momento: “Os objetos e as decorações *kitsch* serviam-me para definir os meus gostos e as minhas personagens. Inconscientemente, tudo serve para te esconder e mostrar. Escondo-me atrás de cada uma das minhas personagens. Todas me representam, mas não há nenhuma que seja precisamente o meu autorretrato” [tradução nossa] (Polimeni 2004: 23). Os elementos *kitsch*, tradicionalmente associados aos melodramas do cinema clássico de Hollywood dos anos quarenta e cinquenta, em particular aos realizados por Douglas Sirk e Michael Curtiz, “dois dos cineastas de Hollywood que mais admira” [tradução nossa] (Rodríguez 2004: 130), aparecem reiterados no seu cinema com o distanciamento crítico e irónico da paródia e da citação, resultantes da hibridização dos géneros, a mestiçagem cultural, a intertextualidade e a rutura de fronteiras entre a alta e a baixa cultura na modernidade.

A singularidade do cinema de Almodóvar resulta, pois, da mestiçagem de “elementos da cultura de massas como os filmes de Hollywood, a publicidade e a televisão com a “alta cultura” artística do cinema poético de autor” (Allinson 2003: 209), aquilo que o “tornou moderno à força de ser clássico” [tradução nossa] (Polimeni 2004: 23) e lhe valeu o título de realizador pós-moderno, apesar de algumas objeções iniciais, como notícia M. Vázquez Montalbán no jornal *El País*, de 23 de janeiro de 1990: “Os puristas da caligrafia cinematográfica criticam em Almodóvar o seu ecletismo linguístico, sem compreender talvez que Almodóvar será considerado com o tempo o elo perdido entre o cinema como arte rigorosamente moderna e o que venha depois desta praga de lagostins da pós-modernidade” [tradução nossa] (apud Noriega 2017: 191).

Com efeito, uma das características da modernidade cinematográfica é precisamente uma autoconsciência linguística, que põe em questão o modelo da transparência narrativa do cinema clássico e do seu ilusionismo de identificação. Esta perspectiva aparece radicalizada em Almodóvar, até ao ponto de se tornar uma marca estética da sua autoria, apresentando-se os filmes como narrativas auto-conscientes, que não pretendem simular ser um fragmento da realidade. Logo na sua primeira longa-metragem, o rea-

lizador reflete sobre o artifício do cinema por intermédio da personagem Pepi no filme *Pepi, Luci, Bom e Outras Raparigas como a Mamã* (inédito comercialmente em Portugal), que diz: “Sim, isso é a vida. Mas o cinema nada tem que ver com a vida. Todo o cinema é falso. Imaginem que para fazer chuva, utilizam uma mangueira...” [tradução nossa].

Aparecem variados e reiterados meios de sublinhar a condição de representação das histórias filmadas, seja através da paródia, do distanciamento irónico e autorreflexivo, dos níveis de intertextualidade, entre outras formas de simulação. Como afirma Almodóvar no jornal *El País*, de 8 de março de 2003: “Para mim, um filme é sempre uma representação, e na representação há sempre artifício” [tradução nossa] (Noriega 2017: 192).

A constante dialética realidade/ficção leva a questionar a todo o momento a existência de uma “verdade” no real e de uma “mentira” na representação, de modo que tudo é verdade e tudo é ficção no seu cinema, havendo, por vezes, uma maior autenticidade na *mise en scène* criada do que na reprodução mimética do real. Voltando à sua primeira longa-metragem, gérmen da obra futura, Almodóvar põe na boca de Pepi as seguintes palavras: “Não basta estar pasmada diante da câmara. Não só temos de ser nós mesmas como temos de representar os nossos papéis. E a representação é sempre algo artificial” [tradução nossa] (*Pepi, Luci, Bom e Outras Raparigas como a Mamã*), em que a autenticidade é tanto mais verdadeira quanto maior for o fingimento ou a simulação da *mise en scène*: “As personagens de Almodóvar dissimulam permanentemente, assumindo papéis, identidades falsas e mentindo desavergonhadamente. Na realidade, a primeira ação do primeiro filme de Almodóvar é uma simulação: Pepi finge não ouvir o polícia” [tradução nossa] (Allinson 2003: 279).

O realizador é muito consciente da verdade da mentira destas identidades e dos sucessivos jogos de espelhos que representam no universo por si criado, quando diz a propósito do filme *Má Educação*: “As personagens têm várias identidades, há *flashbacks*, o filme dentro do filme, voz *off*... Gosto destes jogos de espelhos que permitem a narração cinematográfica, as histórias com várias caras que, como as bonecas russas, se escondem umas dentro das outras para contar, no final, uma única história” [tradução nossa] (apud Duncan 2011: 317).

De facto, há, no seu cinema, a suspeita de que todo o real é representado e filtrado por várias mediações, como nalguns planos de *Abraços Desfeitos*, onde um espelho e duas câmaras criam imagens virtuais da personagem Lena, a aspirante a atriz que prova uma peruca no camarim, enquanto Ernesto júnior a filma e à personagem do realizador Mateo Blanco, que, por sua vez, fotografa Lena ao espelho. A quarta personagem, Judith, apaixonada secreta do realizador, entra no camarim e olha para Mateo, que olha para Lena, que se olha ao espelho. Estas sucessivas metáforas especulares pelo olhar da câmara vêm pôr em evidência que o acesso ao real é tanto mais autêntico quanto mais for mediado por espelhos ou outros dispositivos visuais.

Os espelhos dos camarins estão presentes em vários filmes (*Má Educação, A Flor do Meu Segredo, Saltos Altos, Tudo sobre a Minha Mãe, A Lei do Desejo, Dor e Glória*) como expressão do ego do ator e da auto-análise das personagens. Noutras situações, as personagens unem os seus corpos num espelho, antecipando uma relação sexual intensa, que se concretiza, mais tarde, no meio de espelhos, como Marina e Ri-

cky em *Ata-me!*. O narcisismo erótico de uma personagem encontra a sua persona sexual na imagem projetada num espelho no início de *A Lei do Desejo*, onde, perto do final do filme, os óculos de sol da personagem do realizador Pablo Quintero servem de espelho para mostrar o volante do carro e a estrada. Em *A Flor do Meu Segredo*, antecipa-se a rutura entre Leo e Paco, quando, ao chegar a casa, vemos o rosto do último, fragmentado nos vários espelhos do corredor. Juntamente com os espelhos, encontramos outras superfícies refletoras, transparentes ou translúcidas, que duplicam as imagens que mostram, ao mesmo tempo que as ocultam, como as paredes de tijolo de vidro nos apartamentos de Alicia (*Fala com Ela*), Betty (*A Flor do Meu Segredo*) e Elena e David (*Em Carne Viva*), ou ainda as gelosias, venezianas, cortinas e molduras, que enquadram a imagem e delimitam e restringem o que se pode ver, como é o caso da arma que aparece por detrás das cortinas no filme *Em Carne Viva*.

Para além dos espelhos e outros enquadramentos, a inclusão de ecrãs dentro do espaço da ação multiplica a imagem, criando vários níveis narrativos e visuais, que se relacionam com a história a ser contada, como os ecrãs em *A Pele em que Vivo*, que se acrescentam aos quadros que decoram todas as salas da casa, onde decorre a ação. No quarto onde Vera está fechada, há um televisor que funciona como testemunho do mundo exterior negado à personagem, enquanto Ledgard tem um plasma que proporciona uma imagem híper-realista de Vera, convertida em objeto de desejo. Na cozinha, há também câmaras de vigilância que observam e controlam Vera, reforçando a ideia do isolamento e encerramento da personagem, privada do contacto exterior ou de qualquer tipo de intimidade.

Uma das funções das inclusões de excertos de outros filmes nos filmes, “o filme dentro do filme”, é ser mais outro espelho, onde os espetadores se revejam, projetando os seus desejos, expectativas, temores e emoções sobre as personagens. Essa função especular de qualquer ecrã e do próprio cinema está presente, por exemplo, no nome do realizador de *Ata-me!* – Máximo Espejo (Espelho).

Como diz Almodóvar em entrevista a Strauss: “Nos meus filmes está presente o cinema, mas não sou um realizador cinéfilo que cita outros autores, utilizo alguns filmes como uma parte activa dos meus guiões. Quando integro um fragmento de algum filme, não estou a fazer uma homenagem, é um roubo que faz parte da história que conto; converte-se numa presença activa, enquanto uma homenagem é sempre algo muito passivo. Transformo o cinema que vi na minha própria experiência, que é, ao mesmo tempo, a experiência das minhas personagens” (2001: 52).

Em *Matador*, há um fragmento pertencente ao western *Duelo ao Sol* (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946), em que Jennifer Jones e Gregory Peck disparam um sobre o outro, declarando o seu amor instantes antes de morrerem nos braços um do outro. Este fragmento de fusão do amor/prazer/morte entra em diálogo com a narrativa principal, ao reiterar a sequência do início do filme com María, que assassina um homem, com quem atinge o orgasmo e que antecipa o desenlace fatal com Diego Montes, que repete com exatidão o final de *Duelo ao Sol*.

Como refere o realizador: “Gosto de pensar que o cinema tem muito espelho, de espelho que se projeta até ao futuro. Gosto que as personagens, fi-lo em mais de um filme, entrem na sala de cinema, se sentem e o que estão a ver seja o seu futuro, tenha algo de premonitório e que, por

sua, o ecrã reflita o que está abaixo, ou seja, os espetadores. Em *Matador*, as duas personagens, quando entram no cinema, estão a ver o Gregory Pack e a Jennifer Jones em *Duelo ao Sol* como premonição do que lhes vai acontecer no final” [tradução nossa] (*apud* Zurian e Vásquez Varela 2005: 480), como Berenguer e Juan, quando entram num cinema, em Valência, onde está a decorrer a Semana do Cinema Negro, para se esconderem do crime perpetrado pelos dois. Como diz Berenguer, à saída da sala: “É como se todos estes filmes falassem de nós” (*Má Educação*).

O diálogo do final de *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) é dobrado para castelhano pelo casal Pepa e Iván à beira da rutura em *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos*. Essa declaração de amor, em que Johnny pede a Vienna que minta e lhe diga que o ama, opera uma mudança no comportamento amoroso de Pepa. Se, inicialmente, estava completamente dominada por Iván e não aceitava o fim da relação, a mulher enganada, no final, tem a generosidade de salvar a vida do amante, tentando libertar-se dessa dependência emocional. No filme *Em Carne Viva*, a cena constrói-se em diálogo com a sequência de *Ensaio de um Crime* (1955), de Luis Buñuel, vista no televisor da sala, onde decorre a ação. Elena abre a porta de casa a Víctor, julgando ser outra pessoa, apondo-lhe uma pistola que se dispara acidentalmente, confundindo-se com o som do disparo no filme de Buñuel. A cena termina com Elena, caída inconsciente no sofá, com as pernas abertas, enquanto Víctor vê no televisor a cena do manequim, que perde uma perna, enquanto Archibaldo o arrasta até um forno. Quando a cara do manequim se derrete até desfigurar-se, Elena acorda.

Tudo Sobre a Minha Mãe parafraseia no título o original de Joseph L. Mankiewicz, *All About Eve*, de 1950, e passa-se, em parte, nos bastidores de um teatro, onde a atriz Huma Rojo cita a personagem de Margo, interpretada, no filme de Mankiewicz, por Bette Davis. A visita de Harrington a Margo antecipará a visita de Manuela a Huma Rojo no seu camarim.

Em *Má Educação*, vemos um fragmento do filme *Esa Mujer* (Mario Camus, 1969), com Sara Montiel, que Ignacio e Enrique veem no cinema Olympo, perto do colégio interno onde estão. Nessa sequência, Soledad regressa ao convento, depois de ter sido violada e ter-se tornado cantora, que podemos relacionar com a situação presente de Ignacio/Zahara Ignacio, quando recorda a projeção no cinema Olympo e regressa ao colégio religioso, onde foi vítima dos abusos sexuais do padre Manolo/Berenguer.

Entre muitos outros exemplos de planos inseridos de filmes na narrativa principal, encontramos ainda várias referências ao mundo do cinema na obra de Almodóvar, seja através de filmes, realizadores, atrizes e atores, géneros, salas de cinema, cartazes, dobragens, rodagens e todo o tipo de profissões ligadas ao cinema.

Em cinco dos seus filmes há uma personagem que é realizador (*A Lei do Desejo*, *Má Educação*, *Ata-me!*, *Abraços Desfeitos* e *Dor e Glória*), como se fossem projeções do próprio Almodóvar. Não é difícil descortinar o autor por detrás da personagem de Harry Caine/Mateo Blanco em *Abraços Desfeitos*, quando diz: “Em jovem, antes de fazer cinema, gostava de contar histórias”, como aquelas que escrevia para as vizinhas e eram ditadas pela mãe, como em *Dor e Glória*, onde a personagem da mãe do realizador Salvador lhe diz que as vizinhas não gostam que ele utilize as suas histórias nos seus filmes.

No cinema de Almodóvar, são muitas as referências ao mundo pessoal do realizador, como a mãe, as irmãs, as vizinhas da Mancha, as receitas de cozinha (*Que fiz eu para merecer isto?*, *A Flor do Meu Segredo*, *Voltar, Dor e Glória*), que servem para expor as ideias e visões do realizador sobre os papéis do homem e da mulher, a identidade de género, as orientações sexuais, os gostos artísticos, entre outros aspetos. Em *Voltar*, Agustina, com cancro, deixa o hospital para regressar à sua aldeia para morrer na cama onde nasceu, como o próprio pai do realizador.

Ainda que os filmes não sejam autobiográficos, há muitos elementos da história pessoal do realizador que neles são recriados, pelo que seria mais conveniente falarmos em autoficções, o que lembra o diálogo que a mãe tem com Salvador em *Dor e Glória*, a propósito do que é, afinal, a autoficção. Segundo Agustín Gómez, citado por Poyato Sánchez, em *Identidad Visual y Forma Narrativa en el Drama Cinematográfico de Almodóvar*, a autoficção é um “meio através do qual entidades delegadas atuam, segundo os casos, com maior transparência ou opacidade, mas constroem um ente que se reconhece como a identidade do autor” [tradução nossa] (214:68).

A ficção das obras citadas – reais como parodiadas ou inventadas – constituem, assim, um elemento estrutural da cosmovisão de Almodóvar, configurando um cinema poético de autor, que se aproxima do cinema dito pós-moderno, na medida em que este se apresenta como “um cinema da rutura, do questionamento identitário, da fratura da realidade, da confrontação com o horror”, em que, “para além da hibridização das formas, (...) rompe com o código realista e a demarcação entre géneros e mesmo categorias simbólicas. A identidade vê-se confrontada com a alteridade, a realidade com a fantasia, o prazer com a dor, a pulsão de vida com a de morte” [tradução nossa] (Imbert 2010: 17).

Referências bibliográficas

- ALLINSON, Mark (2003). **Un Laberinto Español. Las Películas de Pedro Almodóvar**. Madrid: Ocho y Medio.
- BAUDRILLARD, Jean (1991). **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio d'Água.
- CEIA, Carlos (1999). **O que é afinal o pós-modernismo?** Lisboa: Edições Século XXI.
- DUNCAN, Paul; PEIRÓ, Bárbara (2011). **Los Archivos de Pedro Almodóvar**. Colónia: Taschen.
- EAGLETON, Terry (1996). **The Illusions of Postmodernism**. Cambridge: Blackwell Publishers.
- GIDDENS, Anthony (2002). **As Consequências da Modernidade**. Oeiras: Celta Editora.
- HARVEY, David (2000). **Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural**. São Paulo: Edições Loyola.
- HEBDIGE, Dick (1992). **Postmodernism and the “politics” of style**. In Frascina, Francis; Harris, Jonathan, *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*. London: Phaidon Press.
- HUTCHEON, Linda (1989). **Uma Teoria da Paródia**. Lisboa: Edições 70.
- IMBERT, Gérard (2010). **Cine e Imaginarios Sociales. El Cine Posmoderno como Experiencia de los Límites (1990-2010)**. Madrid: Cátedra.
- JAMESON, Fredric (1993). **O pós-modernismo e a sociedade de consumo**. In Kaplan, E. Ann, *O Mal-Estar no Pós-Modernismo: Teorias e Práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- LIPOVETSKY, Gilles (1989). **A Era do Vazio: Ensaio sobre o individualismo contemporâneo**. Lisboa: Relógio d'Água.
- LYOTARD, Jean-François (1989). **A Condição Pós-Moderna**. Lisboa: Gradiva.
- (1993). **O Pós-Moderno Explicado às Crianças: Correspondência 1982-1985**. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- MERQUIOR, José Guilherme (1979). **O significado do pós-modernismo**. In **Colóquio/Letras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 52.
- MOREIRAS-MENOR, Cristina (2014). **Laberinto de pasiones: lógicas de mercado global y simulacro identitario**. In *Miriada Hispánica*. N.º 8
- POLIMENI, Carlos (2004). **Pedro Almodóvar y el “kitsch” español**. Madrid: Campo de Ideas.
- POYATO SÁNCHEZ, Pedro (2015). **Identidad Visual y**

Forma Narrativa en el Drama Cinematográfico de Pedro Almodóvar. Madrid: Síntesis.

RODRÍGUEZ, Jesús (2004). **Almodóvar y el Melodrama de Hollywood: Historia de una Pasión.** Valladolid: Maxtor.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2017), **Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta Posmoderno.** Madrid: Alianza Editorial.

STRAUSS, Frédéric (2006). **Conversas com Pedro Almodóvar.** Lisboa: 90 Graus Editora

VATTIMO, Gianni (1987). **O Fim da Modernidade: Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna.** Lisboa: Editorial Presença.

VIDAL, M. Carmen África (1989). **Qué es el posmodernismo?** Alicante: Secretariado de Publicaciones Universidad de Alicante.

ZURIÁN, Fran; VÁSQUEZ VARELA, Consuelo (2005). **Almodóvar. El Cine como Pasion.** Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

Referências filmográficas

ALMODÓVAR, Pedro (1980). **Pepi, Luci, Bom e Outras Raparigas como a Mamã.** Pepón Corominas. 80 min.

----- (1984). **Que fiz eu para merecer isto?** Tesouro. 112 min.

----- (1985-86). **Matador.** Andrés Vicente e Cia Iberoamericana de TV. 96 min.

----- (1986). **A Lei do Desejo.** El Deseo e Lauren Films. 100 min.

----- (1987). **Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos.** El Deseo. 95 min.

----- (1989). **Ata-me.** El Deseo. 101 min.

----- (1991). **Salto Alto.** El Deseo e Ciby 2000. 113 min.

----- (1995). **A Flor do Meu Segredo.** El Deseo e Ciby 2000. 102 min.

----- (1997). **Em Carne Viva.** El Deseo, Ciby 2000 e France 3 Cinema, 102 min.

----- (1999). **Tudo sobre a Minha Mãe.** El Deseo, Renn Productions, France 2 e Canal +. 100 min.

----- (2002). **Fala com Ela.** Agustín Almodóvar e Esther García. 112 min.

----- (2004). **Má Educação.** Agustín Almodóvar e Esther García. 105 min.

----- (2006). **Voltar.** Agustín Almodóvar e Esther García. 121 min.

----- (2009). **Abraços Desfeitos.** Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar e Esther García. 130 min.

----- (2011). **A pele em que vivo.** Agustín Almodóvar e Esther García. 120 min.

----- (2019). **Dor e Glória.** Agustín Almodóvar e Esther García. 113 min.

**Yasmim Oliveira Maia
Dilermado Gadelha
Will Montenegro Teixeira**

Faculdade Paraense de Ensino
Universidade da Amazônia
Brasil

God Is A Woman: The woman in dispute in the language of the music video

This article presents an analysis in which the video clip *God Is a Woman*, by singer Ariana Grande, was taken as an object of study. The proposal was to discuss the role of the music video's language as a gender technology (DE LAURETIS, 2018) that facilitates the (re) production of subversive discourses and representations about women and women. As an analytical methodology, Foucault's archeology (FOUCAULT, 2013) was used, which allows, based on concepts such as the network of memories, regularities and dispersions and even intericonicity, produced by the Frenchman Jean Jacques Courtine in dialogue with thought de Foucault, to think critically how the representations put into speech in the video clip recover and reposition socially crystallized meanings about women. The background of the discussion was the social constructivity of gender inequality and, in this segment, the interconnections between discourse, language and history as propagators of phallogentric representations in our society, but also as tools and spaces for subversion and rupture (DE LAURETIS, 2019; SCOTT, 2019; BUTLER, 2015).

Keywords
Feminism, Discursive Memory, Intericonicity, Speech

God Is A Woman: A mulher em disputa na linguagem do videoclipe

Este artigo apresenta análise na qual foi tomado como objeto de estudo o videoclipe *God Is a Woman*, da cantora Ariana Grande. A proposta foi a discussão do papel da linguagem do videoclipe como tecnologia de gênero (DE LAURETIS, 2018) que agencia a (re)produção de discursos e representações subversivas sobre a mulher e o feminino. Como metodologia de análise, foi utilizada a arqueologia foucaultiana (FOUCAULT, 2013) a qual permite, a partir de conceitos como o de rede de memórias, regularidades e dispersões e mesmo o de intericonicidade, produzido pelo francês Jean Jacques Courtine em interlocução com o pensamento de Foucault, pensar criticamente a forma como as representações postas em discurso no videoclipe recuperam e reposicionam sentidos socialmente cristalizados sobre a mulher. O pano de fundo da discussão foi a construtibilidade social da desigualdade de gêneros e, nesse seguimento, as interconexões entre discurso, linguagem e história como propagadores de representações falocêtricas em nossa sociedade, mas também como ferramentas e espaços de subversão e ruptura (DE LAURETIS, 2019; SCOTT, 2019; BUTLER, 2015).

Keywords
Feminismo, Memória Discursiva, Intericonicidade, Discurso

O Empoderamento Feminino em Videoclipes

A mulher comumente é vista em nossa sociedade como um ser frágil e destinado a determinados papéis sociais, como o casamento, a maternidade e a administração de uma casa, estando relegada, historicamente, à esfera privada. Isso ocorre porque as relações sociais ao longo dos tempos foram construídas por meio de discursos¹ e práticas que criaram uma diferenciação de status entre homens e mulheres. Nos primórdios, por exemplo, a elas eram atribuídas tarefas domésticas e criação dos filhos, enquanto os homens faziam trabalhos mais pesados, que envolviam caça e plantação ou mesmo atividades de governo ou, então, nem mesmo trabalhavam, usando sua liberdade com práticas consideradas não-necessárias à manutenção da vida biológica (apanágio de escravos e mulheres) como a atividade política na esfera pública (ARENDR, 2015). Esse quadro se intensifica com a constituição do estado², da propriedade privada³ e da família consanguínea, elementos que, juntos, formam a base do patriarcado.

Segundo Elizandra (2009), o patriarcado é responsável por instaurar a inferioridade da figura feminina no grupo social, questionar a capacidade das mulheres de conseguirem participar ativamente de algumas funções e ainda passa a incluí-las como domínio do homem. Tudo isso pautado em leis e em um sistema jurídico que permite explorar, inferiorizar e agredir as mulheres, sem que ocorresse uma punição. Essa situação ocorre em diversos ambientes da nossa sociedade, inclusive no espaço familiar, como afirma Irigaray (2017):

Na família e na sociedade patriarcal, o homem é o proprietário da mulher e dos filhos. Não reconhecer isso é recusar toda determinação histórica. O mesmo se dá quanto a objetar o "poder da mãe", enquanto ele só existe "no interior" de um sistema organizado pelos homens. Nesse poder "falocrático", o homem não deixa também de perder: particularmente, em gozo do seu próprio corpo. Mas, historicamente, na família, é o homem-pai que aliena os corpos, o desejo, o trabalho da mulher e dos filhos, considerando-os como seus bens. (IRIGARAY, 2017, p.162).

Dessa forma, em um contexto que também é amparado pelo estado – uma instituição masculina –, o homem conseguiu fortalecer o seu poder sobre todas as esferas sociais. Logo, o estado age em favor de uma classe dominante

¹ Conjunto de normas anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definem, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística as condições de exercício da função enunciativa.

² O termo data do século XIII e se refere a qualquer país soberano, com uma estrutura política organizada e também diz respeito ao conjunto de instituições que controlam e administram uma nação.

³ Pertence a entidades não governamentais e surge na Europa, com as revoluções burguesas.

⁴ Tornou-se conhecida pelo seu ativismo na internet. É autora das obras *O que é lugar de fala?* (2017) e *Quem tem medo do feminismo negro?* (2018).

⁵ Tem como objetivo marcar uma inferioridade da mulher por meio de fatores biológico como força, quantidade de hormônios e afins.

(masculina) em detrimento de uma classe dominada (feminina). Toda essa estrutura histórica é responsável por criar uma ideia de que as mulheres são seres inferiores, por isso, devem servir e obedecer a figura masculina.

O biologismo que circunda a noção de sexo é um exemplo de um desses discursos que coloca a mulher no lugar de subalterno e determina o seu comportamento segundo marcadores físicos e fisiológicos. Nesse caso diz respeito por exemplo, em acreditar que as presenças de ovário e de hormônios específicos como o estrógeno e a progesterona são marcas de inferioridade e que também definem o que a mulher pode e como deve ser, incidindo, portanto, em sua personalidade e nas suas relações. O que para a filósofa e feminista Ribeiro (2013)⁴ em seu artigo *Para além da biologia: Beauvoir e a refutação do sexismo biológico*⁵, não é válido, já que:

A mulher tem progesterona; estrogênio. A questão é afirmar que a produção desses hormônios definem e determinam o comportamento da mulher. Ou, em relação ao homem, dizer: a testosterona faz com que o homem seja mais aguerrido, um líder. Logo, uma mulher pode pensar: "eu não tenho testosterona, então não faz parte da minha natureza ser líder". A aplicação da biologia na questão de gênero nos faz toma uma diferença biológica como social. E a mulher não pode ser definida unicamente pela biologia ou sua sexualidade porque a consciência que a mulher adquire de si mesma é apreendida na sociedade a qual ela é membro. (RIBEIRO, 2013, p.2).

Logo, a sexualidade e os papéis sociais não são inerentes aos seres e muito menos dados em definitivo pela natureza. Eles são um reflexo das normas e culturas em que estamos inseridos. A partir dessa configuração, Louro (2016) declara que:

Tal concepção usualmente se ancora no corpo e na suposição de que todos vivemos nossos corpos universalmente, da mesma forma. No entanto, podemos entender que a sexualidade envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções... Processos profundamente culturais e plurais. Nessa perspectiva, nada há de exclusivamente "natural" nesse terreno, a começar pela própria concepção de corpo, ou mesmo de natureza. Através de processos culturais, definimos o que é – ou não – natural; produzimos e transformamos a natureza e a biologia e, conseqüentemente, as tornamos históricas. Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros – feminino ou masculino – nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade – das formas de expressar os desejos e prazeres – também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade (LOURO, 2016, p.11).

Essas redes de poder de uma sociedade criam os corpos sexuais, ou seja, o que é "próprio" do gênero masculino e do gênero feminino. Mais do que isso, como afirma De Lauretis (2019), o assentamento da noção de gênero na diferença sexual produz a Mulher com M maiúsculo, cuja homogeneidade apaga as experiências diversas do ser mulher (como as da mulher negra, da mulher latina, da mulher lésbica, ou da mulher mulçumana) (DE LAURETIS, 2019). Para a historiadora Scott (2019), portanto, o gênero deve ser visto,

analiticamente, como uma forma de designar as relações sociais entre os sexos e de significar as relações de poder.

O gênero se torna, aliás, uma maneira de indicar as “construções sociais” – a criação inteiramente social das ideias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres. É uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres (SCOTT, 2019, p.54).

O gênero é, assim, uma maneira de estruturar e legitimar as relações humanas. A política constitui um dos discursos sociais em que a questão do gênero foi amplamente utilizada para justificar ou criticar um governo. Assim, a capacidade das mulheres na direção política é comumente questionada, como se elas não tivessem qualquer noção de política ou da vida pública e como se essa falta de noção ou tino fosse inerente à sua condição de mulher.

Portanto, os papéis sociais, a forma como as mulheres se vestem, falam e portam não são naturais. Eles são manipulações e opressões sociais, percebendo que essa diferenciação gera como produto a opressão tanto física, quanto psicológica da mulher, a falta de direitos e até mesmo um apagamento histórico, algumas mulheres começaram a se unir para lutar contra os esteios dessa ordem falocêntrica e fechada.

Essa união teve como objetivo fortalecer o papel das mulheres na sociedade, combater as desigualdades históricas, desconstruir papéis sociais e diminuir o apagamento que elas sofreram por décadas. Anos depois, esse movimento ficou conhecido como feminismo e foi classificado de três formas: liberal [primeira onda], socialista [segunda onda] e radical [terceira onda] (ARAUJO, LOPES *apud* NYE, 2017). A primeira onda ocorreu no século XIX, no Reino Unido com as chamadas sufragistas⁶. Inspirada na Revolução Francesa, particularmente, nos escritos e críticas feitos pela ativista política Olympe de Gouges, que foi uma pioneira nas reivindicações sobre os direitos políticos e sociais das mulheres, com o manifesto “Declaração do Direito da Mulher e da Cidadã”, em 1771, que questionava o patriarcado instaurado na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão. Por conta disso, de certa forma, a Revolução Francesa proporcionou à mulher um destaque e visibilidade nos espaços públicos, em uma época extremamente conflituosa (GIL, LIMA, 2015).

Chamado de liberal devido ao liberalismo econômico implantando na Europa, essa primeira fase tinha como foco investir em indústrias e na expansão do mercado. As mulheres exigiam direitos políticos, como o voto e a permissão de concorrer a cargos públicos, e de poder ter uma profissão. O movimento obteve sucesso, mas beneficiou, somente, as mulheres brancas, de classe média e que tinham alguma instrução. Entretanto, não foi suficiente, elas notaram que outras desigualdades persistiam e que tinham origem em fatores socioeconômicos, assim surgiu a segunda onda feminista, afirmando que as desigualdades entre homens e mulheres eram causadas pela propriedade privada e pelo patriarcado (ARAUJO, LOPES *apud* NYE, 2017).

A terceira fase do feminismo nasceu com o intuito de diminuir as falhas das fases anteriores e de repensar a origem da repressão masculina. Dessa forma, ele está presente até os dias atuais, buscando refletir sobre a diversidade de mulheres e questões como raça, classe social e as relações dos indivíduos como um todo.

Há mais de um século, as feministas vêm lutando por seus direitos. E ainda que tenhamos tido muito sucesso neste processo, ainda enfrentamos muito machismo velado no nosso cotidiano. Mesmo obtendo êxito no processo de direito ao voto, na inclusão no mercado de trabalho, na liberdade sexual, entre outros, podemos dizer que ainda existe muito preconceito contra a mulher na nossa sociedade (AMARAL, 2016, p.16).

Essas constantes lutas por direitos, reconhecimento e respeito podem ser refletidas em programas, filmes, novelas, vídeos e redes sociais. Afinal, o movimento feminista está em constante evolução, ele não é estático. Acompanhando as mudanças de paradigmas e a forma como passamos a nos comunicar, a terceira onda feminista continua presente, mas com nomes diferentes, como o chamado pós-feminismo, por exemplo (AMARAL, 2016). Dessa forma, então, segundo Monique Wittig (2019, p. 87) “feminista é uma palavra formada por ‘femme’, ‘mulher’, significa alguém que luta pelas mulheres”.

E uma das linguagens em que essa luta pode se fazer presente, de forma contestadora, é no videoclipe. O videoclipe por si só já é uma expressão cultural que foge do lugar comum. Ele já nasce como um movimento experimental, que tinha como objetivo manipular imagens e som para problematizar o conceito da televisão comercial. Partindo desse ponto, Soares (2012, p.12) afirma que “o vídeo foi utilizado como campo de investigação formal e expressiva, assumindo um forte caráter reflexivo, problematizando o conceito de interação entre planos e rompendo com a pretensa unidade de uma narrativa audiovisual”.

Dessa forma, o clipe une conflito de ideias, no que diz sentido ao estilo de montagem rápida, no seu significado que pode ou não embutir vários sentidos e também no fundamento de que a letra necessariamente não precisa combinar com as imagens. A combinação desses elementos é responsável por:

A manipulação digital de cores e formas pode gerar, no videoclipe, uma artificialidade na composição imagética através de transformações geométricas, destacamentos cromáticos ou efeitos gráficos. Neste sentido, podemos falar de uma proximidade no videoclipe com o conceito de simulação – ou de consciência de realidade simulada. Constituinte de edição como a fusão e a sobreposição de imagens acarretam uma dissolução das unidades de planos, com possibilidade de gerar conflitos de ângulos e enquadramentos (SOARES, 2012, p.10).

Além disso, o clipe⁷ também ocupa um espaço na esfera midiática como um conteúdo extremamente desarmônico e que sofre alteração a todo momento. Logo, quando assistimos ao videoclipe, estamos diante de uma mistura de conteúdos e assim:

Percebemos que estamos lidando com uma mídia audiovisual constituída por imagens “pinçadas”, “recortadas” e que estas imagens não precisam necessariamente “durar” na tela. É a tônica de uma mídia galgada na velocidade das imagens, naquilo que

⁶ Primeiras ativistas do feminismo. Exigiam que as mulheres, no Reino Unido, tivessem maior participação política e direitos como o voto.

⁷ As palavras clipe e videoclipe são sinônimos.

já nasce fadado a ter um fim. As imagens videoclípticas são assim: fruto de um eterno devir (SOARES, 2012, p.16).

Essa desarmonia natural é a responsável em dar liberdade para que esse gênero do audiovisual seja um lugar de polêmicas, de contestação de máximas existentes em nossa sociedade, principalmente, as relacionadas às questões de gênero. Essa lógica permitiu que artistas utilizassem os cliques para, por exemplo, mostrar a sexualidade feminina numa época em que ela era negada. Em uma realidade que havia uma ordem discursiva na qual as mulheres eram vistas como seres assexuados. Um exemplo disso são os videoclipes protagonizados por Madonna⁸, como os famosos *Justify My Love* (1992) e *Erotica* (1993), que são obras que abordam sensualidade, bissexualidade, sadomasoquismo e outros assuntos tabu nas épocas em questão, principalmente, tratando-se de uma mulher abordando esses temas. O contexto histórico e os discursos da época foram fundamentais para o aparecimento desses videoclipes. Afinal, o conservadorismo, o machismo e o preconceito eram uma constante que necessitava ser contestada. E, isso foi feito de várias formas, inclusive, com cliques. Percebemos, então, que um produto audiovisual é reflexo da época e da cultura em que está inserido.

Produzir e disseminar uma obra mais política, que combate paradigmas e que cria um estranhamento por parte do público, podem gerar sentimentos negativos ou positivos, tomadas de atitudes, e criar a noção de empoderamento. O empoderamento está relacionado ao um processo político e ideológico, responsável por criar uma compreensão dos complexos fatores históricos que naturalizam a subordinação/exclusão das mulheres, tanto do mundo público, quanto do mundo político, e de desenvolver uma consciência sobre como desconstruir os padrões impostos na sociedade (CRUZ, 2018).

O termo empoderamento surgiu nos Estados Unidos, durante a luta pelos direitos civis, principalmente, no movimento feminista, durante os anos de 1960, buscando aumento de informação e novas percepções, ele é fundamental, porque:

A aquisição de novo conhecimento é necessária para criar um entendimento diferente das relações de gênero e abolir crenças antigas que estruturam ideologias de gênero. Também inclui conhecimento sobre a sexualidade que vai muito além de temas de planificação familiar. A área cognitiva também envolve conhecimento das mulheres sobre direitos jurídicos/legais, políticos e econômicos e corresponde à busca da igualdade. Libertar-se é querer ir mais adiante, marcar a diferença, realizar condições que

regem a alteridade nas relações de gênero, de modo a afirmar a mulher como um indivíduo autônomo, independente, dotado de plenitude humana é tão sujeito do homem quando o homem diante da mulher (CRUZ, 2018, p.7).

Atualmente, estamos vivendo em um mundo cercado por discursos empoderados. Cada vez mais se fala sobre igualdade de gênero, sobre a necessidade do avanço feminino na conquista de direitos e sobre a importância de construir um espaço em que a mulher possa ser vista e não esquecida. Esses discursos fazem surgir uma crescente produção de videoclipes que corroboram com esses pensamentos. O clipe *Cabelo* (2018), da cantora Liège⁹, é uma dessas produções, pois ela trata sobre o ato de desapegar do cabelo e, assim, usá-lo da forma que nos faz bem, independentemente do tamanho, cor e tipo. Isso fica claro, quando em certo momento da música ela canta:

Na Tereza, na Bethânia, na Lupita, na Diana, cabelo bom é cabelo seu, mesmo se ele desapareceu./Não se apegue tanto, desamarre deixe o bicho solto./Não reclame eu garanto: Cabelo cresce, desapegue, deixe ele voar com seu coração, deixe ele voar, cabelo cresce, desapegue./

A cantora Iza¹⁰ com o seu clipe *Dona de Mim* (2018) também é uma das produções que precisa ser citada, já que nele, ela conta a história de três mulheres, em momentos e situações distintas. Para a promoção do clipe, Iza respondeu algumas perguntas no Twitter¹¹ sobre o conteúdo e situações representadas em *Dona de Mim*. “Eu me inspiro nas mulheres incríveis, sabe? Por isso que eu quis muito colocar mulheres reais, por não ser coisas que eu ainda não vivi. Minha mãe é professora e me inspirou muito”. (Uol, 2018) Em *Dona de Mim*, Iza canta sobre as situações que as mulheres passam, suas perdas, dificuldades e os preconceitos que sofrem, mas também fala sobre a força das mulheres, da importância da união feminina e que também não se deve impor limites quando se trata do que pode ou não ser uma atividade realizada por uma mulher. Podemos visualizar um pouco desta ideia no trecho a seguir da canção em questão:

Já não me importa a sua opinião, o seu conceito não altera minha visão, foi tanto sim que agora eu digo não, porque a vida é louca, mano, a vida é louca./ Quero saber só do que me faz bem, papo furado não me entretém, não me limite que eu quero ir além, porque a vida é louca, mano, a vida é louca./

A cantora Beyoncé¹² é outra artista que concebe videoclipes com ideias empoderadoras e feministas. E, ela já vem fazendo isso durante um tempo, nesses seus mais de dezoito anos de carreira. Em um documentário intitulado *Life is But a Dream*, lançado em 2013, Beyoncé mostra a dificuldade de equilibrar sua vida artística com a vida pessoal e a construção do álbum que foi um divisor de posicionamento em sua carreira, o disco 4.

Este álbum contém uma das maiores músicas da história da cantora, a famosa *Run The World*, uma espécie de hino feminista, que tem um clipe repleto de imagens empoderadoras. Nele, Beyoncé e outras mulheres estão em um cenário apocalíptico, unidas como uma espécie de exército que comanda o mundo, sem precisar de uma figura masculina. Esta ideia fica explícita tanto no vídeo, quanto na letra quando ela canta:

⁸ Cantora e compositora estadunidense. que já vendeu mais de 300 milhões de discos no mundo inteiro.

⁹ Cantora e compositora paraense.

¹⁰ Cantora, compositora e apresentadora brasileira.

¹¹ Twitter é uma rede social que permite aos usuários enviar e receber atualizações pessoais e de outros contatos.

¹² Cantora, compositora e atriz norte-americana. já vendeu mais de 50 milhões de discos mundialmente.

¹³ Tradução nossa da seguinte parte: *My persuasion can build a nation, endless power, with our love can devour. Who run the world? Girls.*

Minha persuasão pode construir uma nação, poder infinito, com nosso amor podemos devorar./Você vai fazer qualquer coisa para mim./ Quem manda no mundo?/ Garotas./ Quem manda no mundo?/ Garotas./ Quem manda no mundo? Garotas¹³./

Essa ideia de que a figura feminina é auto suficiente e que ela não precisa do amparo masculino é, inclusive, uma das bases do movimento feminista. Assim, Beyoncé representa a líder de uma nação feminina que deseja se libertar dos dogmas criados pelos homens sobre o que é ser mulher. Por isso, nesta narrativa as mulheres estão de um lado e os homens estão do outro lado, como se fosse uma batalha (ARAUJO, LOPES, 2017).

Outra artista e cantora que utilizou os artifícios e a liberdade da linguagem do videoclipe para discutir sobre a sociedade patriarcal foi Miley Cyrus¹⁴, em seu clipe *Mother's Daughter* (2019), mostrando temas polêmicos como a menstruação, mulheres que não têm um corpo padrão, contestando a maternidade como uma espécie de dádiva e colocando frases que são usadas para reprimir a figura feminina. Ela constrói um cenário que apoia à igualdade de gênero, luta contra a discriminação, o assédio sexual e também que também busca à liberdade feminina.

Em um de seus trajes, a cantora utiliza dentes que funcionam como símbolos da ideia histórica de que a sexualidade feminina é perigosa e pode machucar, como se ela fosse capaz de causar emasculação¹⁵, ou seja, os homens precisam ter cuidado quando se envolvem com uma mulher. Uma das outras construções culturais que a cantora aborda é o pensamento de que não se pode falar com as mulheres sobre sexo, porque elas precisam manter a ideia de que são seres virginais.

Percebemos, então, que muitos clipes vêm falando de feminismo, empoderamento e sobre como é necessário contestar os discursos machistas instaurados historicamente em nossa sociedade. Isso acontece, porque o movimento a favor das mulheres tem crescido e ganhado força. E são esses fatores e outros que unidos permitiram também o aparecimento do videoclipe *God is a Woman*, objeto de estudo deste trabalho.

Discursos: Como eles estão diretamente ligados à construção de uma sociedade?

Se a mulher é comumente negligenciada existem enunciados e normas constituídas historicamente, que acabam se tornando ações enraizadas em torno das pessoas. O corpo, a loucura silenciada em nossa sociedade é porque, a sexualidade e a punição, por exemplo, são algumas dessas ações históricas não naturais instauradas que são utilizadas como ferramentas de controle social.

Para o filósofo francês Michel Foucault, o enunciado é absolutamente histórico, ou seja, ele não acompanha uma escrita linear na história, mas sua irrupção está relacionada com os contextos históricos e sociais de um determinado momento específico e também com a maneira como a história vem se transformando ao longo do tempo. Assim, um enunciado não atravessa os séculos e é usado conforme a época, ele é (re)inventado em cada época.

Por exemplo, a literatura não tem um conjunto próprio de enunciados que sofrem modificações no tempo, mas são enunciados formulados em determinada época que podem constituir uma formação chamada, hoje, literatura. Logo, se encontrarmos algo chamado literatura em outra época será necessário verificar as formulações de enunciados que levaram a compor esta formação e que quase nada tem a ver com outra mais recente (JOANILHO, JOANILHO [2011] *apud* FOUCAULT [1986]).

Ainda falando de enunciado Foucault (2013) afirma:

Não há enunciado que não suponha outros; não há nenhum que não tenha, em torno de si, um campo de coexistência, efeitos de série e de sucessão, uma distribuição de funções e de papéis. Se se pode falar de enunciado, é na medida em que uma frase (uma preposição) figura em um ponto definido, com uma posição determinada, em um jogo enunciativo (FOUCAULT, 2013, p.177).

Então, os enunciados não atravessam os séculos de forma imutável, ou seja, eles são reinventados e atualizados ao longo do tempo. Logo, eles se relacionam com a história que existe antes deles e posteriormente a eles. Nesse sentido, tanto os enunciados quanto os discursos que eles compõem acabam configurando-se naquilo que Foucault (2013) chama de nó em uma rede.

Os discursos são acontecimentos que assim como os enunciados sofrem continuidade, descontinuidade, formação e dispersão e que também possuem regularidades entre si. E os seus surgimentos devem considerar regras e as condições histórico-sociais de produção que os envolvem e que os delimitam. Assim, os discursos são uma das formas de se exercitar o poder, ao mesmo tempo em que também é um alicerce para a reprodução de poderes por meio da construção dos saberes.

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2008, p.8).

Esse controle é o que silencia sujeitos, dita privilégios e acaba determinando quais objetos, discursos, ou mesmo sujeitos são interditados, excluídos ou anormalizados. Cria-se então a ideia de discursos considerados falsos ou sem validade como fica evidente no trecho a seguir:

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo dos três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam formando uma grade complexa que não cessa de se modificar. Notaria apenas que, em nossos dias, as regiões da sexualidade e as da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no

¹⁴ Cantora, compositora e atriz norte-americana.

¹⁵ Castração masculina, ato de extirpar a genitália masculina.

qual a sexualidade se desarma e a política se pacífica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes (FOUCAULT, 2008, p.9).

Com essa passagem podemos observar que toda sociedade tem uma narrativa condutora que molda padrões, pensamentos e atitudes que ficam marcadas nos sujeitos. Os sujeitos, então, são marcados e constituídos diretamente pelos discursos e ambos existem e são possibilitados pela história. Todavia, em várias as sociedades que temos conhecimento, encontramos sujeito que apoiam e sustentam os discursos dominadores, como também os que acabam por combatê-los, resistirem a eles.

Essa diferença de pensamento está diretamente ligada ao surgimento de diferentes discursos, ou de interdiscursos coexistentes sobre um mesmo tema. Foi justamente a existência de interdiscursos oriundos de diferentes momentos na história e de diferentes lugares sociais que fez Michel Foucault levantar a seguinte pergunta metodológica: *como apareceu um determinado enunciado e não outro em seu lugar?* a fim de investigar quais condições contextuais do momento presente e também as condições de possibilidades históricas que permitiram o acontecimento de um determinado discurso. Como resposta, notou-se que uma determinada época e espaço social produzem o seu próprio enunciado e regras específicas, logo, sua própria formação discursiva.

Todo discurso constitui-se da dispersão de acontecimentos e discursos outros, que se transformam e modificam-se. A partir de então, busca-se explicitar o que se refere como Formação Discursiva na arqueologia. Uma formação discursiva dada apresenta elementos vindos de outras formações discursivas que, por vezes, contradizem, refutam-na. Em uma acepção foucaultiana, todo discurso é marcado por enunciados que o antecedem e o sucedem e caracteriza-se pela contradição. Uma formação discursiva implica regras e regularidades, que não serão observadas pelo uso de uma metodologia descritiva quantitativa, pois, por existir em um tempo e espaço físico-social, envolve a história. Esse conjunto de elementos, cuja presença é constitutiva de toda formação discursiva, reflete o que se denomina condições de produção do discurso (FERNANDES, 2012, p.24).

Portanto, se o discurso é construído e atualizado a partir do recorte de diferentes histórias, ele cria uma memória discursiva, que é uma espécie de diálogo com as redes de memórias, seja no sentido de reproduzir ou reafirmar sentidos existentes, a partir de diferentes materialidades ou seja para sobrepor-se a eles. O conceito de memória discursiva e de interdiscurso fez surgir a definição de Intericonicidade, criada por Jean-Jacques Courtine.

Toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e esta cultura supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens onde toda imagem tem um eco. Esta memória das imagens pode ser igualmente a memória das imagens internas, sugeridas, “despertadas” pela percepção exterior de uma imagem (COURTINE, 2013, p. 43).

Dessa forma, segundo a intericonicidade, não existe imagem que não nos faça lembrar de outra ou outras imagens, sejam elas de lembrança, de memorização, imaginadas ou de impressões visuais. Articular essas imagens umas com as outras é criar uma arqueologia, é ativar um catálogo memorial que guardamos durante a nossa existência e faz parte da história da nossa cultura. Assim, a intericonicidade segue a mesma base dos discursos de Foucault, pois uma imagem é reatualizada a partir de um conjunto de outras imagens já existentes.

Após todas estas explanações, percebemos que tudo que o homem produz é permeado por discursos. Então, fotografia, novelas, filmes e videoclipes são obras que possuem imagens que ativam uma história presente na nossa memória, mas com uma nova abordagem, ou seja, uma atualização dos fatos. É essa atualização de um momento histórico ou de um acontecimento que vamos procurar mostrar no videoclipe analisado.

God is a Woman: O Reposicionamento de Discursos Históricos

Considerado um marco na história da cantora, as imagens do videoclipe *God is a Woman*, da cantora Ariana Grande¹⁶, lançado em 13 de julho de 2018, são vistas por artistas e sites como uma verdadeira celebração da força e do poder feminino. O Music Video Festival em seu site afirmou que “*Visualmente impecável e com uma estética completamente inovadora, o trabalho com direção de Dave Meyers captura o entrelaçamento entre sexualidade e espiritualidade em grande estilo*” (MVF, 2018). Assim, as imagens deste clipe recuperam ideias e memórias advindas de outro tempo histórico e de campos discursivos diferentes. Assim, vamos dividi-las em seções temáticas, levando em consideração a relação de intericonicidade e de memória discursiva entre elas.

a) Criação do mundo

Notamos que a intericonicidade se constrói pelo fato de elas abordarem o momento da criação do planeta Terra. Entretanto, elas fazem isso de formas distintas ao colocar diferentes protagonistas como responsáveis por essa ação. Na imagem do clipe, a criação é feita por uma figura feminina, já na imagem historicamente conhecida, a criação é uma atividade realizada por Deus (um homem). Aqui ocorre uma modificação de uma memória discursiva bíblica, pois colocando-se a mulher no centro da criação acaba se escrevendo um novo discurso, o qual toma como base a desconstrução do sujeito universal e todo poderoso: o homem.

b) O pensador

Nesse momento do clipe a cantora faz referência à escultura de bronze O Pensador, do artista francês Auguste Rodin. A escultura retrata um homem forte em estado de meditação, passando a ideia de que essa figura está prestes a tomar uma importante decisão ou refletindo sobre questões complexas e importantes. Já na imagem do videoclipe quem está praticando o ato de pensar e de estar em uma posição superior é uma mulher, com isso, ela reconfigura a mensagem de que o homem é detentor e produtor de todo conhecimento. Logo, conseguimos identificar relações interdiscursivas no que diz respeito às influências históricas,

¹⁶ Cantora, atriz e compositora estadunidense. Em 2018, levou o título de “Mulher do Ano” pela Billboard.

artísticas e contextuais. É interessante salientar, também nessa situação, que a Ariana Pensadora é "atacada" verbalmente por homens que, em estatura e status inferior ao da mulher, parecem, bem graficamente, não aceitar o seu estatuto de produtora de conhecimentos, de ser pensante. Historicamente, a imagem subverte toda uma construção – já referida no primeiro capítulo a partir dos escritos de Hanna Arendt – em que a mulher é relegada aos trabalhos produtores e reprodutores da existência (como a maternidade e os cuidados domésticos), enquanto que as faculdades superiores do ócio criativo, do pensamento, da reflexão filosófica e da legislação são apanágios exclusivos do homem livre, cidadão, chefe da família.

c) Cérbero, Pérsefone e Madonna

A cena em que Ariana está cercada por um cachorro de três cabeças faz menção ao Cérbero, um monstro da mitologia grega que era responsável por guardar a entrada do submundo, na qual reinava Pérsefone, uma deusa da mesma mitologia que era considerada a rainha do mundo inferior. Nesta mesma cena podemos vê-la com um *sutien* em forma de cone, lembrado o famoso acessório que foi utilizado pela cantora Madonna na turnê *Blonde Ambition* (1990). Criar uma imagem como essa no clipe, com tantas referências pode ter sido feita para mostrar que a figura feminina é poderosa e pode controlar as coisas ao seu redor, isso porque a cantora está à frente dos cachorro e ainda estar vestindo o famoso *sutien* de uma das cantoras mais polêmicas e que foi responsável por quebrar diversos paradigmas de gênero.

Além disso, salienta-se a ideia de que o poder e o papel feminino não se referem apenas à criação (reprodução), mas também à morte. Mais uma vez, então, Ariana subverte o lugar da divindade masculina ao dizer que também a mulher pode ser o início e o fim, assim como Deus é o Alfa e o Omega.

d) Deus é luz

Nesta parte do clipe a cantora está dentro da chama da vela, como se fizesse parte e fosse alimento para ela. Podemos comparar essa imagem com a passagem da bíblia em que está escrito: *Deus é luz. Aqueles que não andam na luz não tem comunhão com ele*. No caso do videoclipe a mulher que é a luz. Assim, a intericonicidade entre as imagens acima ocorre na repetição do discurso bíblico por ela enunciado.

e) Deusa Felina

Neste frame do clipe, Ariana está com uma espécie de máscara de um felino. Felino esse que pode ser associado a Bastet, uma deusa solar da mitologia egípcia que era ligada a noção de proteção, seja das terras ou das mulheres grávidas. Essa nova metáfora do videoclipe continua nos mostrando somente a figura feminina no centro da narrativa, como detentora de poderes e condutora da humanidade independente da época.

f) Panteão Romano

Em certo momento da narrativa do clipe Ariana Grande aparece dentro de um lugar que lembra o Panteão Romano, a música para e ouvimos a seguinte frase: *And i will strike down upon thee with great vengeance and furious anger those who attempt to poison and destroy my sisters, and you will know my name is the lord when i lay my vengeance upon*

*thee*¹⁷. Essa mesma frase na versão masculina também é dita no filme *Pulp Fiction* (1995) do diretor Quentin Tarantino, por seus personagens protagonistas, dois homens. Já no videoclipe ela é falada por Madonna, que faz uma troca das palavras que originalmente são masculinas e transforma em femininas. Dessa forma, mais uma vez, Ariana desconstrói e reconstrói um discurso que é dito por homens e transforma em um discurso proferido por uma mulher.

g) Criação de Adão

Na última cena do clipe somos apresentados à recriação da famosa pintura *A Criação de Adão* (1511), obra do pintor Michelangelo. Nela, Deus é substituído por uma mulher, os anjos de Deus também são substituídos por mulheres e Eva fica no lugar de Adão. Com isso, Ariana reforça e termina a ideia que desenvolveu durante todo o seu clipe, por meio do conceito de intericonicidade de que a nossa história em todos os seus âmbitos não precisa ser escrita a partir do olhar masculino. Para isso ela recupera e subverte algumas memórias que temos onde os homens estão como donos dos discursos e onde o sujeito feminino é invisibilizado.

Essa resignificação que a cantora propõe acaba por repositonar simbolicamente e discursivamente o papel da mulher na memória discursiva de diferentes momentos e acontecimentos históricos pontuais e decisivos para a construção da nossa sociedade. Logo, no clipe *God is a Woman* Ariana resiste e reivindica discursos milenarmente aceitos e tomados como verdadeiros. Michel Foucault vê as reivindicações de movimentos sociais como determinantes para as mudanças dos discursos dominantes que circundam os sujeitos.

O que existe de importante nos movimentos de liberação da mulher não é a reivindicação da especificidade da sexualidade e dos direitos referentes à esta sexualidade especial, mas o fato de terem partido do próprio discurso que era formulado no interior dos dispositivos de sexualidade. Com efeito, é como reivindicação de sua especificidade sexual que os movimentos aparecem no século XIX. Para chegar a que? Afinal de contas, a uma verdadeira dessexualização... a um deslocamento em relação a centralização sexual do problema, para reivindicar formas de cultura, de discurso, de linguagem, etc, que são não mais esta espécie de determinação e de fixação a seu sexo que de certa forma elas tiveram politicamente que aceitar que e fazer ouvir. O que há de criativo e de interessante nos movimentos das mulheres é isto (FOUCAULT, 1989, p. 156).

Portanto, discutir e produzir obras ou conteúdos que questionam a narrativa predominantemente masculina em que estamos inseridos são importantes para criar sujeitos e grupos empoderados. Essa perspectiva que cria os movimentos que buscam igualdade, liberdade e um lugar de fala.

¹⁷ Tradução: Eu vou atacar com grande vingança e raiva aqueles que tentarem envenenar e destruir minhas irmãs. E você saberá que meu nome é Senhor(a) quando eu colocar minha vingança sobre você.

Considerações finais

Este trabalho pretendeu analisar como a linguagem do videoclipe pode ser utilizada como apoio para construções de narrativas que reposicionem a figura da mulher tanto na história, quanto no que diz respeito à memória discursiva. Para comprovar isso foram abordados os conceitos de enunciado, discurso e memória discursiva de Michel Foucault, a fim de mostrar que os sujeitos são constituídos de discursos que historicamente reforçam a dominação da figura masculina e silenciam a figura feminina. Em apoio a estes conceitos também foi utilizado o conceito de Intericonicidade, a partir da comparação de frames do videoclipe em questão com imagens salvas na memória coletiva. Feito isto, pode-se perceber que a obra *God Is a Woman* repete discursos machistas, nas quais a mulher é assujeitada ao homem, mas essa repetição se dá a partir de uma subversão de sua lógica de funcionamento, tirando as mulheres dos lugares de dominada/subordinada e colocando-as no lugar da criação. Portanto, ela transforma imagens mundialmente famosas e que tem a figura masculina como protagonista, para imagens que são “controladas” pelas mulheres. Esse quadro ajuda a reforçar a importância da desconstrução e do empoderamento feminino, já que se cria uma espécie de corrente reprodutiva, na qual as mulheres tendem a se questionar, se ajudar e a se apoiar contra o status criado de que a figura feminina nasceu apenas para servir, para procriar e para ficar reclusa à esfera privada. Inferiu-se também que não podemos tomar como natural o status criado entre homens e mulheres, logo não devemos usar a biologia para justificá-lo. Afinal, explanamos aqui que segundo as teóricas feministas como Joan Scott e Monique Wittig que essa diferenciação é construída ao longo dos séculos por meio das tecnologias de reprodução das sexualidades, com o objetivo de firmar um poder e de organizar as relações sociais. Então no momento em que Ariana Grande recria a história da humanidade e coloca a perspectiva feminina como ponto de vista, ela empodera-se, mas também permite que outras mulheres consigam olhar de outra forma para o mundo, agora com seus próprios olhos e não com os olhos de uma sociedade pautada no machismo e na desigualdade de gênero. Incitar cada vez mais esse tipo de conscientização é contribuir para um convívio social com mais inclusão e menos discriminação.

Referências

- AMARAL, Gabriela Ferreira (2016). **Who run the world? Girls! O polemic feminism em Beyoncé Knowles**. 2016. 62 f. Trabalho de conclusão de curso (graduação)- Escola de Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- ARAUJO, Denise Castilhos de; LOPES, Bianca (2017). **Feminismo na música: uma análise do videoclipe “Run the world (Girls)”, da Beyoncé**. *Ártemis*, Vol. XXIV no 1; jul-dez, p. 179-188.
- ARENDDT, Hannah (2015). **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense universitária.
- BARROS, Maria Beatriz dos Santos (2019). **Causando um tombamento: Karol Conká e uma negritude empoderada possível**. In III jornada internacional GEMInIS (JIG 2018), São Paulo. Disponível em: <https://doity.com.br/anais/jig2018/trabalho/82391> acesso em: 01 dez. 2019.
- BEAUVOIR, Simone de (1997). **O segundo sexo: a experiência vivida**. Trad. Sérgio Milliet. Difusão Europeia do Livro, 2ª edição. p. 499.
- BORSA, Juliane Callegaro; FEIL, Cristiane Friedrich. **O papel da mulher no contexto familiar: uma breve reflexão**. Disponível em: <https://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0419.pdf> acesso em: 01 dez. 2019.
- BRAGA, Amanda (2012). **Análise do discurso: novos olhares**. *Eutomia* v. 1, n. 09.
- BRITO, Carolina Araujo (2017). **O videoclipe como ferramenta de ativismo digital pró feminismo**. In XII colóquio de representações de gênero e sexualidades (CONAGES), Campina Grande. Disponível em: https://editorarealize.com.br/revistas/conages/trabalhos/TRABALHO_EV053_MD1_SA3_ID1972_25052016200754.pdf. Acesso em: 01 dez. 2019.
- BUTLER, Judith (2019). **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. Trad. Renato de Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 17ª edição.
- BIZIAK, Jacob dos Santos (2019). **Foucault via Butler: ou reflexão sobre a metáfora, sujeito, corpo e discurso**. *Redisco, Vitória da Conquista*, v.14. N. 1, p. 87-102.
- CORRÊA, Laura Josani Andrade (2007). **Breve história do videoclipe**. In VIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação no Centro-oeste, Cuiabá. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2007/resumos/R0058-1.pdf> acesso em: 01 dez. 2019.
- COURTINE, Jean-Jacques (2011). **Discurso e imagens: para uma arqueologia do imaginário**. In PIOVEZANI, Carlos; CURCINO, Luzmara; SARGENTINI, Vanice (orgs). **Discurso, Semiologia e história**. São Carlos: Claraluz.
- COURTINE, Jean-Jacques (2013). **Decifrar o corpo: pensar com Foucault**. Trad. Francisco Morás. Petrópolis: Vozes.

- CRUZ, Maria Helena Santana (2018). **Empoderamento das mulheres**. Inc. Soc., Brasília, DF, v.11 n.2, p.101-114, jan./jun.
- CURCINO, Luzmara (2011). Os sentidos do olhar: leitor e a escrita da mídia nas sociedades democráticas. In: PIOVEZANI, Carlos; CURCINO, Luzmara; SARGENTINI, Vanice (orgs). **Discurso, Semiologia e história**. São Carlos: Claraluz.
- FERNANDES, Cleudemar Alves (2008). **Análise do discurso: reflexões introdutórias**. São Carlos: Editora Claraluz, 2ª Ed.
- FERNANDES, Cleudemar Alves (2012). **Discurso e sujeito em Michel Foucault**. São Paulo: Intermeios.
- FONTANA, Mônica Zoppi (2013). As imagens do invisível. In: FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 23ª edição.
- FOUCAULT, Michel (1987). **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramalheite. Petrópolis: Vozes.
- FOUCAULT, Michel (1989). **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 8. ed.
- FOUCAULT, Michel (1988). **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal.
- FOUCAULT, Michel (2008). **Arqueologia do saber**. Trad. Luis Felipe Baeta Neves, Rio de Janeiro: Forense Universitária. 7ª edição.
- GREGOLIN, Maria do Rosário (2006). **Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos & duelos**. São Carlos: Editora Claraluz, 2ª Ed.
- GREGOLIN, Maria do Rosário (2005). **Formação discursiva, redes de memória e trajetos sociais de sentido: mídia e produção de identidades**. In: II seminário de análise do discurso SEAD, Porto Alegre. Disponível em: https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1867818/mod_resource/content/1/Gregolin_Formacao_discursiva_redes_de_memoria.pdf. Acesso em: 01 dez. 2019.
- HEFFEL, Carla Kristiane Michel; SILVA, Vinicius da (2017). **A construção da autonomia feminina: o empoderamento pelo capital social**. In: XII colóquio de representações de gênero e sexualidades (CONAGES), Campina Grande. Disponível em: https://editorarealize.com.br/revistas/conages/trabalhos/TRABALHO_EV053_MD1_SA8_ID1895_11052016133624.pdf. Acesso em: 01 dez. 2019.
- IOP, Elizandra (2009). **Condição da mulher como propriedade em sociedades patriarcais**. Visão Global, Joaçaba, v. 12, n. 2, p. 231-250, jul./dez.
- IRIGARAY, Luce (2017). **Este sexo que não é só sexo**. Trad. Cecília Prada. São Paulo: Senac.
- JOANILHO, André Luiz; JOANILHO, Mariângela P. Galli. **Enunciado e sentido em Michel Foucault**. Disponível em: <http://www.revistalinguas.com/edicao27e28/artigo2.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2019.
- KLEBA, Maria Elizabeth; WENDAUSEN, Agueda (2009). **Empoderamento: processo de fortalecimento dos sujeitos nos espaços de participação social e democratização política**. Saúde Soc. São Paulo, v.18, n.4, p.733-743.
- KOGAWA, João (2015). **Qual via para análise do discurso?: Uma entrevista com Jean-Jacques Courtine**. Alfa, São Paulo, p. 407-417.
- LAURETIS, Teresa de (2019). Teoria queer, 20 anos depois: identidade, sexualidade e política. In: LORDE, Audre et al. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Heloísa Buarque de Hollanda (Org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 411-420.
- LAURETIS, Teresa de (2019). Tecnologias de gênero. In: LORDE, Audre et al. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Heloísa Buarque de Hollanda (Org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- LIMA, Karoline; GIL, Beatriz Cerisara. **Olympe de Gouges e engajamentos feministas durante a Revolução Francesa**. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/136587/Poster_41561.pdf?sequence=2. Acesso em: 01 dez. 2019.
- LORDE, Audre et al (2019). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Org. Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- LOURO, Guacira Lopes et al (2016). **O corpo educado: pedagogia da sexualidade**. Org. Guacira Lopes Louro. Autêntica, 2016. 3ª edição.
- MILANEZ, Nilton (2011). Materialidades da paixão: sentidos para uma semiologia do corpo. In: PIOVEZANI, Carlos; CURCINO, Luzmara; SARGENTINI, Vanice (orgs). **Discurso, Semiologia e história**. São Carlos: Claraluz.
- MILANEZ, Nilton; GONÇALVES, Lívia Jeanne (2018). **Corpo e práticas libertárias: uma genealogia das mãos em videoclipes de divas pops (1983-2017)**. Linguasagem, São Carlos, v.29, n.1, p. 147-164, jul./dez.
- MILANEZ, Nilton (2011). **A cuca vai pegar! Medidas do corpo no caldeirão do medo**. Maringá, v. 33, n. 2, p. 251-258.
- MILANEZ, Nilton (2011). O nó discursivo entre corpo e imagem: Interseccionalidade e brasilidade. In: TFOUNI, Leda Verdiani; MONTE-SERRAT, Dionéia Motta; CHIARETI, Paula (orgs.). **Análise do discurso e suas interfaces**. São Paulo: Pedro & João Editores, p. 277-296.
- NERCOLINI, Marildo José; HOLZBACH, Ariane Diniz. **Videoclipe em tempos de reconfigurações**. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/5841/4235>. Acesso em: 01 dez. 2019.
- OLIVEIRA, Tauani Susi da Silva Marques; SOUSA, Monica Christina Pereire de (2016). **Feminismo, música e indús-**

tria cultural: um olhar sobre três singles da artista Beyoncé. In: XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM), São Paulo. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1520-1.pdf> Acesso em: 01 dez.2019.

PAES, Audicéria Maria de Souza; MOTA, José Ribamar Alves; TOCATINS, Raimundo de Araújo (2015). **Dialógos entre imagens: um caso de intericonicidade.** Anagrama, São Paulo. V. 9, N. 2, p. 1-17 julho/dezembro.

PEDRAZZA, Danilo; KURTZ; Adriana Schryver (2016). **Mídia e Feminismo pop no disco visual “Beyoncé”.** In: XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul (INTERCOM), Curitiba. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/sul2016/resumos/R50-1265-1.pdf> Acesso em: 01 dez. 2019.

PERECINI, Tiago Bretan (2015). **O enunciado no pensamento arqueológico de Michel Foucault.** Kínesis, Vol. VII, nº 15, Dezembro, p.135-150.

PINTO, Rafael Mendonça Lisita (2013). **Subversão, Performance e Mainstream: a representação dos gêneros nos vídeos da Lady Gaga.** In: IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem, Londrina. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2013/anais2013/trabalhos/pdf/Rafael%20Mendonca%20Lisita%20Pinto.pdf> Acesso em: 01 dez. 2019.

PIOVEZANI, Carlos; CURCINO, Luzmara; SARGENTINI, Vanice (orgs) (2011). **Discurso, Semiologia e história.** São Carlos: Claraluz.

RIBEIRO, Djamila (2013). **Para além da biologia: Beauvoir e a refutação do sexismo biológico.** Belo Horizonte, v.4 - n.7, p.506-509.

RISIO, Jessica Di (2018). **Ariana Grande e o épico vídeo de “God is a woman”.** Music Vídeo Festival. São Paulo. Disponível em: <https://www.musicvideofestival.com.br/ariana-grande-e-o-epico-video-de-god-is-a-woman/>. Acesso em: 01 dez. 2018.

RUBIN, Gayle (2017). **Políticas do sexo.** Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: UBU.

SANDENBERG, Cecília M. B (2016). **Conceituando “empoderamento” na perspectiva feminista.** In: I Seminário Internacional: Trilhas do Empoderamento de Mulheres, Salvador. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6848/1/Conceituando%20Empoderamento%20na%20Perspectiva%20Feminista.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2019.

SCOTT, Joan (2019). **Gênero uma categoria útil para análise histórica.** In: LORDE, Audre et al. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais.** Org. Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 49-82.

SILVA, Ananias Agostinho (2016). **Intericonicidade e memória discursiva: performance de Lady Gaga no vídeo de Aplause.** Claraboia, Jacarezinho, v.6, p. 38-54, jul./dez.

SOARES, Thiago (2012). **Videoclipe: o elogio da desarmônia.** João Pessoa: Marca de Fantasia.

TILLY, Louise A. **Gênero, história das mulheres e história social.** Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1722> Acesso em; 01 dez. 2019.

VELASCO, Tiago. **Pop: em busca de um conceito.** Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/2376> Acesso em: 01 dez.2019.

WITTIG, Monique (2019). **Não se nasce mulher.** In: LORDE, Audre et al. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais.** Heloísa Buarque de Hollanda (Org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 95-120.

ZOMER, Denise (2012). **Pós-modernidade e suas significações: A mulher como tema em vídeos de música pop.** Trabalho de Conclusão de Curso (especialização)-Educação estética, Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma.

Iconomist Manifesto (for a philological critique of political economy)

The resumption of the logical-historical-ethical core of Marx's greatest work today represents an opportunity for rethinking without falling into commiseration for the end (self-inflicted?) of the "pink tide" but rescuing and valuing the plasticity of the new online forms of value creation, production and distribution with a new worldview and, therefore, a renewed perspective on the digital relationships between Merchandise, Money and Capital. The "iconomic" dimension (halfway between material and immaterial) transforms class struggle into an ethno-grammatical dispute between "categories", the proposal is to pervert/convert/reverse capitalist mechanisms decoded in collective digital intervention programs so as to question the traditional logic of "elementary forms" of value. This derivation from the reading of Marx will allow, in an era of digitalization of the means of production and social relations, to tropicalize the world through a vision envisaged by the ethics of diversity, post-humanity and sustainability. Towards a new stage of digital emancipation.

Keywords

Iconomics, Digital Political Economy, Philology

Manifesto Iconomista (para a crítica filológica da economia política)

A retomada do núcleo lógico-histórico-ético da obra maior de Marx representa hoje uma oportunidade de repensamento sem cair na comiserção pelo fim (auto-infligido?) da "pink tide" mas resgatando e valorizando a plasticidade das novas formas de criação de valor, produção e distribuição alinhando-se a uma nova visão de mundo e, portanto, de relação digital entre Mercadoria, Dinheiro e Capital. A dimensão "iconômica" (a meio caminho entre material e imaterial) transforma a luta de classes numa disputa etno-gramatical entre "categorias", a proposta é perverter/converter/reverter os mecanismos capitalistas decodificados em programas de intervenção digital coletiva na lógica das "formas elementares" do valor. Essa derivação a partir da leitura de Marx permitirá, numa época de digitalização dos meios de produção e das relações sociais, tropicalizar o mundo através de uma visão perspectivada pela ética da diversidade, da pós-humanidade e da sustentabilidade. Por uma nova etapa de emancipação digital.

Keywords

Iconomia, Economia Política Digital, Filologia

Der Reichtum der Gesellschaften, in welchen kapitalistische Produktionsweise herrscht, erscheint als eine »ungeheure Warensammlung«, die einzelne Ware als seine Elementarform. Unsere Untersuchung beginnt daher mit der Analyse der Ware.

Karl Marx, Das Kapital, Erster Abschnitt, Ware und Geld, Erstes Kapitel, Die Ware, 1. Die zwei Faktoren der Ware: Gebrauchswert und Wert (Werts substanz Wertgröße)

Die Ware

A Mercadoria. Objeto, sujeito ou predicado? Nessa primeira frase do clássico “O Capital”, Marx anuncia um revolucionário programa de pesquisa-programa-ção, ao estabelecer nessa “ware” o ponto de partida do sistema capitalista cuja decodificação dialética sua obra está, justamente, trazendo à luz, fazendo aparecer, a rigor abrindo-se para se mostrar por si mesma como ícone em torno do qual a transformação da produção, das relações sociais e da própria consciência ocorrem - na medida em que toda a rede que se forma em torno da “ware” toma consciência de si e das contradições inerentes à muito peculiar sistemática de “mostração” (*erscheinung*) da “ware”, um percurso renovado imediata e instantaneamente a cada troca em que o Capital se apresenta como a própria Mercadoria. A Mercadoria é o Ícone do Capital.

Em pleno século 21, cidadãos da América Latina (mas também de praticamente todos os cantos do planeta) estão como nunca diante dessa esfinge que se desmancha sob a tempestade num deserto de emprego, democracia e confiança: o Capital, novamente em momento de crise da forma mercadoria (a rigor, Mercadoria-Dinheiro), revela-se como Ícone sem mediação, cujo nome impronunciável é Violência. A releitura de Marx, desse primeiro e singelo parágrafo, à luz da crise brasileira, mas também latino-americana (especialmente na Venezuela) e europeia, norte-americana mas também africana, chinesa e árabe, essa crise multilinguística, multinacional e multilateral obriga-nos, latino-americanos e cidadãos do mundo, a evitar a síndrome da “*Weltschmerzen*” (miséria da auto-comiseração) em nome de uma renovação da “*Weltanschauung*” (literalmente, visão de mundo).

É justamente nessa dimensão do ver, da visão não apenas material mas nas relações entre consciência, representação e imaginação que a cena de abertura d’O Capital revela pistas para uma renovação, ainda neste século 21, da nossa capacidade de criar e vislumbrar no tempo uma “visão do mundo”, ou seja, uma organização dos modos de ser, produzir, consumir e acumular que na América Latina, mas em tantos outros lugares com violência incomensurável, sejam exercitadas com liberdade, criatividade e sustentabilidade. Ou seja, é urgente resgatar em Marx a relação entre “valor” (material) e “valores” (imaterial) na própria definição estrutural da relação entre economia e vida.

A dimensão “ícone” (a meio caminho entre material e imaterial) é possivelmente uma característica do tropicalismo, cavocado em suas raízes modernistas que remontam à própria “antropofagia” tropical mais que a uma antropologia filosófica essencialista.

A progressão marxista tropical das categorias não ignora os princípios pós-kantianos de sistematização aristotélica da produção em “modos”, transformando a luta de classes numa disputa etno-gramatical entre “categorias”, mas sua

proposta é perverter/converter/reverter os mecanismos capitalistas decodificados em programas de intervenção coletiva na lógica aparente dos fatos, das “formas elementares” (*Elementarform*). Essa derivação a partir da leitura de Marx permitirá, numa época de digitalização dos meios de produção e das relações sociais, tropicalizar o mundo numa visão cujo design é inspirado na ética da diversidade, da humanidade e da sustentabilidade. Assim sobrevivem as florestas tropicais. Assim poderá surgir a partir dessa hermenêutica dialética tropicalista uma nova etapa de emancipação digital.

O Centro está em toda parte. Em que medida a retomada do núcleo lógico-histórico-ético da obra maior de Marx na América do Sul representa hoje uma oportunidade para o pensamento latino-americano celebrar a sua memória teórica, política e filosófica sem cair na comiseração pelo fim (auto-infligido?) da “pink tide” (a onda dita cor-de-rosa que teria quase-unificado uma América Latina bolivariana) mas resgatando e valorizando a plasticidade das novas formas de criação de valor, produção e distribuição alinhando-se a uma nova visão de mundo e, portanto, de relação com a Mercadoria, o Dinheiro e o Capital.

A leitura do Capítulo d’O Capital celebra essa possível demonstração de que é necessária uma aproximação ao tema infinitamente mais amplo das relações entre os Trópicos, a Periferia, a Marginalidade e o próprio discurso etnocêntrico, Ocidental, machista e no limite genocida que, infelizmente, parece voltar a dominar mentes e corações (e votos) após várias décadas de dormência ou anestesia que, diante do horror da crise e do ódio em curso, recorre à violência como uma das mais rudimentares formas de simular uma “solução final” e definitiva para problemas sociais, urbanos, culturais e ambientais contemporâneos.

A atualidade de Marx é portanto duplamente mediada: de um lado, pelo fracasso maior da experiência civilizatória Iluminista, de outro, pela realidade imediata, cotidiana e existencial com a dialética do subdesenvolvimento, da dependência e da financeirização, em que a crise da Mercadoria como Ícone do Capital mostrou-se ainda mais violenta e instável após a crise global de 2008.

É a partir de uma frustração dupla, como brasileiro e como cidadão global, que volto a me debruçar sobre essa primeira frase da obra maior de Marx: a “Mercadoria” - mas aqui se trata justamente de recusar essa tradução!

Em alemão, Marx refere-se a “Die Ware”. Até mesmo etimologicamente, o que se está nomeando ou pressupondo ao indicar essa “*forma elementar*”? É algo mais que um exemplo, uma metáfora ou mesmo uma descrição empírica ou estatística. Não se trata de um objeto, de uma coisa, algo natural.

É preciso prestar atenção ao mesmo tempo ao caráter de algo que é designado como “forma elementar” e ao significado do termo “ware”, ou seja, o seu efetivo conteúdo, concreto, real que manifesta a dialética de todo o sistema ainda que nada mais seja que seu espelhamento idílico, narcisístico e carnavalesco.

O que o primeiro parágrafo d’O Capital apresenta é a própria *forma de apresentação* do capitalismo enquanto sistema do Capital: como “ware” - mas será que “mercadoria” é mesmo a melhor tradução?

O termo “mercadoria” já traz a marca do “mercado” no nome, ou seja, exclui outras formas de criação do que seja “ware” produzidas por outros homens e mulheres, em ou

tros tempos e sob condições tecnológicas diversas. Exclusão que se torna suspeita quando as redes digitais prometem novas formas de organização dessas “wares”.

Vejamos mais detalhadamente o que está em jogo no significado de “ware” em alemão (e inglês, pelo menos), antes de retomar o tema da atualidade de Marx na América Latina do Século 21. Esse tema voltará apenas depois de uma mediação necessária, sobre o efeito da revolução digital sobre a função de Elementarform nos “modos de produção” (“Produktionsweise”) de tudo o que é “ware” – mas é evidente que o horizonte do sentido é outro quando se reconhece a capacidade e as habilidades midiáticas proporcionadas pela plasticidade da reconfiguração das possibilidades de gestão do tempo, do espaço e das intenções/propósitos/interesses associados a *hardwares*, *softwares* e cada vez “*knowwares*”, plataformas de conhecimento e reconhecimento.

Finalmente, é importante nessa perspectiva do Capital como Ícone sublinhar a familiaridade entre “ware” e “weise”. Apesar das leituras materialistas mais convencionais, a dialética do aparecimento (já implicitamente portanto do esclarecimento como parte da crítica à “*erscheinung*” do Capital), a construção pela imaginação é a característica a ser ressaltada em “weise” nessa “Produktionsweise” ou sabedoria da produção (não simplesmente “modo” de produção, uma tradução para “wise” que sublinha o formal, mecânico e naturalizante).

Marx disse-o claramente, mas a leitura materialista histórica e mesmo o “*díamat*” soviético teriam de esperar pela revolução digital para entender e voltar ao termo que designa a forma elementar da criação de riqueza e distribuição de valor, essa “ware”.

A consulta à própria rede ajuda a resgatar muitas camadas de sentido para o termo. As referências do Wikxtionary são instigantes!

Inglês Antigo - *wær*, Alemão **waraz*. Sentido poético, forma intensificada: *aware*. Termos derivados: *beware*, substantivo (incontável), o estado de estar alerta (*aware*).

Ou ainda do Inglês Antigo *waru*, Alemão **warō* (“atenção”), como em *beware*, non sentido de “objeto de cuidado, algo de valor, *valuable*, do Proto-Indo-Europeu **wer-*, de onde também *ward*, cognato do holandês *waar* (“bens oferecidos para venda ou uso”), um estilo ou gênero de artefato.

Do Médio Inglês *waren* (“estar alerta, em guarda, perceptivo ou concentrado, “*mindful*”, proteger, guardar), do Inglês Antigo *warian*, Proto-Alemão **waronō*. “*Wary*”, cauteloso. As referências do Online Etymology Dictionary, 2001–2018 indicam ainda “aquilo que se mantém em custódia” e indica a raiz proto-indo-européia: **wer*, perceber, estar alerta (“*watch out for*”). O inglês medieval já registrava como “*apeware*” os truques ou falsificações (“*deceptive or false ware*”). Não faltam referências eróticas como em “*Lady ware*” e também eufemismo para as partes masculinas (“*ware*” in Douglas Harper, Online Etymology Dictionary, 2001–2018). No sentido verbal, “*to take heed of, beware*”, no Inglês Antigo *warian* “*to guard against, beware; protect, defend*”, do proto-indo-europeu chegou ao proto-alemão como **waraz* (mas também **war-o-* “*to guard, watch*”).

Há várias nuances semânticas que afloram nessas referências para “ware”, nuances que ressaltadas trazem a primeiro plano a dimensão icônica do valor e sua dialética transformacional “*iconômica*”, de produção pela percepção de uma mediação entre o material e o imaterial, entre o Capital e a função Ícone.

Marx afirmou assim o caráter contraditório, imanente e transcendental, da função do ícone e da “ware” como forma elementar da própria lógica de produção, reprodução e crise do sistema capitalista.

E nessa “Forma Elementar” vale ressaltar a dimensão fática, instrumental e material, útil, belicosa, proprietária e espacial de “ware” - seu caráter essencialmente intercambiável pois é algo sempre útil “para alguém” se pode ser útil “em si” (na Natureza) e “para mim” (protegendo meu corpo e minha capacidade de estar “*aware*”).

Mas é também importante o sentido bem captado pelos dicionários que indicam a associação de “ware” a percepção, alerta, consciência de uma necessária proteção, cuidado, atenção e auto-observação, em suma, habilidades midiáticas ou poderíamos dizer “*mediabilidades*” (o “ware” ocupando não o lugar de um objeto, mas funcionando como mediação, ferramenta ou habilidade de mediação para solução de problemas, enfrentamento da incerteza ou investimento de risco na imaginação de uma nova ordem, de um novo sentido para a utilidade, a necessidade e a diversidade).

O estabelecimento de uma relação entre valor de uso e valor depende dessa habilidade para jogar com os ícones da mediação tanto instrumental-materialista quanto comunicativa-afetiva. Mas ela nunca é dada, ao contrário, até mesmo como ponto de abertura e acesso a O Capital é uma instantaneidade ou irrupção sincrônica, intuitiva e pré-teórica (da ordem da “*Umvordenklichkeit*” de Schelling, o que não é pré-pensado).

Essa emergência do olhar sobre o que pode ter valor já é o resultado de uma energia que se gasta mobilizando e ao mesmo tempo re-inicializando a cada instante, de modo súbito, não raro surpreendente (inovador, “*plötzlich*”), essa matriz de subjetividades e competências para apreensão de objetos (internos e externos à percepção).

A acumulação de capital é apenas uma das modalidades de transformação desse potencial, dessa energia (mais positiva ou negativa, acumulada ou reprimida a cada instante) em um feixe de atividades imersas numa individualização em rede. Ocorre que a máquina desejante e produtivista do Capital produz a crise do próprio Ícone (a Mercadoria-Dinheiro) que permanentemente se re-apresenta (eterno retorno e mau infinito) como recorrente, portanto como acumulação sem propósito nem interesse – a ponto de gerar casos de *esquizoidismo* mais agudo, patologias do individualismo e da vontade de poder, de ter e de acumular (eterno retorno do mesmo Eu), tanto para pessoas físicas quanto para pessoas jurídicas e Estados de Direito.

Esses sentidos renovados da “ware” revelam-na como instância de apresentação a si mesma de uma visão de mundo, que portanto ao mesmo tempo torna cada vez mais necessárias e imanentes as dimensões da visibilidade, “*beware*” é estar atento ao tempo na afirmação máxima da própria instantaneidade muitas vezes surpreendente em que se apresenta uma “ware”, ao que se desdobra na dialética da vida pessoal e da história coletiva, impossíveis de conter ou ser contidos por fronteiras categoriais aristotélicas.

Nessa dimensão do “ware” que “ascende” (em termos de consciência de si e para si) e “acende” (no sentido de colocar o foco, dar luz e visibilidade à ação de valoração intersubjetiva da “ware”), ocorre a individualização que passa pelo controle técnico do hardware (termo que curiosamente aparece pela primeira vez em 1789) até chegar ao software, malware, “ape-ware”, esse circuito da inteligibilidade do

que é não apenas útil na imediatez do espaço, eterno presente e *subitaneidade*.

Ganha portanto destaque a *projeção criativa* de esferas de valor que são ilimitadas (embora muitas vezes representem uma nova e reiterada queda no abismo (“Abgrund”) de uma incerteza radical e absoluta, como na instância do que não é pre-concebível (“Umvordenklichkeit”).

Afinal, são dois os fatores (*Faktoren*) que movimentam a tensão interna a cada “ware”: há uma recíproca subitaneidade espacial quando se percebe a pulsação do *Gebrauchswert*, o valor de uso que é como um pedaço de carne ou um remo de barco, mais indispensável a depender do contexto imediato, disponível e visível.

A outra dimensão é a do Valor (*Werts substanz* e *Wertgröße*), *tensão dentro da tensão com a esfera da utilidade, pois a relação entre substância e medida não é trivial*.

Essa dimensão é intrinsecamente mais temporal, há mesmo o sentido de uma “custódia”, ou seja, uma garantia contra o futuro incerto: a “ware” também contém o germe dialético da moeda, do crédito e da dívida pública, objetos abstratos cuja existência é sempre temporal, social e histórica, compondo relações assimétricas de poder e sobrevivência entre credores e devedores que no século 21 já não são mais confundidos com a guerra natural entre “capitalistas” e “trabalhadores”. Mas, 200 anos depois, é ainda a guerra pelo tempo, o conflito em torno da distribuição no tempo dos resultados da poupança, da acumulação e da própria ampliação de oportunidades criada pela fase expansiva do ciclo capitalista.

Qual a “ware” da reforma da Previdência Social no Brasil? Qual a taxa de juros adequada nas operações do BNDES frente ao custo de captação do Tesouro nos mercados em tempo real ininterruptos cujo valor é alimentado por um sistema próprio e defendido de hardware, software e knowware?

Embora etimologicamente independentes até onde a vista alcança, estar bem ou mal provido de “wares” pode ser um bom motivo para ir à “war”. A condição para obter a “ware” é estar “aware”. Por isso é importante a dimensão de “*erscheinung*” da forma elementar como mercadoria nesse sentido bem ampliado de algo que pulsa entre sujeitos, objetos e mediações, não simplesmente algo que é oferecido no mercado (embora a humanidade evidentemente ao longo da história desenvolveu mercados como uma das formas elementares de fazer o “ware” circular, valorizar-se e garantir o futuro).

O Século 21 representa e o Brasil é possivelmente o primeiro país do Terceiro Mundo a confirmar localmente essa tendência: é o “software”, o código, a gestão da inteligência informacional e da ampliação de um estado já descrito como “estado da transparência” (https://en.wikipedia.org/wiki/Byung-Chul_Han) que desempenham essa performatividade iconômica que Marx identificava, há 200 anos, no *Capital*.

De uma *Aufklärung* Instrumental para uma *Erscheinung* Criativa

Um espectro ronda a Europa: o suicídio coletivo da elite que forjou ao longo de mil anos um caminho de esclarecimento, tolerância, igualdade, liberdade e fraternidade. 200 anos de Marx, 170 anos de Manifesto Comunista (es-

critado com Friedrich Engels, um aplicado jovem hegeliano atento às palestras de seu “xará” Friedrich Schelling sobre a filosofia da mitologia, a superação dos limites da identidade do sujeito e o reconhecimento de que o iluminismo inevitável era também dialético e cultural-criativo. A aceleração da digitalização responde a efeitos multiplicadores exponenciais e acelerados de inovação em hardware, software e knoware sem precedentes, o que no entanto obviamente não garante que as contradições entre o valor de uso ou que corresponde à dimensão do *Gebrauchswert* (aquilo que é necessário ou seja é impossível passar sem, como a renda mínima ou de subsistência) e as dimensões de apropriada mensuração e participação coletiva na “substância” do valor, que no final é sempre o próprio trabalho coletivo, em todas as suas infinitas e criativas formas de relacionamento, publicidade, troca, afetividade, solidariedade, empreendedorismo social, ativismos e militanismos que redefinem a cada geração a quantidade, a qualidade e a sustentabilidade das esferas individuais, coletivas e públicas.

Ainda que cindido internamente entre substância e medida, contradição que em si mesma pode ser interpretada como motor da história (em linguagem popular, luta de classes, quem está com o Senhor, quem não passa de Escravo), essa dimensão temporal, subjetiva e individuante, concreta e ao mesmo tempo movida por pulsão de sobrevivência, memória e cuidado, a essa dimensão da “ware” Marx designa simplesmente: Wert, Valor.

Mas já é tempo de retomar aquela outra nomeação que é essencial à própria arte da apresentação: *Erscheinung*. Não há dimensão alguma de “ware” se a própria coisa em si não se manifestar como razão de ser do espaço em que se mostra, que assim recebe o nome de mercado, batizado pela mercadoria (e não o contrário, como pensam habitualmente os economistas de inspiração neoliberal e até keynesianos). Essa aparição é a condição do tornar-se presente, visível com os olhos no espaço mas também associada a um Valor que representa uma troca no tempo, a começar da decisão (*Entscheidung*) entre consumir e poupar (notemos ainda que é da mesma família a “*anchauung*” que se mostra em nossa “*Weltanschauung*”).

Note-se que na raiz o “*Erscheinung*” vem de “*scheinen*”, brilhar, parecer e aparece, um „*look*” (um visual, como na moda), enquanto “*Entscheidung*” tem sua raiz em “*scheiden*” (separar, dissolver, como num divórcio). Para chegar a “*Entscheidung*”, ou seja, para que a separação (entre o que é útil e o que tem valor(es) aparentes ou imaginários na compra de uma mercadoria, por exemplo, ou no comprometimento da renda com dívidas no cartão de crédito) é necessário acrescentar o prefixo “*ent*”, ou seja, é preciso recusar a separação, abrir mão da percepção de um divórcio entre o que é útil e o que tem valor, é preciso aderir instantaneamente à crença na realização do desejo, na superação da incerteza, no fim eterno e súbito de todas as dúvidas.

Note-se ainda que o leque etimológico em torno desse processo de remoção, suspensão, distanciamento (*Entfremdung* X *Verfremdung* em Brecht), dialética de conversão de algo em seu oposto, que passa por crise de identidade e violência eventual, é esclarecedor da importância da atitude que está significativamente implicada na aparição da mercadoria como marco no tempo que instaura uma decisão em que é preciso filtrar, depurar, aplicar imediata e inesperadamente, no âmago da subitaneidade, a utilidade

no espaço e o valor no tempo, sem qualquer garantia de que haverá no tempo histórico, social, trabalhista e político que se segue alguma esperança sequer de convergência entre valor, salário e preços.

Esse mergulho na incerteza da troca está presente em Marx pela primeira vez na história do pensamento econômico, ainda que habitualmente essa “descoberta” do tempo e das expectativas como chave das contradições do capitalismo tenha sido atribuída habitualmente a Keynes. O mínimo que se pode dizer aqui é que a familiaridade entre Marx e Keynes fica evidente de um modo inovador, lembrando que o próprio Keynes usou a linguagem de Marx para tornar mais visível o processo de mudança de algo em seu oposto, da riqueza em fantasia e expectativa, por meio do esquema M-D-M/D-M-D (mercadorias trocadas com a mediação do dinheiro por dinheiro trocado por si mesmo tendo como lógica total a valorização de si indefinidamente ou segundo uma organização da consciência que Hegel associou ao “mau infinito”, aquele que não produz novas formas de consciência mas apenas o eterno retorno do Mesmo, no caso, o Capital quando sua forma elementar projeta todas as contradições sobre o ícone do valor, o Dinheiro.

A existência de “wares” nas dimensões da utilidade no espaço e no corpo e da projeção de valor no tempo e na história, é indissociável de uma decisão que se faz como separação da coisa em si frente à sua representação para nós, a lógica do aparecimento antecede o momento de decisão que é o da representação.

Entre aparecimento e representação, a “ware” em processo já tensiona e vibra de acordo com o jogo de mostrações/demonstrações que são inevitáveis em qualquer negociação, aspectos quantitativos e qualitativos estão em jogo, prazer aqui e agora ou acumulação de créditos, estoques ou participações em outros tantos fluxos de projetos no espaço, no tempo e nos propósitos cuja recíproca consistência e sustentabilidade é impossível avaliar e inútil, ainda que na prática seja inevitável, simplesmente representar.

O prefixo “ent” que habita o sentido da decisão é o equivalente à raiz grega “schizo” (Ancient Greek σχίζω) (skhízō, “to split”) e nos interstícios dessa esquizofrenia que se aninham e proliferam os medos, as fobias e os pânicos.

Geld

O fato de perceber na mercadoria a estrutura lógica da decisão sob incerteza que coloca em risco a soberania do sujeito (seja consumidor, produtor, credor, devedor, etc.) coloca a teoria do valor de Marx como um terreno fértil para a única “coisa” que pode dar sentido aos interstícios entre aparecimento e representação: o ícone.

E qual o ícone dessa dialética entre local e global, concreto e universal, individual e coletivo, estático e extático senão este que até os mais idiotas reconhecem? O dinheiro (Geld) é apresentado já no Capítulo 1 como a posição apesar das aparências de algo que parece remeter a uma essência comum, que é o desejo que combina luta pela sobrevivência, cuidado com o futuro e proteção do que foi acumulado.

“*Jedermann weiß, wenn er auch sonst nichts weiß*”: qualquer um sabe, mesmo quem não sabe absolutamente nada mais, que as mercadorias “die Waren” estão presentes como necessidade de decisão e decisão frente ao reino da necessidade tanto pela diferenciação entre suas características úteis que assumem formas naturais (“*daß die Waren eine*

mit den bunten Naturalformen ihrer Gebrauchswerte höchst frappant kontrastierende” quanto pelo fato de que no processo mesmo de se apresentarem, a sua própria condição de visibilidade enquanto “die Waren” é indissociável dessa transmutação/transformação/tradução em uma “gemeinsame Wertform”, uma forma (ainda no plano Elementar) que seja comum a todas no próprio ato de percepção de sua necessidade, ou seja, a forma Dinheiro é inseparável do que se pode entender por “Ware” – não por acaso, se o primeiro capítulo fala da Mercadoria (“ware”), a Primeira Parte do Capital trata de “Mercadoria e Dinheiro” (Ware und Geld), ou seja, o estudo da forma elementar é indissociável da percepção desse vazio interno, desse afastamento no qual é possível tomar decisões, entre a aparição e a representação da necessidade.

É afinal esse truque, esse jogo entre aparição da necessidade e representação do valor que torna cada instante num momento aberto à surpresa (Wittgenstein, surpresa...e Plötzlich) e ao questionamento do valor, essa instância que até o mais ignorante reconhece como essencial conexão entre diferenciação, visibilidade, decidibilidade, subitaneidade e mediabilidade, esta é a dimensão da gênese da Forma-Dinheiro (“*die Genesis dieser Geldform...*” que a economia burguesa (a vulgar ou “bürgerlicher Ökonomie”) sequer se dá ao trabalho de investigar.

O processo de Erscheinung implica portanto uma dimensão de Entscheidung que exige o contínuo Entwicklung (um retorno eterno) da dialética entre “ware” e “Wertformen”, entre utilidade e possíveis temporalidades abertas ao futuro. O desenvolvimento é uma expressão “de dentro para fora”, da Forma Elementar para uma “relação de valor” (“*Wertverhältnis der Waren*”) que está contida (“*enthaltenen*”) na própria “expressão do valor” (“*Wertausdrucks*”) que é posta no presente como se fosse possível a cada instante “viajar” de forma integral e instantânea desde a mais conspícua de suas formas (“*unscheinbarsten*”, novamente a dimensão de Erscheinung, de mostrar-se, de tornar-se imediata, direta e ingenuamente visível a um olhar ignorante) até a questão central dessa dialética entre apresentação do valor, sua representação e a separação, o necessário momento “schizo”, cuja evidência se distribui em formas “maravilhosas”, que cegam pelo seu fulgor, brilhantes, lembrando que “blende” (como no inglês “blind”) é um efeito de cegamento mas também o nome da interface que se usa para proteger a visão, o corpo ou um ambiente do sol

É a análise crítica dessa mediabilidade que condiciona as decisões inevitáveis nos instantes de dúvida entre utilidade e outros valores, é a percepção dessa “iconificação” do Valor, que permite a compreensão e superação do que Marx denomina “Geldrätsel” (entendida essa mútua implicação icônica entre “Ware” e “Geld” e o jogo de contradições espelhadas no espaço e no tempo, no material e no expectacional, que se pode afirmar que ocorre o *desaparecimento* (“*Verschwinden*”) do mistério, truque ou enigma do Dinheiro (“*Geldrätsel*”)¹.

O capítulo 1 d’O Capital é um alerta ainda atual para os riscos de uma redução da decisão econômica ao espelho de aparências, aparições e desaparecimentos das coisas de valor,

¹ A uma semana do Euro, o “Zeit Online” publicou alerta do premiado jornalista alemão Wolfgang Uchatius sobre “Das Große Geldrätsel” (http://www.zeit.de/2002/01/Das_grosse_Geldraetsel).

do dinheiro e das formas de midiabilidade sem as quais o jogo da acumulação seria trabado pela consciência da desigualdade entre os potenciais diferenciados de trabalhadores, capitalistas e rentistas de controlar o espaço, o tempo e o valor.

Há uma “iconomia” emergente na crítica da economia política realizada por Marx.

Rechtm X Rechnung: O Digital entre a Vida e a Morte do Ícone como Valor

Mais que icônica, iconômica e imagética, a apresentação do Capital como Mercadoria é desde esse “salto mortal” do processo de criação de valor no capitalismo entendido e apresentado como uma realidade concreta onde a imaginação e a percepção fazem com que a cada instante exista uma abertura para a história, a incerteza e a criatividade e não necessariamente para a violência, a repressão ou a destruição (não-criativa).

Entre a *Erscheinung* da “Ware” em Marx e a “*Wahrscheinlichkeitsrechnung*” presente na revisão filosófica da teoria da probabilidade realizada por John Maynard Keynes (a palavra em alemão “não precisava ter 27 letras”, teria comentado o economista inglês segundo seu biógrafo Robert Skidelski) há mais em comum do que imaginam marxistas e keynesianos.

A aparição (aparentemente súbita, aparentemente surpreendente) daquela coisa que se impõe como necessidade e ao mesmo tempo ativa todas as minhas *mediabilidades* para projetar no espaço, no tempo e no meu próprio corpo, esse momento súbito de decisão imediata, condensa na Forma elementar dessa coisa afetiva que é uma “ware” atravessada pelas duas dimensões complementares do estar “beware” (atento, de guarda, cuidando, esperando uma surpresa que pode surgir a qualquer momento) e “aware” (esclarecido, consciente, reflexivo e dotado de memória e expectativa) e tirando dessa tensão, que se revela como interstício entre o aparecer e o representar, a fonte universal do valor.

Não é surpreendente que Marx e Keynes estejam novamente de acordo, quanto à dimensão temporal, incerta e aberta à criatividade do processo elementar de produção de formas de valorização (e destruição de riqueza) associados a estar atento sem deixar de ter consciência dos próprios limites, medos e projetos.

Na América Latina do século 21, esgotado o ciclo de reflexão e práticas políticas com hegemonia de forças liberais em aliança com uma nova esquerda (a chamada “Pink Tide”), assim como na União Européia, na Ásia e no Oriente Médio, a perplexidade da direita e a raiva da esquerda parecem unidas no desamparo diante de forças da sociedade, do pensamento e do próprio Estado que violam abertamente os princípios elementares da dignidade humana, das liberdades civis, dos direitos sociais e da diversidade cultural.

O massacre da promessa Iluminista e Emancipatória surge subitamente do nada e de todos os lugares, num momento que a exemplo de 1848 e como evidenciou-se em toda a obra de Karl Marx (mas também de John Maynard Keynes e outros, como Celso Furtado e Milton Santos, Nestor Canclini no campo da comunicação digital) está também em crise a própria forma de criação (industrial e financeira) e circulação (digital e autotélica) da riqueza.

O momento contemporâneo é o da crise de uma “Rechtm” em que o sentido de cada “ware” está sendo repensado, repositado e evidentemente ainda mais concentrados os poderes de decisão, processamento e inclusão.

Esse tipo de impasse na raiz (por isso, radical) da prática e da teoria do Valor no capitalismo está associado a grandes transições políticas a exemplo da crise de 1929.

Muitos acreditam que a crise de 2008 marcou esse momento de visibilidade da lógica do Capital que ilumina, como um relâmpago, o cenário que está para ser completamente destruído pela força e concentração da tempestade. Seria a destruição criadora de Schumpeter, outro herdeiro e crítico da relevância renovada das percepções sistêmicas de impossibilidade de uma economia circular no capitalismo?

No Brasil e na América Latina, em especial, o caráter iconômico da crise e o seu impacto direto sobre a legitimidade das formas de criação de “Rechtm” e de arbitragem dos custos distributivos (no espaço, no tempo e na ordem de prioridades) da própria crise são escandalosos e escancarados.

É necessário entender que, a partir de Marx, o valor, o poder e a cultura são efeitos espelhados da habilidade humana de tomar decisões sustentáveis entre a absoluta necessidade e a infinita ética da sustentabilidade, da criatividade e da superação da desigualdade.

Essa habilidade é o que denominamos uma “midiabilidade”, pois é a competência de cada indivíduo e também das coletividades de consumir um alimento e ao mesmo tempo projetar-se nas esferas da responsabilidade e da alteridade, em especial de se projetar no tempo (*Zeitalter* e *epoché*). Que “Rechtm” e “Recht” tenham a mesma raiz torna ainda mais radical a questão do direito à riqueza, começando pelo direito à sobrevivência, à longevidade e a prazeres súbitos, instantâneos e voláteis como as cotações das Bolsas de Valores que consomem os fundos previdenciários.

A crise de representação monetária, cujo ícone é a “Bitcoin”, é o epicentro de uma crise que é também a crise das teorias do valor utilitárias, trabalhistas e cibernéticas. Não se trata de buscar o novo “lastro” (desde pelo menos Keynes), nem de acreditar que as redes são diretamente sociais, sem mediações. A toda desintermediação correspondem várias re-mediações, remédios mas também remendos.

A profundidade, duração e impacto social e político da crise de 2008 torna imperativa a releitura da Teoria do Valor dessa “Coisa” que é cuidada e distribuída mediada não por dinheiro, mas por representações do valor que se resumem na forma elementar mercadoria-dinheiro (o par Ware/Geld).

A crise financeira, fiscal e creditícia contemporânea reabriu a caixa preta onde são processados os inputs, outputs e filtros que alteram a inserção individual e coletiva nas engrenagens de uma “*ungeheure und große Geldrätzel*”.

A depender da nossa habilidade para reprogramar a caixa de Pandora digital da riqueza contemporânea, será impossível sequer estimar ou estar alerta para as flutuações da *Wahrscheinlichkeitsrechnung* de sobrevivência dos indivíduos, das coletividades e do planeta mais além do subdesenvolvimento, da dependência e da criminalização da crítica.

O Capital é Ícone. Mas nem todo o ícone é (criado e cuidado como) Capital.

Nossas “wares”, midiabilidades na sociedade do conhecimento ou “knowwares”, estão como sempre a depender

das relações sociais de produção não apenas do presente, mas de reprodução do passado e liberdade para ir além do Capital, sem utopia, mas convictos da necessidade de uma nova iconomia: aberta, criativa e inclusiva. Uma nova hermenêutica comunista reinventada pelas midiabilidades necessárias para a criação coletiva dos ícones digitais
Uni-vos para construir colaborativamente os espaços, tempos e propósitos da iconomia, efetiva e afetiva, habilitados todos e todas a uma emancipação autêntica da humanidade numa nova ordem sustentável ainda no Século 21.
Cidadãos de todos os mercados em redes, uni-vos!

João Pedro Baptista
Elisete Correia
Anabela Gradim
Valeriano Piñeiro-Naval

Universidade da Beira Interior
Instituto Técnico de Lisboa
Universidade da Beira Interior
Universidade de Salamanca
Portugal

Cognitive science and fake news belief: an exploratory study

The way we process information can determine the ability to discern fake news from news. This study aims to understand how the psychological and cognitive aspects are related to the consumption and dissemination of fake news. We applied a survey to 712 participants, who rated the credibility of a set of fake news and news headlines. Subsequently, to determine a psychological profile, we assessed the cognitive ability, the degree of claiming exaggerated knowledge and the receptivity to bullshits of the participants. We found that analytical thinking can combat the consumption and spread of fake news. The belief in fake news is associated with intuition, the claim of excessive knowledge and the acceptance of bullshit. People most interested in political news are less likely to believe fake news and bullshit. Thus, political knowledge and reflective reasoning can be crucial elements in resisting political disinformation.

Keywords

Fake news, cognition, bullshits, disinformation, belief

A ciência cognitiva e a crença em *fake news*: um estudo exploratório

A maneira como processamos informação pode determinar a capacidade de discernir *fake news* de notícias. Este estudo pretende compreender como os aspetos psicológicos e cognitivos estão relacionados com o consumo e divulgação de fake news. Aplicamos um inquérito a 712 participantes, os quais classificaram a credibilidade de um conjunto de títulos de *fake news* e notícias. Posteriormente, para traçar um perfil psicológico, avaliamos a habilidade cognitiva, o grau de reivindicar conhecimento exagerado e a receptividade a tretas ou *bullshits* dos participantes. Verificamos que o pensamento reflexivo pode combater o consumo e a disseminação de *fake news*. A crença em *fake news* está associada com a intuição, a reclamação de conhecimento excessivo e a aceitação de tretas. As pessoas mais interessadas por notícias de política são menos propensas a acreditar em *fake news* e em tretas. Assim, o conhecimento político e o raciocínio reflexivo podem ser elementos cruciais para resistir à desinformação política.

Keywords

Fake news, cognição, bullshits, desinformação, crença

Introdução

A desinformação online, através nomeadamente da criação e disseminação de *fake news*, continua a ser uma ameaça para as sociedades contemporâneas, pela forma negativa como afeta as instituições públicas e democráticas (Bennett & Livingston, 2018; McKay & Tenove, 2020; Tenove, 2020). Se a partir de 2016, com as eleições presidenciais americanas, as *fake news* passaram a ser um problema grave, essencialmente das democracias ocidentais; em 2020, a preocupação com as *fake news* foi redobrada, uma vez que a desinformação em geral tornou-se numa arma perigosa, em plena pandemia COVID-19, contra a verdade científica (Salaverría et al., 2020; Tagliabue et al., 2020). A literatura tem definido o conceito de *fake news* como uma espécie de desinformação online, que adquire o formato de um artigo noticioso (semelhante à notícia ou reportagem) de forma a tornar-se mais credível para o leitor ou utilizador; o qual pretende enganar ou manipular conscientemente, com a finalidade de obter uma vantagem política, ideológica ou financeira (Allcott & Gentzkow, 2017; Baptista & Gradim, 2020b; Gelfert, 2018; Tandoc et al., 2018). As *fake news* contêm declarações total ou parcialmente falsas e, além de pretenderem enganar ou manipular, um dos seus objetivos passa por serem amplamente partilhadas ou disseminadas nas redes sociais (Baptista & Gradim, 2020b; Baptista & Gradim, 2021; Rini, 2017). O fenómeno tem merecido a atenção da academia, jornalistas e entidades público-políticas da sociedade. Além do foco, recente, sobre a disseminação de *fake news* durante a pandemia, a investigação tem abordado sobretudo a problemática das *fake news* políticas disseminadas durante as eleições em diversos países europeus e americanos (Allcott & Gentzkow, 2017; Baptista & Gradim, 2020a; Ferrara, 2017; Guess et al., 2020; Pierri et al., 2020; Stelzenmüller, 2017), com especial incidência na situação dos Estados Unidos (Guess et al., 2020; Nelson & Taneja, 2018; Pennycook & Rand, 2021; Silverman, 2016; van der Linden et al., 2020) e nas redes sociais Twitter (Allcott et al., 2019; Cinelli et al., 2020; Grinberg et al., 2019; Guo et al., 2020; Pierri et al., 2020) e Facebook (Baptista & Gradim, 2020a; Cano-Orón et al., 2021; Figeac et al., 2020; Guess et al., 2019).

À semelhança de outros países, a disseminação de conteúdo desinformativo (ex. *fake news*) também é uma realidade em Portugal, sobretudo através do Facebook (Baptista & Gradim, 2020a; Cardoso et al., 2019a; Pena, 2019). Vários estudos identificaram as principais páginas de desinformação a atuar no Facebook em Portugal, revelando que uma das estratégias para ampliar a sua audiência passa por disseminar conteúdos falsos em grupos ou comunidades fechadas e politizadas com milhares de membros (Cardoso et al., 2019a). Tal como noutros países (ver Culloty & Suiter, 2021; Humprecht, 2019; Marwick & Lewis, 2017), a narrativa política das *fake news* assume uma tendência da direita radical populista, autoritária e xenófoba (por exemplo, Baptista & Gradim, 2020a; Cândia, 2020) e está relacionada com a aversão ao universo político (de uma natureza antisistema), sobretudo associado a governantes corruptos (de esquerda) que viciam o sistema político (Baptista & Gradim, 2020a; Cardoso et al., 2019a; ISCTE, 2019). Estas narrativas têm como alvo principal o governo português e toda a esquerda do espectro político. No entanto, a desinformação não circula apenas no Facebook. Por exemplo, o WhatsApp

foi a principal plataforma para disseminar desinformação da COVID-19 em Portugal (Cardoso et al., 2020a).

Ainda assim, os portugueses têm sido, ao longo dos anos, daqueles que mais confiança depositam nas notícias, com valores superiores à média internacional (Cardoso et al., 2019b, 2020; Newman et al., 2018). Em 2020, os portugueses revelaram que são, tal como os finlandeses, as pessoas que mais confiam nas notícias (56%) e um dos povos mais preocupados com a desinformação online (76%) (Cardoso et al., 2020b). Estes indicadores são positivos na medida em que a crença e a disseminação de *fake news* têm sido associadas a um sentimento de desconfiança nos média e nas notícias (Bennett & Livingston, 2018; Marwick & Lewis, 2017; Spiegel, 2016) e a pessoas que estão mais envolvidas com as notícias políticas (Grinberg et al., 2019). Esse envolvimento ou interesse político pode motivar a exposição seletiva dos media (Barnidge et al., 2020) que, por conseguinte, pode tornar as pessoas mais polarizadas e expostas a *fake news* (Baptista & Gradim, 2021; Ramírez-Dueñas & Vinuesa-Tejero, 2021; Spohr, 2017). Por outro lado, o consumo de *fake news* pode estar relacionado com diversos indicadores, de índole social, política e psicológica. Sabe-se que a identidade política e ideológica (raciocínio motivado) tem uma forte influência no que trata ao consumo e à disseminação de *fake news* (Ditto et al., 2019; Faragó et al., 2019; Van Bavel & Pereira, 2018; van der Linden et al., 2020). As *fake news* são recorrentemente utilizadas como uma arma política para denegrir a imagem ou reputação de figuras e partidos políticos opostos (Gentzkow, 2016; Rini, 2017; Wardle & Derakhshan, 2017), servindo para defender e impor determinadas doutrinas, essencialmente relacionadas com a direita radical ou alternativa (Baptista & Gradim, 2020a; Freelon et al., 2020; Morstatter et al., 2018; Wardle & Derakhshan, 2017; Woods & Hahner, 2019).

As *fake news* políticas proliferam, por isso e maioritariamente, em grupos segregados e ultrapartidários (Baptista & Gradim, 2021; Del Vicario et al., 2016; Guess et al., 2020; Zimmer et al., 2019), nos quais existe uma profunda rejeição de opiniões contrárias.

Assim sendo, é cada vez mais importante alargar o espaço de análise, até agora muito focado no cenário americano. Portanto, considerando que os portugueses são dos que mais confiam e se preocupam com a desinformação online, mas que, ainda assim, os sites de desinformação online políticos continuam a ganhar mais seguidores em Portugal, importa compreender de que forma os aspetos psicológicos e cognitivos estão relacionados com o consumo e divulgação de *fake news*. Recorrendo ao trabalho de Pennycook & Rand, (2019b) como principal suporte teórico e prático do nosso estudo, pretendemos averiguar como o (1) grau de reivindicação de conhecimento de itens não-existent, a (2) predisposição e/ou grau de recetividade a tretas e/ou *bullshits* e a (3) habilidade cognitiva influenciam a suscetibilidade a *fake news*. Além disso, também temos como objetivo verificar a influência do nível de confiança em notícias e nos *media*, bem como o interesse sobre notícias políticas dos participantes no consumo e divulgação de *fake news*.

Neste sentido, este estudo pretende responder às seguintes questões de investigação:

– Q₁. De que forma os processos cognitivos (intuição vs reflexão) influenciam a capacidade de avaliar a credibilidade das *fake news* e notícias?

- Q₂. Como o grau de reivindicar conhecimento exagerado se relaciona com a crença e disseminação de *fake news*?
- Q₃. Pode a recetividade a tretas estar associada à crença e divulgação de *fake news*?
- Q₄. De que modo a confiança em notícias e nos *media* está relacionada com a suscetibilidade a *fake news*?

A ciência cognitiva das fake news

A capacidade de distinguir *fake news* de notícias tem sido associada, pela literatura, a diversos fatores. Em primeiro lugar, a crença e a partilha de *fake news* tende a ser mais comum em pessoas com níveis de literacia digital mais baixos (Jones-Jang et al., 2019; Mihailidis & Viotty, 2017), com menor grau de escolaridade (Pop & Ene, 2019), que são tendencialmente mais velhas (Guess et al., 2019) e mais desconfiadas em relação ao funcionamento das instituições públicas e democráticas (Bennett & Livingston, 2018). Em segundo lugar, as motivações políticas e partidárias podem influenciar a forma como as pessoas avaliam as informações, promovendo a deturpação de factos e argumentos em benefício próprio (Ditto et al., 2019; Shin & Thorson, 2017; Thorson, 2016; Uscinski et al., 2016; van der Linden et al., 2020). Este raciocínio motivado (pela identidade partidária ou ideológica) torna, assim, as pessoas suscetíveis a informações falsas que corroborem os seus valores, identidades, opiniões ou pontos de vista, moldando a sua capacidade de interpretar ou responder racionalmente. As pessoas rejeitam, deste modo, mais facilmente argumentos e informações contrárias às suas crenças pré-existentes (Gorman & Gorman, 2016; Lorenz-Spreen et al., 2020; Nickerson, 1998). Em terceiro lugar, a literatura tem apontado o pensamento intuitivo (menos calculista, associado a um menor esforço e a uma resposta mais automática ou inconsciente) como um dos principais elementos cognitivos correlacionados positivamente com a crença em *fake news*. Por outro lado, o pensamento reflexivo (ponderado, calculista e consciente) parece ser uma das características que melhor favorece a distinção entre *fake news* e notícias (Bago et al., 2020; Bronstein et al., 2019; Pennycook & Rand, 2020, 2019b).

Estas diferentes formas de pensar integram a denominada teoria do processamento dual (ver Evans, 2008; Evans & Stanovich, 2013; Kahneman, 2011; Stanovich & West, 2000), que opõe dois modelos de processar informação diferentes: automático (tipo 1) vs controlado (tipo 2), impulsivo (tipo 1) vs refletivo (tipo 2), heurístico (tipo 1) vs analítico ou sistemático (tipo 2) (para revisão ver Evans, 2008). Sabe-se que o raciocínio menos calculista (tipo 1) é mais vulnerável ao consumo de *fake news*, *bullshits* (Pennycook et al., 2015; Pennycook & Rand, 2019b; Salvi et al., 2021) e teorias da conspiração (Barron et al., 2018; Stanley et al., 2020; Swami et al., 2014), estando também associado a uma maior desconfiança e cinismo político (Swami et al., 2014). Stanley et al. (2020) mostraram, por exemplo, que o raciocínio intuitivo pode ser mais propenso a acreditar em conspirações relacionadas com a pandemia COVID-19, bem como com uma maior resistência em aceitar e cumprir as normas de segurança impostas pelas autoridades de saúde. Vários estudos têm demonstrado que o sistema cognitivo dá prioridade a um processo que exija menos concentração, esforço e tempo (Ross et al., 2021; Stupple et al.,

2017). Esta tendência não só tem um impacto negativo na distinção entre *fake news* e notícias, como também se pode revelar um entrave para o *fact-checking* (Bago et al., 2020; Roets, 2017). Roets (2017) procurou perceber de que forma as pessoas moldam as suas atitudes depois de descobrirem que acreditaram em informações falsas, e constatou que as pessoas com capacidade cognitiva mais reduzida são mais resilientes à correção. Além disso, outros estudos concluíram que uma abordagem mais ponderada ou reflexiva pode contribuir para uma redução do consumo e disseminação de *fake news* (Bago et al., 2020; Fazio, 2020). A crença em *fake news* também tem sido estudada pelo valor persuasivo que o género carrega (Baptista, 2020). Tal como a propaganda, as *fake news* apelam ao julgamento ou processo heurístico da informação (Ali & Zain-ul-abdin, 2020; Baptista, 2020; Horne & Adali, 2017). Toda a sua estrutura – desde os títulos exagerados e hiperbólicos, com elementos linguísticos informais, de fácil compreensão, até às imagens chocantes ou impressionantes – promove a denominada rota periférica (ver Petty & Cacioppo, 1986), a qual se distingue de rota central, pela maneira heurística com que as pessoas interpretam a informação, sem esforço, através de atalhos que não se focam em elementos centrais como os argumentos ou a mensagem, mas antes e somente no título ou na imagem. Vários estudos já demonstraram que são os elementos linguísticos heurísticos que compõem maioritariamente as *fake news* (Baptista, 2020; Horne & Adali, 2017; Wiggins, 2017). Este modelo de persuasão sobrepõe-se num ambiente digital, no qual o utilizador está, constantemente, sobrecarregado de informação, pelo que recorre a atalhos mentais para filtrar a informação, reduzindo a sua complexidade (Bellur & Sundar, 2014). Sabe-se que as pessoas optam por não processar a informação de forma sistemática ou rigorosa para avaliar a credibilidade das informações em contextos digitais (Metzger et al., 2010). Além disso, o raciocínio heurístico e irracional está também mais associado à credulidade (Krueger et al., 2019), o que confirma a sua vulnerabilidade ao consumo de *fake news*, considerando que “com a imitação de fontes de notícias credíveis, as *fake news* procuram disfarçar-se para enganar a audiência” (Baptista, 2020, p.3). Também devemos ter em consideração que nos julgamentos de credibilidade, o sentimento de familiaridade é um dos aspetos que promove a confiança (Schwarz & Jalbert, 2021). Desde sempre, a natureza do ser humano passa por criar maior empatia com pessoas conhecidas ou familiares do que com pessoas desconhecidas (Luhmann, 1979). Além disso, sabe-se que uma única exposição prévia a um conteúdo falso pode motivar uma maior crença, posteriormente, nesse conteúdo (Pennycook et al., 2018). As *fake news* também exploram esse aspeto, uma vez que se disseminam rapidamente nas redes sociais, muitas vezes através da repetição. O partilhar ou o *retweetar* muitas vezes a mesma mensagem ou *post* promove a exposição repetida, o que faz com que o conteúdo se torne mais familiar e, por conseguinte, mais autêntico (Galeotti, 2019; Pennycook et al., 2018; Weisbuch & Mackie, 2009). Além disso, este

¹ Entende-se por Efeito Ilusório da Verdade como o julgar a credibilidade das informações repetidas como mais credíveis e verdadeiras do que as informações novas ou desconhecidas. ver Gordon Pennycook et al. (2018))

Efeito Ilusório da Verdade¹ motiva, por sua vez, o recurso das pessoas a elementos heurísticos durante a avaliação da informação.

Em suma, tendo em consideração os objetivos do estudo e todos os dados e resultados relatados em estudos anteriores, definimos as seguintes hipóteses:

- H₁: O pensamento intuitivo está associado com a crença e disseminação de *fake news*
- H₂: Os indivíduos que mais reivindicam conhecimento excessivo são tendencialmente mais intuitivos
- H₃: A reivindicação de conhecimento de itens inexistentes e a recetividade a tretas estão correlacionadas
- H₄: Os indivíduos como maior reivindicação de conhecimento excessivo têm maior propensão em acreditar e disseminar *fake news*
- H₅: O grau de recetividade a tretas está associada positivamente com a crença e disseminação em *fake news*
- H₆: As pessoas com maior desconfiança em notícias têm maior tendência em acreditar e divulgar *fake news*
- H₇: As pessoas mais interessadas em notícias políticas são mais vulneráveis às *fake news*

Métodos

Este estudo teve como principal objetivo compreender de que forma os aspetos psicológicos e cognitivos estão relacionados com o consumo e divulgação de *fake news*. Recorremos a instrumentos que Pennycook & Rand (2019b) utilizaram para investigar o perfil psicológico dos americanos que são mais vulneráveis às *fake news*. O presente estudo trata-se de uma análise exploratória sobre uma amostra de conveniência composta por 712 portugueses, que resultou da aplicação de um inquérito online por questionário, divulgado entre março e setembro de 2020. O estudo assenta sobre a mesma amostra utilizada em Baptista et al., (2021), analisando, porém, uma distinta parte do questionário relativa às características cognitivas dos participantes. Em Baptista et al., (2021) procuramos verificar de que forma os participantes ideologicamente de esquerda ou de direita diferem no consumo e disseminação de notícias e *fake news*. Neste estudo, o objetivo passa por procurar perceber como a ciência cognitiva afetou a crença e a disseminação de *fake news* nos mesmos participantes. Assim sendo, 34.4% homens e 65.6% mulheres compõem a amostra. Em termos de idades, 40.6% tem entre 18 e 30 anos, 23% entre 31 e 40 anos, 34.3% entre 41 e 65 anos e apenas 2.1% tem idade superior a 65 anos.

Procedimentos

Avaliação das *fake news* e notícias

No que diz respeito ao questionário, os participantes depois de responderem a um conjunto de questões socio-demográficas tiveram que avaliar a credibilidade de um conjunto de títulos em formato de *post* de Facebook (composto por imagem, fonte e título) de 10 *fake news* políticas e de 10 notícias políticas, numa escala de 5 pontos (1 – Nada credível, 2 – Um pouco credível; 3 – Credível; 4 – Bastante credível; 5 – Muito credível), à semelhança do que aconteceu noutros estudos (Bronstein et al., 2019; Clayton et al.,

2019). Além disso, os participantes também foram convidados a manifestar a sua vontade de partilhar, cada título, numa rede social (1 – Nenhuma vontade; 2 – Pouca vontade; 3 – Alguma vontade; 4 – Muita vontade). Todos títulos falsos são plausíveis tal como as notícias, de forma a exigir o mesmo esforço por parte dos participantes aquando a avaliação. Contudo, os títulos falsos não apresentam os meios de comunicação tradicionais e credíveis como fontes. Todos os títulos foram selecionados tendo em conta os assuntos políticos mais controversos, polémicos ou populares na altura da divulgação do questionário. Os títulos falsos foram retirados do verificador de factos Polígrafo (ver Baptista et al., 2021).

Identificação do perfil cognitivo dos participantes

1) Grau de reivindicação de conhecimento de itens não-existent

Para medir a reivindicação excessiva de conhecimento dos participantes, adaptamos o instrumento de Paulhus et al. (2003) – *Over-claiming questionnaire*. O questionário permite-nos medir a tendência de os participantes reivindicar conhecimento sobre itens que, na realidade, não existem (Bing et al., 2011; Feeney & Goffin, 2015; Paulhus et al., 2003). Por isso, qualquer alegação ou reivindicação de familiaridade é exagerada e distorcida. O instrumento tem sido apoiado empiricamente e utilizado em diferentes contextos (Pennycook & Rand, 2019b; Van Prooijen et al., 2015). Neste estudo utilizamos uma versão mais curta do questionário, com a apresentação de 45 itens, com três categorias diferentes. Cada categoria contém 15 itens reais e 3 inexistentes, totalizando 9 itens totalmente inventados em toda a versão. Os itens foram agregados nas seguintes categorias: Figuras Famosas (artistas, políticos, escritores...), Acontecimentos e Nomes Históricos (nomes de batalhas e guerras, datas e tratados importantes...) e Nomes Geográficos (serras, rios, capitais, países...) (Tabela 1).

Categorias	Exemplos de itens reais	Itens inexistentes
Figuras famosas	Adolf Hitler Louis Armstrong Charlie Chaplin	Wilson Carrier Jackson Polsen Oswald Role
Acontecimentos e nomes históricos	Batalha de Aljubarrota Tratado de Tordesilhas Troika	Revolução Absolutista Batalha da Armada José Antunes Carvalho
Nomes Geográficos	Mar Negro Albânia Mediterrâneo	Rio Sicília Serra Monte Duro As Grandes Montanhas

Tabela 1 – Exemplos de itens reais e inexistentes utilizados no questionário *overclaiming*

Tal como Paulhus et al. (2003), 20 % do total dos itens são irreais ou não existem. Os participantes indicaram o grau de familiaridade para cada item, numa escala de 1 a 5 (1 – Nunca ouvi falar; 2 – Pouco familiar; 3 – Algo familiar; 4 – Bastante familiar; 5 – Muito familiar). Quanto à análise da pontuação, como Pennycook & Rand (2019b), recodificamos posteriormente as questões para respostas dicotómicas “0” e “1”. A dicotomização das respostas em “0 – Nunca ouvi falar” e “1 – qualquer reivindicação de conhecimento” permite-nos ser mais precisos na avaliação da personalidade dos inquiridos, uma vez que qualquer indicação de familiaridade sobre um conceito, que nem sequer existe, é exagerado ou excessivo. Para calcular a pontuação dos participantes, consideramos os 9 itens inexistentes (Bing et al., 2011). A pontuação mais alta será 9, uma vez corresponde a um total de 9 itens inexistentes. As pontuações

mais baixas correspondem a menor índice de fingimento de conhecimento, enquanto que as pontuações mais altas revelam uma maior tendência em reinvidicar conhecimento fingido ou falso.

2) Avaliação da recetividade a Tretas/bullshits

Pela forma como as *bullshits* não se preocupam simplesmente com a verdade, mas antes com a intenção de impressionar (Frankfurt, 2005), alguns autores – que têm procurado encontrar uma definição fechada e concreta do conceito *fake news* –, associam as *fake news* a um tipo de *bullshit* (Fallis & Mathiesen, 2019; Jaster & Lanius, n.d., 2018; Mukerji, 2018). Mukerji (2018) considera que as *fake news* são uma versão de *bullshit* definida por Frankfurt (2005), mas em formato de notícias. Jaster e Lanius (2018) considera *Bullshit* como uma das muitas dimensões de *fake news*, existindo uma indiferença com a verdade. Esta proximidade semântica entre os dois termos justifica a avaliação da recetividade a *bullshits* de forma a verificar de que forma se encontra relacionada com a capacidade em distinguir *fake news*. Assim sendo, apresentamos 5 frases (que Pennycook et al. (2015) classifica como *bullshits* pseudoprofundas) aos participantes, pedindo que realizem uma reflexão sobre o sentido de cada frase, classificando-a numa escala de 1 (nada profundo) a 5 (muito profundo) (Tabela 2).

1. O significado oculto transforma uma beleza abstrata incomparável.
2. Estamos no meio de um desabrochar de interconexão de alta frequência que nos dará acesso à própria sopa quântica.
3. O espaço é uma hierarquia de tolerância zero otimizada.
4. A integridade acalma os fenómenos infinitos.
5. A natureza está na existência de uma ação duplicada intimamente relacionada a qualquer teoria.

Tabela 2 – Cinco *bullshits* pseudoprofundas/tretas utilizadas no questionário

Estas *bullshits* pseudoprofundas ou tretas são frases que estão corretas sintaticamente, mas que não fazem qualquer sentido, uma vez que são compostas por elementos totalmente aleatórios. As cinco frases são desprovidas de qualquer significado e são totalmente vazias e abstratas.

3) Aplicação do Teste de Reflexão Cognitiva (TRC)

À semelhança de Pennycook & Rand (2019b), os participantes foram ainda expostos, no mesmo questionário, a um conjunto de questões referentes ao Teste de Reflexão Cognitiva (TRC), com o intuito de verificar se a capacidade cognitiva de processar informação (intuitiva ou reflexiva) está relacionada com a crença e a disseminação de *fake news*. O Teste de Reflexão Cognitiva que utilizamos foi elaborado a partir de várias versões (Frederick, 2005; Sirota et al., 2018; Thomson & Oppenheimer, 2016; Toplak et al., 2014), tendo sido utilizado um teste com 5 questões (Tabela 3).

Questão	Resposta intuitiva	Resposta correta
1. Um taco e uma bola de baseball custam 1,10 euros no total. O taco custa mais um euro do que a bola. Quanto custa a bola?	10 cêntimos	0,05 cêntimos
2. Um homem compra um porco por 60 €, vende por 70 €, compra de volta por 80 € e finalmente vende-o por 90€. Quanto ele ganhou?	10 euros	20 euros
3. Um macaco, um esquilo e um pássaro estão a correr para o topo de um coqueiro. Quem receberá a banana primeiro, o macaco, o esquilo ou o pássaro?	Pássaro	Não existem bananas em coqueiros
4. Numa casa rosa de um andar, havia uma pessoa rosa, um gato rosa, um peixe rosa, um computador rosa, uma cadeira rosa, uma mesa rosa, um telefone rosa, um chuveiro rosa - tudo era rosa! Qual a cor das escadas provavelmente?	Rosa	Uma casa de apenas um piso não tem escadas
5. Seria ético que um homem se casasse com a irmã de sua viúva?	Sim/Não	Não é possível

Tabela 3 – Conjunto de cinco questões que compõe o Teste de Reflexão Cognitiva

Este teste gera automaticamente uma resposta intuitiva. Ainda que a pessoa reflita sobre a questão, a resposta errada surge em primeiro lugar. Os participantes que responderam erradamente, ficam com a sensação de que a resposta era óbvia (Frederick, 2005). No entanto, conscientes de que o TRC, com base nas três questões de Frederick (2005), pode conduzir apenas à avaliação da habilidade matemática do indivíduo e não à avaliação da sua capacidade intuitiva ou reflexiva de processar informação (ver Sirota et al., 2018; Thomson & Oppenheimer, 2016), procuramos também adicionar questões alternativas que não implicassem apenas respostas numéricas (como a questão 1 e 2), de forma a privilegiar a lógica e o raciocínio do indivíduo. O TRC foi codificado, nas cinco questões utilizadas, da seguinte forma: “0” resposta intuitiva, “1” resposta correta. Todas as respostas que não se enquadraram na seguinte formulação foram classificadas como valores omissos. No teste, quanto maior for a pontuação obtida, mais reflexiva é a forma de processar informação do participante.

Resultados

Numa perspetiva geral, as notícias políticas obtiveram, em média, maiores índices de credibilidade do que as *fake news* políticas (Figura 1). No entanto, importa realçar que o valor médio das notícias em geral ($M = 2.53$, $DP = .63$) não diz respeito a um índice de credibilidade alto. Ainda assim, a média geral das *fake news* ($M = 1.89$, $DP = .64$) foi relativamente reduzido. A notícia 4 com o título “Tivemos nestes quatro anos a maior carga fiscal de sempre” foi a publicação mais credível ($M = 3.39$, $DP = 1.17$) do total de 20 títulos. No que diz respeito apenas aos títulos falsos, a Fake 7 com o título “PSD votou contra a redução do IVA da eletricidade que agora também propõe” foi a que obteve valores médios mais elevados ($M = 2.41$, $DP = 1.14$).

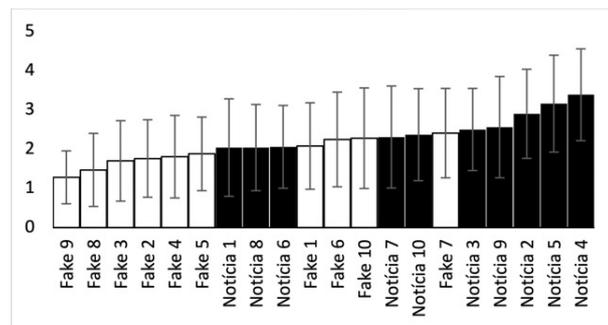


Figura 1 – Representação das médias de credibilidade obtidas por cada título de fake news e notícias. Nota: A figura 1 mostra as médias ordinais, de acordo com a escala de likert 5 pontos (1-Nada credível, 2-Um pouco credível, 3-Credível, 4-Bastante credível, 5- Muito credível), que cada fake news e notícia obteve segundo a classificação atribuída pelos participantes.

Por outro lado, a Figura 1 revela que as notícias 1, 8, 6, 7 e 10 apresentam índices de credibilidade mais reduzidos do que algumas *fake news*. Em termos gerais, apesar das notícias terem sido na maioria mais credíveis do que as *fake news*, à exceção das notícias 4, 5 e 2 podemos verificar que o grau de credibilidade atribuído às notícias não é muito discrepante em relação às *fake news*.

Relativamente à vontade de partilhar as *fake news* e notícias (Figura 2), os participantes mostraram, em geral, uma vontade reduzida em partilhar os conteúdos nas redes sociais.

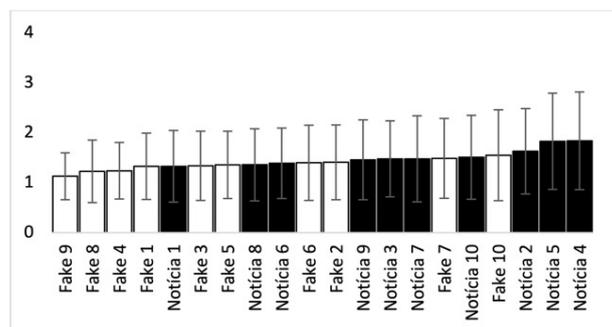


Figura 2 – Representação das médias de vontade de partilhar (nas redes sociais) cada título de *fake news* e notícias

Nota: A figura 2 mostra as médias ordinais, de acordo com a vontade de partilhar manifestada, pelos participantes, cada *fake news* e notícia, dentro da seguinte escala (1- Nenhuma vontade; 2 - Pouca vontade; 3 - Alguma Vontade; Muita vontade).

Ainda assim, foram as notícias que obtiveram valores médios de vontade de partilhar mais elevados ($M_{noticias} = 1.52$, $DP = .58$; $M_{fake news} = 1.34$, $DP = .37$). A notícia 4 não só foi a publicação mais credível, como também foi o conteúdo que suscitou mais vontade de partilhar no eleitorado, como indica a Figura 2. Relativamente à vontade de partilhar, as diferenças entre os valores médios das notícias não são tão notórias como revelado nos índices de credibilidade. Por outras palavras, os valores médios da vontade de partilhar *fake news* e notícias estão mais próximos, tal como se pode verificar na Figura 2 pela forma como as médias de cada publicação se encontram distribuídas.

Quanto às pontuações obtidas no Teste de Reflexão Cognitiva (TRC), os resultados evidenciam que três (TRC 3, 4 e 5) do total de cinco questões obtiveram mais respostas corretas do que intuitivas (Tabela 4).

	TRC1	TRC2	TRC3	TRC4	TRC5
	%	%	%	%	%
Correto	34.7	45.3	83.9	70.1	57.4
Intuitivo	65.3	54.7	16.1	29.9	42.6
Total	100	100	100	100	100

Tabela 4 – Percentagem de respostas corretas e intuitivas no Teste de Reflexão Cognitiva

	M±DP	Sk	Ku
<i>Bullshit</i> /treta 1	2.72±1.38	.160	-1.21
<i>Bullshit</i> /treta 2	2.35±1.30	.585	-.810
<i>Bullshit</i> /treta 3	2.27±1.28	.653	-.677
<i>Bullshit</i> /treta 4	2.67±1.39	.216	-1.21
<i>Bullshit</i> /treta 5	2.60±1.40	.297	-1.20

Tabela 5 – Médias descritivas e normalidade univariada sobre a recetividade a tretas

As questões que apelavam a uma resposta numérica (TRC 1 e 2) foram as que obtiveram maior percentagem de respostas intuitivas. A TRC 3 foi a que alcançou o maior número de respostas corretas (83.9%) e TRC 1 a questões

que obteve maior percentagem de respostas intuitivas (65.3%). Ainda em termos de análise das medidas descritivas, a Tabela 5 mostra-nos as médias obtidas por cada *bullshit* pseudoprofunda apresentada.

Tendo em conta uma escala ordinal de 5 pontos (1, nada profundo – 5, muito profundo), o grau de recetividade a tretas ou *bullshits* adquiriu, em termos gerais, uma média superior ($M = 2.52$, $DP = 1.06$) à crença em *fake news* ($M = 1.89$, $DP = .64$) e equivalente ao valor médio de crença em notícias ($M = 2.53$, $DP = .63$). Em termos específicos, foi a treta 1 “o significado oculto transforma uma beleza abstrata incomparável” que transpareceu o valor mais profundo para os participantes.

Dos 9 itens inexistentes apresentados, o acontecimento histórico fictício nomeado como ‘Revolução Absolutista’ foi o mais familiar (84.3%) (Tabela 6). Relativamente aos itens reais, os ‘Balcãs’, juntamente com ‘Astúrias’, foram os itens que obtiveram maior índice de familiaridade, 99.7%.

		Nunca ouvi falar	Qualquer reivindicação de conhecimento
		%	%
Figuras Famosas	Wilson Carrier	56.6	43.4
	Jackson Polsen	53.7	46.3
	Oswald Role	54.4	45.6
Acontecimentos e nomes históricos	Revolução Absolutista	15.7	84.3
	Batalha da Armada	45.2	54.8
	José Antunes Carvalho	56.9	43.1
Nomes Geográficos	Rio Sicília	36.7	63.3
	Serra Monte Duro	50.6	49.4
	As Grandes Montanhas	37.4	62.6

Tabela 6 – Reivindicação de conhecimento exagerado

Para estudar a associação entre o efeito cognitivo, o consumo e disseminação de notícias e *fake news*, procedemos à análise do coeficiente de correlação de Pearson (Tabela 7).

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1 Vontade de partilhar <i>fake news</i>	1									
2 Vontade de partilhar notícias	.770**	1								
3 Crença em <i>fake news</i>	.585**	.337**	1							
4 Crença em notícias	.374**	.458**	.522**	1						
5 Reivindicação de itens não-existent	.166**	.160**	.065	-.029	1					
6 Recetividade a tretas/ <i>bullshits</i>	.188**	.138**	.118**	.047	.224**	1				
7 Teste de Reflexão Cognitiva	-.266**	-.191**	-.192**	-.084*	-.114**	-.259**	1			
8 Interesse por notícias de política	.050	.132**	-.113**	.137**	-.026	-.081*	.088*	1		
9 Confiança em notícias	.029	.074*	-.036	.102**	-.078*	.042	.030	.212**	1	
10 Procura em meios alternativos	.101**	.116**	.129**	.111**	.097*	.047	-.104**	.133**	-.083*	1

Tabela 7 – Associação entre as variáveis analisadas na investigação
Nota: * $p < .05$, ** $p < .01$

Atendendo à análise da Tabela 7, importa salientar que o Teste de Reflexão Cognitiva apresenta associações significativas e negativas com todas as variáveis, com exceção na associação com o interesse por política e a confiança por notícias. Verifica-se, portanto, uma correlação negativa entre o Teste de Reflexão Cognitiva e a crença em *fake news* ($r = -.192$, $p < .01$), o que revela que quanto mais calculistas ou reflexivos (maior pontuação no teste) forem os participantes, menor são os seus níveis de crença em *fake news*. Também em relação à crença em notícias, existe uma correlação negativa e significativa com a pontuação obtida no TRC ($r = -.097$, $p < .01$). Neste sentido, verifica-se que a intuição está correlacionada com a crença em notícias e *fake news* em geral, ainda que essa correlação seja superior no caso das *fake news*. Importa também destacar que se evidenciam correlações negativas e significativas entre o TRC e a vontade de partilhar *fake news* ($r = -.266$,

$p < .01$) e a vontade de partilhar notícias ($r = -.191, p < .01$). Estes resultados evidenciam que a intuição está relacionada positivamente com o comportamento de partilha e disseminação de conteúdos (*fake news* e notícias). Além disso, as pontuações mais baixas obtidas no TRC (comportamentos mais intuitivos ou menos esforçados) relacionam-se com uma maior procura de informação/meios alternativos ($r = -.104, p < .01$) e uma maior reivindicação de conhecimento exagerado ($r = -.114, p < .01$) e uma maior receptividade a tretas ou *bullshits* ($r = -.259, p < .01$). Assim sendo, os participantes com um raciocínio mais heurístico, intuitivo ou inconsciente revelam uma maior tendência em declarar um conhecimento exagerado e uma maior aceitação a frases sem nexos, completamente abstratas (*bullshits* pseudoprofundas). A pontuação obtida no TRC está ainda correlacionada positivamente com o interesse por notícias de política ($r = .088, p < .05$). Por outro lado, não se verificam associações significativas entre o TRC e a confiança em notícias.

A reivindicação de conhecimento sobre itens inexistentes está correlacionada positiva e significativamente com a vontade de partilhar e/ou disseminar *fake news* ($r = .166, p < .01$) e notícias ($r = .160, p < .01$). Estes resultados indicam que a vontade de partilhar conteúdos (falsos ou verdadeiros) está associado a uma maior reivindicação ou familiarização de conceitos ou itens que não existem. Destacar também uma associação positiva e significativa da manifestação de conhecimento exagerado com a receptividade de tretas ou *bullshits* ($r = .224, p < .01$). A receptividade de tretas ou *bullshits* está ainda associada positiva e significativamente com a crença em *fake news* ($r = .118, p < .01$) e a vontade de partilhar *fake news* ($r = .188, p < .01$) e notícias ($r = .138, p < .01$). Os resultados não evidenciam, por outro lado, qualquer associação entre a receptividade de tretas e a crença em notícias. Por outro lado, o interesse em notícias políticas está associado negativamente com a crença em *fake news* ($r = -.113, p < .01$) e positivamente com a crença em notícias ($r = .102, p < .01$).

Discussão e conclusão

Os nossos resultados reforçam a teoria de que o pensamento calculista e reflexivo é menos vulnerável a acreditar em *fake news* (Bronstein et al., 2019; Fazio, 2020; Pennycook & Rand, 2020, 2019b; Ross et al., 2021). À semelhança desses estudos, sobretudo assentes nos Estados Unidos, confirmamos que também, num contexto político diferente como o português, o raciocínio mais desleixado ou intuitivo revela uma maior predisposição para partilhar e acreditar em *fake news* (H_1). Essa tendência pode ser entendida pela forma como as *fake news* procuram captar a atenção do leitor, com a intenção de desencadear sentimentos fortes que estimulem a sua partilha através da utilização de elementos que apelam a uma interpretação heurística da informação (Baptista, 2020; Baptista & Gradim, 2020b; Martel et al., 2019). Por exemplo, Pennycook & Rand (2019a) verificaram que o pensamento intuitivo está associado à crença em títulos mais obviamente implausíveis, os quais dizem respeito sobretudo às *fake news*, pela forma como estas utilizam títulos exagerados e imagens chocantes. Neste sentido, importa fazer a seguinte questão: será se as *fake news* fossem tão plausíveis como as notícias ou

apelassem menos à persuasão heurística, a forma como processamentos de informação influenciaria? Conscientes das descobertas sobre a influência do TRC, o nosso estudo pode indicar essa tendência, uma vez que foram selecionados títulos (falsos e verdadeiros) que exigissem a mesma percepção e esforço dos participantes durante a avaliação. Ainda assim, podemos sempre considerar que as *fake news* não são tão plausíveis quanto as notícias. Embora os títulos sejam semelhantes, existem diferenças entre as fontes utilizadas e a própria imagem relacionada com a publicação. Por outro lado, os nossos resultados também confirmaram, tal como Pennycook & Rand (2019b) uma associação negativa entre o TRC e a predisposição em reclamar um conhecimento exagerado (H_2) e em aceitar tretas/ *bullshits* pseudoprofundas. De facto, uma maior tendência em receber tretas está associado à reclamação de conhecimento excessivo ou exagerado (H_3) e a uma maior propensão de crença e disseminação de *fake news* (H_5), mas também com a vontade de partilhar notícias. No entanto, a predisposição em aceitar tretas ou *bullshits* pseudoprofundas não revelou qualquer associação significativa com a crença em notícias. Estas evidências podem estar relacionadas com a proximidade semântica, encontrada pela literatura, entre *bullshits* e *fake news* (Fallis & Mathiesen, 2019; Mukerji, 2018). Por outro lado, tal como a crença em *fake news*, a sensibilidade em aceitar *bullshits* está também associada a uma maior propensão em alimentar conspirações, fundamentalismos religiosos e fenómenos paranormais (Pennycook et al., 2015). Também o pensamento intuitivo parece ser mais vulnerável a manter esse tipo de crenças (Bronstein et al., 2019; Swami et al., 2014). No entanto, a reivindicação de conhecimento exagerado não apresenta qualquer associação significativa com a crença em *fake news* ou em notícias, contrariando a hipótese sugerida (H_4). Importa ressaltar que as *bullshits* pseudoprofundas obtiveram, em termos médios, um valor de profundidade ($M = 2.52, DP = 1.06$) superior à crença em *fake news* e equivalente à crença em notícias. Apesar da crença em *fake news* parecer ser um indicador positivo, o grau de profundidade obtido, em geral, pelas *bullshits* pode ser preocupante. Estes resultados levam-nos a questionar a capacidade dos portugueses em avaliar a informação. Por outro lado, podemos especular que a desinformação online, se assumir outros formatos além do formato de notícias, pode ser mais credível ou enganosa? Acreditamos que estes resultados acrescentam novas matérias para o debate contemporâneo sobre *fake news* e desinformação em geral. Por outro lado, os nossos resultados revelaram que as pessoas mais interessadas por notícias de política apresentam menos probabilidade de acreditar em *fake news* e de aceitar *bullshits*, contrariando a nossa hipótese (H_7). Isso pode indicar que um maior conhecimento político pode levar as pessoas a distinguir mais facilmente *fake news* de notícias. Num estudo com cidadãos italianos, Vegetti & Mancosu (2020) verificaram que o conhecimento político pode reduzir as chances de as pessoas acreditarem em *fake news*, uma vez que as pessoas com maior conhecimento político revelaram maior capacidade em distinguir *fake news* de notícias. Outros estudos também verificaram que o conhecimento político está também associado com alfabetização digital e dos media (Amazeen & Bucy, 2019). Estas evidências podem ser facilmente entendidas se considerarmos, por exemplo, que o conhecimento científico está relacionado com a des-

crença em desinformação associada à COVID-19 (Lee et al., 2020). O interesse por notícias políticas está, ainda, associado ao pensamento reflexivo e à confiança em notícias. Não apresenta nenhuma associação significativa com a crença e disseminação de *fake news*, ao contrário de outros estudos (Grinberg et al., 2019). Também a confiança em notícias não apresentou associações significativas com a crença em *fake news*, ainda que a associação tenha sido negativa. Ainda assim, não existem evidências suficientes que confirmem a nossa hipótese (H_6). Acreditamos que estes resultados estejam relacionados com elevada confiança nas notícias e nos média em geral por parte da população portuguesa (Cardoso et al., 2020b). Sendo que a maioria dos portugueses confia no trabalho jornalístico, torna-se mais fácil entender esta não-associação. No entanto, existe uma associação (fraca) negativa da confiança em notícias com a procura de meios alternativos, revelando uma tendência das pessoas que mais desconfiam das notícias dos média tradicionais em procurar meios alternativos, o que coincide com alguns resultados encontrados na literatura (Tripodi, 2018). As pessoas que procuram meios alternativos não revelaram diferenças em relação à crença e à partilha de *fake news* e notícias, tendo apresentado associações positivas com ambas.

Referências

ALI, K., & ZAIN-UL-ABDIN, K. (2020). Post-truth propaganda: heuristic processing of political fake news on Facebook during the 2016 US presidential election. *Journal of Applied Communication Research*, 1–20.

ALLCOTT, H., GENTZKOW, M., & YU, C. (2019). Trends in the diffusion of misinformation on social media. *Research and Politics*, 6(2). <https://doi.org/10.1177/2053168019848554>

ALLCOTT, Hunt, & GENTZKOW, M. (2017). Social Media and Fake News in the 2016 Election. *Journal of Economic Perspectives*, 31(2), 211–236. <https://doi.org/10.1257/jep.31.2.211>

AMAZEEN, M. A., & BUCY, E. P. (2019). Conferring resistance to digital disinformation: The inoculating influence of procedural news knowledge. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 63(3), 415–432.

BAGO, B., RAND, D. G., & PENNYCOOK, G. (2020). Fake news, fast and slow: Deliberation reduces belief in false (but not true) news headlines. *Journal of Experimental Psychology: General*.

BAPTISTA, J. (2020). Ethos, pathos e logos. Análise comparativa do processo persuasivo das (fake) news. *Eikon*, 1(7).

BAPTISTA, J.P., & GRADIM, A. (2020a). Online disinformation on Facebook: the spread of fake news during the Portuguese 2019 election. *Journal of Contemporary European Studies*. <https://doi.org/10.1080/14782804.2020.1843415>

BAPTISTA, J.P., & GRADIM, A. (2020b). Understanding fake news consumption: A review. *Social Sciences*, 9(10), 1–22. <https://doi.org/10.3390/socsci9100185>

BAPTISTA, João Pedro, & GRADIM, A. (2021). “Brave New World” of fake news: how it works. *Javnost - The Public*.

BAPTISTA, J.P., CORREIA, E., GRADIM, A., & PIÑEIRO-NAVAL, V. (2021). The Influence of Political Ideology on Fake News Belief: The Portuguese Case. *Publications (in press)*.

BARNIDGE, M., GUNTHER, A. C., KIM, J., HONG, Y., PERRYMAN, M., TAY, S. K., & KNISELY, S. (2020). Politically motivated selective exposure and perceived media bias. *Communication Research*, 47(1), 82–103.

BARRON, D., FURNHAM, A., WEIS, L., MORGAN, K. D., TOWELL, T., & SWAMI, V. (2018). The relationship between schizotypal facets and conspiracist beliefs via cognitive processes. *Psychiatry Research*, 259, 15–20.

BELLUR, S., & SUNDAR, S. S. (2014). How can we tell when a heuristic has been used? Design and analysis strategies for capturing the operation of heuristics. *Communication Methods and Measures*, 8(2), 116–137.

BENNETT, W. L., & LIVINGSTON, S. (2018). The disin-

- formation order: Disruptive communication and the decline of democratic institutions. **European Journal of Communication**, 33(2), 122–139. <https://doi.org/10.1177/0267323118760317>
- BING, M. N., KLUEMPER, D., KRISTL DAVISON, H., TAYLOR, S., & NOVICEVIC, M. (2011). Overclaiming as a measure of faking. **Organizational Behavior and Human Decision Processes**, 116(1), 148–162. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.obhdp.2011.05.006>
- BRONSTEIN, M. V., PENNYCOOK, G., BEAR, A., RAND, D. G., & CANNON, T. D. (2019). Belief in fake news is associated with delusionality, dogmatism, religious fundamentalism, and reduced analytic thinking. **Journal of Applied Research in Memory and Cognition**, 8(1), 108–117.
- CÂNCIO, F. (2020). ERC regista como “informativo” site de desinformação e propaganda. **Diário de Notícias**. <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/27-jan-2020/erc-regista-como-informativo-site-de-desinformacao-e-propaganda-11751353.html>
- CANO-ORÓN, L., CALVO, D., GARCÍA, G. L., & BAVIERA, T. (2021). Disinformation in Facebook ads in the 2019 spanish general election campaigns. **Media and Communication**, 9(1), 217–228.
- CARDOSO, G., MORENO, J., & NARCISO, P. (2019a). **Social Media disinformation in the pre-electoral period in Portugal**.
- CARDOSO, G., PAISANA, M., & PINTO-MARTINHO, A. (2019b). The Reuters Institute for the Study of Journalism: Reuters Digital News Report 2019 - Portugal. In **Publicações OberCom**. <https://doi.org/10.1080/21670811.2014.987545>
- CARDOSO, G., PAISANA, M., & PINTO-MARTINHO, A. (2020b). **Reuters Digital News Report 2020 Portugal**.
- CARDOSO, G., PINTO-MARTINHO, A., NARCISO, I., MORENO, J., CRESPO, M., PALMA, N., & SEPÚLVEDA, R. (2020a). **Information and Misinformation on the Coronavirus in Portugal. Whatsapp, Facebook and Google Searches**.
- CINELLI, M., CRESCI, S., GALEAZZI, A., QUATTROCIOCHI, W., & TESCONI, M. (2020). The limited reach of fake news on Twitter during 2019 European elections. **PLoS One**, 15(6), e0234689.
- CLAYTON, K., BLAIR, S., BUSAM, J. A., FORSTNER, S., GLANCE, J., GREEN, G., KAWATA, A., KOVVURI, A., MARTIN, J., & MORGAN, E. (2019). Real solutions for fake news? Measuring the effectiveness of general warnings and fact-check tags in reducing belief in false stories on social media. **Political Behavior**, 1–23.
- CULLOTY, E., & SUITER, J. (2021). Anti-immigration disinformation. In **The Routledge Companion to Media Disinformation and Populism** (pp. 221–230). Routledge.
- DEL VICARIO, M., BESSI, A., ZOLLO, F., PETRONI, F., SCALA, A., CALDARELLI, G., STANLEY, H. E., & Quattrocchi, W. (2016). The spreading of misinformation online. **Proceedings of the National Academy of Sciences**, 113(3), 554 LP – 559. <https://doi.org/10.1073/pnas.1517441113>
- DITTO, P. H., LIU, B. S., CLARK, C. J., WOJCIK, S. P., CHEN, E. E., GRADY, R. H., CELNIKER, J. B., & ZINGER, J. F. (2019). At least bias is bipartisan: A meta-analytic comparison of partisan bias in liberals and conservatives. **Perspectives on Psychological Science**, 14(2), 273–291.
- EVANS, J. S. B. T. (2008). Dual-processing accounts of reasoning, judgment, and social cognition. **Annu. Rev. Psychol.**, 59, 255–278.
- EVANS, J. S., & STANOVICH, K. E. (2013). Dual-process theories of higher cognition: advancing the debate. **Perspectives on Psychological Science**, 8(3), 223–241.
- FALLIS, D., & MATHIESEN, K. (2019). Fake news is counterfeit news. **Inquiry**, 1–20.
- FARAGÓ, L., KENDE, A., & KREKÓ, P. (2019). We only believe in news that we doctored ourselves: The connection between partisanship and political fake news. **Social Psychology**.
- FAZIO, L. (2020). Pausing to consider why a headline is true or false can help reduce the sharing of false news. **Harvard Kennedy School Misinformation Review**, 1(2).
- FEENEY, J. R., & GOFFIN, R. D. (2015). The Overclaiming Questionnaire: A good way to measure faking? **Personality and Individual Differences**, 82, 248–252. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.paid.2015.03.038>
- FERRARA, E. (2017). Disinformation and social bot in the run up to the 2017 French presidential election. **First Monday**, 22(8), 33.
- FIGEAC, J., SMYRNAIOS, N., SALORD, T., CABANAC, G., FRAISIER, O., RATINAUD, P., & SEFFUSATTI, F. (2020). Information-sharing practices on Facebook during the 2017 French presidential campaign: An “unreliable information bubble” within the extreme right. **Communications**. <https://doi.org/10.1515/commun-2019-0193>
- FRANKFURT, H. G. (2005). **On bullshit**. Princeton University Press.
- FREDERICK, S. (2005). Cognitive reflection and decision making. **Journal of Economic Perspectives**, 19(4), 25–42.
- FRELON, D., MARWICK, A., & KREISS, D. (2020). False equivalencies: Online activism from left to right. **Science**, 369(6508), 1197–1201.
- GALEOTTI, A. E. (2019). Believing fake news. In A. Condello & T. ANDINA (Eds.), **Post-Truth, Philosophy and Law** (p. 58). Routledge.
- GELFERT, A. (2018). Fake news: A definition. **Informal Logic**, 38(1), 84–117.

- GENTZKOW, M. (2016). Polarization in 2016. **Toulouse Network for Information Technology Whitepaper**, 1–23.
- GORMAN, S. E., & GORMAN, J. M. (2016). **Denying to the grave: Why we ignore the facts that will save us**. Oxford University Press.
- GRINBERG, N., JOSEPH, K., FRIEDLAND, L., SWIRE-THOMPSON, B., & LAZER, D. (2019). Fake news on Twitter during the 2016 U.S. presidential election. **Science**, 363(6425), 374 LP – 378. <https://doi.org/10.1126/science.aau2706>
- GUESS, A. M., NYHAN, B., & REIFLER, J. (2020). Exposure to untrustworthy websites in the 2016 US election. **Nature Human Behaviour**, 4(5), 472–480. <https://doi.org/10.1038/s41562-020-0833-x>
- GUESS, A., NAGLER, J., & TUCKER, J. (2019). Less than you think: Prevalence and predictors of fake news dissemination on Facebook. **Science Advances**, 5(1), eaau4586.
- GUO, L., A. ROHDE, J., & WU, H. D. (2020). Who is responsible for Twitter's echo chamber problem? Evidence from 2016 US election networks. **Information, Communication & Society**, 23(2), 234–251.
- HORNE, B. D., & ADALI, S. (2017). This just in: Fake news packs a lot in title, uses simpler, repetitive content in text body, more similar to satire than real news. **Eleventh International AAI Conference on Web and Social Media**.
- HUMPRECHT, E. (2019). Where 'fake news' flourishes: a comparison across four Western democracies. **Information, Communication & Society**, 22(13), 1973–1988. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2018.1474241>
- ISCTE. (2019). *Disinformation risks in Portugal's election more Brazil than Europe? Risk assessment: online manipulation ahead of the portuguese parliamentary elections*.
- JASTER, R., & LANIUS, D. (n.d.). Speaking of Fake News: Definitions and Dimensions. In S. BERNECKER, A. FLOWERREE, & T. GRUNDMANN (Eds.), **The Epistemology of Fake News**. Oxford University Press.
- JASTER, R., & LANIUS, D. (2018). What is fake news? **Versus**, 47(2), 207–224.
- JONES-JANG, S. M., MORTENSEN, T., & LIU, J. (2019). Does Media Literacy Help Identification of Fake News? Information Literacy Helps, but Other Literacies Don't. **American Behavioral Scientist**. <https://doi.org/10.1177/0002764219869406>
- Kahneman, D. (2011). *Thinking, fast and slow*. Macmillan.
- KRUEGER, J. I., VOGRINCIC-HASELBACHER, C., & EVANS, A. M. (2019). We need a credible theory of gullibility. **Forgas, JP & Baumeister, RF**.
- LEE, J. J., KANG, K.-A., WANG, M. P., ZHAO, S. Z., WONG, J. Y. H., O'CONNOR, S., YANG, S. C., & SHIN, S. (2020). Associations between COVID-19 misinformation exposure and belief with COVID-19 knowledge and preventive behaviors: cross-sectional online study. **Journal of Medical Internet Research**, 22(11), e22205.
- LORENZ-SPREEN, P., LEWANDOWSKY, S., SUNSTEIN, C. R., & HERTWIG, R. (2020). How behavioural sciences can promote truth, autonomy and democratic discourse online. **Nature Human Behaviour**, 4(11), 1102–1109. <https://doi.org/10.1038/s41562-020-0889-7>
- LUHMANN, N. (1979). **Trust and power** (Chichester).
- MARTEL, C., PENNYCOOK, G., & RAND, D. (2019). **Reliance on emotion promotes belief in fake news**.
- MARWICK, A., & LEWIS, R. (2017). Media manipulation and disinformation online. In **New York: Data & Society Research Institute**.
- MCKAY, S., & TENOVE, C. (2020). Disinformation as a Threat to Deliberative Democracy. **Political Research Quarterly**, 1065912920938143.
- METZGER, M. J., FLANAGIN, A. J., & MEDDERS, R. B. (2010). Social and heuristic approaches to credibility evaluation online. **Journal of Communication**, 60(3), 413–439.
- MIHAILIDIS, P., & VIOTTY, S. (2017). Spreadable Spectacle in Digital Culture: Civic Expression, Fake News, and the Role of Media Literacies in "Post-Fact" Society. **American Behavioral Scientist**, 61(4), 441–454. <https://doi.org/10.1177/0002764217701217>
- MORSTATTER, F., SHAO, Y., GALSTYAN, A., & KARUNASEKERA, S. (2018). From alt-right to alt-rechts: Twitter analysis of the 2017 german federal election. **Companion Proceedings of the The Web Conference 2018**, 621–628.
- MUKERJI, N. (2018). What is Fake News? *Ergo: An Open Access Journal of Philosophy*, 5.
- NELSON, J. L., & TANEJA, H. (2018). The small, disloyal fake news audience: The role of audience availability in fake news consumption. **New Media and Society**, 20(10), 3720–3737. <https://doi.org/10.1177/1461444818758715>
- NEWMAN, N., FLETCHER, R., KALOGEROPOULOS, A., Levy, D. A. L., & Kleis Nielsen, R. (2018). **Digital News Report 2018** (Issue 44). <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/digital-news-report-2018.pdf>
- NICKERSON, R. S. (1998). Confirmation bias: A ubiquitous phenomenon in many guises. **Review of General Psychology**, 2(2), 175–220.
- PAULHUS, D. L., HARMS, P. D., BRUCE, M. N., & Lysy, D. C. (2003). The over-claiming technique: Measuring self-enhancement independent of ability. **Journal of Personality and Social Psychology**, 84(4), 890.
- PENA, P. (2019). **Fábrica de mentiras. Viagem ao mundo das Fake News**. (1ª edição). Objectiva.

- PENNYCOOK, G., & RAND, D. G. (2019a). Lazy, not biased: Susceptibility to partisan fake news is better explained by lack of reasoning than by motivated reasoning. *Cognition*, 188, 39–50. <https://doi.org/10.1016/j.cognition.2018.06.011>
- PENNYCOOK, Gordon, CANNON, T. D., & RAND, D. G. (2018). Prior exposure increases perceived accuracy of fake news. *Journal of Experimental Psychology: General*.
- PENNYCOOK, GORDON, CHEYNE, J. A., BARR, N., KOEHLER, D. J., & FUGELSANG, J. A. (2015). On the reception and detection of pseudo-profound bullshit. *Judgment and Decision Making*, 10(6), 549–563.
- PENNYCOOK, GORDON, & RAND, D. (2020). *The Cognitive Science of Fake News*.
- PENNYCOOK, GORDON, & RAND, D. (2021). *Examining false beliefs about voter fraud in the wake of the 2020 Presidential Election*.
- PENNYCOOK, GORDON, & RAND, D. G. (2019b). Who falls for fake news? The roles of bullshit receptivity, overclaiming, familiarity, and analytic thinking. *Journal of Personality*. <https://doi.org/10.1111/jopy.12476>
- PETTY, R. E., & CACIOPPO, J. T. (1986). The elaboration likelihood model of persuasion. In *Communication and persuasion* (pp. 1–24). Springer.
- PIERRI, F., ARTONI, A., & CERI, S. (2020). Investigating Italian disinformation spreading on Twitter in the context of 2019 European elections. *PloS One*, 15(1), e0227821.
- POP, M.-I., & ENE, I. (2019). Influence of the educational level on the spreading of Fake News regarding the energy field in the online environment. *Proceedings of the International Conference on Business Excellence*, 13(1), 1108–1117.
- RAMÍREZ-DUEÑAS, J. M., & VINUESA-TEJERO, M. L. (2021). How does selective exposure affect partisan polarisation? Media consumption on electoral campaigns. *The Journal of International Communication*, 1–25.
- RINI, R. (2017). Fake news and partisan epistemology. *Kennedy Institute of Ethics Journal*, 27(2), E-43-E-64. <https://doi.org/10.1353/ken.2017.0025>
- RINI, REGINA. (2017). Fake news and partisan epistemology. *Kennedy Institute of Ethics Journal*, 27(2), E-43.
- ROETS, A. (2017). ‘Fake news’: Incorrect, but hard to correct. The role of cognitive ability on the impact of false information on social impressions. *Intelligence*, 65, 107–110.
- ROSS, R. M., RAND, D. G., & PENNYCOOK, G. (2021). Beyond “fake news”: Analytic thinking and the detection of false and hyperpartisan news headlines. *Judgment & Decision Making*, 16(2).
- SALAVERRÍA, R., BUSLÓN, N., LÓPEZ-PAN, F., LEÓN, B., LÓPEZ-GOÑI, I., & ERVITI, M.-C. (2020). Disinformation in times of pandemic: Typology of hoaxes on Covid-19 | Desinformación en tiempos de pandemia: Tipología de los bulos sobre la Covid-19. *Profesional de La Información*, 29(3), 1–15. <https://doi.org/10.3145/epi.2020.may.15>
- SALVI, C., Iannello, P., MCCLAY, M., RAGO, S., DUNSMOOR, J. E., & ANTONIETTI, A. (2021). Going viral: How fear, socio-cognitive polarization and problem-solving influence fake news detection and proliferation during COVID-19 pandemic. *Frontiers in Communication*, 5, 127.
- SCHWARZ, N., & JALBERT, M. (2021). When (fake) News feels true. –Stephan Lewandowsky, *Cognitive Science*, 73.
- SHIN, J., & THORSON, K. (2017). Partisan selective sharing: The biased diffusion of fact-checking messages on social media. *Journal of Communication*, 67(2), 233–255.
- SILVERMAN, C. (2016). This analysis shows how viral fake election news stories outperformed real news on Facebook. *Buzzfeednews*.
- SIROTA, M., KOSTOVIĆ, L., Juanchich, M., Dewberry, C., & Marshall, A. C. (2018). *Measuring Cognitive Reflection without maths: developing and validating the verbal Cognitive Reflection Test*.
- SPIEGEL. (2016, February 24). Lying press? Germans lose faith in the fourth estate. *Spiegel*.
- SPOHR, D. (2017). Fake news and ideological polarization: Filter bubbles and selective exposure on social media. *Business Information Review*, 34(3), 150–160. <https://doi.org/10.1177/0266382117722446>
- STANLEY, M. L., BARR, N., PETERS, K., & SELI, P. (2020). Analytic-thinking predicts hoax beliefs and helping behaviors in response to the COVID-19 pandemic. *Thinking & Reasoning*, 1–14.
- STANOVICH, K. E., & WEST, R. F. (2000). Individual differences in reasoning: Implications for the rationality debate? *Behavioral and Brain Sciences*, 23(5), 645–665. <https://doi.org/DOI: 10.1017/S0140525X00003435>
- STELZENMÜLLER, C. (2017). The impact of Russian interference on Germany’s 2017 elections. *Testimony before the US Senate Select Committee on Intelligence June, 28*. <https://www.intelligence.senate.gov/sites/default/files/documents/sfr-cstelzenmuller-062817b.pdf>
- STUPPLE, E. J. N., PITCHFORD, M., BALL, L. J., HUNT, T. E., & STEEL, R. (2017). Slower is not always better: Response-time evidence clarifies the limited role of miserly information processing in the Cognitive Reflection Test. *PloS One*, 12(11), e0186404.
- SWAMI, V., VORACEK, M., STIEGER, S., TRAN, U. S., & FURNHAM, A. (2014). Analytic thinking reduces belief in conspiracy theories. *Cognition*, 133(3), 572–585.

TAGLIABUE, F., GALASSI, L., & MARIANI, P. (2020). The “pandemic” of disinformation in COVID-19. *SN Comprehensive Clinical Medicine*, 2(9), 1287–1289.

TANDOC, E. C., LIM, Z. W., & LING, R. (2018). Defining “Fake News”: A typology of scholarly definitions. *Digital Journalism*, 6(2), 137–153. <https://doi.org/10.1080/21670811.2017.1360143>

TENOVE, C. (2020). Protecting Democracy from Disinformation: Normative Threats and Policy Responses. *The International Journal of Press/Politics*, 1940161220918740.

THOMSON, K. S., & OPPENHEIMER, D. M. (2016). Investigating an alternate form of the cognitive reflection test. *Judgment and Decision Making*, 11(1), 99.

THORSON, E. (2016). Belief echoes: The persistent effects of corrected misinformation. *Political Communication*, 33(3), 460–480.

TOPLAK, M. E., WEST, R. F., & STANOVICH, K. E. (2014). Assessing miserly information processing: An expansion of the Cognitive Reflection Test. *Thinking & Reasoning*, 20(2), 147–168.

TRIPODI, F. (2018). Searching for alternative facts. In *Data & Society*.

USCINSKI, J. E., KLOFSTAD, C., & ATKINSON, M. D. (2016). What drives conspiratorial beliefs? The role of informational cues and predispositions. *Political Research Quarterly*, 69(1), 57–71.

VAN BAVEL, J. J., & PEREIRA, A. (2018). The Partisan Brain: An Identity-Based Model of Political Belief. *Trends in Cognitive Sciences*, 22(3), 213–224. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.tics.2018.01.004>

VAN DER LINDEN, S., PANAGOPOULOS, C., & ROOZENBEEK, J. (2020). You are fake news: political bias in perceptions of fake news. *Media, Culture and Society*, 42(3), 460–470. <https://doi.org/10.1177/0163443720906992>

VAN PROOIJEN, J.-W., KROUWEL, A. P. M., & POLLET, T. V. (2015). Political extremism predicts belief in conspiracy theories. *Social Psychological and Personality Science*, 6(5), 570–578.

VEGETTI, F., & MANCOSU, M. (2020). The impact of political sophistication and motivated reasoning on misinformation. *Political Communication*, 37(5), 678–695.

WARDLE, C., & DERAKHSHAN, H. (2017). Information disorder: Toward an interdisciplinary framework for research and policy making. *Council of Europe Report*, 27.

WEISBUCH, M., & MACKIE, D. (2009). False fame, perceptual clarity, or persuasion? Flexible fluency attribution in spokesperson familiarity effects. *Journal of Consumer Psychology*, 19(1), 62–72. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.jcps.2008.12.009>

WIGGINS, B. E. (2017). Navigating an immersive narratology: Factors to explain the reception of fake news. *International Journal of E-Politics (IJEP)*, 8(3), 16–29.

Woods, H. S., & Hahner, L. A. (2019). *Make America meme again: The rhetoric of the Alt-right*. Peter Lang Incorporated, International Academic Publishers.

ZIMMER, F., SCHEIBE, K., STOCK, M., & STOCK, W. G. (2019). Echo chambers and filter bubbles of fake news in social media. Man-made or produced by algorithms. *8th Annual Arts, Humanities, Social Sciences & Education Conference*, 1–22.

Agradecimentos

João Pedro Baptista agradece à FCT a Bolsa de Doutoramento (SFRH / BD / 145497/2019).

Fabiola Bastos Notari

Instituto Angelim
Brasil

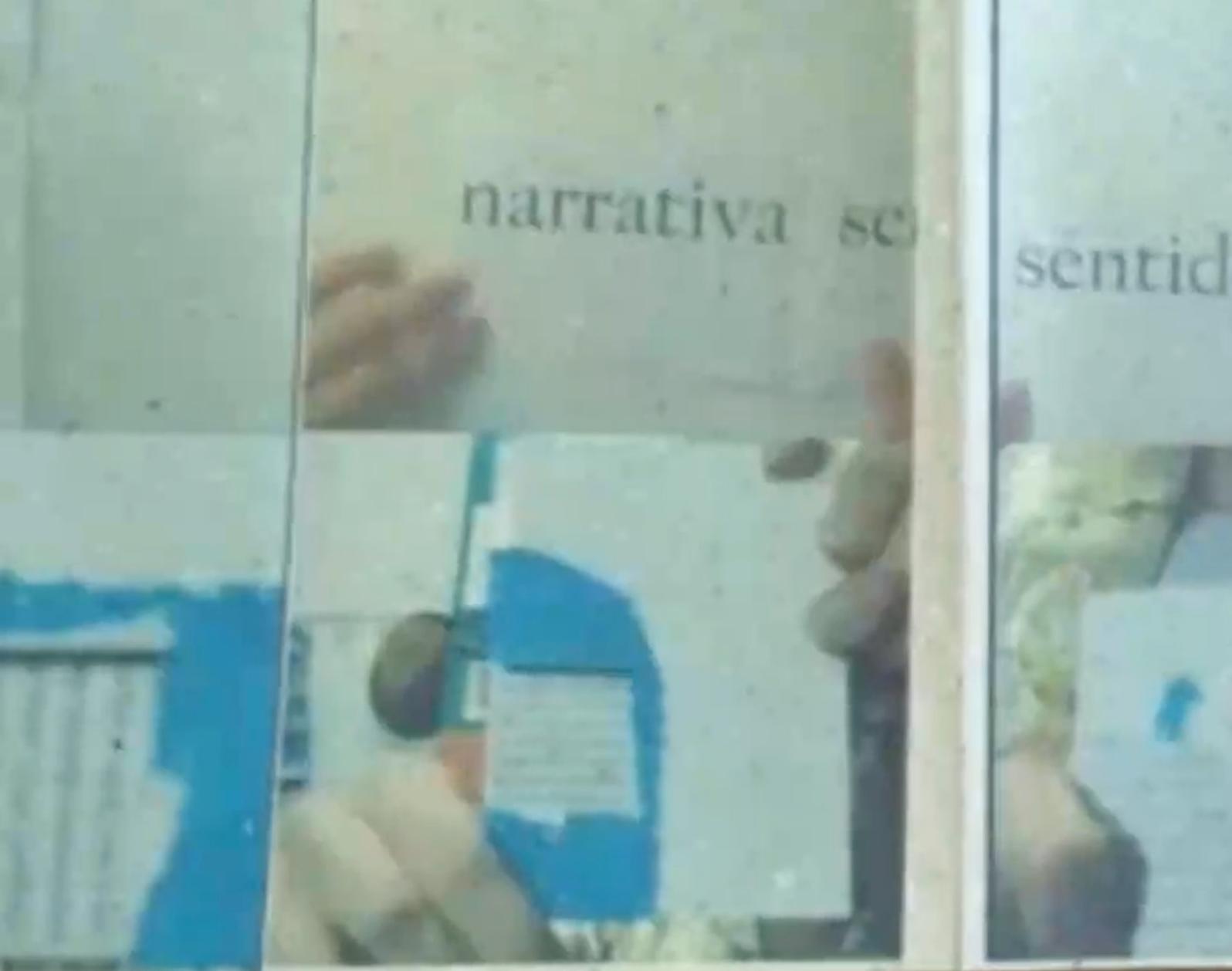
Livro-Vídeo: criação de uma obra híbrida



Esse ensaio audiovisual teve como objetivo indagar o livro de artista na transposição para a linguagem vídeo, se debruçando a pensar sobre o ir e vir do olhar e suas possibilidades exploratórias na passagem intermidiática. O desafio foi uma espécie de jogo, numa insistência em explorar combinações, brincar com modos de dar visibilidade ao performer um livro de artista, intencionando efeitos ao mesmo tempo, encantando-se com os acasos. Dançar conforme o livro pede, filmar conforme o ritmo dado pela poética contida no livro. Editar, editar, exaustivamente editar; sobrepor, destacar, inventar um novo livro dentro do vídeo. Deixar brotar outras formas e devolver ao matérico aquilo captado pelo vídeo e pelas operações de edição própria da linguagem audiovisual. Várias operações entre o ver, o mostrar, instigar e apurar o olhar alheio, destacar e conduzir uma viagem dentre tantas possíveis leituras de um livro.

Keywords

Livro de artista, narrativa visual, vídeo, audiovisual, tradução intersemiótica



O ensaio audiovisual *Vídeo-Livro: transposições sem fim* foi construído a partir de trechos retirados da gravação da *live* realizada pelo Núcleo de Livros de Artista¹ em seu Instagram durante a programação da Feira Miolo(s)², organizada totalmente no ambiente virtual, entre os dias 5 e 6 de dezembro de 2020. Inspirados pelo *Festival Experimental Livro de Artista em Vídeo* – que estava em curso no mesmo período, organizado pelo Núcleo de Livros de Artista – seus integrantes performaram diante da câmera do celular. Corpo e voz conduziram a leitura das próprias produções de livros de artista. O formato que o Instagram oferece

para as *lives* com convidados possibilita refletir sobre a capacidade de se criar diálogos entre dois quadros distintos, mas que, simultaneamente projetados, criam em nosso imaginário uma terceira imagem. Este é o princípio fundamental do cinema, como Serguei M. Eisenstein afirmou:

“(...) não importa se eles (fragmentos) não são relacionados entre si, e até frequentemente a coisa se dá por causa disso mesmo - quando justapostos de acordo com a vontade do montador engendraram ‘uma terceira coisa’ e se tornarem correlatos” (EISENSTEIN, 2002, p.17)

Esse ensaio audiovisual teve como objetivo indagar o livro de artista na transposição para a linguagem vídeo, se debruçando a pensar sobre o ir e vir do olhar e suas possibilidades exploratórias na passagem intermidiática. O desafio foi uma espécie de jogo, numa insistência em explorar combinações, brincar com modos de dar visualidade ao performar um livro de artista, intencionando efeitos ao mesmo

¹ O Núcleo de Livros de Artista iniciou suas atividades em agosto de 2018 e tem como principal objetivo a produção, difusão e reflexão em torno do universo do livro de artista e seus desdobramentos.

² A Feira Miolo(s) é organizada pela editora Lote 42 e acontece desde 2014 na Biblioteca Mário de Andrade (São Paulo - SP - Brasil).



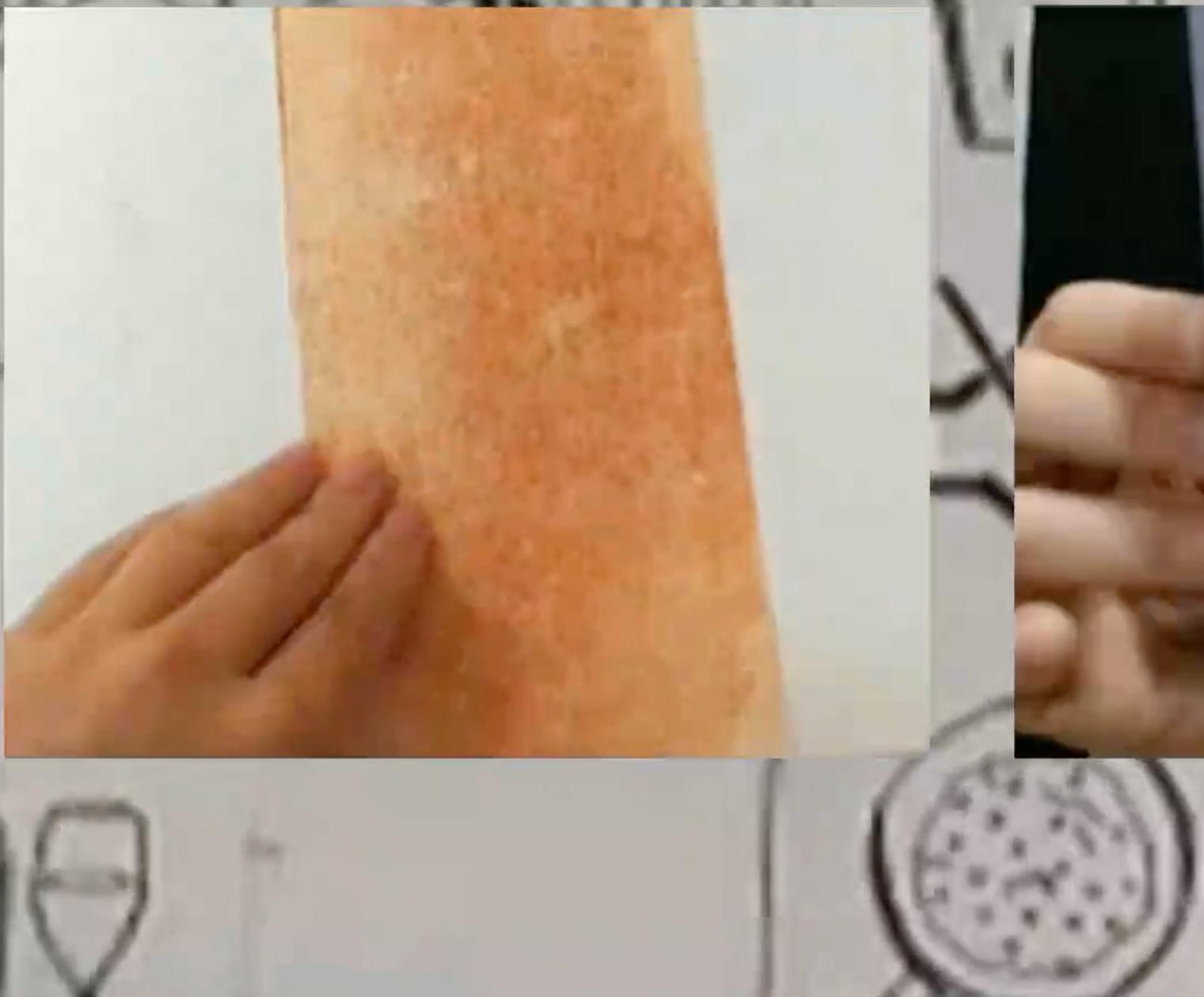
tempo, encantando-se com os acasos. Dançar conforme o livro pede, filmar conforme o ritmo dado pela poética contida no livro. Editar, editar, exaustivamente editar; sobrepôr, destacar, inventar um novo livro dentro do vídeo. Deixar brotar outras formas e devolver ao matérico aquilo captado pelo vídeo e pelas operações de edição própria da linguagem audiovisual. Várias operações entre o ver, o mostrar, instigar e apurar o olhar alheio, destacar e conduzir uma viagem dentre tantas possíveis leituras de um livro. *Livro-vídeo* ou *Vídeo-livro*: criação de uma obra híbrida que ao retornar ao matérico do papel, isto é, ao ser reimpresso vira livro-objeto e inserido novamente no vídeo torna-se obra virtual. Como a comunicação com o leitor/espectador se dá a partir desta nova obra? Como estes elementos são lidos?

“Na tradução intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de fo-

calizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas.” (PLAZA, 1987, p. 71)

O que o vídeo dá a ver quando desloca o livro de artista para uma visualidade cujo recurso do manuseio e acesso ao matérico não está acessível ao leitor/espectador? É próprio da linguagem audiovisual uma certa condução do olhar, fazendo uso de recursos expressivos que ampliam, destacam, variam as velocidades, acentuando maneiras de transmitir algo. O que se pode extrair de interessante nessa passagem de uma mídia a outra? O que se ganha nessa exploração de recursos expressivos na tradução entre linguagens?

O Festival Experimental Livro de Artista em Vídeo, plataforma em que se deram as pesquisas da ideia de *livro-vídeo/vídeo-livro*, foi realizado nos últimos meses de 2020, durante a pandemia do coronavírus. Diante da impossibilidade de fazer circular a criação artística, o Núcleo de



Livros de Artista se propôs a investigar e estimular a experimentação de possibilidades poético-narrativas neste novo contexto. Como inventar novos dispositivos para fazer circular algo tão singular e sensível, cuja manualidade parecia até então imprescindível?

Posto o desafio, surgiram várias questões a serem pesquisadas entre os limites e a vastidão de possibilidades capazes de serem exploradas no universo do do livro de artista, do livro como objeto, em vídeo.

Como explorar os novos recursos a que se tem acesso hoje e como lançar mão deles como ferramenta de ampliação da linguagem? Ferramentas estas que forçam uma revisitação da criação dos livros de artista, possibilitando aos envolvidos novas estratégias de organização, comunicação e atualização de subjetividades?

Referências Bibliográficas

PLAZA, J. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2003.

EISENSTEIN, Serguei. Palavra e Imagem. In: O Sentido do Filme. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002