

eikon 10

**Journal on
Semiotics and Culture**

2021 / 2nd 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 Luav 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 _ 16

**Metanarratividade dos espaços em tensão no
raconto gráfico *Maciste no Inferno***

Irene de Araújo Machado

Daniel Felipe Fonseca

17 _ 26

**Vulgo Grace & o paradigma indiciário:
os percursos do psicanalista-detetive no
romance de Atwood**

Tatiana Siciliano

Tatiana Helich

27 _ 33

**Tempo, Morte e Narrativa em
*O Retrato de Dorian Gray***

Ana Carolina Fiuza Fernandes

33 _ 46

As Três Funções da Música do Monólito em 2001

Fabrizio Di Sarno

47 _ 54

**Significação do Inquietante: os quadros surreais
de Frida Kahlo à luz dos códigos semióticos**

Erfan Fatehi

55 _ 68

**A COVID-19 e a DGS no Facebook:
analisando a Saúde em imagens e texto escrito**

Pedro Eduardo Oliveira Ribeiro

69 _ 74

Ralos poéticos na geografia museal

Vinícius Abrahão de Oliveira

Daniela Franco Carvalho

75 _ 82

**A variação de escala no filme de compilação
e a reprogramação da história**

Gabriel Malinowski

83 _ 94

**A narratividade e a discursividade em
Vida Maria: uma experiência semiótica
na sala de aula**

Luciani Wienke Beiersdorff

95 _ 104

**A produção de sentido por trás dos stickers
no whatsapp. Uma análise teórica sobre o uso
dessas imagens**

Giselle Andrade Costa

**Irene de Araújo Machado
Daniel Felipe Fonseca**

Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes
Brasil

Metanarrativity of spaces in tension in the graphic story *Maciste no Inferno*

The article studies the graphic narrative “Maciste no Inferno” published in 1983 by multimedia artist Valêncio Xavier. In the story, an anonymous character, who wanders through a sensorially stimulating metropolis, enters a movie theater to commit sexual abuse, while the filmic work directed by Guido Brignone, which gives its name to the Valencian story, is screened. The article examines the temporal and spatial relationships in the dynamics with the mobilized codes, outlining the metanarrative nature that emerges from the tensions between the fictional spaces.

Keywords

Evidence Paradigm, Crime, Detective Story, Detective, Historical Novel

Metanarratividade dos espaços em tensão no raconto gráfico *Maciste no Inferno*

O artigo estuda a narrativa gráfica *Maciste no Inferno*, publicada em 1983 pelo artista multimídia Valêncio Xavier. Nela, um personagem anônimo, que flana por uma metrópole sensorialmente estimulante, adentra uma sala de cinema para cometer um abuso sexual, enquanto é projetada a obra fílmica dirigida por Guido Brignone que dá nome ao raconto valenciano. São examinadas as relações temporais e espaciais na dinâmica fronteira entre os códigos mobilizados, que delineiam uma natureza metanarrativa que emerge das tensões entre os espaços ficcionais.

Keywords

Valêncio Xavier, literatura brasileira, linguagens interagentes, cinema, mídia

Introdução

As produções literárias e audiovisuais do artista brasileiro Valêncio Xavier operam costumeiramente nas bordas que interseccionam sistemas de signos, gerando objetos pouco afeitos a catalogações rígidas em seus tensionamentos inventivos que partem da organização de elementos diversos apropriados. O convívio entre mídias e artes, em sua produção, dá a tônica de um pensamento metalinguístico em torno dos códigos configurados multimidiaticamente. Nesse contexto, as relações promovidas a partir de campos mais imediatos onde atuou – o cinema e a literatura¹ – ganham terreno fecundo de exploração em dois materiais lançados pelo autor no ano de 1983: o curta-metragem em película *O Corvo* e o conto *Maciste no Inferno* – este, objeto de investigação do presente texto.

A menção à produção audiovisual realizada no mesmo ano não se dá por acaso: enquanto o filme traduz criativamente uma matriz cultural universal da literatura para um contexto hiperlocal de cinematografia, o livro incorpora elementos narrativos icônicos e verbais de uma produção fílmica do ano 1925. Ou seja, Xavier tanto trabalha um espaço de criação para pensar em outro, como promove relações que implicam construções que se distinguem radicalmente daquilo que se compreende costumeiramente como território de atuação desta ou daquela arte. Tal distinção a imediatismos fáceis é abordada pelo escritor e cineasta em uma entrevista (1999, p. 51), quando diz fugir de “diretores literários como Fellini. Acho que meus filmes e vídeos nada têm a ver com literatura, nem que a minha literatura tenha a ver com cinema ou televisão”. Diretor literário, aqui, se refere à interiorização, à ruminação interior dos personagens do cineasta italiano, que inclusive fora objeto de diálogo de um curta-metragem valenciano feito por encomenda para a prefeitura da cidade Curitiba² em 1979, *Caro Signore Fellini*. O viés oposto – se se quiser completar a assertiva valenciana –, isto é, o de uma escrita com pretensões cinematográficas, poderia ser encontrado no *nouveau roman* dos anos 1950, conforme proposto pelo romancista e roteirista³ Alain Robbe-Grillet, em sua recusa sistemática de interiorizações em favor do aspecto descrito, sugestivo da visualidade – em sua leitura (Robbe-Grillet, 1969), característica predominante de obras fílmicas.

Maciste no Inferno é uma obra que herda a influência da emergência do cinematógrafo em páginas livrescas entrevista no modernismo brasileiro dos anos 1920 – da velocidade contida na natureza episódica do *Serafim Ponte Grande* (1933) de Oswald de Andrade (1890-1954) até os letreiros gráficos do *Pathé Baby* (1926) do cronista Alcântara Machado (1901-1935), numa referência mais imediata de um precursor valenciano, de acordo com o próprio criador (Xavier in Araujo, 2012, p. 30). Acerca de *Serafim*,

Haroldo de Campos salienta – numa colocação que poderia se reportar ao material aqui examinado – como característica “a contestação do livro, como objeto bem caracterizado dentro de um passado literário codificado e de seus ritos culturais (...) pela materialidade, pela fisicalidade deste objeto” (Campos in Andrade, 1987, p. 146).

O conto *Maciste no Inferno* tem uma trama que articula a narrativa mítica retratada em filme homônimo à obra livresca, e poemas que se interrelacionam, um interferindo no outro de modo a criar diferentes níveis de narratividade e discursividade. Um homem anônimo flana por uma metrópole, envolto em signos e estímulos sensoriais, até que decide adentrar uma sala de cinema onde é exibida uma obra italiana. Enquanto *Maciste all'Inferno* narra o embate e a vitória de seu protagonista contra as tentações diabólicas, no espaço de sua projeção o espectador anônimo replica o universo de tentações executando, na plateia, um abuso sexual. O procedimento de paralelismo embaralha as instâncias ficcionais, tornando complexas as dimensões temporais e espaciais na dinâmica dialógica proposta pelo trabalho artístico que, graficamente, traduz elementos da codificação cinematográfica para o território literário. Tais complexidades são tomadas, no presente ensaio, como objetos de problematização.

Propõe-se examinar aqui como a ação de sedução torna-se veículo de um procedimento semiótico que transforma o que ocorre na tela em gesto simbólico ocorrido na sala. Com isso o conto *Maciste no Inferno* dimensiona o cruzamento de processos narrativos responsáveis pela metarratividade do espaço semiótico construído segundo princípios da complexidade geradora do hibridismo. A complexidade observada na semiose das imagens firma o cinema como “um aparelho pedagógico” que “não só é portador de informação, como também ensina a interpretá-la.” (Lotman, 1978b, p. 165). No limite, a metanarratividade institui um modo de conhecer os processos de produção de sentido, algo que Valêncio Xavier adotou como prática ao transformar seus processos criativos em sistemas complexos de pensamento sobre a criação e a descoberta.

Tempo e topos, paralelismo e fruição

A capa de edição de 1983, tornada folha de rosto da reedição de 1998, evoca as dimensões da tradução e do diálogo como nortes de entrada para o exame da obra. Nela, vê-se uma sobreposição: um fotograma do filme de Guido Brignone (1886-1959) é apropriado pelo artista paranaense Poty Lazzarotto (1924-1998), sob a edição de Valêncio Xavier (figura 1). Trata-se de uma gravura impressa que exhibe uma figura diabólica detrás de um fotograma em película. O rosto traz uma dubiedade: tanto se encontra na película quanto é projetado numa tela. Essa imagem introduz a dimensão gráfica que perpassa todo o conto, perceptível nos fotogramas apropriados e destacada até mesmo nas articulações verbais que se sucederão.

O enredo opera por meio de recorrências sintáticas que remetem diretamente à montagem paralela que se desenvolve em meados dos anos 1910 e delinea ações concomitantes em espaços diferentes numa mesma sequência temporal. No âmbito fílmico, trata-se de procedimento central para o desenvolvimento do cinema narrativo que marcou a sobrevivência da diversão popular de massa em escala industrial, fundada na harmonia lógica da intercalação su-

¹ Há, ainda, um terceiro campo de atuação que aparece de modo recorrente nos materiais valencianos, tanto no âmbito do tema quanto como elemento de investigação formal: o televisual.

² Capital do estado do Paraná, localizada na região Sul do Brasil, Curitiba é a cidade onde o artista paulistano se radicou.

³ Curiosamente, no roteiro de *O Ano Passado em Marienbad* (1961, dir. Alain Resnais), escrito por Robbe-Grillet, há o uso da voz over.

til de planos que contextualizam, sem ruídos, grande parte das narrativas da chamada sétima arte. No material valenciano, o paralelismo é efetuado graficamente a partir da alteração das fontes que, centralizadas, evidenciam as distinções entre aquilo que é projetado pela narrativa fílmica e as ações que se passam na plateia, no interior da sala.

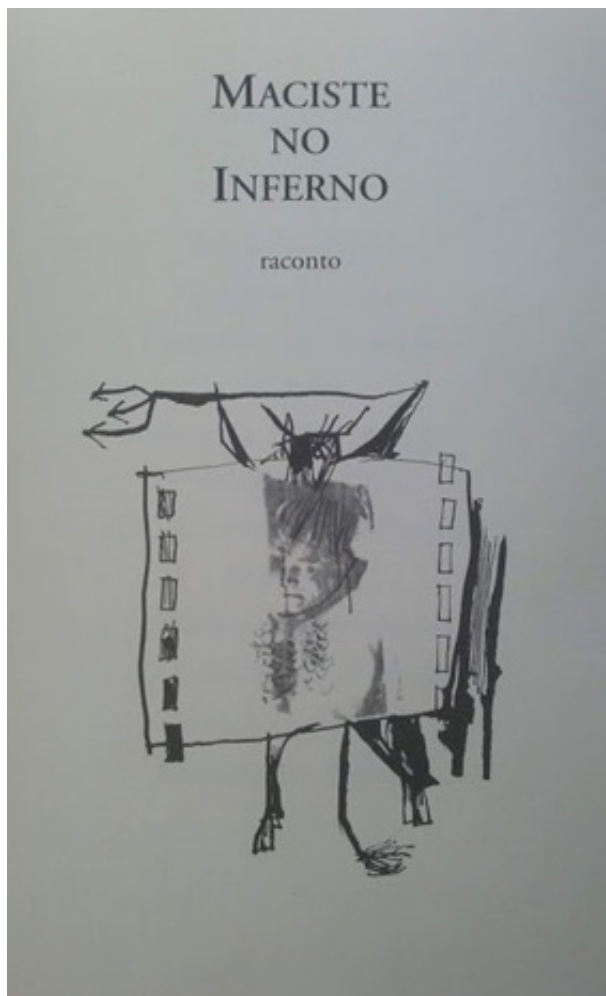


Figura 1 – Página gráfica de *Maciste no Inferno*. (Xavier, 1998, p. 91).

A própria definição dessa narrativa gráfica como um raconto situa o projeto no âmbito de uma busca arqueológica – de linguagem e de narratividade – que embaralhe as topografias – das diegeses e dos espaços semióticos impressos em livro – que aponte para as zonas fronteiriças como espaço de criação. O narrar e o transcorrer temporal; os signos em suas relações com a espacialidade se apresentam como instrumentos para investigação do projeto estético que rege a obra.

Partindo de uma relação direta, ou melhor, mais imediatamente visível, entre literatura e audiovisual, a dinâmica inicial de escrita gráfica promovida pelo uso da ilustração de Poty evidencia a abertura a outros códigos, não necessariamente cristalizados ou mobilizados costumeiramente em ambas as artes, num jogo onde, provocativamente, encontra-se um pensamento estético e semiótico implícito, filiado a um viés de investigação de linguagens em processo interativo onde “tudo representa a transgressão de um sistema” (Lotman, 1978, p. 116). A ênfase na cinematografia no contexto de seu dispositivo clássico de exibição – a projeção na sala escura – demonstra a consideração do cinema no que se refere à relativamente antiga relação de impureza estabelecida nas discussões fundantes de sua valorização como linguagem e como arte, por meio

dos embates entre modelos de linguagem, adaptação, etc. Como lembra Roman Jakobson, enfatizando “o teor semântico elevado” presente na poesia – que, aqui, poderíamos expandir ao texto artístico –, “o nível cognitivo da linguagem não só admite mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução” (Jakobson, 1974, p. 70).

No contexto específico da poética valenciana, as relações fronteiriças entre os sistemas de signos são devedoras dos procedimentos de traduzir o mundo pelo trânsito da experiência sensorial. Ao longo do raconto gráfico, isso irá transparecer através da sensorialidade fruidora de um personagem anônimo, anti-herói que flana por uma metrópole em ebulição até se deparar com uma sala de cinema. Seu movimento de deambulação, contudo, mais que puramente fundado na descrição, é evidenciado graficamente – quer seja pelo recurso apropriativo (de fotogramas, um recorte de partitura [figura 2]), pela variação dos tipos gráficos, pelas colorações diversas da paginação. A presença da partitura é exemplar da dinâmica sensorial: na dupla de páginas onde ela aparece, o lado esquerdo ganha uma coloração acinzentada, que situa o espaço diegético no ambiente fechado durante o andamento da projeção; o direito, por sua vez, indica graficamente a ambiência sonora que contribui não apenas para o andamento narrativo da película, como para a dimensão sensorial coletiva da recepção da obra. A articulação dos grafismos delineia a espacialidade e indica um andamento de temporalidade a partir da sequência dos signos musicais.

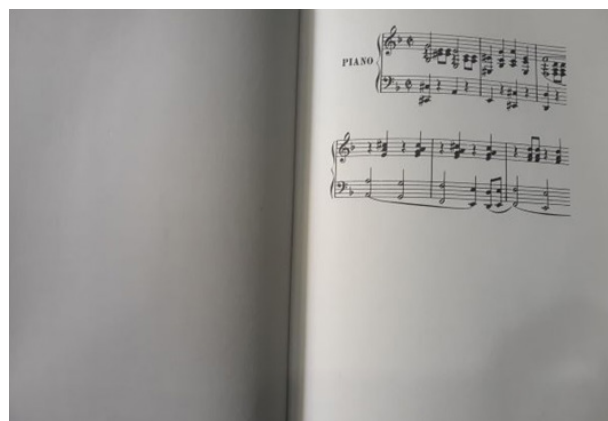


Figura 2 – Páginas gráficas de *Maciste no Inferno*. (Xavier, 1998, p. 92-93).

Há uma notória posição central do arquivo cultural de mídias na fundação formal da poética de Valêncio Xavier, que ganha um suporte e um caminho de exploração com a presença dos chamados meios de comunicação no âmbito do conteúdo, o que lega, por parte do artista, uma leitura da experiência social midiática. As variadas mídias que pipocam na sociedade com o advento tecnológico são compreendidas pelo criador como traduções do sensorio no contexto de uma urbanidade em efervescência, repleta de estímulos; por sua vez, o arquivo como materialidade cultural é articulado ante a iminência da finitude humana (Fonseca, 2021). O ato do protagonista – ou melhor, o abuso e o gozo na escuridão da sala – torna-se simbólico desse impulso tanto de vida quanto de morte, de finitude e de permanência, que transparece na práxis de criação do artista. Nesse contexto, a partir da presença central do cinema no âmbito conteudístico-formal, *Maciste* estabelece uma relação entre as tecnologias e a dimensão sensorial e

de percepção da temporalidade de uma época determinada – sobretudo se for considerada uma relação de oposição entre a dinâmica no interior da sala de exibição e a do mundo exterior a ela.

A relação entre tecnologia e sensorio foi explorada por um autor como Marshall McLuhan (1954, p. 38; tradução nossa), que, em seu ensaio acerca da influência e da presença social da prensa tipográfica nas obras de James Joyce e Stéphane Mallarmé, escreve: “Pode-se sugerir que a poesia moderna, com suas elaboradas paisagens mentais, deve muito à nova tecnologia pictórica [a iluminura medieval] que fascinou Poe e Baudelaire, e a partir da qual Rimbaud e Mallarmé construíram muito de suas estéticas”. Tal analogia entre mídia e sensorio, que desemboca na atividade criadora, evidencia a necessidade de um exercício crítico em perspectiva interagente (Fonseca, 2021) no exame do trabalho valenciano. Na primeira página após a gravura de Lazzarotto, pode-se ler:

Noite de Amor...
Vertigem de Luxo...
Caminho da Perdição...
Gigolô...
Rouge e Pó de Arroz...
Perdida em Paris...
Os Mistérios de Hollywood...
Bachanal...
Sodoma e Gomorra...
Três Noites de Don Juan...
Macho e Femea...
Maciste no Inferno...
(Xavier, 1998, p. 83. Grifos do original).

Essa fonte tipográfica, com títulos de obras fílmicas seguidos de reticências e ordenados verticalmente, não aparecerá novamente. Adiante, as fontes utilizadas se referem aos letreiros da obra em exibição e ao monólogo interior do protagonista. A partir dessa tipografia inicial, ao longo da obra as fontes intercaladas operam como variações dos signos do espaço e das vozes mobilizadas. Quanto aos nomes da citação, note-se que indicam muitas vezes produções que investem no erotismo, ou mesmo na pornografia. O enredo de *Maciste*, nesse contexto, parece um corpo estranho no conjunto – e as reações do espectador anônimo na saída da sala, ao final da obra, vão de encontro à ocorrência da perversão sexual num local inesperado, isto é, num espaço não pornográfico. Inesperado porque, lembre-se, o cinema teve parte significativa de seu desenvolvimento inicial de sua experiência cultural associado a diferentes configurações de registros da sexualidade (Machado, 2013).

Curiosamente, a escolha dessa película específica ante as demais opções não poderia ter sido mais exata, no âmbito narrativo. Nela, o protagonista Maciste é um viril herói que desce ao inferno para enfrentar desafios e tentações diabólicas. Há, tanto no personagem da fita quanto no anônimo, uma disposição de entrada em um espaço paralelo, uma saída do mundo ordinário com intuídos de enfrentamentos no que se refere a desejos e a paixões. Um fotograma apropriado, nesse sentido, é bastante significativo (figura 3).

Nele, vê-se o herói da película enfrentando desafios já no inferno. A cova da imagem e, antes dela, a própria descida infernal, estabelecem com a entrada na sala uma relação de dimensões topográficas que se reportam a um universo de significações que se opõem. Enquanto o herói atinge a

redenção em sua jornada, o anti-herói mergulha cada vez mais fundo, até a execução de sua fuga, mantendo com sucesso sua condição de anonimato. Trata-se do desenvolvimento de um personagem bastante similar ao abusador de *O Mez da Grippe* (1998; primeira edição em 1981), uma das vezes mais lembradas no contexto da polifonia do romance gráfico publicado por Xavier dois anos antes de *Maciste*.



Figura 3 – Páginas gráficas de *Maciste no Inferno*. (Xavier, 1998, p. 96-97).

No caso da obra de 1983, as dimensões de paralelismo – aquela no interior da obra projetada, entre *Maciste* e os personagens que ficaram na Terra, e aquela do anti-herói em relação à primeira – se embaralham. Se a linha do tempo da película se impõe – os fotogramas apropriados por Xavier não aparecem na mesma ordem que no filme dos anos 1920, mas os letreiros organizam a narratividade do trabalho de Brignone perfeitamente –, a experiência do abusador anônimo que com ela se relaciona se dá a partir de uma relação fruidora. O tempo presente fruído por ele ganha subjetivação numa sinestesia excitada, tanto por sua relação com os signos e estímulos quanto por sua atuação criminal em sua vivência paralela da espacialidade da sala – isenta aos barulhos do mundo exterior em sua experiência sensorial imersiva. Se antes da entrada na sala chamavam sua atenção os “anúncios/ luminosos, projectores, lâmpadas, letreiros” (Xavier, 1998, p. 87), numa relação estética que se desenvolveu a partir do contato com elementos da cidade grande, durante e após seu ato criminal são seus objetos de atenção elementos como o tecido da vestimenta da mulher abusada e as cores da cortina do cinema na saída da sala, entre outros.

A saída do espaço de exibição é significativa: se o filme ganha um letreiro que indica seu encerramento, o criminoso anônimo e massificado volta ao fluxo da vida urbana, isto é, torna-se “novamente parte da cidade” (1998, p. 133) e ninguém o vê. O tempo das narrativas fundadas nos paralelismos ganha um encerramento, mas já de volta à cidade, o sujeito anônimo se coloca num presente em fluxo, que escoia a partir das sugestões para o sensorio que as tecnologias emergentes – dentre as quais o cinematógrafo se apresenta como exemplo paradigmático – promovem. Sua percepção temporal da vida em movimento é modificada, num presente em processo de aceleração.

Natureza metanarrativa dos espaços ficcionais

Estudiosos da obra de Valêncio Xavier concordam em situar *Maciste no Inferno* no conjunto das obras cujos procedimentos composicionais organizam uma narrativa híbrida, marcada pela transposição entre cinema e literatura, com intervenções nos modelos narrativos intra- e extradiegéticos que, por sua vez alternam focos homo- e heterodiegéticos. Com isso, a leitura da obra interfere até mesmo no estatuto da personagem, do espectador e do leitor, formando um compósito que tem sustentado entendimentos da narrativa à luz da intertextualidade, da intermedialidade, da polifonia e da discursividade metalinguística (Rodrigues, 2010; Borba, 2005).

Ainda que as focalizações teóricas situem com propriedade os procedimentos construtivos da narrativa, a montagem de uma narrativa que se desdobra em planos com sobreposição de tramas e articuladas por focos distintos coloca em evidência entoações discursivas cujos limites não são tão evidentes. Se, por um lado, carregam nos enunciados tensionamentos de bivocalidades discursivas, por outro, criam espaços de fronteiras em que as diferentes codificações de linguagem, de espaço e de tempo adquirem porosidades de modo a confundir seus próprios limites. Não apenas os focos narrativos se alteram, mas também os papéis de personagem, espectador e leitor, interferindo no arranjo das espacialidades e temporalidades narradas. E o citado hibridismo revela-se fruto de transmutações formais de intervenção concentrada em codificações estético-culturais formadoras de um espaço semiótico de complexa textualidade.

Do ponto de vista das fronteiras sógnicas do espaço semiótico examinado, tal como formulado por Lotman, o hibridismo que colabora para a complexidade no cinema evidencia a “tendência para transformar os signos figurativos em signos verbais e a adoção da narração como princípio de construção do texto” (Lotman, 1978b, p. 22). Quer dizer, a citada polifonia do cinema resulta de procedimentos que se colocam muito além de relações binárias. Resulta antes da complexidade das relações semióticas das diferentes codificações e da polissemia própria da criação artística que coloca em crise o confronto de possibilidades interpretativas. Ainda que se observe com propriedade a conjugação de literatura com o cinema, *Maciste* não se enquadra nos limites da adaptação. Não se trata de obra literária transposta para o cinema nem de obra literária que assimilou recursos fílmicos de modo a dinamizar processos literários, tal como se observa em muitas obras da prosa modernista. A intervenção de Xavier é transgressora uma vez que incide sobre os códigos gráficos que podem ser lidos tanto no correr da página quanto na sequenciação audiovisual a demandar intervenção interpretadora de instâncias leitoras. A experiência valenciana não ocorre no plano da inter-(textualidade ou midialidade) mas da transtextualidade uma vez que obriga os códigos a transcenderem sua condição semiótica para intersemioses variadas. Trata-se, portanto, de uma experiência estética que encontrou no grafismo tipográfico, foto e cinematográfico uma forma de criar um espaço semiótico de transgressão visto exceder tanto a literatura quanto o próprio cinema e a fotografia. No limite, é por meio da transcodificação que o código gráfico une e altera o comportamento visual e audiovisual entre tela eletrônica e página bidimensional foto-tipográfica. Diante de intervenções criadoras com tamanho poder de

transmutação de códigos estéticos, entendemos que o hibridismo anunciado aponta para um processo criativo precursor do que hoje se conhece como narrativa complexa. Não da complexidade tributária das ferramentas digitais da moderna tecnologia de redes e conexões. Valêncio Xavier foi um artista com forte atuação multimídia, mas suas ações refletiam modos de pensar e agir no mundo a partir dos objetos e processos criativos. Para sermos coerentes com sua prática criativa, a complexidade a que nos referimos diz respeito aos extremos do processo de narrativização de modo que a trama construída se desenvolvesse numa região de instabilidades e de intercâmbio de papéis a abalar suas próprias estruturas. Sem risco de exageros, trata-se de uma complexidade que se acomoda muito bem na linha conflagrada por Jorge Luís Borges numa de suas mais desconcertantes e argutas formulações: a noção de precursor. Ao instituir a instância do precursor de uma obra, o escritor argentino colocava sob suspeita o lugar da criação, tanto no nível das mentes criadora e interpretadora, quanto das instâncias que separam fatos e ficção; autor e personagem; autor, personagem e leitor; tempo e espaço. Vale lembrar que Jorge Luís Borges reconheceu em Quixote um leitor de *D. Quixote* assim como Hamlet fora espectador de *Hamlet*, aproximações reversas que o levam à inferência que mudou todo um entendimento da atividade estética. Afirma Borges: “Todas estas inversões sugerem que, se as personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós mesmos, seus leitores e espectadores, podemos ser fictícios” (Borges, 1993, p. 64 *apud* Martelo, 2015, p. 277). Uma inferência que marcou a reviravolta no comportamento crítico-teórico da criação estética que convocamos aqui para tratar da complexidade narrativa a transcender limites – o que propomos tratar como metanarrativa.

Começamos por reposicionar nosso entendimento que caminhou para examinar o hibridismo de *Maciste* como propulsor da metanarratividade a romper limites e a propiciar porosidades na fronteira⁴ que distingue ficção de realidade sem, contudo, eliminar o tensionamento entre o diegético e o extradiegético. Pelo contrário, na metanarrativa a manutenção da luta entre mundos entrópicos irreconciliáveis é o que garante a condição do híbrido como espaço semiótico de fronteira, no sentido formulado por Lúri Lotman.

Como espaço semiótico as matanarrativas se servem de procedimentos estéticos que desafiam relações e princípios composicionais de causalidade. Devemos a Gérard Genette (2004) a possibilidade de compreender a metanarrativa por meio de um recurso que ele transferiu da retórica: o recurso estilístico denominado metalepse. Na retórica a metalepse se constitui na extensão da metonímia produzindo um jogo semântico em que a relação antecedente/consequente aparece invertida, violando o processo de causalidade. Na narrativa, a inversão atinge, sobretudo, o campo posicional do narrador que é deslocado para o interior do espaço narrativo, desarticulando organizações estruturais consolidadas. Para Giuseppe Civitarese, “na acepção genettiana, a metalepse, atualmente é um conceito intermediário entre a retórica e a teoria da narração, indica a transgressão paradoxal dos limites en-

⁴ “Fronteira” é aqui empregado como conceito de espaço semiótico de confluência entre diferentes processos sógnicos que coabitam sob conflito, tal como definido por Lotman em “The notion of boundary” (Lotman, 1990, p. 131-143).

tre realidades narrativas ontologicamente distintas, por exemplo, o mundo extratextual do narrador e o mundo onde vivem seus personagens.” (Civitarese, 2010, p. 160, n. 3). Quer dizer, deixa-se o caminho livre para mudanças e transformações de novos modelos de criação e de produção de sentido.

Se, por um lado, marcam-se as inversões como forma de antecipações do processo narrativo, que passa a se desenrolar em solo poroso sujeito a deslizamentos, por outro, observa-se que o intercâmbio entre os diferentes níveis do universo diegético, metadieético e extradiegético dissolvem os prováveis elos sustentados pelo “pacto da representação” (Martelo, 2015, p. 278). No caso específico do cinema, a irredutibilidade do espaço topográfico, tanto aquele ocupado pelo espectador quanto aquele constituído como filme, intervém como forma ampliada da heterogeneidade do espaço projetado na tela. Segundo Rosa Maria Martelo “a metalepse pode produzir o efeito de aproximar do mundo do leitor/espectador um dos níveis de realização contemplados na obra, deixando o outro (ou outros) à distância” (Martelo, 2015, p. 286). Consequentemente, “O cerne desta figura de matriz metonímica parece, pois, residir numa espécie de insanável instabilidade ontológica da qual a porosidade entre níveis narrativos não seria senão sintoma” (Martelo, 2015, p. 278).

Como as metanarrativas de *Maciste no Inferno* são construídas operando metalepses de modo a alcançar a complexidade entre constituintes heterogêneos da composição no curso das instabilidades ontológicas de mundos que se desenvolvem sob fronteiras em luta? É o que se espera examinar na sequência.

Já sabemos que a narrativa mobiliza fotogramas do filme *Maciste all'Inferno* de Guido Brignone (Itália, 1925), intercalados a poemas em prosa de uma narração heterodieética a relatar as provações do herói Maciste ao ser arrastado para o inferno quando tentava salvar sua irmã Graziella da sedução do demônio Barbadilha. Enunciado pelo discurso em terceira pessoa, o relato se apresenta como uma novela gráfica na qual os fotogramas conjugam com os poemas tanto o relato quanto os intertítulos de um filme e até mesmo a cenarização do ambiente subterrâneo onde habitam os seres diabólicos.

Recorrendo à grafia de época, o poema evoca não apenas um deslocamento no espaço mas também no tempo, além de construir um espaço ressonante com aliterações, assonâncias, jogos paranomásticos compondo um ritmo tonal: tonicidade e pausas se sucedem, quebrando a regularidade padrão de poemas em forma fixa. Paralelismos icônicos surgem de rimas plásticas de modo a acompanhar as transições visuais e as transposições espaciais que levam para outro lugar. Os versos quebrados que não obedecem os limites sintáticos e transgridem as pausas obrigam o encaideamento de um verso que se articula a partir do outro.

[...]

luminosos, projectores, lâmpadas, letreiros [...] deitadas sobre areias, mulheres veludo em atitudes lascivas sobre leitos ou dentro de alcovas, mão que agarram lábios que procuram fêmeas que se entregam, corpos em crispções, oscullos infinitos, desejos, anciãs, frêmitos, espasmos...” (Xavier, 1998, p. 87. “Grifos do original”).

Sem pretender esgotar a análise poética dos versos, o que se observa é que a composição valenciana constrói seus procedimentos em todos os níveis de sua constituição. Se reconhecemos que há transgressão, instabilidades e porosidades na narrativa, certamente é porque os mesmos procedimentos constroem a enunciação de todas as relações do espaço semiótico da obra. Assim, na introdução do herói fílmico, não é mero recurso estilístico ou enfático o nome Maciste ocupar sozinho a última linha do verso.

*Maciste, o heroe, o homem de vigor sem igual
e coração generoso era tão estimado em sua
aldeia natal, onde vivia como um paladino
do bem que, um bello dia, Plutão em seu
seu reino subterrâneo de treva e rancor
invejou-o e para combatel-o mandou a Terra
o demônio Barbadilha, um dos seus mais
ardillosos subditos, com a missão de
corromper a bella Graziella, irmã de criação
de Maciste (Xavier, 1998, p. 91. Grifos do original).*

Observe-se que os versos quebrados criadores do encaideamento garantem a continuidade em uma outra direção. O nome do herói na posição de um só verso marca um deslocamento que, no plano da composição, marca a mudança de foco narrativo, de discurso e de gênero. Do interior da narração heterodieética se propaga a narração homodieética do personagem que atua do outro lado da tela, na sala de projeção. Nela o padrão gráfico de escrita antiga é tipograficamente composto em negrito, contrapondo-se ao padrão da narração heterodieética. É o que se pode ler nas sequências:

Negro como o inferno até a costumar a vista
Fico em pé as mãos na mureta de madeira
que separa as fileiras de cadeiras da grande
porta com cortinas de velludo que separa a
salla de exhibções da salla de espera

*Este vendo Graziella seduzida por um
conquistador sem escrupulos percebe a
intervenção de Barbadilha e, ousadamente,
trava renhida lucta com o demônio que
o arrasta para o inferno*
(Xavier, 1998, p. 95. Grifos do original).

A alteração de padrão gráfico mostra uma dinâmica de vocalização que, apesar do silêncio da página e do filme, uma vez que o filme de Brignone não reproduz som, não pode ser considerada destituída de voz. O que se observa aqui é mais uma potencialização gráfica que dimensiona iconicamente timbres de entoações sonoras que distinguem a discursividade do foco narrativo. Com isso, os dois mundos se defrontam bem como os personagens e os narradores: o personagem fílmico surge da focalização heterodieética, enquanto o personagem da sala é tanto espectador quanto porta-voz de um discurso homodieético. A própria noção de voz-off fica fragilizada. Aqui também é preciso ressaltar um traço da criatividade de Valêncio Xavier, que pensa criticamente a condição histórica de sua época em que a consagração da cultura visual não conseguiu reduzir a ação da palavra, assistindo com resistência a semiotização de sua condição icônica. Sobre tal resistência afirmou Lotman:

A cultura contemporânea assenta numa base verbal e abrange um grande número de coisas e objetos fabricados, por assim dizer, com palavras: os livros, os jornais, as revistas. A apresentação destes objetos constitui um signo icônico, e a palavra assume nelas uma função figurativa. (Lotman, 1978b, p. 71).

Não é de se estranhar, portanto, que a gráfica valenciana explore a iconicidade dos signos que entram para a composição de sua novela gráfica em que as próprias instâncias narrativas mostram-se em fronteiras discursivas tensionadas. Abre-se caminho até mesmo para uma manifestação de autodiegese num signo gráfico: o dêitico “Este”, supostamente introdutor da narração heterodiegética. Lido na sequência da voz do personagem-espectador, o dêitico confunde as referências: num primeiro momento se reporta ao homem, anônimo sedutor que entra na sala de cinema, contudo no avançar da leitura, se reporta à sequência anterior que terminara com o nome Maciste isolado na última linha do verso. Desenha-se um movimento icônico visto que há uma replicação de termos isolados por sequências narrativas. Na confluência enunciativa, a reflexividade do jogo sedutor também é ambivalente visto se referir tanto ao personagem-espectador quanto ao personagem fílmico do demônio sedutor, o que é enfatizado pela visão do personagem-espectador ao associar o negro da sala escura ao inferno. Tais cruzamentos, porém, não são evidências, mas sim articulações do processo de leitura que alcança um tipo de ressonância nas controvérsias dos fragmentos das diferentes tramas. Assim o texto de Valêncio Xavier se acomoda no âmbito das metanarrativas e das metalepses. Se o conjunto da articulação entre as diferentes narrações contam com o trabalho de percepção e de entendimento do leitor, compete à leitura a descoberta do discurso que ressoa no interior de um outro discurso tornando-se responsável pela bivocalidade dos diferentes planos. Do ponto de vista das atuações, a palavra passa a ser cenarização traduzida em atos. O mesmo se pode dizer da integração entre os espaços fílmico, da sala escura, da novela gráfica, do raconto. Em todas essas articulações manifestam-se traços fundantes da metanarratividade criada por meio do jogo ficcional. Se o personagem-espectador atua como replicador do jogo sedutor que corre na tela, ele é também ator coadjuvante da trama que dela se desloca da tela para a sala. Porém no deslocamento ocorre uma transformação e o personagem-espectador se torna um duplo de Barbadiilha. Atua no seu próprio filme rodado no compasso de sua voz cujo olhar descreve a cena em *travelling* de sua atuação, como se pode ler no trecho que se segue.

Com a luz que vem da tella busco com os olhos aquilo que quero e busco meu logar a mulher Até me assegurar que é uma mulher fico atrás da mureta de madeira as mãos segurando suas bordas Para que os outros espectadores não se apercebam das minhas intenções finjo entrar na fileira de traz com mais gente; mudo de idéia e entro na fileira da frente ameaço sentar numa cadeira vazia mas sento-me ao lado della É uma mulher (Xavier, 1998, p. 99. Grifos do original).

“A luz que vem da tella” se torna agente da transformação dramática do homem que passa a agir como personagem

de seu próprio filme em que atua como o demônio sedutor. Contudo não é somente o filme que reverbera na sala escura e incita o homem; suas ações também se cruzam numa relação inversa com o filme, como se pode ler nos fragmentos verbais que se seguem acompanhados de tradução visual (figura 4).

Ora o mortal que chega ao inferno sem ter morrido, pode voltar ao mundo se ao fim de trez dias não tiver cedido à tentação de alguma beldade d’aquelle antro

É bella e macia, estou com meus braços cruzados e as pontas dos meus dedos acariciam o fino tecido de sua blusa solta ella não solta os olhos da tella cintilante nem sente minha caricia na seda macia diferente do áspero velludo das vermelhas cortinas É um filme marron nas cennas de inferno é vermelho Um calor me sobe por todo meu corpo, frieza da seda

Ora, Proserpina, a esposa própria de Plutão tenta-o com encantos taes que Maciste ousa beijal-a: Estava decretada sua sentença às pennas etternaes (Xavier, 1998, p. 107. Grifos do original.)



Figura 4 – Fotograma reproduzido em *Maciste no Inferno* (Xavier, 1998, p. 105)

O arco sensorial de relações, inversões e reverberações se amplia na tríade que inclui Proserpina na trama da sedução; e o jogo iniciado com Barbadiilha e Graziella se amplia com Proserpina e Maciste, de um lado, o homem e a mulher na sala de cinema, de outro. O jogo continua nas assonâncias verbais das frases como em: “as pontas de meus dedos acariciam o fino tecido de sua blusa **solta** ella não **solta** os olhos da tela”. Numa única palavra ressoam sentidos fonicamente distintos: solta [ô] / solta [ó] – jogo paronomásico entre a blusa solta/ ela solta / ela não solta. Situação que se inverte quando a mulher e se retrai: “ella afasta seu braço vira-se e olha firme para / mim meus olhos estão na tela”. As cenas se confundem e as fronteiras discursivas se entrelaçam sem distinguir o fato da sala e a ficção do filme. Os três modos narrativos perturbam a focalização e o texto conjuga heterodiegese, homodiegese e autodiegese, o que significa dizer que o extradiegético transgride os limites e passa a compor uma só trama no nível diegético, o que se

observa para o final do texto quando a cena do beijo entre Proserpina e Maciste (figura 5) antecipa a desestabilização do jogo de sedução.

*Então terminada a lucta, Plutão chama o
heroe a sua ignobil presence e em lembrança
aos seus serviços auctoriza-lhe a voltar a
Terra: Proserpina protesta contra isso, mas
Em vão. Maciste prepara-se para partir,
mas Proserpina arma-lhe um laço, manda-o
prender e torna a beijal-o, condemnando-o
novamente à penna eternal*

Latagões com estandartes e bandas de músicas,
coxas nuas de girls macias, meninas
cobras deitadas sobre areias, mulheres
velludos em attitudes lascivas, mãos que
agarram tóco finalmente o lado de seus seios
calor, lábios que procuram, fêmeas que se
entregam, corpos em crispações, osculllos
infinitos, desejos, ancias, fremitos,
espasmos... No espasmo do gôzo nem sinto
suas unhas vermelhas fincarem-se em
minha carne:
“Que é isso? se o senhor não ficar quieto
eu chamo o guarda!” (Xavier, 1998, p. 121. Grifos do original).



Figura 5 – Fotografia reproduzida em *Maciste no Inferno* (Xavier, 1998, p. 119).

Aquilo que se considerava intertítulo abriga agora o discurso do homem no transe de sua libertinagem: a frase encadeia metáforas de um cenário libidinoso num *travelling* de sua própria voz (Anacleto, 2020, p. 267-286) que alcança topografias distintas, como se pode ler no destaque focalizando a passagem de um para o outro – também passagem do quarto para o quinto verso: “velludos em attitudes lascivas, mãos que / agarram tóco finalmente o lado de seus seios”. A leitura se defronta com uma radical proposta de hibridação semiótica em que o texto lido é tanto um *raconto* de um imaginoso personagem que vive suas fantasias sexuais à medida que conta, transformando-as em cenário de diferentes associações, quanto um *raconto* tradutor de narrativas transmutando códigos. Assim, a palavra cumpre o papel de cenarização conferindo iconicidade às ações e atuações ao mesmo tempo em que transforma fotografias em gravuras de uma novela gráfica que cria um diagrama para as tramas que se atravessam, rompem limites e criam porosidades nos espaços de representação. Tanto o hibridismo composicional quanto a transgressão

dos limites dramaturgicos contribuem para a expressão de um processo criativo cuja plasticidade não se encerra nos procedimentos composicionais mas se completam com a mobilização de uma leitura responsiva, isto é, que acrescenta a voz de uma outra consciência de modo a ampliar o alcance do diálogo inconcluso que toda obra artística almeja proporcionar. Nesse sentido, o *raconto Maciste no Inferno* de Valêncio Xavier constrói uma metanarrativa bem ao gosto das experiências de seu projeto criativo de atuação no cenário multimidiático de seu tempo. A metanarrativa torna-se espaço privilegiado de experimentar os discursos de modo a confrontá-los em experiências de bivalocidade capazes de romper limites e tensionar fronteiras em que o extra-semiótico adentra o espaço semiótico dos sistemas estéticos constituídos e muda os vetores de sua constituição. É assim que recursos como a metalepse são convocados para considerar o efeito estético dos tensionamentos, rupturas e transgressões.

Considerações finais: Cinema como síntese corpográfica

Em *Maciste no Inferno* intervenções, intrusões e reversões se constituem os operadores da complexidade e do hibridismo que a própria linguagem do cinema mobiliza e que Valêncio Xavier transforma em princípio estético de composição artística ao concentrar no grafismo o procedimento fundamental da semiose das imagens de seu *raconto*. Um grafismo que traduz a própria síntese do espaço em linguagem fílmica ou, como entendeu Lotman: “quando o espaço infinito se torna um plano, as representações tornam-se signos e passam a poder designar outra coisa além daquilo de que são o reflexo visível” (Lotman, 1978b, p. 55). Daí a afirmação inicial que atribuiu ao código gráfico o foco concentrador de transmutações de expressão e de conteúdo que, no cinema, a gráfica luminosa registra e projeta. A arte gráfica valenciana cumpre seu desígnio de potencializar a dinâmica de sua própria constituição.

Se, por um lado, instala-se uma disputa entre focos narrativos no espaço de representação, por outro se ampliam as possibilidades enunciativas – caso dos encadeamentos observados nas quebras dos versos em que de um discurso se projetam outros enunciados de diferentes pontos de vista criando uma verdadeira arena discursiva. A palavra cenariza atos e com isso transforma a enunciação num evento dialógico em trânsito que busca a interação pela leitura e com o leitor, o que, evidentemente, implica alteração de tempo e espaço.

Também no que se refere às inversões observadas no jogo de sedução que reverbera estratégias libidinosas até mesmo na expressão verbal de ações justapostas – observadas na cena: “velludos em attitudes lascivas, mãos que / agarram tóco finalmente o lado de seus seios” – há que considerar um recurso particular de metalepse no cinema. Trata-se do falso *raccord* assumido como continuidade de um *travelling* vocalizado pela intrusão de um discurso homodiegético no heterodiegético já examinado anteriormente. Com isso, o texto cumpre a demanda da narrativa de mobilização da imaginação do leitor-espectador que contribui, assim, para compor a mudança do plano para um contraplano que o *faux-raccord* havia unido.

De igual modo, se o leitor lê no texto da narrativa heterodiegética seu deslocamento para a narrativa homo- e autodiegética, ele se torna tradutor de todas as recodifica-

ções, afinal é dele a memória do filme de Brignone e é ele quem compreende a transposição do extradieético para o dieético bem como as intrusões que uma forma desempenha em relação às outras. Cabe a ele acompanhar as transgressões no espaço narrativo. Com isso, a metanarrativa atende a uma demanda do fazer poético valenciano: a necessidade de produzir pensamentos sobre suas próprias escolhas estéticas de modo a evidenciar na narrativa sua consciência crítica sobre a própria construção. Isto é o mais preciso objetivo da metanarrativa.

Não sem motivo o raconto *Maciste no Inferno* foi situado aqui no alinhamento do que Borges concebera não apenas como ruptura de limites mas também como possibilidade de transposição entre mundos imiscíveis. A obra valenciana força o entendimento da fronteira como espaço de luta em que o exotópico tensiona arranjos semioticamente configurados e se converte em procedimento emblemático da transgressão estética que excede instâncias convencionalizadas. Termos de uma complexa equação desestabilizam a relação entre sujeito e objeto em que o primeiro se desloca para o espaço semiótico do segundo. Além de quebrar o pacto da ilusão ficcional, colocando em xeque a verossimilhança, o deslocamento pode roubar o espaço cênico ao criar uma extensão física, caso do que é passível de acontecer em salas escuras de cinema. Quando o espectador passa a atuar em uma cena que reverbera a partir do que ele vê no espaço da tela, o movimento exotópico já não se limita ao dieético e extradieético. Traduz, antes, uma transmutação envolvendo uma tríade espacial entre tela / corpo sensorial / sala. Ocorre um movimento invertido: em vez de arrastar o espectador para a ficção ou, o contrário, de levar o personagem para a realidade, o espectador torna-se ator do drama que a tela faz ressoar em seu corpo e sua mente. A porosidade modifica a constituição icônica do espaço cênico que dialeticamente reproduz a fronteira entre espaços semióticos de diferentes qualidades sensoriais. Podemos dizer que em *Maciste no Inferno*, Valêncio Xavier revela o deslizamento da iconicidade das imagens fílmicas que, longe de serem cópias das vivências no mundo empírico, reproduzem conflitos de modo a criar uma dramaturgia audiovisual concentrada na singularidade das representações. Confirma assim o pressuposto semiótico formulado por Lotman segundo o qual:

Só teremos a convicção de que o cinema não é a cópia servil e mecânica da vida, mas uma reconstituição activa em que as semelhanças e as diferenças se organizam em processos de conhecimento intenso, por vezes dramático da vida depois de termos compreendido a sua linguagem (Lotman, 1978a, p. 14-5).

Valêncio Xavier não deixa nenhuma dúvida quanto ao seu entendimento da linguagem do cinema como corpográfica – síntese que *Maciste no Inferno* reverbera nos diferentes níveis de sua composição.

Referências

- ANACLETO, M.T. (2020). Vozes em *travelling*: figurações da personagem em A Costa dos Murmúrios. In: **Dinâmicas da personagem**. Colóquio Internacional “Figuras da Ficção 5”, C. Reis, org. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 267-286.
- ARAUJO, R. G. (2012). **O passado vive em mim**: a consciência histórica na produção de Valêncio Xavier (décadas de 1970-2000). 117 f. Dissertação (Mestrado em História). Curitiba: Universidade Federal do Paraná.
- BORBA, M. S. (2005). **Para além da escritura: a montagem Valêncio Xavier**. 2005. 120f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- BORGES, J.L. (1983) **Novas Inquirições**. Lisboa: Editorial Quercus.
- CAMPOS, H. (1987). Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Global.
- CIVITARESE, G. (2010). Metalepse ou a retórica da interpretação transferencial. **Revista Brasileira de Psicanálise**. Vol. 44, n. 3, p. 159-176.
- GENETTE, G. (2004). **Métalepse: De la figure à la fiction**. Paris: Seuil.
- FONSECA, Daniel F. E. L. **Homem entre meios**: centralidade das mídias na produção estética de Valêncio Xavier. 2021. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2021.
- JAKOBSON, R. (1974). **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix.
- LOTMAN, I. (1978a). **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Editorial Estampa.
- _____. (1978b). **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa.
- _____. The Notion of Boundary. **Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990, p. 131-143.
- MACHADO, A. (2013). **Pré-cinemas e pós-cinemas**. São Paulo: Papius.
- MACHADO, I. (2000). **Redescoberta do sensorium**: rumos críticos das linguagens interagentes. In: MARTINS, Maria Helena, org.. *Outras leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes*. São Paulo, Editora Senac; Itaú Cultural.
- MACISTE all’Inferno. Direção de Guido Brignone. Torino: Fert, Società Anonima Stefano Pittaluga, 1925. 35mm, 95 min.

MCLUHAN, H. M. (1954). Joyce, Mallarmé and the press. *In: Sewanee Review*. Vol. 62, No. 1 (Jan. - Mar.), p. 38-55.

MARTELO, R.M. (2015). Livros, filmes, metalepses. *In: A escrita do cinema: ensaios*. C. Rowland; J. Bértolo, orgs. Lisboa: Documenta.

PERES, A. (2008). As fronteiras enfraquecidas do diegético. *In: Comunicação e Cidadania*. Actas do 5o Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação. M. Lemos Martins; M. Pinto, orgs. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho), p. 1316-1329.

ROBBE-GRILLET, A. (1969). *Por um novo romance*. São Paulo: Editora Documentos.

RODRIGUES, A. P. (2010). As interações das linguagens literária e cinematográfica no texto híbrido de Valêncio Xavier. *Revista Letras e Letras*. Uberlândia, v. 26, n. 2, p. 345-356.

XAVIER, V. (1998). Maciste no Inferno. *In: Xavier, V. O mez da gripe*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 81-135.

XAVIER, V. (1999). *Meu 7º dia: uma novella-rébus*. São Paulo: Ciência do Acidente.

Tatiana Siciliano
Tatiana Helich

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Brasil

Vulgo Grace & the evidential paradigm: the roads of the psychoanalyst- detective in Atwood's novel

One of the diffusers of the evidential method in the 19th century, the detective novel builds its narrative on the mystery surrounding the crime. Inaugurated by Edgar Allan Poe, the genre adapts according to the issues of its time and its historical context. This article aims to reflect the *Vulgo Grace* (2017), by Margaret Atwood, from the conventions of the detective story in order to perceive the presence of the evidential paradigm, used as a methodological path, in the investigation of the protagonist's culpability of romance. Investigative way worked by the doctor, with detective techniques mixed with the studies of the mind, still embryonic at the time. The clues left by the accused will share space with situations that show the difficulty of defining a single truth, playing an illusory game with the detective-psychoanalyst in which guilt, omissions and responsibilities intertwine and prevent the certainty of the facts.

Keywords

Evidence Paradigm, Crime, Detective Story, Detective, Historical Novel

Vulgo Grace & o paradigma indiciário: os percursos do psicanalista-detetive no romance de Atwood

Um dos difusores do método indiciário no século XIX, o romance policial constrói sua narrativa em cima do mistério que envolve o crime. Notabilizado por Edgar Allan Poe, o gênero desliza e se adapta de acordo com as questões de sua época e de seu contexto histórico. Neste artigo, busca-se refletir a obra *Vulgo Grace* (2017), de Margaret Atwood, a partir das convenções do gênero policial com o intuito de perceber a presença do paradigma indiciário, aqui utilizado como um percurso metodológico, na investigação da culpabilidade da protagonista do romance. Caminho investigativo trabalhado pelo médico, com técnicas detetivescas mescladas aos conhecimentos dos estudos da mente, ainda embrionários à época. As pistas deixadas pela acusada vão dividir espaço com situações que evidenciam a dificuldade de definir uma verdade única, fazendo um jogo ilusório com o detetive-psicanalista em que culpas, omissões e responsabilidades se entrelaçam e impedem a certeza dos fatos.

Keywords

Paradigma Indiciário, Crime, Narrativa Policial, Detetive, Romance de Época

Introdução

Os nossos pequenos gestos inconscientes revelam o nosso caráter mais do que qualquer atitude formal, cuidadosamente preparada por nós. (FREUD, O Moisés de Michelangelo).

Os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história que conta uma história já contada. Isso já Homero, já sabia Aristóteles, para não falar de Rabelais ou de Cervantes. (ECO, 1985, p.21)

Umberto Eco em *Pós-Escrito do Nome da Rosa* (1985), reflexão sobre a escrita do seu romance mais famoso, sublinha que para se contar uma história é preciso antes construir um mundo possível e crível. Esse mundo é que ditará os rumos dos próximos passos do enredo, que guiará as mãos e diálogos do autor. Os passeios pelos “bosques da ficção”, título de outro livro de Eco, prescindem de parâmetros coligidos pela própria experiência. Assim, a busca pelas pistas e pelos labirintos do crime na literatura ficcional se amalgamam às transformações ocorridas no século XIX, geradas pela Revolução Industrial, isto é, ao modelo epistemológico que vai proporcionar para o campo das ciências humanas um olhar aguçado para os pequenos gestos, para os elementos mais negligenciáveis. Condições essas que vão originar em 1840 a maneira como o pioneiro no gênero policial, Edgar Allan Poe vai construir a narrativa do conto “Os crimes da Rua Morgue”.

Com o detetive C. Auguste Dupin, Poe inaugura a fase dos detetives como “máquinas de raciocinar”,¹ salientando para o leitor imerso nas ideias positivistas em vigor no pe-

ríodo a importância do raciocínio lógico como instrumento de investigação e desvendamento do comportamento humano. A ideia do enigma a ser decifrado já está presente na tragédia edípica de Sófocles, cujo protagonista que casa com a mãe e mata o pai é aclamado em Tebas após desvendar o enigma da Esfinge. Contudo, não se inaugura aí, o gênero policial cuja narrativa está embebida em pressupostos positivistas da investigação científica, no paradigma indiciário, como nos aponta Ginzburg (1989). Nas palavras de Ernest Mandel (1988, p.37): “O verdadeiro tema dos primeiros romances policiais não é o crime ou o assassinato, mas o enigma. O problema é analítico e não social ou jurídico”. Dessa forma, para decifrar os enigmas do crime – ponto-chave do romance policial, Dupin relaciona as leituras dos jornais com as leituras dos índices, das pistas deixadas, mostrando a lógica utilizada e ressaltando a importância do uso da razão para se alcançar a verdade do crime.

Como dito por Freud na epígrafe que abre este artigo, talvez os menores gestos revelem o caráter do indivíduo. É com este pensamento que o Dr. Simon Jordan, médico da mente, ainda antes do advento da psicanálise² – como se auto intitula na obra *Vulgo Grace*³ ([1996] 2017) –, tentará decifrar o mistério do crime que envolve a jovem Grace Marks, protagonista da narrativa acusada do assassinato do patrão Thomas Kinnear e da governanta Nancy Montgomery. Como um detetive, o Dr. Simon será encarregado de desvendar o enigma do crime e descobrir se Grace é culpada ou inocente e, para isso, ele usará a técnica descrita por Freud na epígrafe deste artigo e que é a base do romance policial de enigma: reunir os indícios, as pegadas e pistas minuciosas, detalhes que escapam da percepção dos indivíduos comuns. É através do pequeno que ele instiga a personagem, usando perguntas e objetos cotidianos como “Em que uma maçã faz você pensar?” (ATWOOD, 2017, p. 51), iniciando uma conversa simples com a protagonista.

Vulgo Grace traz a história de Grace Marks, uma jovem irlandesa, imigrante no Canadá, que é acusada de assassinar o patrão Thomas Kinnear e a governanta Nancy Montgomery no século XIX, com julgamento que repercutiu na sociedade da época causando curiosidades e ajudando na reflexão sobre o papel da mulher em uma sociedade marcada pelo domínio masculino nos atribuições públicas e de comando.⁴ Antes de ganhar popularidade com o livro de Atwood, a história havia sido recuperada pela socióloga Kathleen Kendall (1999), que analisou a loucura nos prisioneiros da época de Grace, já que a sociedade estava na transição do modelo do suplício para o inquérito policial com a confissão.⁵ A história ganhou maior repercussão ao ser adaptada para série televisiva, sendo transmitida inicialmente pelo canal CBC, no Canadá, e, posteriormente, comprada e adaptada pela Netflix, o que garantiu o selo de produção original além de distribuição global pelo serviço de *streaming*.

Em *Alias Grace* (2017), título da série, bem como no livro, a protagonista não confessa a culpa, mas também não defende sua inocência. Em uma temporada com seis episódios de cerca de 40 minutos de duração cada, a série assim como o livro de 512 páginas acompanha a narrativa de Grace no seu relato para o dr. Simon Jordan sobre os eventos que lembra de sua trajetória até ser presa. Após 16 anos de prisão, Grace recebe a notícia de que um Conselho no Canadá resolveu reabrir o caso com o objetivo de provar sua inocência e, para isso, contariam com a ajuda do médico (psicanalista). Ao longo da trama, o médico precisará lidar com as características de inocente e dócil de Grace

¹ Reimão (2005) destaca o papel do detetive nos romances policiais análogo a uma máquina de racionar. Vera Follain de Figueiredo (2020) também aponta para a característica de máquina do gênero policial. “máquina de narrar”.

² A publicação por Sigmund Freud de *A interpretação dos sonhos*, que inaugura formalmente o campo da psicanálise ocorreu em 1900. Contudo estamos neste artigo considerando os médicos da mente como psicanalistas, mesmo antes do advento da palavra e de um campo de estudos, formado por Freud.

³ A obra é um romance, escrito por Margaret Atwood, baseado em uma história verdadeira de um assassinato ocorrido em 1835 no Canadá. Os fatos históricos – bem como as questões sociais da época – são apresentados pela vertente policial, ao acompanhar a investigação do caso. Neste artigo, interessará pensar a obra a partir das convenções do gênero policial com o intuito de perceber a presença do método indiciário usado em uma investigação que será trabalhada através da psicanálise.

⁴ Conforme Michelle Perrot (2016) as mulheres são invisíveis no espaço público, confinadas ao ambiente doméstico, acabam sendo silenciadas e suas opiniões não ouvidas. Afinal, como atesta Pierre Bourdieu (2005) a “dominação masculina” está embebida no nosso inconsciente e orienta nossas práticas e visões de mundo, assim como os comportamentos previstos em sociedade. Contudo, essa não será a discussão do presente artigo e sim a estrutura narrativa do gênero policial.

⁵ Sobre a transição do suplício para o modelo prisional com análise da vigilância e da punição na modernidade, ver Foucault (1988).

ao mesmo tempo que descobre as artimanhas de sedução e dissimulação da protagonista, o que aumenta ainda mais a dúvida sobre a culpa de Grace. Além disso, por ser uma narrativa contada pela protagonista, a série discorre sobre a veracidade dos fatos, mostrando que apenas Grace Marks sabe o que aconteceu no dia do assassinato, mas é mesmo possível confiar em sua versão?

Desde sua origem na literatura, a narrativa policial alimenta-se do pacto de confiança, depositado pelo leitor, entre quem narra e aquele que investiga. No romance policial de enigma, o discurso do narrador depende do modo como o enredo é construído pelo detetive a partir dos fragmentos encontrados, revelando uma superposição de leituras que enfatizam a relevância do discurso com base científica, pressupostos fundamentais do pensamento iluminista e da ciência, não mais a religião, como paradigma para se ler o mundo. Parte-se de sinais, índices, aparentemente imperceptíveis, e por isso, geralmente negligenciados, para se descobrir a verdade. Da decifração de sinais como pegadas, fios de cabelo etc., os detetives do romance policial de enigma relacionam esses índices com outras leituras de pistas, que podem ser obtidas através das reportagens dos jornais para chegar a uma verdade final, ressaltando que o fascínio gerado pelo crime está no mistério que o envolve, no desafio à lógica racional daquilo que se oculta.

No século XX, com o crescente ceticismo epistemológico, a questão da verdade única começa a ser questionada, colocando a própria narrativa sob suspeita. Assim, a narrativa policial passa a ser construída em seu próprio impasse: decifrar enigmas para alcançar uma verdade que, ao final, será apenas uma interpretação dos fatos. As pistas e sinais deixados pelo criminoso vão dividir espaço com as situações que evidenciam a dificuldade de definir a verdade, onde culpas, omissões e responsabilidades se entrelaçam e impedem que o leitor/espectador tenha certeza sobre os fatos. É esse contexto que a narrativa policial *noir* vai intensificar, mas sem abandonar o modelo de enigma de trabalhar com a ordenação causal do processo investigativo, usando o desvendamento de enigmas como princípio para a organização dos acontecimentos. Contudo, as narrativas *noir* cada vez mais vão revelar o caráter ilusório de toda tentativa de alcançar uma verdade única e unívoca. As narrativas se tornam assim mais complexas e as personagens ganham camadas, que podem ocultar parte de suas personalidades. Ao ficcionalizar a história de um crime real, a escritora canadense Margaret Atwood vai navegar pelas convenções genéricas do romance policial ao mesmo tempo que constrói sua narrativa adaptando para as questões contemporâneas e os deslizamentos do gênero. Ao optar pela narrativa na voz da protagonista acusada do assassinato, Atwood alimenta o discurso da suposta criminosa deixando nas mãos dela a narrativa do crime. Para o detetive, resta relacionar a leitura dos rastros deixados pela mente da protagonista com os laudos médicos e as notícias de jornais. Dessa forma, percebe-se que o romance policial além de continuar com a narrativa de enigma como referencial, ao longo do tempo, vai buscar suas próprias convenções e ampliar as fronteiras com outros campos do saber. No caso de *Vulgo Grace*, o inquérito policial estará na fronteira com a psicanálise para repensar a relação entre narrativa e verdade e, através dos vestígios da mente, tentar recompor os fatos que culminaram no assassinato central da trama. Ao dar voz a uma protagonista com características fortes, com contradições que permitem a dúvida sobre a culpa – que é

uma jovem que trabalhava como empregada doméstica –, a narrativa permite o protagonismo de indivíduos comuns, que passam por situações cotidianas, enfrentando dilemas e questões de sua própria época, o que pode ou não justificar determinados comportamentos e despertar emoções, ressaltando a ideia de que julgar a culpa de um indivíduo pode ser mais difícil do que se imagina.

Sobre a obra *Vulgo Grace*, muito já foi dito sobre a protagonista Grace Marks e a narrativa rendeu estudos sobre a loucura feminina, sonambulismo, hipnose. Contudo, um ponto nos chamou a atenção e será o elemento-chave deste artigo: a reflexão sobre o método investigativo do personagem dr. Simon Jordan, psicanalista/detetive, que irá se ater aos detalhes da mente humana para desvendar o enigma do crime, ressaltando a importância da minúcia, do pequeno, do que escapa aos grandes olhos, na observação dos menores gestos e dos resquícios escondidos na mente da protagonista. É uma transformação de olhar com lentes microscópicas, instrumento da ciência, e de um novo estatuto. O cotidiano e seus meandros passam a serem objetos da investigação, mesmo que seja para a prevenção do crime, com a explosão das grandes cidades. Assim, buscaremos pensar a estrutura do romance policial discutida por Sandra Reimão (2005) relacionando o médico da narrativa de Atwood com o papel desempenhado pelo detetive do romance policial para, assim, refletir sobre o método indiciário – a partir do ponto de vista de Ginzburg (1989). O historiador italiano em “Sinais: Raízes de um paradigma indiciário” reflete sobre o modelo epistemológico, que emerge nas Ciências Humanas oitocentista, embebido de um *ethos* científico que direciona novas perspectivas. Para isso, traz três personagens, dois reais e um ficcional: o crítico de arte Giovanni Morelli que constrói uma teoria sobre autoria na pintura, desvendando falsificações a partir de indícios como detalhes da orelha, do nariz, pedaços não vistos pelos que avaliam a arte. Afinal, o estilo da época pode ser copiado, mas a traição reside nas minúcias. O médico e inventor da psicanálise Sigmund Freud propõe o seu modelo analítico baseado em “atos falhos”, em refugos trazidos à tona sem a consciência do sujeito, que revelam mais sobre ele, do que é de fato dito de forma elaborada. O último personagem de Ginzburg é o detetive, ficcional, Sherlock Homes, criado por Conan Doyle, que desvendava os crimes nas narrativas do romance policial a partir de pistas deixadas na cena e ignoradas: guimbas de cigarro, pelos, pegadas na lama, cheiros, indícios que cruzados com outros signos levam à descoberta do todo.

Desta forma, busca-se neste artigo trazer a discussão sobre a importância da incorporação das narrativas policiais dos rastros e do cotidiano comum, dos pequenos indícios, de situações que parecem, à primeira vista, banais, usando como fio condutor da discussão a obra *Vulgo Grace*, de Margaret Atwood, em diversas passagens que colocam em primeiro plano a interação entre o médico e Grace, que para tentar desvendar se a protagonista cometeu ou não os crimes e, se cometeu, a razão, que pode levar a provar a sua inocência ou atenuar sua culpa, se vale de métodos detetivescos para desvendar o labirinto de sua mente.

Detetive-psicanalista ou psicanalista-detetive: atrás das minúcias da mente humana

— Talvez eu lhe conte mentiras, eu digo.
— Talvez você conte. Talvez conte mentiras sem intenção e talvez as conte deliberadamente. Talvez você seja uma mentirosa.
(ATWOOD, 2017, p. 53)

A conversa acima entre a protagonista Grace Marks e o médico Simon Jordan ocorre na narrativa no ano de 1851 (16 anos após sua prisão), período em que o paradigma científico e o uso do método lógico racional ganhavam predominância e eram também disseminados pela literatura que trazia as narrativas do romance policial nos rodapés dos jornais, intitulados folhetins. O indivíduo já imerso nas novidades trazidas pela revolução industrial acostuma-se com o uso do maquinário nos diversos campos. No diálogo entre os personagens, Grace, a narradora, deixa claro não só para o médico como também para o leitor que suas palavras podem não ser verdadeiras. Ao longo da narrativa, é possível perceber que a protagonista vai moldar seu discurso em cima de uma fragilidade e de uma inocência feminina e, assim, seduzir a plateia masculina, que é quem domina a cena pública. Essa manipulação é revelada por Grace ao confessar para o leitor que ensaiava suas expressões antes dos encontros com Simon. Assim como Sherazade, personagem da lenda persa que encantou o sultão lhe contando histórias por mil e uma noites, conseguindo, dessa forma, escapar da morte, estaria Grace encenando sua inocência para alcançar a impunidade do crime? Ou seria ela realmente inocente e, para conseguir sua liberdade e sobreviver em uma época marcada pelo domínio masculino do século XIX, descobriu no jogo de sedução e no de entretenimento sua válvula de escape? Tanto o título da série, *Alias Grace*, quanto o título do livro, *Vulgo Grace*, deixam a dúvida sobre quem seria a pessoa por trás do nome Grace. Apresentando multifacetada, a protagonista ora se exhibe como ingênua e indefesa, vítima da opressão social e masculina, ora revela uma identidade dominante, que precisa ser forte e usar da astúcia para sobreviver em uma época que, por ser mulher e não ter posses, não teria chances, sendo capaz de qualquer coisa, inclusive de assassinato. Grace Marks usa o medo pelas situações vividas com o pai, com os patrões, com os médicos e durante o tempo que esteve presa, como forma de mostrar seu lado inocente, e a partir da representação de emoções como a solidão e o desamparo, a protagonista aproxima aqueles que se chegam a ela e também o próprio leitor das pistas que ela quer revelar. Afinal, as emoções teriam a capacidade de alterar, dramatizar ou reforçar as relações de poder e hierarquia em que ocorrem as interações entre indivíduos, sendo ao mesmo tempo tributárias destas relações e capazes de colocá-las em xeque, pois as expressões dos sentimentos são mais do que tratar de um discurso emotivo, precisam ser analisadas enquanto performances comunicativas, considerando o contexto em que são utilizadas, isso é, para quem, quando, com que propósitos (LUTZ e ABU-LUGHOD, 1990). Ao relatar a própria história e usar a colcha de retalhos como uma metáfora do tecer a própria vida revelando apenas os momentos que considera importantes de serem lembrados, a protagonista – assim como o criminoso dos romances policiais – deixa fragmentos para o detetive seguir. Não podendo contar com a confissão da acusada, resta ao médico seguir os passos de detetives como C. Auguste

Dupin (Edgar Allan Poe), Sherlock Holmes (Conan Doyle) e Hercule Poirot (Agatha Christie), por exemplo, que buscam a verdade a partir da relação dos vestígios, dos rastros, dos detalhes minuciosos, com os conhecimentos que possuem em outras áreas e as notícias de jornais que traziam informações do crime (REIMÃO, 2005). Essa tática de alcançar a verdade através da análise dos pormenores foi disseminada pela Europa, não só através da literatura, mas também por autores de diferentes campos do conhecimento. Entre 1874 e 1876, foram publicados artigos sobre a pintura italiana como proposta para identificação dos quadros antigos. O autor desses artigos era o italiano Giovanni Morelli que defendia:

É preciso não se basear em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros: os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso dos de Leonardo, e assim por diante. Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés. (GINZBURG, 1989, p. 144)

Apesar de criticado por muitos de sua época, Morelli influenciou Freud ainda numa fase anterior à descoberta da psicanálise:

Creio que seu [Morelli] método está estreitamente aparentado à técnica da psicanálise médica. Esta também tem por hábito penetrar em coisas concretas e ocultas através de elementos pouco notados ou despercebidos, dos detritos ou “refugos” da nossa observação. (FREUD apud GINZBURG, 1989)

Em *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*, Carlo Ginzburg (1989, p. 150) compara Morelli, Freud e Holmes:

Nos três casos, pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Pistas: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli)

O modelo epistemológico ganha relevância no século XIX e é adotado pelo romance policial e se caracteriza pela capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, “remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente” (GINZBURG, 1989, p.152). No romance policial, esses dados são apresentados em uma sequência narrativa que indica as pegadas e pistas que apenas o detetive lógico-dedutivo, no final da história, poderá desvendá-las e, assim, solucionar o mistério do crime. Em *Os crimes da rua Morgue*, de Edgar Allan Poe, um dos precursores do gênero, o detetive C. Auguste Dupin através da análise de um fio solto na casa onde ocorreu o assassinato consegue encontrar o criminoso: um orangotango. Ao observar o fio, percebeu que não se tratava de um fio de cabelo, mas sim do pelo do animal, que ele sabia que estava na cidade por conta da notícia de jornal que havia lido. Como exemplificado na narrativa de Poe, o detetive compõe o objeto a partir do próprio conhecimento e o objeto se desmantela a partir da racionalidade do detetive, revelando, assim, a inteligência do detetive em clarear a obscuridade da vida real. “Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la” (GINZBURG, 1989, p. 177).

Para Rancière (2017), o romance moderno nasce na reconfiguração da partilha do sensível em que há o protagonismo do homem comum, e as cenas destacadas, são as do cotidiano, como das mães, filhas, esposas, maridos, donas de casas, jovens sem títulos que se apaixonam, artistas sem fama e solitários. Nas palavras do autor: “O meio sensível da ficção apenas desdobra sua pureza como meio de uma intriga, transição entre seu começo e seu fim” (p. 63). A partir do século XIX, segundo Rancière, a literatura rompe com a ação atrelada à vida do nobre para dar voz aos objetos que não tem importância para a lógica causal da ação. No romance policial, a ação está na investigação do detetive e nos crimes cometidos. O foco está nos detalhes não percebidos e o gênero policial se configura por uma estrutura de repetição, uma serialidade (ECO, 1989) onde uma plêiade de crimes aparentemente insolúveis é desvendada ao longo do fio da história e, por vezes, personagens falsamente acusados são inocentados por detalhes deixados na cena do crime. Deste modo, o que desponta é a estratégia de repetição, que ajuda na comercialização dos folhetins nos pés dos periódicos, bem como os detalhes de cada história contada. No conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe, tanto o crime – roubo da carta – quanto a investigação de Dupin ocorrem pelo pequeno, pelo simples, é através dos olhares trocados entre o ministro e a rainha que se sabe quem é o culpado e o crime ocorre na frente de todos e a vítima, a rainha sabe a identidade do culpado e a revela para a polícia que a revela para Dupin. Nesta narrativa, o essencial não é descobrir o culpado, pois este é revelado logo de início, mas recuperar a posse da carta, um simples objeto. Seu conteúdo também não é fundamental para a trama, pois o que importa são os desvios e os deslocamentos do objeto. Ao ter a posse da carta, o ministro além de cometer o roubo, cria a tensão da narrativa e apenas Dupin consegue recuperar a carta e, assim, tirar o suspense criado pela tensão. Nesta narrativa, apenas o olhar de Dupin e sua cadeia simbólica são capazes de solucionar o mistério, resolvendo o enigma, pois a cadeia simbólica do inspetor de polícia não o permite achar a carta, pois sempre procura no lugar clichê (LACAN, 1998) e é Dupin que consegue sair do lugar comum e encontrar a carta que estava o tempo todo a vista, colocada em um porta cartas, disfarçada de algo velho e sem importância.

Ao longo do tempo, a narrativa policial se transforma e se adapta às novas demandas da sociedade. Os detetives, antes máquinas de pensar, começam a mostrar seus sentimentos e os conflitos de suas próprias vidas. As narrativas, então, começam a trazer protagonistas-detetives que são indivíduos comuns, que passam por situações cotidianas, enfrentando dilemas e questões de sua própria época e que, apesar de tentarem restaurar a ordem, pode ser que não a restabeleçam, pois, a vida cotidiana pode ser mais conturbada do que se imagina. É nesta lógica que surge, na primeira metade do século XX, nos Estados Unidos, o romance *noir*, em que os detetives utilizam mais a intuição e a força do que a inteligência racional-lógica do pensamento positivista (REIMÃO, 2005). Inclusive, diferente de Sherlock e Dupin, os detetives do romance *noir* não têm a investigação como hobby, eles trabalham para agências ou contam com os próprios escritórios de investigação. No caso de *Vulgo Grace*, o psicanalista-detetive é convocado por um grupo representativo que acredita na inocência da protagonista e, assim, o contrata com o objetivo de descobrir a verdade e libertá-la, partindo do pressuposto

que seria inocente e fora condenada injustamente. Após o século XX, a literatura do crime também será mais realista no trato do assassino, sendo mais sensível ao ambiente em que ocorre e trazendo muitas vezes o ponto de vista deste para a narrativa, como ocorre em *Vulgo Grace*.

O gênero policial habita na fronteira do sujeito abstrato (detetive) com o concreto (método indiciário), pois na modernidade tem-se o elogio da razão ao mesmo tempo que há o prazer pelo abstrato, em que a figura detetivesca se distancia dos fatos para conhecer o processo, trabalha com o método indiciário ressaltando as insignificâncias concretas. Assim, é comum no romance de enigma que o detetive não tenha família, não demonstre suas emoções, é um solitário mesmo diante da multidão urbana. Os detetives do enigma são uma “consciência” que decifra enigmas do crime, pois o que importa não é o crime em si, mas a falha da cadeia causal que dará o protagonismo para o espetáculo da razão. O detetive como uma razão pura precisa se distanciar para fazer a máquina da racionalização funcionar, sendo tão abstrato que não se imagina a sua morte (KRACAUER, 2010). Na trama de *Grace Marks*, o dr. Simon Jordan apesar de seguir o modelo genérico do romance policial de usar seus conhecimentos para desvendar os enigmas da mente da protagonista relacionando-os com as matérias de jornais, com os inquéritos e relatórios policiais, também vai ressaltar a técnica da investigação do método indiciário de analisar os menores gestos, contrariando as técnicas da medicina vigente na época em que buscava-se, através da medição da cabeça,⁶ encontrar o perfil do criminoso, como descreve *Grace*:

A presença de um doutor é sempre um mau sinal. (...) Tudo o que ele quer é medir minha cabeça. Ele está medindo a cabeça de todos os criminosos da penitenciária, para ver se consegue descobrir, pelas protuberâncias em seus crânios, que tipo de criminosos eles são, se são batedores de carteiras, trapaceiros, vigaristas, loucos criminosos ou assassinos, ela não disse “Como você, *Grace*”. E então eles poderiam prender essas pessoas antes que tivessem a chance de cometer qualquer crime, e imagine como isto tornaria o mundo melhor. (ATWOOD, 2017, p. 38)

⁶ Sobre a questão da medição para criar um perfil do criminoso, ver: Foucault (1988), Tom Gunning (2001) e Lombroso (2010). A medição da cabeça para determinar a personalidade individual estava em voga no século XIX com o estudo da Frenologia por Francisco José Gall. Influenciado por essa linha de pesquisa, o psiquiatra Cesare Lombroso (2010) apresenta suas teorias sobre o crime como um fenômeno biológico e ressaltando as características morfológicas do perfil delincente. Sua obra *Tratado Antropológico Experimental do Homem Delinvente* (1876) revelava que determinados comportamentos do indivíduo se originavam em certas áreas do cérebro e que alguns desses eram mais preponderantes do que outros. No que tangia à fisionomia do homem criminoso, afirmava que tais indivíduos apresentavam mandíbulas volumosas, assimetria facial, orelhas desiguais, falta de barba nos homens, pele, olhos e cabelos escuros. Também mostrava a figura criminosa com relação ao peso, às medidas do crânio, à insensibilidade à dor, que poderia ser observada no fato do gosto dos delinquentes pela tatuagem, à falta de senso moral, ao ódio em demasia, à vaidade excessiva, entre outras. Dessa forma, a recomendação era de segregação deste indivíduo do meio social para evitar que o “suposto” crime fosse cometido e as medidas físicas e fenotípicas acabavam por justificar pré-julgamentos.

Vivendo uma época anterior à psicanálise, o dr. Simon inaugura uma nova forma de investigação ao interrogar Grace com perguntas simples, buscando entender seu cotidiano banal. É através do diálogo com o médico que o leitor vai conhecer os detalhes da vida da protagonista, percebendo seus sentimentos e comportamentos. Contudo, contrariando as características detetivescas da razão pura, “máquinas de raciocinar”, o médico não será como a figura abstrata do romance de enigma. Ele irá se materializar ao dividir com a protagonista aspectos de sua própria vida e, ao invés de se distanciar, ele se aproxima e se envolve, chegando a ser seduzido pela acusada.

Ocorre-lhe que Grace Marks é a única mulher que ele já conheceu com quem gostaria de se casar. É uma ideia repentina, mas, depois que a tem, ele a examina e considera. Pensa, com uma certa ironia mordaz, que ela também pode ser a única a satisfazer todos os requisitos veladamente sugeridos por sua mãe, ou quase todos: Grace não é, por exemplo, rica. Mas possui uma beleza sem friolidades, uma domesticidade sem estupidez, maneiras simples, é prudente e circunspecta. Também é uma excelente costureira e certamente poderia tecer anéis de crochê ao redor da srta. Faith Cartwright. Sua mãe não teria nenhuma queixa nesse campo. Depois, existem suas próprias exigências. Há paixão em algum lugar de Grace, ele tem certeza, embora exija uma certa busca para ser descoberta. E ela seria grata a ele, se bem que relutante. A gratidão por si só não o entusiasma, mas gostaria da ideia de relutância. (...) Antes dos assassinatos, Grace seria inteiramente diferente da mulher que ele conhece agora. Uma jovencinha, quase sem formação; morna, branda e insossa. Uma paisagem sem graça. Assassina, assassina, ele murmura para si mesmo. Possui uma atração, quase um cheiro. Gardênia de estufa. Sinistras, e também furtivas. (ATWOOD, 2017, p. 427)

A proximidade estabelecida com a investigada dificulta a resolução do caso para o dr. Simon Jordan, psicanalista-detetive. Além disso, a partir do século XX, com a crescente descrença no progresso e a ideia de uma verdade única sendo questionada, é comum as narrativas trabalharem com finais abertos, em que mesmo após uma investigação minuciosa, se não houver a confissão de culpa, o veredito não será conclusivo para a narrativa, permitindo deixar em suspenso as múltiplas interpretações de um fato.

A certeza salta dentro dele como uma chama – a história dela é verdadeira, então –, mas se apaga igualmente depressa. De que valem essas lembranças físicas? Um mágico tira uma moeda de um chapéu e, como se trata de uma moeda de verdade e um chapéu de verdade, a plateia acredita que a ilusão também é real. (...) Nada foi provado. Mas também nada foi refutado. (ATWOOD, 2017, p. 426)

Como os fatos que são confirmados na narrativa se misturam com o ponto de vista de Marks, protagonista não confiável, que não atesta nem sua inocência e nem sua culpa, tanto o dr. Simon – como visto na citação anterior – quanto o leitor ficam sem uma resposta final sobre a verdade do que ocorreu no dia do crime, afinal, “nada foi provado. Mas também nada foi refutado”. O caso comoveu a sociedade, tornando a personagem alvo da curiosidade humana e entretenimento da época. A obra de Margaret Atwood conta sobre o incômodo e ao mesmo tempo astúcia da protagonista ao ser exibida para os visitantes da casa do governador, que buscavam desculpas para observar Grace enquanto fazia seu trabalho doméstico, parte da pena da prisão.

As relações de produção capitalistas provocaram uma transformação ao novo conceito burguês de propriedade, de legislação, o que aumentou o número de delitos e também o valor das penas, com detenções a longo prazo, como o caso de Grace, que ficou presa por 16 anos até a inocentarem. Ao final da narrativa, não se sabe se a protagonista foi sincera em seus relatos e surtos de amnésias ou se toda a história foi inventada para entreter a sociedade da época e, assim, conseguir sua sobrevivência. De acordo com a historiadora canadense Ashley Banbury (HUFFPOST, 2017), o que tornou Grace “digna” de absolvição da pena de morte foram suas habilidades de “mulher ideal” da época: “Virtuosa, casta, subserviente, modesta, bela e respeitável”. Afinal, para o sistema legal oriundo do patriarcado, era importante se mostrar progressista ao liberar uma mulher “com determinadas virtudes” da pena de morte, decidindo apenas pela prisão, mesmo que longa.

O dr. Simon Jordan inicia sua investigação como psicanalista-detetive, em que focado em entender a mente de Grace iria por seus próprios métodos decifrar os enigmas do crime e chegar a uma verdade final. Contudo, em diversos momentos da narrativa, enquanto conta sua história ao psicanalista-detetive, a protagonista costura uma colcha de retalhos e, com esse gesto, tece seu próprio futuro em uma dinâmica automática que aparentemente seria ensaiada, revelando que, se não pode derrubar o sistema, ela iria usá-lo a seu favor, adaptando as regras do jogo conforme seu próprio interesse e, nisso, conduzindo, como um passo de dança, também o próprio médico-investigador, como relata:

Eu podia perceber quando seu interesse começava a diminuir, pois seu olhar começava a vagar, mas eu ficava alegre sempre que conseguia arranjar algo que lhe interessasse. Seu rosto se ruborizava e o senhor sorria como o sol no relógio da sala e, se o senhor tivesse orelhas como as de um cachorro, elas ficariam em pé, com os olhos brilhando e a língua para fora, como se tivesse achado uma galinha silvestre no mato. Isso me fazia sentir como se eu tivesse alguma utilidade neste mundo, apesar de nunca ter compreendido exatamente o que o senhor procurava com aquilo tudo. (ATWOOD, 2017, p. 501)

Com a crescente proximidade com a paciente, o dr. Simon acaba por se comportar como um detetive-psicanalista e indo à procura de vestígios para além da mente da protagonista, através de rastros deixados nos locais mencionados por Grace em seus relatos. Outra tentativa que acaba frustrada. Uma nova possibilidade surge na cidade: a hipnose, realizada pelo “eminente médico” (ATWOOD, 2017, p. 337), dr. Jerome DuPont. O que todos não sabiam, apenas Grace guardava esse segredo é que o novo médico da hipnose era o charlatão Jeremias, um velho amigo da protagonista, que ela conheceu quando trabalhou de empregada doméstica em uma casa anterior a do Sr. Kinneer. Jeremias era mágico e comerciante e vendia de tudo, Grace comprava botões de roupa com ele e o deixava ler sua mão, que ele previa uma trajetória de conflitos e tempestades, mas um futuro bom e tranquilo. Antes de ir trabalhar na casa do sr. Kinneer, Grace recebeu uma oferta de Jeremias de fugir com ele e virar cigana, a qual recusou. Agora, ele retorna à narrativa na tentativa de uma última oportunidade para Grace lembrar do que aconteceu no dia do assassinato e, assim, conquistar a absolvição. Para o psiquiatra Jordan, a hipnose seria fundamental para ajudar na memória da protagonista e em seus estudos, conforme

explica: “Não é questão de sua culpa ou inocência que me interessa. Sou médico, não juiz. Eu só quero saber do que você consegue realmente se lembrar” (ATWOOD, 2017, p. 339). Para o psiquiatra, após revisar as atas dos julgamentos, as opiniões dos jornais, as confissões e ter os relatos de Grace, era a forma como a hipnose ocorreria que determinaria se Grace finalmente abriria a mente, revelando “seus tesouros escondidos, ou se ela, ao contrário, iria se amedrontar e esconder, fechando-se como uma ostra” (ATWOOD, 2017, p. 339). Para isso, ele volta a recorrer aos objetos, conforme Grace nos relata:

O que ele trouxe hoje não é um legume. É um castiçal de prata, que lhe foi cedido pelo reverendo Verringer, e semelhante – ele espera – ao tipo usado na casa de Kinneer e do qual James McDermott se apropriara. Ele ainda não o mostrou; está numa cesta de palha – uma cesta de compras, na verdade, emprestada por Dora – que ele colocou discretamente ao lado de sua cadeira. (ATWOOD, 2017, p. 339)

Durante a hipnose, contudo, Grace é tomada, aparentemente, por uma possessão o que, além de assustar os que assistiam, culmina em enfatizar ainda mais a dúvida sobre a culpa da protagonista e Atwood consegue, através da figura do charlatão Jeremias, mais uma vez realizar um embaralhamento na questão da verdade, mostrando que esta pode ser sempre ficcionalizada. Teria o personagem realmente aprendido a arte da hipnose ou estaria seguindo com seus truques de mágica e ilusionismo? Como o ladrão francês Lupin,⁷ Jeremias usava o disfarce para obter múltiplas identidades, porém, diferentemente do personagem de Leblanc – que roubava dos ricos para dar aos pobres, o amigo de Grace ganhava a vida ao enganar o povo, confundindo inclusive a protagonista: “Você realmente viu meu futuro, quando olhou na palma de minha mão e disse cinco para a sorte, o que eu acreditei querer dizer que tudo terminaria bem no fim? Ou você só estava tentando me consolar?” (ATWOOD, 2017, p. 469).

Com a narrativa, a escritora canadense Margaret Atwood navega pelas convenções genéricas do romance policial e adapta ao seu próprio modo, trazendo questões contemporâneas e revelando os possíveis deslizamentos do gênero. Na narrativa de Atwood, é a acusada que escapa ileso, restando a dúvida se foi a justiça que ocorreu ou se usou de artimanhas narrativas para iludir, inclusive o mestre do desvendamento dos labirintos ocultos da mente, o psicanalista-detetive, desviando-o do acesso a chave da “verdade”, se é que ela existe.

Considerações finais

Já pensei muito no senhor e sua maçã e a charada que me propôs na primeira vez que nos encontramos. (ATWOOD, 2017, p. 503)

O dr. Jordan acreditava que mesmo objetos comuns e desprezados podem ter um significado, ou despertar a lembrança de alguma coisa esquecida. (ATWOOD, 2017, p. 470)

A investigação do caso Grace Marks é relatada por Margaret Atwood na obra *Vulgo Grace* com um personagem que mistura as figuras de Freud e Sherlock descritos por Ginzburg em seu “paradigma indiciário”, o dr. Simon Jordan, que acumula o papel de psicanalista e detetive para

desvendar os mistérios da mente humana. Para isso, ele recorre ao método do crítico de arte italiano Giovanni Morelli para se alcançar a verdade, explicado por Ginzburg (1989, p. 150), de analisar os pormenores, os índices menos percebidos, aqueles esquecidos por muitos: “Pistas: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli)”. Conforme as epígrafes que abrem esta parte, pode-se perceber na fala de Grace que o dr. Jordan buscava em objetos comuns a recuperação da memória da protagonista, percorrendo o mesmo caminho defendido por Freud sobre os “pequenos gestos inconscientes que revelam o nosso caráter mais do que qualquer atitude formal, cuidadosamente preparada por nós” (GINZBURG, 1989, p. 146). Ao perguntar para a protagonista, que calcula com exatidão todos os seus pequenos gestos, “em que uma maçã faz você pensar?” (ATWOOD, 2017, p. 51), o psicanalista busca desorganizar a associação de ideias, a “cadeia simbólica” (LACAN, 1998), de Grace para evitar mais uma encenação. Talvez, para Atwood, mais do que restabelecer a ordem e prender o verdadeiro criminoso, seu final mostra a importância da liberdade de uma mulher que sempre esteve presa às amarras masculinas e de novo terá sua inocência decidida pelas mãos de um homem. Em seu primeiro julgamento é o menino Jamie Walsh, outro empregado da casa do sr. Kinneer, que testemunha contra Grace ao reconhecer nela as roupas da governanta assassinada. Após 30 anos presa, a protagonista consegue sua absolvição e um lar: a casa de Jamie Walsh, agora viúvo e culpado por ter ajudado na condenação de Grace, o personagem vê sua rendição no casamento com a protagonista, oferecendo uma vida confortável no EUA, onde ninguém saberia de sua história como acusada de um assassinato. Se é culpada ou inocente do crime não se sabe, mas Grace tece seu discurso com pontos que costuram perfeitamente os menores indícios, os minuciosos gestos e expressões, os detalhes mais negligenciados são descritos pela protagonista de forma a persuadir o médico, revelando-se mais perspicaz que a figura detetivesca.

De acordo com Partridge (2018), as narrativas criminais, principalmente as baseadas em fatos reais, impulsionam o leitor a querer acompanhar compulsivamente, pois os ganhos incentivam nas descobertas das pistas, gerando um fluxo constante de perguntas e respostas que envolvem o leitor na trama. Mesmo como narradora não confiável, Grace costura sua narrativa seguindo essa mesma lógica e instigando o detetive-psicanalista ao mesmo tempo que atrai o leitor, deixando a reviravolta para o final em um desfecho aberto revelando que o fascínio pelo crime está no mistério que o envolve, mesmo que este não seja solucionado como verdade única.

Umberto Eco (2009) nos mostra que para adentrarmos os “bosques da ficção” firmamos um contrato ficcional com o autor e isso acontece porque mesmo nos escritos mais ficcionais, algo da realidade foi tomado de empréstimo. Afinal, como lembra Rancière (2013) mesmo a memória “é uma obra de ficção”, por se constituir em elementos de

⁷ Arsène Lupin é um personagem criado em 1905 por Maurice Leblanc, cujas artimanhas de roubo englobavam o ilusionismo. Lupin era considerado um camaleão do crime, pois mudava sua aparência para se camuflar nos ambientes e realizar suas manobras contraventoras.

ligação entre dados, testemunhos, acontecimentos passados, e recorrendo a capacidade de fabular para se construir como narrativa. Assim, o livro ficcional de Atwood, que fabula um romance com acontecimentos reais, aponta em sua trama e a partir de sua protagonista que “fingere”, como atesta Rancière, “não quer dizer, em primeiro lugar fingir, mas forjar” (2013, p. 160). Uma ficção forja e é forjada pela experiência humana e por isso nos faz passear pelos bosques da imaginação.

Referências bibliográficas

- ATWOOD, M. (2017). **Vulgo Grace**. Trad. Geni Hirata. Rio de Janeiro: Rocco.
- BOURDIEU, P. (2005). **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- ECO, U. (1985). **Pós-Escrito a O Nome da Rosa**. São Paulo: Nova Fronteira.
- ECO, U. (1985). **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras.
- FIGUEIREDO, V. (2020). **A ficção equilibrista: narrativa, cotidiano e política**. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Editora PUC-Rio/Relicário Edições.
- FOUCAULT, M. (1988). **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes.
- FREUD, S. (2012). O Moisés de Michelangelo (1914). In: _____. **Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)**. São Paulo: Companhia das Letras.
- GINZBURG, C. (1989). **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. Trad. Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras.
- GUNNING, T. (2001). O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify.
- HUFFPOSTBRASIL. (2017). **A intrigante história real por trás de "Alias Grace", série baseada no livro de Margaret Atwood**, nov., 2017. Disponível em: <https://bit.ly/32uO-9Qm>. Acesso em: 05/05/2019.
- KRACAUER, S. (2010). **La novela policial: un tratado filosófico**. Trad. Silvia Villegas. Buenos Aires: Paidós.
- LACAN, J. (1998) Seminário a carta roubada. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar.
- LOMBROSO, C. (2010) **O Homem Delinquente**. Tradução: Sebastian José Roque. São Paulo: Ícone.
- LUTZ, C.; ABU-LUGHOD, L. (Eds.). (1990). **Language and the Politics of Emotion**. Cambridge: Cambridge University Press.
- MANDEL, E. (1988). **Delícias do crime: história social do romance policial**. São Paulo: Busca Vida.
- PARTRIDGE, P. (2018). **Did he do it?: Judging the suspect-protagonist in true crime documentaries**. Tese de Doutorado. Faculty of Wesleyan University.
- PERROT, M. (2016). **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto.
- POE, E. A. (2003). **Histórias extraordinárias de Allan Poe**. São Paulo: Ediouro.
- RANCIÈRE, J. (2013). **A fábula cinematográfica**. Lisboa: Papyrus.
- RANCIÈRE, J. (2017). **O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna**. São Paulo: Martins Fontes.
- REIMÃO, S. (2005). **Literatura policial brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Time, Death and Narrative in *The Picture of Dorian Gray*

This essay discusses the dimensions of temporality in the novel *The Picture of Dorian Gray* (Wilde, 1890), that is, how the temporal character of human experience is articulated in the history. To this end, it will start from Paul Ricoeur's (1984) premise: "Time becomes human to the extent that it is articulated through a narrative mode, and narrative attains its full meaning when it becomes a condition of temporal existence". Recognizing the iconicity of Dorian's image, a record of his beauty and youth, it seeks to understand how the portrait plays a unifying function of "self in time" and paradoxically reveals the mismatch of "being myself and already another". However, there is an inversion: the image suffers with the passage of time, while the subject's body remains the same. Thus, the narrative time subverts the time of the world of action, and raises a philosophical reflection about death and eternity.

Keywords

Time, Narrative, Image, Memory, Death

Tempo, Morte e Narrativa em *O Retrato de Dorian Gray*

Este ensaio discute as dimensões de temporalidade contidas no romance *O Retrato de Dorian Gray* (Wilde, 1890), isto é, como o caráter temporal da experiência se articula na história. Para tal, partirá da premissa de Paul Ricoeur (2016): "O tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal". Reconhecendo a iconicidade da imagem de Dorian, registro de sua beleza e juventude, procurar-se-á perceber como o retrato exerce uma função unificadora do "eu no tempo" e, paradoxalmente, revela o desfasamento do "ser eu e já outro". Mas há uma inversão: a imagem sofre com a passagem do tempo, enquanto o corpo do sujeito permanece o mesmo. Assim, o tempo da narrativa subverte o do mundo ação, levantando uma reflexão filosófica acerca da morte e da eternidade.

Keywords

Tempo, Narrativa, Imagem, Memória, Morte

1. Introdução

O romance *O Retrato de Dorian Gray*, escrito por Oscar Wilde em 1890, é a história de um jovem rapaz que, dono de uma beleza sublime, se enamora de sua própria imagem. Seu desejo de manter indefinidamente a juventude – no romance, sempre associado ao belo – é desencadeado por meio de seu retrato, criado pelo amigo e pintor Basil Hallward. É nesta mesma situação que Lorde Henry, uma espécie de mentor de Dorian e que fechará o triângulo de desejos e tensões entre as três personagens, proclama a seguinte frase: “Quando sua juventude o abandonar, também a sua beleza o abandonará”¹. E então acontece a primeira e talvez mais importante reviravolta da narrativa: uma vez finalizado o quadro, o próprio Dorian se surpreende com tamanha beleza e deseja “ser sempre jovem, e que o retrato envelheça em seu lugar”.

Verbalizara o louco desejo de ele próprio poder conservar-se jovem e de ser o retrato a envelhecer; de a sua própria beleza permanecer imaculada e o rosto na tela suportar o peso das suas paixões e pecados, de a imagem pintada refletir as rugas do sofrimento e do pensamento, e de ele próprio reter em si toda a viçosa graciosidade e encanto adolescente de que só então tomara consciência. (Wilde, 2016, p. 100)

Dorian deseja, portanto, manter-se sempre o mesmo. E numa espécie de pacto fáustico, magicamente seu desejo é atendido: ele adquire a imutabilidade da obra de arte que o representa, ao passo que a imagem no quadro passa a se modificar, e a portar as marcas de sua vida amoral² e da passagem do tempo. A narrativa, por sua vez, adquire uma temporalidade própria, que se distingue e subverte o que poderia ser chamado de tempo natural – entendido aqui como nascer, envelhecer e morrer.

¹ “Sim, Mr. Gray, os deuses foram generosos consigo. Mas aquilo que os deuses nos dão, depressa nos retiram. (...) Quando a sua juventude o abandonar, também a sua beleza o abandonará (...)”. (Wilde, p. 35).

² Dorian também é considerado amoral pois faz parte da atmosfera aristocrática de uma Londres do fim do século XIX, a chamada *fin de siècle*, e é estimulado permanentemente pelas filosofias hedonistas do amigo Harry (Lorde Henry). Ele diz, por exemplo, que “o segredo é curar a alma por meio dos sentidos; ir aos antros de ópio para comprar o esquecimento e destruir a memória de antigos pecados com novos pecados”. (Wilde, p. 191). Ele é “provocante em sua frieza”, e por isso é também um legítimo representante do *dandy*, tal como descrito por Baudelaire: se dedica aos prazeres da vida, a satisfazer suas paixões, mas principalmente a “uma espécie de culto a si mesmo” (Baudelaire, 1996, p. 49). Este culto é, no caso de Dorian, o da beleza da juventude impressa no seu próprio corpo, e ele será justamente exercido através daquilo que faz de Dorian um ícone: sua imagem capturada no retrato feito por Basil.

³ Para Ricoeur, a imitação, ou a representação, é uma atividade mímica na medida em que produz algo: o agenciamento dos factos pela composição da intriga. (Ricoeur, 2016, pp. 56-68)

⁴ A função “configurativa” do texto faz parte da operação de *Mímesis II*: a “refigurativa” é o produto da *Mímesis III*. (Ricoeur, 2016, pp. 93-147)

A propósito da organização da experiência temporal em termos narrativos, Paul Ricoeur (2016) revisita a Poética, de Aristóteles, e faz um exame profundo das técnicas de narração que dão ordem aos acontecimentos de nossas vidas. Sua premissa fundamental é a de que “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa, alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal” (Ricoeur, 2016, p. 93). Para Ricoeur, existe uma correlação, não puramente acidental, entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana: uma reciprocidade entre narratividade e temporalidade que não se dá como um círculo vicioso, mas como uma retroalimentação entre as duas metades.

A narrativa possui, portanto, uma função “ordenadora” da vida cotidiana. O “agenciamento de factos” e a “composição da intriga”, nos termos de Ricoeur³, produzem ordem e sentido ao caos dos acontecimentos de nossas vidas – o que ele chamou de a “síntese do heterogêneo”. Como afirma, a propósito de suas próprias ambições investigativas:

Para resolver o problema da relação entre tempo e narrativa, tenho de estabelecer o papel mediador da composição da intriga entre um estágio da experiência prática que a precede e um estágio que a sucede. (...) Aristóteles, como vimos, ignorou os aspectos temporais da composição da intriga. Proponho-me desimplicá-los do ato de configuração textual e mostrar o papel mediador desse tempo da composição da intriga entre os aspectos temporais prefigurados no campo prático e a refiguração de nossa experiência temporal por esse tempo construído. *Seguimos, pois, o destino de um tempo prefigurado a um tempo refigurado pela mediação de um tempo configurado.* (Ricoeur, 2016, p. 95)

Seguindo este desafio, Ricoeur ressaltará o papel fundamental da *mímesis* enquanto operação de mediação entre os factos ocorridos e o agenciamento dos mesmos na composição da intriga, na construção de uma narrativa. A *mímesis* exerce justamente a transposição dos factos vividos para a forma poética, isto é, para a forma de texto. Esta é sua função “configurativa”: ela revela o que “lá já está” à luz do que ainda não existe. Ela parte da realidade, se mistura à imaginação narrativa e, idealmente, retorna ao mundo enquanto possibilidade – o que seria a sua função “refigurativa”⁴. Esse mecanismo do “narrar” complementa e reformula nossas relações com a vida mundana, existentes antes do ato de recontar, no mundo “prefigurativo”. A *mímesis* envolve, portanto, a liberdade poética da ficção, mas também uma responsabilidade com o mundo da ação. É nesta lacuna, entre a temporalidade da narrativa e nossa experiência temporal (no mundo da ação), que o romance de Oscar Wilde será aqui compreendido.

2. A Imagem de Dorian Gray

Após adquirir a imutabilidade da obra de arte que o representa, a juventude, a beleza e o amor voltado para ambas tornam-se os maiores bens de Dorian Gray, pelos quais ele será capaz de toda e qualquer ação. Afinal, “que lhe importava o que podia acontecer à imagem colorida da tela? Ele permaneceria incólume, e isso era tudo o que lhe interessava na vida” (Wilde, p. 115). Desde já, podemos estabelecer uma oposição entre a alma e o corpo de Dorian, seu interior e seu exterior. O que faz a conexão entre os dois

mundos, desde as primeiras páginas do romance de Wilde, é o amor que a personagem nutre por si. À semelhança de Narciso – e, por isso, tantas interpretações do romance como um “Mito de Narciso moderno” –, Dorian se apaixona pela própria imagem. E, assim como no mito, ele pagará um alto preço: o custo por permanecer jovem indefinidamente será a degeneração de sua alma, sendo cada delito por ele cometido gravado no retrato que, originalmente, representava sua beleza fulgurante. A relação com a imagem torna-se o fio condutor da narrativa, pois ela surge como o próprio retrato da alma [sombria] que habita o interior de Dorian. É ela que sofre com a passagem do tempo e com as ações exercidas em prol da manutenção de seu segredo, desde mentiras para que ninguém veja o retrato, até cometer um assassinato mais à frente no romance.

Em suas reflexões sobre o tempo, Henri Bergson define a memória não apenas como um vestígio do passado, mas como algo a ser realizado no presente. O passado dura, sobrevive ao presente que antes foi, e projeta-se sobre o porvir. A noção de *duração* refere-se exatamente a um “progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança”⁵. Ainda neste sentido, a percepção do presente não pode existir sem a lembrança, pois é esta que permite a continuidade entre passado e presente. Segundo Bergson, quando buscamos uma lembrança,

Temos consciência de um ato *sui generis*, pelo qual nos destacamos do presente para nos recolocarmos, inicialmente, no passado em geral, depois em certa região do passado: é um trabalho tateante, análogo à preparação de um aparelho fotográfico. Mas nossa lembrança permanece ainda em estado virtual; dispomo-nos, assim, a simplesmente recebê-la, adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco, ela aparece como uma nebulosidade que viria condensar-se; de virtual ela passa ao estado atual [...]. (Bergson, 1896, pp. 276-277 *apud* Deleuze, 2012, pp. 47-48).

Há, portanto, um “passado geral”, um passado ontológico⁶, no qual nos recolocamos quando buscamos uma lembrança – procedimento este que Deleuze (2012, p. 48) denominará como um “salto na ontologia” do Ser e da Memória imemorial. É somente em seguida que a lembrança ganhará, pouco a pouco, uma existência psicológica, perceptível à consciência. Ou seja, há primeiramente o reconhecimento de um passado particular no interior do “passado geral”, reconhecimento este que surge como uma “imagem” deste passado. É a passagem da memória pura à *imagem-lembrança*: de virtual, a lembrança passa ao estado atual, nos termos de Deleuze. Como este explica,

Trata-se, em tudo isso, da adaptação do passado ao presente, da utilização do passado em função do presente – daquilo que Bergson chama de “atenção à vida”. O primeiro momento assegura um ponto de encontro do passado com o presente: literalmente, o passado dirige-se ao presente para encontrar um ponto de contato (ou de contração) com ele. O segundo momento assegura uma transposição, uma tradução, uma expansão do passado no presente: as imagens-lembranças restituem no presente as distinções do passado, pelo menos as que são úteis. O terceiro momento, a atitude dinâmica do corpo, assegura a harmonia dos dois momentos precedentes, corrigindo um pelo outro e levando-os ao seu termo. O quarto momento, o movimento mecânico do corpo, assegura a utilidade própria do conjunto e seu rendimento no presente. (Deleuze, 2012, pp. 60-61)

A imagem do passado se atualiza, então, no momento em que é convocada para atender ao presente. Neste sentido, é como se Dorian e seu retrato, juntos, “alegorizassem” a concepção bergsoniana da memória como um processo de construção do presente, já que as lembranças e os rastros das ações da personagem vêm ao presente [literalmente] na forma de imagem. O retrato funciona, portanto, como a própria memória, que une o espírito e a matéria – o que está ausente e o que está presente; como se ele fosse o próprio esquema mental que vai buscar, no passado das ações praticadas por Dorian, as lembranças que transforma em imagem – neste caso, no âmbito do visível, com contornos e cores.

Como vimos, este procedimento da memória é equiparado à “preparação de um aparelho fotográfico”, enquanto metáfora de um trabalho ativo – do presente – da busca por uma lembrança, e da sua atualização em *imagem-lembrança*. Apesar de o retrato de Dorian Gray ser pintado – e com todas as particularidades, sobretudo técnicas, do dispositivo fotográfico – essa imagem fotográfica, que também é um retrato, torna-se uma boa chave de interpretação⁷.

Ao comparar as imagens especulares à fotografia, Maria Augusta Babo (2009) afirma que ambas são reproduções fiéis ao modelo. Elas têm em si a iconicidade, isto é, a similitude com o representado. Esta iconicidade é o que permite a identificação do sujeito, ou seja, ela possui uma função unificadora do Eu (Babo, 2009, p. 148). É a duplicidade da relação identificatória, como criadora de uma imagem-de-si, que estrutura o próprio processo imaginário⁸. Mas se a imagem do espelho demanda a presença do corpo e dura o tempo da própria reflexão⁹, a imagem fotográfica denuncia a sua ausência – uma diferença entre o momento em que a imagem foi capturada e aquela em que é observada. Sem de todo eliminar o processo de identificação, há na fotografia uma contínua modificação do mesmo em outro. Ela mantém a representação identificatória mas também está sujeita à erosão do tempo, dado que o momento em que a imagem foi feita nunca coincidirá com aquele em que será observada.

⁵ “Nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança.” (Bergson, 2006, p. 47)

⁶ “(...) na verdade o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora.” (Bergson, 2006, pp. 47-48)

⁷ Mesmo porque “a fotografia é atormentada pelo fantasma da pintura – ela faz da pintura sua referência absoluta, paternal, como se ela mesma tivesse nascido do quadro” (Barthes, 2018, p. 87).

⁸ Maria Augusta Babo chama a atenção para a função, por exemplo, dos álbuns de família, que celebram por cima das aporias temporais a imperceptível passagem do tempo. (Babo, 2009, p. 148)

⁹ O que pode ser chamado de “eventualidade do ato de presença”, também comum à fotografia. (Babo, 2009)

A imagem deixa de remeter para a idealidade temporal do sujeito, para sua suposta essência (no caso de Dorian, esta essência idealizada está ligada à beleza e à juventude). A imagem fotográfica, aqui pensada como retrato, denuncia justamente a ausência do corpo ou do objeto retratado. Isto não elimina o processo de identificação entre a imagem e o modelo, mas denuncia a passagem do tempo – “aquilo que vejo esteve absolutamente presente e, todavia, já diferenciado”¹⁰ – já que, como foi dito, o momento em que a imagem foi feita nunca coincide com aquele em que é observada. Assim, é possível comparar o retrato de Dorian à imagem fotográfica, pois pouco a pouco ele perde sua iconicidade, isto é, a essência idealizada da beleza e da juventude capturadas no momento em que foi feito.

O retrato passa então a designar um momento, um “fragmento de tempo, sempre já passado, momentâneo e evanescente” (Babo, p. 149). Há aqui o próprio paradoxo do registro fotográfico, que também se aplica ao retrato de Dorian Gray: a fixação do instante deixa de ser atemporal e passa a marcar bem sua passagem. Um desencontro entre o “eu” e a “imagem”, o desfasamento de “ser eu e já outro” (*ibid.*, p. 149) – aquilo que Roland Barthes chamou de “o regresso do morto”, a imagem viva de uma coisa morta, uma espécie de ressurreição (Barthes, 2018, p. 89). Barthes vai além: após se descobrir no retrato, o sujeito se veria como “Todo Imagem, ou seja, como a Morte em pessoa” (*ibid.*, p. 89), aproximando, de forma evidente, sua teoria da fotografia da imaginação poética de Oscar Wilde.

Em *O Retrato de Dorian Gray*, há entretanto uma inversão feita pela narrativa: é a imagem que sofre com a passagem do tempo, enquanto o sujeito permanece o mesmo. O retrato perde a vida que o modelo conserva. Este aspecto é curioso e mesmo irônico na história, pois se o que aspira é a beleza e a juventude eternas, paradoxalmente, Dorian passa a se deparar diariamente com aquilo que evita a todo o custo: as marcas da velhice e da degradação pelo tempo, que aparecem progressivamente em sua imagem.

3. Envelhecimento e Morte: a experiência temporal de Dorian

Por mais que Dorian Gray se esquivasse do envelhecimento – um dos principais indícios que apontam para a finitude da vida – a figura da morte permeia o romance de Wilde. A primeira morte é a de Sybil Vaine, uma projeção momentânea e fugaz que o amor narcísico de Dorian faz em direção ao mundo exterior. No momento em que seu encantamento pela jovem atriz cessa, desiludida, ela se suicida. Nesta situação, Gray não foi o responsável direto, mas a morte aparece em decorrência de seu comportamento. A tragédia de Sybil não o mobiliza no sentido de pensá-la ou senti-la como uma perda. Ao contrário, Dorian se mantém na postura de espectador dos acontecimentos. Da maneira como conduz suas ações, ele nega toda forma de consciência moral e ética, tornando inviável qualquer possibilidade de “ser-no-mundo-com-outros”.

Em seguida, há o assassinato de Basil, aquele que pintou o retrato e que, portanto, seria o responsável pela maldição que Dorian carregaria pelo resto de seus dias. Neste caso, o protagonista do romance é o mesmo do assassinato, como uma alegoria edípica da morte do pai que causara toda sua tragédia (Mucci, 2009, p. 181). A terceira morte será a de James Vaine, irmão de Sybil, que após o suicídio desta passa a perseguir Dorian, ameaçando sua integridade física e o relembrando – para além da imagem em degradação – das maldades cometidas por sua alma.

É portanto através do outro, desse outro que é de facto eliminado da narrativa, que Dorian se aproxima da morte e que a morte se aproxima dele – por meio das mudanças em seu retrato. E numa espécie de delírio, utilizando-se do esquecimento momentâneo do ópio e dos prazeres da carne, ele tenta apagar seus antigos pecados com novos pecados (Wilde, p. 191). É-nos apresentado aqui um sujeito fechado em si: a dimensão da temporalidade aparece também como um elemento da recusa de Dorian à alteridade – e seu consequente isolamento afetivo e social.

Mas nessa repetição de atos perversos, sua imagem também continua a ser “alimentada”. O retrato torna-se, ao mesmo tempo, um lugar de materialização de sua memória e de seu desejo de esquecimento. Na verdade, Dorian transfere a memória para o quadro e busca fazer de seu corpo o lugar de esquecimento, de pura fruição do presente – o mesmo esquecimento que procura no ópio. Só que não existe uma memória pura, da mesma forma que não existe puro esquecimento. Por mais que seu corpo seja esvaziado das marcas de suas experiências, ele não é capaz de esquecê-las. Esta é sua grande tragédia: “Ele era prisioneiro do pensamento. A memória, como uma doença horrível, devorava-lhe a alma” (Wilde, p. 194). E à medida em que seu corpo também não acompanha o tempo natural da vida – considerado aqui como nascer, envelhecer e morrer – ele vive uma espécie de “eterno presente” na narrativa: cometendo os pecados, tentando esquecê-los, atestando a degradação de sua alma, mas inebriado com a conservação de seu corpo.

O “outro de si”, no romance, é sobreposto ao temor que a personagem manifesta diante do envelhecimento e da morte. E mais: o “outro de si” é o próprio envelhecimento e seu desdobramento natural, a morte. Isto significa que é a passagem do tempo – humano e social, se admitirmos que todos envelhecem e morrem à nossa volta – que aterroriza Dorian¹¹. Sua vida se resume, então, a uma eterna repeti-

¹⁰ Barthes escreve: “O noema da Fotografia será então “Isto-foi” ou o Inacessível. (...) aquilo que vejo esteve lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (operator ou spectator). Esteve lá e, contudo, imediatamente separado: esteve absolutamente, indesmentivelmente presente e, todavia, já diferenciado.” (Barthes, 2018, p. 87).

¹¹ Se fossemos por outro caminho, a partir da *modernidade*, tal como apresentada por Baudelaire, poderíamos dizer que Dorian não acompanha o imaginário e o tempo social de sua época: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e imutável” (Baudelaire, 1996, p.25). No entanto, quando define a figura do *dandy*, Baudelaire dá uma pista na qual a personagem se enquadra: “Uma nova espécie de aristocracia. O último rasgo de heroísmo na decadência. O dandismo é o sol poente: como astro que declina, é magnífico, sem calor e cheio de melancolia. A democracia afoga esses últimos representantes do orgulho humano” (*ibid.*, p.51). Seria a recusa de Dorian Gray em se deixar envelhecer - e, logo, morrer - uma metáfora para este declínio de uma aristocracia já decadente? Uma imagem da recusa de uma classe em se abrir para o novo, o diferente e, portanto, um outro tempo?

ção do mesmo – o que é revelado na narrativa quando seus pensamentos e ações no mundo se voltam exclusivamente para a manutenção de seu segredo.

Na questão da temporalidade propriamente dita, somos aqui remetidos a Santo Agostinho e à ênfase dada ao presente em suas reflexões sobre “o que é o tempo”, no Livro XI das *Confissões*¹². Agostinho estabelece uma divisão do tempo em passado, presente e futuro no interior da própria alma humana – a chamada *tridimensionalidade da temporalidade da alma*. Em sua concepção, entretanto, a primordialidade das três instâncias temporais se distribuiria, “explodiria”, a partir de um centro: o presente. “Existem três tempos: o passado, o presente e o futuro. Ora, o presente do passado, é a memória; o presente do presente, é a visão (*contuitus* – teremos, mais adiante, o *attentio*); o presente do futuro é a expectativa”, escreve Ricoeur (2007, p. 364) ao citar Agostinho. Ele nos fala, portanto, do futuro como uma espera situada no presente, do passado como memória deste presente, e da ação que se dá precisamente no presente. É justamente este “triplo presente”, situado para Agostinho na alma, que organizaria nossa apreensão do tempo. Ou seja, o tempo é percebido enquanto está a decorrer; uma substituição da noção de presente pela de “passagem”, de transição. A multiplicidade do tempo está nas três instâncias temporais, ao mesmo tempo em que a vida se torna um tempo só, um presente absoluto.

Mas, ainda de acordo com Ricoeur, esta percepção da temporalidade faz do tempo humano a “réplica deficiente da eternidade divina, que é o eterno presente” (*ibid.*, p. 361). E mais: este presente eterno, divino, serve de contraponto e de contraste para o presente da alma humana. Assim, nosso presente sofre por não ser o eterno presente e necessitar da dialética das duas outras instâncias temporais (passado e futuro). E é neste tempo, nesta réplica deficiente do eterno presente, que provoca sofrimento à alma humana, que Dorian Gray parece viver: “Os verões sucediam aos verões, os junquinhos amarelos desabrochavam e morriam várias vezes, as noites de terror repetiam a história do seu opróbrio, mas ele permanecia inalterado” (Wilde, p. 144). Ou, ao menos, o tempo em que parece desejar viver, pelo pavor que sente tanto do futuro, enquanto o tempo do envelhecer, como de suas ações passadas, monstruosas – da memória desses atos impressa no retrato.

Outra visão do tempo, que rompe de maneira decisiva com a de Agostinho, é a de Heidegger e seu conceito de *ser-para-a-morte*. Nossa existência no mundo é aqui organizada num círculo temporal de “recuperação” e “projeção”, que está sempre rumo a um fim – isto é, nossa existência como um todo é sempre a de um *ser-em-direção-à-morte*. Ricoeur (2007, p. 367) destaca o facto de já na segunda secção de *Ser e Tempo*, intitulada “*Dasein* e a temporalidade”, Heidegger começar por reunir as problemáticas da totalidade (“o ser-todo possível do *Dasein*”) e a da mortalidade (“projeto existencial de um ser autêntico para a morte”). Seguindo esta percepção, tudo se definiria entre o *poder-ser total* e a própria finitude da vida. Desde já – e aqui está a ruptura com Agostinho – a dialética das instâncias da temporalidade é transferida para o tempo futuro. A “antecipação de si”, anunciada por Heidegger, encontra seu sentido no futuro que nós, humanos, temos todos em comum: a morte. É justamente a antecipação da certeza da finitude, a ameaça sempre iminente da morte, que orienta nossa experiência temporal para o futuro. E é dessa experiência, por sua vez, que Dorian Gray parece querer fugir mas não consegue,

pois seu retrato está sempre ali para lembrá-lo. A morte é, nesta interpretação, o que dá ordem aos acontecimentos da narrativa humana – e também à narrativa de Dorian Gray. É desta temporalidade que seu corpo, aprisionado num “eterno presente”, tenta escapar – mas de que sua alma, presa no quadro, é permanentemente refém. E aqui voltamos à ideia inicial, a de que o tempo se torna humano quando articulado de maneira narrativa – e até mesmo que o tempo humano está sempre em busca de uma narrativa. A narrativa [de Wilde], por sua vez, atinge seu significado máximo quando desenha as características da experiência temporal (Ricoeur, 2016).

4. Considerações Finais

Ao escrever sobre “o difícil trabalho de apropriação do saber sobre a morte”, Ricoeur afirma que é no descompasso entre o “querer viver” e o “ter que morrer” que nós circulamos e orientamos nossas ações – e acabar com esta tensão é um trabalho contínuo de aceitação a que estamos todos submetidos, já que a morte é sempre heterogênea ao nosso desejo mais fundamental do “poder ser”, do querer viver (Ricoeur, 2007, pp. 369-370). Mas este é também um trabalho de alteridade, na medida em que é o destino comum a todos os seres humanos: “Seria esse o caso, se pudéssemos contemplar a ameaça de interrupção de nosso desejo como uma igualização equitativa: como todo mundo, antes de mim e depois de mim, tenho de morrer. Com a morte, acaba-se o tempo dos privilégios” (*ibid.*, p. 372). A empatia diante deste outro é, portanto, fundamental para que se possa olhar para a própria morte como algo inerente à vida. Ou seja, pensar sobre a morte significa também pensar a forma como vivemos no presente – e como vivemos em relação aos outros.

No caminho que passa pela morte do outro – outra figura do desvio – aprendemos sucessivamente duas coisas: a perda e o luto. Quanto à perda, a separação como ruptura da comunicação – o morto, aquele que não mais responde – constitui uma verdadeira amputação de si mesmo, na medida em que a relação com o desaparecido faz parte integrante da identidade própria. A perda do outro é, de certa forma, perda de si mesmo e constitui, assim, uma etapa no caminho da “antecipação”. (*ibid.*, pp. 370-371)

Sob esta perspectiva, Dorian Gray, ao se recusar a olhar para seu *ser-para-a-morte* e perseguir a todo o custo um “eterno presente”, não realiza seu potencial de *ser-todo possível*, em termos heideggerianos. No limite, ele torna-se um “morto em vida” – já que também observamos um apagamento progressivo de seus afetos e uma desconexão com o mundo ao redor. Como ele próprio declara, “Não quero sujeitar-me às minhas emoções. Quero usá-las, usufruí-las e dominá-las. (...) Não posso repetir uma emoção. Ninguém pode, à exceção dos sentimentalistas” (Wilde, pp. 118-119). Mesmo o compromisso em satisfazer as próprias paixões vai se perdendo. Ele passa a detestar estar longe de casa, longe de seu retrato, com medo de seu segredo ser descoberto. O temor da morte se transforma, assim, também em indiferença à vida, nas palavras de Wilde. A “igualização equitativa”, anunciada por Ricoeur, é aqui

¹² “O que é o tempo”? Qual é a medida do tempo?”, questiona-se Agostinho no Livro XI, capítulos XIV-XXXI, das *Confissões*.

articulada de forma narrativa: será na morte que Dorian, finalmente, poderá se reconciliar com sua imagem, o outro de si – quando, na cena final, a personagem apunhala o retrato com uma faca e ambos, corpo e alma, acabam por se reencontrar na finitude. Dorian morre e o retrato, por sua vez, recupera sua iconicidade, isto é, a semelhança com o modelo original.

Quando entraram, encontraram, pendurado na parede, um magnífico retrato do patrão como o tinham visto da última vez, em todo o esplendor da sua delicada juventude e beleza. Jazendo no chão, estava um homem morto (...). Um homem mirrado, engelhado, com uma cara hedionda.” (Wilde, p. 229)

Aqui, retomando Barthes, trata-se quase literalmente do “regresso do morto”, uma presença-ausência da beleza e da juventude de Dorian. E mesmo pertencendo à imaginação poética do autor, à maneira como os factos são agenciados na narrativa, a história de Dorian Gray contribui, à sua forma, para o que Ricoeur chamou de “apropriação do saber sobre a morte”; o que para ele é também parte do “dever de memória” e da questão fundamental de como tornar presente algo que, por definição, está ausente. É neste sentido que, voltando à premissa inicial, o tempo da narrativa de Wilde, apesar de subverter, reencontra o tempo da experiência humana. E, assim, terminamos por compartilhar do próprio esforço de Ricoeur, em *Tempo e Narrativa* (Temps et Récit), quando declara que: “A questão mais grave que este livro pode formular é saber até que ponto uma reflexão filosófica sobre a narratividade e o tempo pode ajudar a pensar juntas eternidade e morte” (Ricoeur, 2016, p. 147).

5. Referências bibliográficas

AGOSTINHO, S. (1980). **Confissões** (2a ed.). Abril Cultural.

BABO, M. A. (2009). A fotografia: um espelho da memória. Revista **ECO-Pós**, 12(2). 145-159. https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/954

BARTHES, R. (2018). **A câmara clara**. Edições 70.

BAUDELAIRE, C. (1996). **Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna**. Ed. Paz e Terra.

BAUDELAIRE, C. (2012). **As flores do mal**. Nova Fronteira.

BERGSON, Henri. (2006). **Memória e vida (textos escolhidos por Gilles Deleuze)**. Martins Fontes.

DELEUZE, G. (2012). **Bergsonismo** (2a ed.). Edi-tora 34.

MUCCI, L. I. (2009). Metáfora e morte em “the Picture of Dorian Gray” de Oscar Wilde. **Gra-goatá**, 14(26). <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33130>

RICOEUR, P. (1984). **Time and Narrative** (Vol. 1). The University of Chicago Press.

RICOEUR, P. (2007). **A memória, a história, o esquecimento**. Editora UNICAMP.

RICOEUR, P. (2016). **Tempo e Narrativa**. (Vol. I; 3a ed.). Martins Fontes.

WILDE, O. (2016). **O Retrato de Dorian Gray**. Relógio D'Água.

The Three Functions of the Monolith's Music in 2001

The scene in which a group of primates living in prehistoric Africa is faced with a strange monolith occurs during the sequence The Aurora of Man, the first in the film 2001: A Space Odyssey (Stanley Kubrick, 1968). This work presents the three functions performed by the composition Kyrie, which consists of one part of the Réquiem (1963-65) written by the hungarian composer György Ligeti (1923-2006), chosen by Kubrick primarily to be part of the film's temporary musical score, but that ended up consolidating itself as the music that represents the monolith in the three scenes in which it appears. This article discusses the production of the scene, the composition of Kyrie and the way in which the construction of the temporary musical track took place, carrying out an analysis of the different meanings represented by music in the monolith scene.

Keywords

Soundtrack, modern music, audiovisual, cinema, Ligeti

As Três Funções da Música do Monólito em 2001

A cena em que um grupo de primatas vivendo na África pré-histórica se depara com um estranho monólito ocorre durante a sequência A Aurora do Homem, a primeira do filme 2001: Uma Odisseia no Espaço (2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968). Este trabalho apresenta as três funções realizadas pela composição Kyrie, que consiste em uma das partes do Réquiem (1963-65) escrito pelo compositor húngaro György Ligeti (1923-2006), escolhida por Kubrick primeiramente para ser parte da trilha musical temporária do filme, mas que acabou se consolidando como a música que representa o monólito nas três cenas em que este aparece. Este artigo discute sobre a produção da cena, a composição do Kyrie e o modo como se deu a construção da trilha musical temporária realizando uma análise sobre os diferentes sentidos representados pela música na cena do monólito.

Keywords

Trilha sonora, música moderna, audiovisual, cinema, Ligeti

2001: Uma obra aberta

Um misterioso objeto preto e retangular aparece na África e muda o curso da história biológica no planeta Terra.

2001: Uma Odisseia no Espaço é consensualmente um dos filmes de larga escala mais audaciosos da história do cinema hollywoodiano. A cena que será analisada dura 2 minutos e 44 segundos, e apresenta uma explicação inusitada sobre como a mente humana evoluiu a partir de uma intervenção extraterrestre. Consistindo em um dos momentos mais importantes de um dos filmes mais estudados da história do cinema, não é surpresa que a cena suscitou uma enxurrada de análises ao longo de mais de cinco décadas. No entanto, tão vasto material analítico acrescido pela numerosa bibliografia a respeito do filme não obstrui novas propostas interpretativas devido, principalmente, ao cuidado que o idealizador dispensou para produzir uma obra que, mesmo após tantas análises e sequências literárias ou cinematográficas, ainda permanece aberta a diferentes ângulos de visão. Brener (2009) argumenta que 2001 “é possivelmente o que Umberto Eco chamaria de uma ‘obra aberta’: há sempre espaço para mais uma análise. Assim, são muitas as possibilidades de abordar o filme”. (<http://www.mnemocine.com.br/index.php/2017-03-19-18-18-46/trilha-sonora-no-cinema/157-2001trilha sonora>, recuperado em 30, outubro, 2020)

A *storyline* exposta no início desta sessão oculta as imensuráveis dificuldades envolvidas na produção de uma das cenas mais complexas realizadas até então, pois a seriedade do icônico encontro exigia o mais intenso realismo possível. Do cenário ao figurino, da coreografia ao monólito, tudo nesta cena e no restante do filme foi realizado com um grau de experimentação e perfeccionismo totalmente incomuns em produções deste tipo, em parte porque Stanley Kubrick (1928-1999) logrou, após árduas negociações, acumular as funções de diretor e produtor, o que lhe permitiu desfrutar de um nível de autonomia quase impossível neste tipo de produção.

Durante todo o processo, Kubrick e sua equipe inauguraram uma variedade de técnicas cinematográficas inéditas e inovadoras. Extremamente heterodoxa em produções de grande orçamento, essa abordagem improvisadora e baseada em pesquisa era muito incomum em um projeto dessa escala. O filme 2001 nunca teve um roteiro definitivo. Aspectos essenciais do enredo permaneceram desconectados mesmo durante as filmagens. Cenas importantes foram modificadas até se tornarem irreconhecíveis ou serem totalmente descartadas quando chegava a sua vez no cronograma. Chegou a ser filmado um prólogo em forma de documentário apresentando cientistas renomados discutindo inteligência extraterrestre, projeto depois abandonado. (BENSON, 2001, p.41-42)

Iniciando aos 11'50" e terminando aos 14'34", a cena do monólito faz parte da sequência inicial do filme, chamada A Aurora do Homem. Dividida em cinco planos com câmera fixa, ela é protagonizada por um grupo de primatas, ancestrais do *homo sapiens*, liderados por um macho-alfa, chamado no roteiro de *Moon-Watcher*.

Foto 1 - Plano 1 (11'50"-12'24") – A Surpresa



Figura 1 – Cena do monólito - Plano 1 (A Surpresa)

A cena do monólito se inicia em uma manhã em que o grupo de primatas dorme amontado sob a proteção de uma grande falésia. Nos dias anteriores, um membro do grupo havia sido morto por um leopardo e eles haviam perdido o acesso à água para um grupo mais forte.

O grupo é filmado em plano conjunto por alguns segundos sob os primeiros raios de sol do dia. A música se inicia junto com a cena, entrando gradativamente (fade in). Trata-se do *Réquiem* (1963-65) do compositor húngaro György Ligeti (1923-2006). Não há sons de *background* nesta cena, ou se há são tão sutis que foram mascarados pela entrada trilha musical. A banda sonora consiste nos sons estridentes dos primatas e alguns *foleys*. *Moon-Watcher* acorda e olha fixamente para algo que, por enquanto, permanece fora de campo. O macho-alfa se torna apreensivo e agitado passando a bater os pés e emitir sons estridentes que acordam os outros membros do grupo.

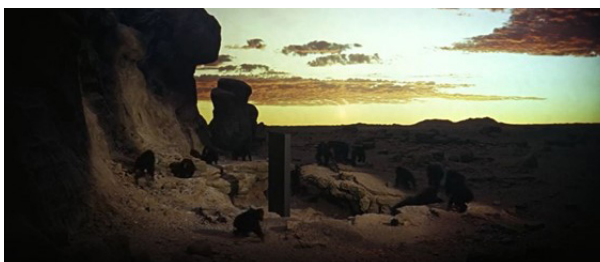


Figura 2 – Cena do monólito - plano 2 (Afastamento)

O segundo plano da cena se inicia após um corte seco. Um plano geral mostra a falésia à esquerda, o esconderijo do grupo, o horizonte matinal explora a profundidade de campo e, ao centro, vemos pela primeira vez o monólito fincado verticalmente na areia em meio à toca do grupo. A música cresce e ouvimos os sons estridentes das vocalizações dos primatas. O grupo, assustado com a visão, sai rapidamente da toca e forma um círculo com treze indivíduos mantendo um raio de segurança ao redor do monólito.

Foto 3 - Plano 3 (12'41"-13'22") - Contato

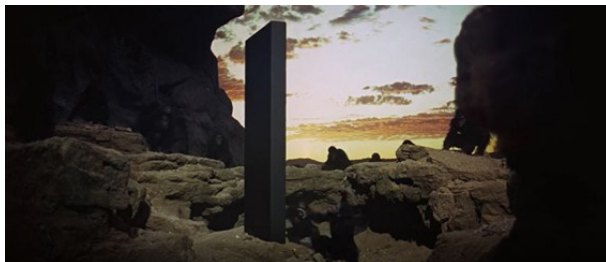


Figura 3 – Cena do monólito - Plano 3 (Contato)

Após outro corte seco, a imagem se aproxima do monólito e mostra o grupo alvoroçado gesticulando e pulando ainda de uma distância segura. *Moon-Watcher* assume a liderança e se aproxima cautelosamente do monólito realizando gestos ameaçadores. Ele é seguido por outro indivíduo que lhe fornece apoio, mas evita se aproximar demais do estranho objeto. Como ocorre durante toda a cena do monólito, a câmera permanece estática. Aproximadamente aos 13 minutos, os sons dos primatas tornam-se gradualmente menos intensos até desaparecerem por completo, embora tudo indique que eles continuam a ser emitidos na diegese. A música, ao contrário, atinge o seu auge dinâmico e passa a reinar solitária na trilha sonora. *Moon-Watcher* alterna aproximações e afastamentos até finalmente tocar de maneira breve o monólito ao final do plano.

Foto 4 - Plano 4 (13'23"-14'27") - União

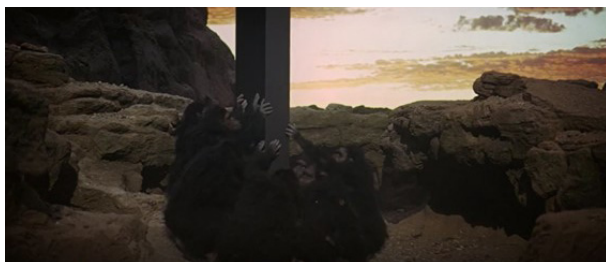


Figura 4 – Cena do monólito - Plano 4 (União)

Após outro corte seco, a imagem se aproxima mais um pouco cortando a parte de cima do monólito gerando a impressão de contato com o céu. Ao perceber que seu primeiro toque não causou nenhuma reação, *Moon-Watcher* se torna mais confiante e passa a tocá-lo mais vezes. Seus toques passam a ser cada vez mais lentos enquanto os demais primatas se aproximam pouco a pouco. Curiosos, eles cheiram e alisam o monólito. Ao final do plano todos os primatas apoiam suas mãos estendidas sobre o objeto como que adorando a um deus.

Foto 5 - Plano 5 (14'28"-14'34") - Alinhamento



Figura 5 - Cena do monólito - Plano 5 (Alinhamento)

O último corte seco leva o espectador ao ângulo subjetivo dos primatas. Em *contra-plongée*, a imagem mostra a parte de cima do monólito de modo a cobrir parte do Sol alinhando-se perfeitamente com o Sol e com a Lua enquanto a música atinge o seu ponto culminante. Após alguns segundos a cena termina abruptamente acompanhada pelo corte seco da música nos levando à bucólica visão do horizonte montanhoso acompanhado pelo som do *background* contendo ventos e pássaros.

A Produção

Com era comum durante a produção do filme, para que esta cena se adequasse completamente ao gosto do diretor foram necessários esforços sobre-humanos por parte de toda a equipe.

O primeiro problema foi a construção do objeto de cena mais importante do filme – o monólito. A importância estética do objeto que centraliza toda a narrativa não podia ser subestimada, principalmente pelo fato de que ele potencialmente substituiria a presença física dos extraterrestres. A dúvida sobre a possível presença física dos extraterrestres permaneceu até o fim da pós-produção, e a constante tentativa de se elaborar uma imagem digna contou com o auxílio de Christiane, esposa do diretor, que também era atriz, pintora e artista plástica.

No fim das contas, a questão de produzir um extraterrestre inacreditavelmente convincente, ou talvez convincentemente inacreditável, dava a sensação de um cachorro mordendo a própria cauda. “Se é tão surreal e tão louco a ponto de ser original então não funciona como assombro ou susto”, observou Christiane. “Temos que poder relacionar com alguma coisa. E se relacionarmos com alguma coisa, deixa de ser original.” (BENSON, 2018, p. 474)

Finalmente, Kubrick decidiu excluir a presença física dos extraterrestres, alçando assim o monólito ao status de representante visual de seu poder superior. Paradoxalmente, essa ausência tão lamentada por Kubrick consiste em uma das principais razões para a quase inacreditável capacidade que 2001 possui de não se tornar um filme datado após mais de cinco décadas.

Em 1951, o consagrado escritor de ficção científica Arthur C. Clarke (1917-2008), parceiro de Kubrick na idealização e roteirização de 2001, havia escrito o conto A Sentinela, conto que serviu inspiração e ponto de partida para o roteiro de 2001. O conto aborda a descoberta de um artefato que serve para alertar os extraterrestres sobre o desenvolvimento da tecnologia espacial por parte da humanidade, objeto que se assemelha a uma densa pirâmide de cristal. Efetivamente, foi construída uma pirâmide de acrílico com 3,70m de altura para o filme, algo que nun-

ca havia sido tentado. Kubrick não gostou da aparência do objeto, alegando que parecia um pedaço de vidro (ele achou que ficaria totalmente transparente). Após uma breve conversa com sua incrédula equipe, o diretor mandou “arquivar” a pirâmide (um assistente calculou que o objeto custou mais do que uma casa de bom tamanho na grande Londres). Kubrick e o diretor de arte Tony Masters (1919-1990) finalmente decidiram que o objeto deveria se parecer com um monólito retangular totalmente preto, para que não fosse possível ver nada dentro dele. (BENSON, 2018, p.162-166)

A palavra monólito significa pedra de grandes proporções, mas a madeira foi escolhida como o material mais conveniente para produzir o objeto nas proporções e textura adequadas. Masters decidiu construir um monólito com 3 metros de altura, e após muitas discussões, ficou estabelecido que suas proporções seriam 1:4:9 (os quadrados dos três primeiros números inteiros). Chegou-se a construir uma linha de montagem de monólitos de madeira até que um deles agradasse ao diretor. Imensos esforços foram dispensados pela equipe para que não houvesse uma única marca de digital que pudesse afetar a total opacidade do objeto nas cenas. “Foi inacreditável o que passamos para proteger aquela coisa” – alegou Masters. (BENSON, 2018, p.204)

Um dos profissionais mais intensamente exigidos por Kubrick durante a produção desta sequência foi o maquiador Stuart Freeborn (1914-2013). O diretor queria uma roupa de primata que servisse perfeitamente em Dan Richter, o mímico escolhido para interpretar *Moon-Watcher*, e que conciliasse o realismo à capacidade de expressão facial permitindo ampla movimentação corporal. Após inúmeras tentativas rejeitadas pelo diretor, Freeborn finalmente foi capaz de confeccionar roupas convincentes e com rostos expressivos, mas precisou criar bocas falsas moldadas perfeitamente para a boca de cada um dos vinte atores da sequência. Para que a língua falsa se tornasse convincente, Freeborn tirou um modelo de cada uma das línguas dos atores e produziu um complexo mecanismo com uma espécie de “copinho” que os atores mordiam para mover a língua falsa. (BENSON, 2018, p.359)

“Eles mordiam o copinho, forçavam a língua para dentro e então abriam a própria boa. Aí podiam colocar a língua da máscara para fora e movimentá-la, o que funcionou perfeitamente.” Tiras finas de borracha mantinham as mandíbulas da máscara fechadas na maior parte do tempo. Abri-las exigia força muscular. (BENSON, 2018, p.359)

A sina de Freeborn não parou por aí, pois o diretor também queria que os primatas pudessem rosnar ameaçadoramente mexendo a mandíbula.

Freeborn precisou de muito sangue-frio para redesenhar os lábios de seu homem-macaco depois de tanto esforço, mas tratou de trabalhar no problema. Projetou uma espécie de acionador de acrílico que era ativado pela língua e funcionava como uma alavanca interna. Quando a língua o pressionava, ele acionava o sistema interno de fios ligado aos lábios de borracha de espuma, expondo os dentes com a mandíbula ainda cerrada e, assim, produzindo um rosnado de aparência perigosa. Debaixo daquela careta havia um acúmulo extraordinário de experiência obtida a duras penas. (BENSON, 2018, p. 362)

A trama de *A Aurora do Homem* se passa na África de quatro milhões de anos atrás, mas foi filmada no estúdio da MGM em Borehamwood, uma pequena cidade ao norte de Londres - Inglaterra. Kubrick enviou um grupo de fotó-

grafos à Namíbia e à Botswana para trazer boas imagens de regiões desérticas que pudessem ser utilizadas em um grande projetor, lançando mão de uma técnica conhecida como projeção frontal. Foi construída uma tela de dezoito metros coberta com inúmeros pedaços de um material reflexivo especial. “Nunca se fizera uma projeção frontal em uma escala tão grande.” (BENSON, 2018, p.369) Para que a iluminação ficasse realista, foi necessário cobrir o teto do estúdio com cerca de três mil lâmpadas de 500 watts. Kubrick não queria que todas as partes do cenário ficassem “quentes” demais, ou seja, superexpostas durante todo o tempo, e a solução, mais uma vez profundamente complexa, foi construir um sistema em que cada lâmpada possuía um interruptor próprio para que pudesse ser desligada individualmente – o que exigiu nada menos do que doze quilômetros de cabos de energia e um trabalho descomunal dos técnicos. (BENSON, 2018, p.372)

Para a realização do cenário da sequência foram trazidas plantas nativas da África, em especial as árvores *Kokerboom* pelo modo como agradaram visualmente o diretor. Diferentes animais foram comprados ou locados para a sequência: um leopardo, três zebras, duas hienas, dois abutres, dois porcos selvagens, duas serpentes e doze antas (não deixa de ser surpreendente que nenhum dos cientistas que trabalharam como consultores no filme tenha se dado conta de que nunca existiram antas na África), além dos dois filhotes de chimpanzé que contracenaram com os atores. (BENSON, 2018, p. 336)

Quando se percebe o nível de dificuldade técnica e o tamanho do custo em termos de orçamento e trabalho aplicado que essa sequência possui – compreendendo que ela é apenas uma entre diversas sequências – torna-se surpreendente que o filme se afaste tão intensamente das características comerciais usualmente imputadas em uma produção de larga escala.

A cena do monólito apresentou grandes divergências a respeito da música extradiegética. Penosas deliberações concernentes à trilha musical se estenderam até o fim da pós-produção. A princípio, ainda na fase inicial da produção, o compositor Frank Cordell (1918-1980) foi contratado para musicar o filme. Kubrick demonstrou grande dificuldade de articulação no trato com os compositores musicais durante toda a produção de 2001, um pouco pela dificuldade de explicar claramente o que desejava em termos musicais, mas também pelo fato de que, em muitas ocasiões, provou não saber exatamente o que queria. Após compreender que Kubrick tinha uma predileção pela Terceira Sinfonia de Gustav Mahler (1860-1911), Cordell passou praticamente um ano inteiro escrevendo variações da sinfonia. Anteriormente, o diretor havia contatado o famoso compositor Carl Orff (1895-1982), e contratou Cordell como uma espécie de plano B após Orff declinar de sua oferta. Cordell ainda lutava para compreender os anseios do diretor quando Kubrick tentou contratar Bernard Hermann (1911-1975), que também declinou. Profundamente angustiado, Kubrick alegou que “em geral, as composições para cinema tendem a carecer de originalidade, e um filme sobre o futuro poderia ser o espaço ideal para uma trilha realmente original, criada por um grande compositor”. Ainda procurando um estilo adequado, o diretor pediu que a produção adquirisse todos os vinis de música erudita que fossem capazes com 200 libras (cerca de 5 mil dólares em valores atuais). Seu assistente Tony Frewin se dirigiu à melhor loja de Londres e comprou basicamente todos os vinis de música erudita que

a loja tinha, passando a ouvir junto com Kubrick cada um deles pelas manhãs e tardes. (BENSON, 2018, p. 436-438) Dessa forma, Kubrick montou cuidadosamente sua *Temp Track*¹, contendo basicamente composições eruditas do Romantismo – Assim Falou Zaratustra (1896) de Richard Strauss (1864-1949), O Danúbio Azul (1867) de Johann Strauss (1825-1899), e do Nacionalismo do séc. XX – Suite de *Ballet Gayane* (1941-42) de Aram Khachaturian (1903-1978). É de se notar que tais escolhas, na época ainda temporárias, gravitem exclusivamente no campo da música tonal e rítmica, que utilizam um idioma tradicional com o qual o grande público possui familiaridade. Apesar de grandes esforços, não havia ainda sido escolhida nenhuma referência musical para a cena do monólito.

No verão de 1967, Christiane Kubrick e a escultora e ceramista Charleen Pederson – esposa de Com Pederson – reuniam-se regularmente na casa de Kubrick em Abbots Mead para criar formas de vida alienígenas em argila e outros materiais. “Elas ficavam rascunhando umas criaturas esquisitas para agradar ao Stanley”, lembrou Com. “Então, um dia, Christiane entrou para preparar o almoço, e naquele momento, começou a tocar uma música na BBC. Era tão estranha que Charleen pensou: ‘Nossa, o Stanley deveria ouvir isso.’” Foi correndo chamar Christiane, que ficou igualmente impressionada com a composição. Era uma transmissão do *Réquiem*, do compositor húngaro György Ligeti, executada pela Orquestra Sinfônica e Coro da Rádio do Norte da Alemanha. (BENSON, 2018, p.442)

Kubrick passou um tempo tentando ouvir a música, e ficou cativado quando finalmente conseguiu. Contudo, não foi capaz de localizar o compositor que se encontrava viajando. Em um procedimento indecoroso que beirou o amadorismo, Kubrick planejou utilizar a composição sem a autorização do autor.

Então, o escritório de produção da MGM fez um acordo com a Sociedade de Proteção de Direitos Autorais para usar aquela e várias outras obras de Ligeti como “música de fundo” no filme por um determinado valor por minuto – “um grande erro”, de acordo com Harlan, especialmente porque o contrato foi feito sem o conhecimento do compositor. Quando Ligeti viu o filme, ficou “enfurecido”. (BENSON, 2018, p. 442)

A fúria do compositor é facilmente compreendida quando se dá conta da grande importância que suas composições possuem no filme. Negociadas displicentemente como “música de fundo”, as três composições de György Ligeti (1923-2006) - *Requiém* para Soprano, Mezzo-Soprano, 2 Corais Mixtos e Orquestra (1963-65), *Lux Aeterna* (1966) e *Atmospheres* (1961) preenchem mais de trinta minutos do filme, e sem dúvida, seu imenso protagonismo não se enquadra na categoria pela qual teve seus direitos liberados. Após o tempo mitigar sua cólera (e contratar um advogado para negociar com a MGM um pagamento mais adequado), Ligeti passou a usar um tom bastante diverso daquele utilizado nas primeiras entrevistas. É inegável que o filme lhe trouxe grandes benefícios tornando-o um dos compositores modernos mais importantes do século XX. Com efeito, o compositor trabalhou com Kubrick em dois filmes posteriores – O Iluminado (*The Shinning*, 1980) e De Olhos Bem Fechados (*Eyes Wide Shut*, 1999).

Por fim, o compositor rendeu-se ao filme: “Achei maravilhosa a maneira como minha música foi usada. Nada maravilhoso foi eles não me pedirem e nem me pagarem.” (BENSON, 2018, p. 444)

Pode-se afirmar que o filme 2001 consiste em um dos casos mais célebres em que a *Temp Track* se tornou a trilha musical permanente. Quase no final da pós-produção, Kubrick ainda chegou a contratar o compositor Alex North (1910-1991) para substituir a *Temp Track*. North, que já havia trabalhado com Kubrick em *Spartacus* (1960), escreveu e gravou cerca de 45 minutos de música para o filme, hoje disponíveis na internet para apreciação graças à gravação realizada nos anos 1990 por Jerry Goldsmith (1929-2004) a pedido da viúva de North. A música original de North escrita para o filme está longe de ser uma música de má qualidade, de modo que não há um consenso dos críticos sobre a incomum decisão de Kubrick. Brener (2009) aponta que George Burt, compositor de trilhas para filmes como Louco de Amor (*Fool of Love*, Robert Altman, 1985), afirma que a música de North teria acrescentado nobreza, elegância, vigor e compreensão ao filme, utilizando a palavra “pessimista” para se referir à escolha de Kubrick. (<http://www.mnemocine.com.br/index.php/2017-03-19-18-18-46/trilha-sonora-no-cinema/157-2001trilhasonora>, recuperado em 30, outubro, 2020)

Por algum motivo, provavelmente por ter se apegado demais à *Temp Track*, Kubrick mais uma vez se posicionou de maneira indecorosa e trabalhou para liberar os direitos das músicas provisórias sem avisar North. O pobre compositor descobriu que suas músicas não haviam sido aproveitadas quando já se encontrava assistindo ao filme na sala de cinema com a sua esposa. Collin Cantwell, supervisor de efeitos especiais do filme, alegou ter encontrado Kubrick desesperado com a questão já quase no final da pós-produção: “Acabei de despedir meu quarto compositor. Estou começando do zero. De volta ao início do jogo.” Cantwell afirmou ainda que, antes de finalmente conseguir os direitos das composições da *Temp Track*, Kubrick chegou até mesmo a pensar se deveria entrar em contato com os Beatles. (BENSON, 2018, p. 480-81)

Como as demais sequências de 2001, A Aurora do Homem foi concebida a um alto custo. Visando sempre a estética naturalista, as cenas envolveram aparatos tecnológicos inusitados para a época e técnicas avançadas nunca antes tentadas para que o visual fosse o mais parecido possível com a realidade do mundo histórico. O método de Kubrick, baseado em tentativa e erro com alto grau de improviso, rendeu enormes dificuldades à equipe a um custo dramático. Cenas difíceis foram eliminadas quando já estavam quase prontas, como o mini documentário com trechos de entrevistas com cientistas que havia sido gravado para o prólogo e as cenas em que os filhotes de chimpanzés mamavam nos peitos das suas mães primatas. Ao se entender as contingências da produção, a cena descrita no início se torna uma representação em que homens vestidos de primatas usando máscaras com bocas artificiais rodeando um monólito feito de madeira em um estúdio na Inglaterra onde projeções de fotos imitavam uma paisagem desértica africana - contendo na trilha sonora uma música encontrada a esmo pela amiga da esposa do diretor e negociada à revelia do compositor com a desculpa que seria apenas música de fundo. Ainda assim, ela possui contornos realistas até para os padrões dos dias atuais, e funciona bem a

¹ O termo *Temp Track* refere-se à uma trilha música escolhida temporariamente durante a produção do filme para servir de referência para o processo de composição original.

ponto de permanecer uma das mais icônicas cenas da história do cinema.

Efetivamente, o heterodoxo método de produção não muda o modo sobre como o resultado da obra pode ser analisado. Não se pode afirmar que as conclusões da análise que seguirá foram completamente calculadas enquanto o filme era produzido, provavelmente algumas delas não foram, mas estão contidas na obra e, portanto, são passíveis de diversos tipos de crítica. Mesmo sem uma intenção clara por parte do realizador, a presença da música de Ligeti na cena do monólito produz a emergência de um profundo conjunto de sentidos.

Música extrediegética

O *Réquiem* de Ligeti, a música escolhida para a cena do monólito, foi composta em um período de dois anos, um tempo bastante anormal mesmo para uma composição com aproximadamente vinte e nove minutos, a maior que o compositor já havia realizado. O músico havia recebido uma comissão para escrever um trabalho musical para uma série de concertos de música moderna de Rádio Sueca. Foi o próprio compositor quem sugeriu a composição de um *Réquiem* – uma forma tradicional de missa católica em latim, normalmente presente em velórios, oferecida para que a alma de um fiel que morreu se encontre com Deus. Um *Réquiem* pode ter diversas partes dependendo da forma escolhida, mas durante o período de composição, Ligeti decidiu incluir apenas quatro partes, o que tornou o seu *Réquiem* bastante enxuto em termos de duração e letra. Abaixo, podemos observar a forma do *Réquiem* de Ligeti lado a lado com o famoso *Réquiem* de Mozart (1756-1791), iniciado pelo compositor em 1771 e finalizado postumamente por amigos e discípulos:

Réquiem de Mozart (50 minutos)	Réquiem de Ligeti (29 minutos)
<i>Requiem Aethernam</i>	<i>Introitus</i>
<i>Kyrie</i>	<i>Kyrie</i>
<i>Dies Irae</i>	<i>Dies Irae</i>
<i>Tuba Mirum</i>	<i>Lacrymosa</i>
<i>Rex Tremendae</i>	
<i>Recordare</i>	
<i>Confutatis</i>	
<i>Lacrymosa</i>	
<i>Domine Jesu</i>	
<i>Quam olim Abrahae</i>	
<i>Hostias</i>	
<i>Quam olim Abrahae (da capo)</i>	
<i>Sanctus</i>	
<i>Hosanna</i>	
<i>Benedictus</i>	
<i>Hosanna (da capo)</i>	
<i>Agnus Dei</i>	
<i>Lux Aetherna</i>	
<i>Cum sanctis tuis</i>	

Tabela 1 – Comparação da forma do *Réquiem* de Ligeti com o de Mozart

É importante observar que a música *Lux Aeterna*, composta por Ligeti em 1966, não pertence ao *Réquiem*, mas muitas vezes é erroneamente considerada dessa forma por também ter seu nome associado a uma parte da missa do *Réquiem* (como pode-se notar no de Mozart), e por também estar incluída na trilha musical de 2001.

O que ouvimos na cena do monólito e nas outras duas apa-

rições do *Réquiem* (a aproximação dos astronautas no monólito da Lua aos 51' e no alinhamento das Luas de Júpiter com o monólito aos 117'15") é, mais precisamente, um trecho da segunda parte do *Réquiem* – o *Kyrie* – uma composição extremamente complexa com seis minutos de duração que levou mais de nove meses para ser escrita.

Ligeti divide o coro em vinte e uma partes distintas, o que lhe permite empregar, no *Kyrie*, uma técnica de fios contrapontísticos densos e entrelaçados que ele chamou de “micropolifonia”. No contexto de seu *Réquiem*, Ligeti usa a “micropolifonia” para evocar um sentimento de luto comunitário. Ao implantar uma textura coral extraordinariamente subdividida que demonstra uma habilidade de tirar o fôlego, Ligeti foi capaz de conjurar o som de um número aparentemente ilimitado de enlutados, uma multidão de testemunhas que anseiam, não apenas pelos que estão perdidos, mas também por si mesmas. (<https://americansymphony.org/concert-notes/gyorgy-ligeti-requiem/>, recuperado em 17, agosto de 2020).

Ligeti foi o pioneiro de um novo estilo, que ele chamou de micropolifônico. Desenvolvido em algumas composições como *Apparitions* (1958-59, considerada a primeira a utilizar o estilo) e *Atmospheres* (1961, presente na introdução que antecede o início da sequência A Aurora do Homem e na *Intermission* de 2001), a micropolifonia se assemelha sonoramente à uma série de *clusters*, mas diferentes destes por se formar a partir de linhas melódicas que se movem ao invés de permanecerem estáticas. Ela se forma a partir da subdivisão da harmonia em diversas linhas contrapontísticas que se desenvolvem em densos cânones se movendo em diferentes tempos.

Micropolifonia é o termo usado para se referir a uma textura onde há a sobreposição de diversas linhas que estão tão comprimidas na tessitura (saturação cromática) quanto ao ritmo (sobreposição de quíalteras diferentes na produção de inúmeros ataques por segundo) a ponto de sermos levados em direção ao limite de nossas possibilidades perceptivas. Ou seja, o limite no qual a sucessão de ataques deixa de ser percebida como tal para a criação de um timbre, que é mais do que a soma distinguível de diversas vozes, é o próprio amálgama das linhas em um todo indivisível (*timbre de movimento*). Nesse processo, as alturas, o ritmo, e mesmo melodias e harmonias deixam de ser ouvidos para que a massa sonora seja destacada. (OLIVEIRA, 2014, p. 13)

Basicamente, no estilo micropolifônico não é possível reconhecer uma linha melódica pois “a direção melódica se perde no meio de uma multiplicidade de linhas. Como nos *clusters*, as linhas melódicas exteriores são, na maior parte do tempo, as linhas mais importantes. As linhas melódicas interiores são apenas contribuições à micropolifonia”. (COPE, p. 103, T.A.)

Conforme argumenta Rodrigues (2008), o resultado sonoro da técnica micropolifônica não permite que o ouvinte perceba uma linha melódica dominante:

Este estilo é caracterizado pela individualidade das melodias, harmonias e ritmos, que se fundem entre si num ambiente totalmente denso, sem que nenhuma voz se evidencie no meio das outras. Assim, a fusão da totalidade das vozes determina o caráter musical, sendo que o resultado final é um conjunto de nuvens de som, cuja designação se insere dentro do conceito em estudo. (RODRIGUES, 2008, p. 9)

O *Kyrie* é uma complexa composição em forma de fuga que apresenta dois temas melódicos trabalhados simultaneamente por vinte diferentes vozes. Em termos de forma

musical, a composição possui quatro seções – Exposição, Desenvolvimento, *Stretto* e *Coda*. Além do número de vozes, outro elemento que gera complexidade ao *Kyrie* é a maneira com que cada sessão entra sem que a anterior tenha terminado, não permitindo assim uma identificação clara da divisão macro-estrutural por parte do ouvinte. Estes dois temas melódicos, radicalmente diferentes, se distribuem em forma de cânones a cinco vozes dentro de cada um dos quatro naipes do coro. “O resultado dessas sobreposições centra-se num denso contraponto a vinte vozes que caracteriza todo o contínuo sonoro do andamento”. (RODRIGUES, 2008, p. 43)

No *Kyrie*, assim como nos demais andamentos do *Réquiem*, as vozes ocupam o lugar central, relegando à orquestra o papel de acompanhamento. O texto do *Kyrie* é bastante enxuto, consistindo apenas em duas expressões em latim – *Kyrie Eleison* (em grego corresponde a: Senhor, tende piedade) e *Christie Eleison* (Cristo, tende piedade) –, cada uma dessas expressões correspondendo a um dos temas melódicos presentes no andamento. Com efeito, a letra se torna praticamente ininteligível devido ao elevado número de vozes e a grande variação rítmica de cada uma delas em meio ao intrincado contraponto micropolifônico.

Consistindo em mais uma dentre as muitas técnicas composicionais das vanguardas musicais do século XX, a micropolifonia tem como objetivo propor um novo caminho musical entregando um resultado sonoro diferente do familiar em termos de ritmo, melodia e harmonia. Mesmo para o ouvinte mais experiente em termos de conhecimento musical, identificar, sem o auxílio da partitura, qualquer tipo de padrão rítmico, melódico ou harmônico que torne possível qualquer tipo de previsão sobre o que será exposto posteriormente é impossível. Não surpreende, portanto, o estranhamento que a música provocou em Charleen e Christiane, e posteriormente, no próprio Kubrick. Até mesmo no quesito timbre, a clara identificação dos sons não traz facilidades, como argumenta Machado (2017): “No grupo contemporâneo/micropolifônico, as massas sonoras dificultam a identificação de todos os sons, mesmo o ouvinte mais experiente terá dificuldade por causa da acumulação de várias camadas canônicas que constituem essas composições.” (MACHADO, 2017, p.345)

Em seu livro *Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema* (2004, p11-12), Philip Hayard apresenta a história da trilha musical de ficção científica dividida em cinco períodos distintos:

1902-1927: Período anterior ao cinema com som síncrono.
1927-1945: Exploração de diversos estilos de música orquestral ocidental.
1945-1960: Proeminência de estilos discordantes e aspectos não usuais de orquestração/instrumentação para representar mundos diferentes e temas futuristas.
1960-1977: Continuação dos estilos que representam outros mundos/futuro junto com variedades de aproximações musicais.
1977- : Proeminência de música orquestral de estilo hollywoodiano de filmes com grande orçamento junto com estilos que representam outros mundos/futuro, além do crescimento do uso de rock e, posteriormente, disco/ <u>techno</u> mais o surgimento da integração entre música e efeitos sonoros.

Tabela 2 – Períodos da trilha musical de ficção científica

O autor considera 2001 como um dos filmes mais inco-muns da década de 1960 em relação ao uso da música, entretanto, embasando a sua opinião principalmente na surpreendente presença da valsa O Danúbio Azul nas sequências futuristas ambientadas no espaço. Já os trechos de música moderna de Ligeti inseridos para criar “tensão e inquietação” são considerados como similares a muitos filmes da década de 1950. (HAYWARD, 2004, p.23-24)

Hayward (2004, p.10) também aponta o compositor Leonard Roseman (1924-2008) como um dos pioneiros no extenso uso de elementos atonais no cinema Hollywoodiano em sua música para o melodrama freudiano Paixões sem Freios (*The Cobweb*, Vicente Minelli, 1955). Já em *A Viagem Fantástica* (*Fantastic Voyage*, Robert Fleischer, 1966), o trabalho do compositor ganha complexidade e utiliza texturas e dissonâncias alternando crescendo e decrescendo com o intuito de simbolizar um outro tipo de espaço. Quando a tripulação e o submarino miniaturizado voltam ao normal, a música retorna para um idioma convencional com estrutura melódica e orquestração tradicionais.

Efetivamente, a partir dos anos 1950, é possível observar no cinema hollywoodiano de ficção científica o uso constante de linguagens musicais desenvolvidas pelas vanguardas modernas em trechos da narrativa cinematográfica que evidenciam outros mundos, alienígenas, robôs, tecnologias desconhecidas, futuros distantes e outros elementos que causam estranhamento e alteridade. Neste período, características musicais modernas como dissonâncias, atonalismo, ruidismo, timbres eletrônicos, ausência de ritmo, ausência melódica, polirritmias, compassos mistos, minimalismo, entre outras, se consolidam como representantes musicais deste tipo de elemento.

Schmidit (2010) observa que, desde a consolidação do cinema de ficção científica hollywoodiano a partir dos anos 1950, é comum que elementos modernos como atonalismo, dissonâncias e timbres eletrônicos, representem seres extraterrestres, diferentes tempos e espaços, e se tais elementos não figuram em todos os filmes do gênero, aparecem em número suficiente para configurar uma convenção do gênero. (SCHMIDIT, 2010, p. 24) Não obstante, como exposto na periodização efetuada por Hayard, a ficção científica dos anos 1960 é marcada pela continuidade desta exploração de estilos musicais que representam outros mundos ou futuro, o que torna justificável a escolha do *Kyrie* para a *Temp Track* e, posteriormente, para a trilha sonora final de 2001. Como música extradiegética, ela representa musicalmente o encontro com o desconhecido na cena do monólito, agregando o sentimento de impotência diante do poder misterioso que subitamente se encontra na paisagem desolada da África pré-histórica.

Não se trata de uma única forma de estranhamento mas, em realidade, duas. O sentimento de estranheza provocado pela sonoridade inusual trazida à tona pela técnica micropolifônica evidencia, com efeito, tanto o estranhamento dos primatas em relação à surpreendente presença do monólito quanto à do espectador diante da súbita aparição de um artefato tecnológico na paisagem pré-histórica. O objeto não estava lá no dia anterior, e se agora está, foi trazido de alguma forma. Para o espectador, fica claro que o tipo de tecnologia nele empregado não existia na Terra na época em que a trama se desenrola, o que leva imediatamente à conclusão de que se trata de um objeto alienígena – trazido por extraterrestres ou, de alguma forma, guiado por eles remotamente. Sem a capacidade de elaborar esta

conclusão, o estranhamento dos primatas é mais urgente, e se fixa no perigo que o estranho objeto invasor pode representar – não obstante, o grupo espera a atitude inicial do macho-alfa, o protetor do grupo.

Frequentemente, é possível observar nos documentários da vida animal pitorescos encontros dos animais com equipamentos tecnológicos da equipe de produção como câmeras, gravadores e microfones. Após o susto inicial, o animal percebe a imobilidade do equipamento e confirma através do olfato de que não se trata de um ser orgânico, mudando rapidamente de atitude devido à conclusão de que o objeto não constitui uma ameaça direta. O quarto plano (União) evidencia este momento, e o que se vê não é apenas um relaxamento em relação ao potencial perigo, mas também uma espécie de adoração por parte dos primatas reunidos em torno do monólito.

Para o espectador o estranhamento continua, pois sua aparição repentina gera dúvidas impossíveis de serem respondidas a curto prazo: de onde vem este objeto? Com qual intenção foi colocado lá? O que ele faz? Quem o trouxe? Tais perguntas criam inquietação e incerteza, evidenciadas de forma efetiva pela imprevisibilidade rítmica, melódica e harmônica do *Kyrie*.

Evidentemente, trata-se de um objeto totalmente diferente do mundo que neste momento o cerca. Seu formato perfeitamente retangular, suas proporções matemáticas, sua aparência artificial, sua coloração invariavelmente preta e a sua textura totalmente lisa indicam tecnologia, pois demanda um tipo específico de trabalho aplicado. O espectador sabe intuitivamente que a Natureza, por si só, não é capaz de produzir um objeto com tais atributos porque ela flui a partir de outras regras. A conclusão assustadora é que os responsáveis pelo objeto possuem um poder inimaginável, visto que foram capazes de trazer o objeto a um planeta a anos-luz de distância e fincá-lo perfeitamente na areia através de um processo tecnológico muitíssimo mais avançado do que o que a sociedade humana é capaz de imaginar. Tal conclusão também gera um sentimento de impotência, visto que após a constatação da origem extraterrestre do objeto, o espectador permanece incapaz de conceber sua origem, sua intenção e os processos tecnológicos que atuam nele. Efetivamente, é comum que a música moderna represente este estado emocional em trilhas musicais, pois o espectador também se sente impotente ao tentar, sem sucesso, reconhecer um padrão rítmico, harmônico e melódico no *Kyrie*.

Oliveira (2017) aponta para a maneira sobre como a audição de uma música com idioma tradicional pode frustrar ou realizar expectativas citando a teoria da expectativa, formulada no livro *Emotion and Meaning in Music* (1956) de Leonard B. Meyer (1918-2007):

As tendências, conscientes ou inconscientes, naturais ou aprendidas, tendem a seguir um curso ordenado e predeterminado segundo padrões já incorporados. Quando o curso normal de uma tendência é alterado ou interrompido ele se torna consciente e origina a “expectativa”. A princípio, qualquer tendência é uma expectativa, contudo, grande parte delas segue seu curso normal e se mantém em um nível consciente. Similarmente, a música, por intermédio de processos formais convencionados, tende a suscitar tendências e, por conseguinte, evocar expectativas nos ouvintes familiarizados a ela. O prazer derivado da escuta música, nessa perspectiva, consiste no jogo de expectativas suspensas, frustradas ou realizadas (...) Algu-

mas expectativas são bastante específicas, como a resolução de uma cadência em um acorde de tônica no final de um período ou peça musical clássica, enquanto outras são mais gerais e muitos caminhos prováveis são esperados pelo ouvinte. É importante destacar, contudo, que a criação de expectativas em música está sempre condicionada à familiaridade do ouvinte com o gênero, período, estilo do compositor etc. (OLIVEIRA, 2017, p. 43).

No caso de grande parte da música moderna, o ouvinte se vê desprovido de informações padronizadas e familiares que lhe permita participar deste jogo de expectativas, restando a ele o sentimento de incerteza derivado do suspense que a música cria. “Tanto na vida diária quanto na arte a experiência do suspense deriva de situações de incerteza em relação a eventos futuros e da “consciência da impotência do homem face ao desconhecido.” (MEYER, 1956, p. 29 apud OLIVEIRA, 2017, p. 44)

O ouvinte da música com idioma tradicional não escuta uma composição focando-se apenas nos acontecimentos musicais que se desenvolvem no presente, mas ao mesmo tempo, retorna mentalmente ao que ouviu anteriormente na composição e, a partir disso, elabora o que espera ouvir no futuro imediato daquela composição criando assim uma expectativa auditiva. Se por exemplo, ao escutar uma canção de gênero popular, o ouvinte se depara com o seguinte padrão de bumbo e caixa:

Bumbo	Bumbo	Caixa	Bumbo	Caixa	Bumbo	Bumbo	Caixa
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

Como a mente humana trabalha reconhecendo padrões, o ouvinte espera que os próximos compassos deste ritmo trarão a sequência Bumbo – Caixa, de modo a completar perfeitamente a sequência acima. Este tipo de audição será, aqui, chamado de Leitura Temporal Bidirecional – LTB – pelo modo como se dirige, ao mesmo tempo, para o passado e para o futuro imediato de uma canção ouvida no presente. No caso do *Kyrie*, não é possível para o ouvinte realizar a LTB, pois o nível de complexidade harmônico, rítmico e melódico torna impossível ao cérebro humano reconhecer padrões no passado de modo a inferir o que virá no futuro. O resultado é que só é possível ao ouvinte ler o que ocorre no presente, pois lhe é tirada a capacidade de lembrar o passado e utilizá-la para prever o futuro, uma capacidade que confere ao ser humano um sentimento de segurança.

O *Kyrie*, como representante musical deste momento de estranhamento e impotência diante de um poder superior, também apresenta uma tecnologia desconhecida resultante de um conhecimento aplicado – a micropolifonia. Entretanto, de forma inversa, utiliza um extenso e complexo trabalho aplicado de modo a atingir, paradoxalmente, um resultado que aparenta o aleatório, por não suscitar a LTB. Como visto, seus atributos musicais dão ênfase a este duplo estranhamento relativo aos primatas presentes na diegese e ao espectador na extradiegeese. Dois estranhamentos distintos – o primeiro rapidamente dissipado, o segundo perene –, que guardam semelhanças ao mesmo tempo que possuem enormes diferenças, tal como os dois temas expostos no *Kyrie*, tal como a Lua e o Sol, os dois astros alinhados ao monólito ao final da cena.

Naturalmente, os atributos musicais do *Kyrie* poderiam ser trabalhados em uma composição original, feita exclusivamente para o filme. Inclusive, no cinema de grande escala, imitar descaradamente os processos composicionais da

Temp Music (no limite da legislação para não se caracterizar plágio) é uma prática comum, embora bastante criticada. Todavia, após se apegar à música de Ligeti já perto do final da produção do filme, Kubrick dificilmente conseguiria uma música original com as complexas características do *Kyrie* – North escreveu os quarenta e cinco minutos da trilha musical de 2001 em apenas duas semanas, enquanto Ligeti dedicou nove meses aos seis minutos do *Kyrie*. Além disso, Schmidt (2010, p. 22-23) aborda a propensão de Kubrick, a partir de 2001, em empregar trechos musicais de famosos compositores de música moderna de concerto como Ligeti, Béla Bartók (1881-1945) e Krzysztof Penderecki (1933-2020), agregando, dessa forma, uma atmosfera cultural e distinção artística aos seus filmes. Na sua busca por trazer respeitabilidade para um gênero até então tido como raso e infantil, Kubrick faz uso de uma “música difícil inserida em um filme difícil. Por certo, isso traz recompensa ao espectador, mas em termos de trilha musical, está bem longe do padrão do gênero, ou da trilha sonora em geral”. (SCHMIDT, 2010, p. 23, T.A.)

Efeito Sonoro

Misturar a trilha musical extradiegética com os efeitos sonoros é algo corriqueiro no cinema de ficção científica hollywoodiano. Oliveira (2017, p. 255) ressalta que: “Em muitos casos, a trilha sonora contribui com a desfamiliarização, de modo que os efeitos sonoros do mundo diegético e a música são fundidos de tal forma que as fronteiras da diegese e da extradiegese se tornam tênues.”

Pouco mais de uma década antes do lançamento de 2001, o filme *O Planeta Proibido* (*Forbidden Planet*, Fred McLeod Wilcox, 1956), demonstrou essa possibilidade de maneira especialmente evidente, pois no filme “a música está de tal forma relacionada aos efeitos sonoros diegéticos que é difícil reconhecer o que exatamente deve ser considerado música e o que é parte dos efeitos sonoros”. (OLIVEIRA, 2017, p. 255) Toda a trilha musical do filme consiste em sons eletrônicos criados pelo casal de pioneiros na tecnologia de música eletrônica para cinema Lois Barron (1920-1989) e Bebe Barron (1925-2008). Eles utilizaram osciladores e circuitos eletrônicos de criação própria para produzir os timbres que depois passavam por gravações e manipulações através de fitas magnéticas, misturando técnicas oriundas da Música Eletroacústica e da Música Concreta, duas vertentes da música moderna surgidas em meados do século XX.

No início dos créditos de abertura, o espectador é apresentado não a uma melodia discernível, mas com tons eletrônicos que parecem se encaixar num arranjo quase casual. O único elemento de coesão é o movimento através de diversas amplitudes e frequências. Isso cria um movimento através do som – uma paisagem sonora, que é bem diferente de uma progressão familiar da música estruturada. Ao longo do filme, não fica claro quando a trilha musical termina e quando começa o desenho de som. Os mesmos sons encontrados na música estão presentes nos efeitos sonoros do mundo diegético. Até mesmo os créditos do filme não chamam de música, mas de “tonalidades eletrônicas”. (DELEON, 2010, p. 16, T.A.)

Como os sintetizadores surgiram apenas nos anos 1960, os instrumentos eletrônicos construídos para o filme não possuíam o mesmo processo de controle de altura e dinâ-

mica. Se possuem possibilidades de gerar diversos tipos de ondas senoidais e combiná-las de modo rítmico, harmônico e melódico, certamente, o som que emerge de tais combinações em muito difere do tipo de progressão harmônica e desenvolvimento melódico encontrados na música tradicional. O resultado é uma miríade de sonoridades artificiais que não possuem compromisso com a ênfase emocional tradicionalmente relacionada com a trilha musical cinematográfica. Além disso, tais sonoridades utilizadas como música extradiegética são, em termos de timbre, idênticas aos efeitos sonoros diegéticos provenientes dos elementos tecnológicos como pistolas laser, naves e robôs, fundindo assim os dois universos sonoros.

O marco representado por *O Planeta Proibido* não torna menos importante os inúmeros exemplos anteriores e posteriores de filmes que mesclam as camadas musicais com os efeitos sonoros na trilha sonora de forma menos efusiva. Não por acaso, os experimentos musicais típicos das vanguardas modernas se convertem em ferramentas convenientes nesse processo visto que a música moderna tem grande apreço pela utilização de diversos tipos de ruído não relacionados anteriormente ao universo musical, em muitos casos somando-os com o som dos instrumentos musicais tradicionais. Na ficção científica de Hollywood, essa abordagem se torna ainda mais profícua pelo modo como os filmes do gênero buscam novas sonoridades de modo a representar diferentes tempos e espaços. É também comum que, dentro da trilha sonora de um mesmo filme, tais experimentos modernos convivam com outros estilos musicais com características estéticas mais palatáveis, de modo a criar contrastes estilísticos ao longo da narrativa.

Não obstante, a confluência de diferentes abordagens poéticas unindo canções comerciais, instrumentos eletrônicos, experiências de vanguarda, música eletroacústica e música orquestral é completada pela relação estreita entre *sound design* e música nesses filmes. Em muitos casos, efeitos sonoros, música e ambiência se integram de forma tão orgânica que as fronteiras entre diegese e extradiegese se tornam tênues. (OLIVEIRA, 2017 p. 329)

Além de *O Planeta Proibido*, Oliveira (2017) aponta os filmes *O Dia em que a Terra Parou* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951), *Blade Runner: O Caçador de Androides* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982) e *Runaway – Fora de Controle* (*Runaway*, Michael Crichton, 1984) como exemplos em que ocorre esta integração. Pode-se incluir neste grupo filmes mais recentes como *Gravidade* (*Gravity*, Alfonso Cuarón, 2013), *A chegada* (*Arrival*, Denis Villeneuve, 2016), entre outros.

No caso de 2001, em especial nas cenas que envolvem o monólito, pode-se afirmar que a música de Ligeti não apenas enfatiza o estranhamento e a impotência diante de um grande poder desconhecido – funcionando, conforme demonstrado na sessão anterior, como música extradiegética –, mas também como o som emitido pelo monólito – fazendo assim o papel de efeito sonoro.

Sobre a cena do monólito, Brener (2009) afirma que “a música se associa com o estranho objeto como saindo do seu interior. A dinâmica cresce, com a aproximação dos antropóides”. (<http://www.mnemocine.com.br/index.php/2017-03-19-18-18-46/trilha-sonora-no-cinema/157-2001trilha sonora>, recuperado em 30, outubro, 2020) Na perspectiva da autora, a relação entre a aproximação dos personagens com o monólito e a dinâmica do *Réquiem*

é de extrema relevância para a compreensão da música como efeito sonoro, o que fica evidente na sua análise sobre a segunda cena em que o monólito aparece, durante a sequência da base lunar:

Na Lua, em *flash back*, os homens aproximam-se do monólito. (Agora, o espectador fica sabendo que uma tomada anterior, de homens caminhando na Lua, era em *flash back*). A aproximação assemelha-se à dos antropóides. Aqui, a ideia de que a música de Ligeti sai de dentro do monólito, parece mais clara. A aproximação faz a música crescer em dinâmica. Uma foto para a posteridade. (...) No livro de Clarke (1969:19), encontramos: “Nunca, em toda sua vida, ouvira semelhante ruído.” Isto demonstra que, Kubrick colocou Ligeti como ruído, o que vem a confirmar que o som sai do interior do monólito. (<http://www.mnemocine.com.br/index.php/2017-03-19-18-18-46/trilha-sonora-no-cinema/157-2001trilhasonora>, recuperado em 30, outubro, 2020) Na cena da base lunar, o espectador pode ouvir efetivamente o efusivo apito diegético emitido pelo monólito. Em *A Sentinela*, o sinal de rádio emitido pelo monólito serve como aviso aos extraterrestres de que o homem já desenvolveu as suas capacidades tecnológicas de modo a iniciar uma exploração interplanetária. Inspirada no conto, a cena explicita um som diegético na forma de um silvo agudo e forte saindo do monólito em direção ao planeta Júpiter. A presença de um som real na diegese traz consigo graves repercussões científica para a cena da Lua. Em primeiro lugar, ondas de rádio são, sem dúvida, capazes de chegar em Júpiter, mas o som ouvido pelos astronautas não pode viajar no vácuo. Se os astronautas são capazes de ouvir o som através de seus trajes espaciais, e ainda se incomodarem profundamente com ele levando as mãos aos ouvidos, isso indica que a força descomunal do apito visa atingir uma longuíssima distância. Além disso, a problemática cena não dá a menor dica sobre como o monólito pode emitir som na Lua, onde não há atmosfera, e isso sem fazer um único movimento, o que é impossível visto que a onda sonora é provocada pelo deslocamento de ar. Trata-se, evidentemente, de mais um problema científico cuja resposta o filme se isenta da obrigação de fornecer escorando-se, nas entrelinhas, na famosa terceira lei de Clarke: *Toda tecnologia suficientemente avançada é indistinguível da magia*. (CLARKE, 1973, p. 39, T.A.)²

No que se refere à trilha musical de filmes, a dinâmica da música pode ser analisada sob duas diferentes perspectivas. Em primeiro lugar, no caso das músicas gravadas com orquestras reais há a dinâmica da própria execução musical, cuja variação de intensidade é organizada pelos gestos do maestro seguindo indicações na partitura como *crescendo* e *diminuendo* (excetuando as composições cujos timbres orquestrais são simulações realizadas através de meios digitais). Em segundo lugar, há a mixagem do filme, que possui os meios para modificar a estrutura dinâmica da composição durante a pós-produção do filme. Na cena do monólito pode-se observar os dois processos. No início da cena, o *Réquiem* cresce gradualmente em um longo *fade in* realizado na mixagem, indo do silêncio, no início do pri-

meiro plano, até o clímax no terceiro plano – onde acontece o primeiro contato. A dinâmica da própria composição também tem relevância nesta cena, de modo que a parte do *Réquiem* escolhida para este momento foi justamente o clímax do *Kyrie*, a parte mais intensa da música, e essa intensidade foi, certamente, um motivo determinante para a escolha deste trecho em específico. No terceiro plano da cena, o crescimento da dinâmica da música começa a abafar os sons diegéticos dos primatas até suprimi-los completamente, embora eles continuassem a ser emitidos. Esse é mais um ponto em que podemos indicar a interferência da música no mundo diegético, demonstrando, assim, o seu papel como efeito sonoro.

Sugerindo uma classificação dos sons envolvidos em uma paisagem sonora, Meneguette (2016, p. 145) apresenta o acrônimo GBACT.

Sons biofônicos são aqueles produzidos por seres vivos, excetuando-se o ser humano. Sons geofônicos são produzidos pelos ventos, pela hidrografia, por eventos climáticos, por forças geofísicas presentes, por exemplo, em catástrofes naturais. Já os sons antropofônicos são todos aqueles produzidos pela presença humana, incluindo sons corporais, sons de comunicação oral, sons de cunho estético e semântico, bem como de utensílios e instrumentos. Aqui será feita uma distinção entre os sons humanos e os sons de aparelhos tecnológicos de caráter automático (e.g. mecânicos, elétricos ou futuristas), sendo estes chamados sons tecnofônicos. (MENEQUETTE, 2016, p. 143-44)

Para completar o seu acrônimo, Meneguette (2016, p. 144) sugere, a partir da ideia de seu aluno Felipe Rodrigues, o termo *criptofônico* para se referir aos “sons de origem fantástica, sobrenatural ou sem correspondência no mundo real”, o que pode incluir, nos filmes ou nos games (objeto de sua tese), sons emitidos por dragões, alienígenas, fantasmas, monstros e outras criaturas similares.

Comparado a outros filmes hollywoodianos de ficção científica das décadas de 1950 e 1960, 2001 possui um índice bastante baixo de sons tecnofônicos. Isso também ocorre devido à proposta estética do filme que tenta, na maior parte do tempo, fugir dos clichês do gênero apresentando um estilo de futuro parecido, em grande medida, com o contexto geral do mundo histórico dos anos 1960. O figurinista Hardy Amies (1909-2003), por exemplo, deixou claro esta proposta estética na confecção das roupas do filme.

“Estávamos retratando um período trinta anos à frente (...) Para ter alguma perspectiva, observei os últimos trinta anos para ver o que tinha acontecido no mundo da moda. Para minha surpresa, percebi que as mudanças foram menores do que imaginava. Por isso, não achei que as roupas no ano 2001 seriam tão drasticamente futuristas. O sr. Kubrick aceitou isso.” (BENSON, 2018, p. 144)

Fugir da estética futurista de modo a construir um cenário plausível e realista para o primeiro ano do séc. XXI era um projeto visual e sonoro bastante perceptível no filme. Além disso, quando *A Aurora do Homem* passou a se tornar a primeira sequência do filme, após a decisão de eliminar o mini documentário introdutório, os vinte primeiros minutos de 2001 tornaram-se dominados pela narrativa centrada na África pré-histórica, na qual se ouvem apenas sons geofônicos e biofônicos. O primeiro som claramente tecnofônico do filme ocorre aos 25'30” – trata-se do som de uma porta mecanizada se abrindo, um som contido, de estética realista, que em nada difere do que se espera de uma porta mecanizada se abrindo no mundo dos anos 1960. O espec-

² Apesar de ter sua forma definitiva escrita apenas na edição revisada de *Profiles of the Future: An Inquiry into the Limits of the Possible*, realizada em 1973, o conceito que envolve a formulação da lei está presente em muitas obras anteriores de Arthur C. Clarke e em obras importantes de outros autores do gênero.

tador deve esperar até os 28' para ouvir o primeiro som tecnofônico com aspecto futurista, um som que lembra o timbre de um oscilador, que entra sem motivo aparente (talvez simulando algum tipo de interferência) no meio da videoconferência entre Dr. Heywood Floyd (William Sylvester) e sua filha (interpretada por Vivian Kubrick, filha do diretor). Isso representa um enorme contraste em relação aos filmes anteriores de sucesso do gênero, a exemplo do supracitado *O Planeta Proibido* e seus impressionantes sons eletrônicos expostos já nos créditos iniciais.

Com efeito, o elemento mais próximo do que se pode chamar de som eletrônico durante a primeira sequência é a música de Ligeti, ainda que todas as composições presentes no filme não possuam nenhum timbre verdadeiramente eletrônico. De fato, o compositor se dedicou apenas esporadicamente ao uso de sons verdadeiramente eletrônicos, mas sua obra é repleta de técnicas de instrumentação que imitam, de algum modo, a sonoridade eletrônica. Ligeti utiliza a micropolifonia e a combinação de formas de onda dos diferentes instrumentos acústicos para simular o tipo de vibração produzido pelas ondas senoidais típica dos meios eletrônicos de produção de som.

A música eletrônica e sintetizada não destronou, nem é possível que venha a destronar, a música executada ao vivo. Um grande número de compositores nunca trabalhou, ou só trabalhou muito pouco, com meios eletrônicos. É, no entanto, indubitável que os sons eletrônicos estimularam a invenção de novos efeitos sonoros obtidos a partir de vozes e instrumentos convencionais, como se torna particularmente evidente na música do húngaro György Ligeti. (GROUT/PALISCA, 2001, p.746)

Devido a completa opacidade do monólito, não há como observar os mecanismos tecnológicos em seu interior, de modo que qualquer som eletrônico inserido na cena como efeito sonoro daria dicas ao espectador sobre o seu modo de funcionamento. Adequadamente, a música de Ligeti é capaz de representar seu funcionamento quase mágico, uma música que é quase um ruído, e que remete ao timbre eletrônico sem de fato sê-lo. Assim sendo, como observado até aqui, o *Kyrie*, na cena do monólito, realiza não apenas a função de música extradiagética, mas cumpre também o papel do som tecnofônico produzido de modo desconhecido pelo objeto tecnológico.

Narração

Por fim, há ainda uma terceira função realizada pelo *Kyrie* na cena do monólito. A trilha sonora dos filmes é dividida em três grandes grupos: vozes (diálogos, narrações etc.), efeitos sonoros (sons diversos presentes nas cenas gravados através de diferentes processos na fase de pós-produção ou, em alguns casos, durante a captação das cenas) e trilha musical. As grandes produções, cada um destes três grupos possui um departamento de profissionais que respondem à um supervisor. Os três supervisores respondem ao supervisor geral de som, chamado *Sound Designer*. O *Kyrie*, na cena sem falas do monólito, é capaz de substituir simultaneamente não apenas dois, mas os três grandes grupos de som, na medida em que se entende o significado da presença do *Requiem* durante o encontro com o monólito. Um *Requiem* é uma missa realizada para alguém que morreu, e a parte do *Kyrie* serve para pedir perdão pelos pecados do falecido para que a sua alma seja aceita no céu. As duas

expressões principais da letra do *Kyrie*, contidas na música de Ligeti, são *Kyrie Eleison* e *Christie Eleison* – que como dito, significa “Senhor tende piedade” e “Cristo, tende piedade”. O tom de súplica das vozes do *Kyrie* composto por Ligeti reforça o sentimento de lamento, visto que na teologia cristã é necessário um real sentimento de arrependimento pelos pecados para que a alma possa ascender ao céu. Mas pelo que se lamenta o *Kyrie* na cena do monólito?

A partir deste importante questionamento, é mister refletir sobre a função cumprida pelo monólito dentro da narrativa de 2001. Não se trata de uma simples pedra polida no meio da África pré-histórica, mas de um instrumento de intervenção responsável pelo início de um processo de construção da civilização. O nascimento do paleolítico é também o começo de um tipo específico de mentalidade que carrega consigo um tipo de perversidade sem o qual Hannah Arendt (1906-1975) não teria escrito um livro sobre o julgamento de Eichmann (1906-1962) e Elizabeth Kolbert não teria escrito outro sobre a sexta extinção em massa. É o momento em que um tipo específico de primatas descobre um tipo de poder inimaginável que o tornará infinitamente mais forte do que os demais seres da biosfera terrestre, assim evoluindo até se tornar senhor absoluto do planeta sendo responsável pela submissão ou extinção dos demais. O famoso *Match cut* que transforma o osso de um fêmur em uma bomba nuclear espacial traz à tona a consequência cruel dessa evolução – o preço a pagar pelo surgimento da civilização é um tipo novo de violência que perdurará.

Antes da epifania de *Moon-watcher*, as lutas entre os primatas eram ritualizadas, pois não precisavam ir às vias de fato. Os gritos e as gesticulações evidenciavam qual era o grupo mais forte e essa constatação era suficiente para resolver as contendas. Com o novo poder nas mãos, o grupo de *Moon-watcher* não apenas mata pelo recurso, mas também por vingança, visto que havia perdido as disputas anteriores pelo acesso à água. A morte de um indivíduo do grupo rival serve de exemplo aos possíveis desafiantes, afasta definitivamente os adversários, mas também sacia a raiva. O ato é praticado com requintes de crueldade – o inimigo é golpeado na cabeça repetidas vezes mesmo quando já não apresenta mais nenhum perigo para o grupo devido à incapacidade de reação. O domínio da ferramenta marca também o início da brutalidade, da dominação e da morte por prazer. O que morre junto com a intervenção dos extraterrestres é um tipo de inocência, um modo de vida mais puro calcado nas regras simples da natureza.

Fica claro que a função do monólito é tornar os primatas habilitados no uso de ferramentas de modo a evoluir constantemente a espécie resultando finalmente na capacidade de exploração espacial – o fim deste longo percurso é anunciado por outro monólito enterrado na Lua –, mas o filme, mais uma vez, não fornece a menor dica sobre como ocorre o processo de intervenção. Como os primatas da cena não possuem domínio de linguagem sofisticada não existe a possibilidade de que o monólito tenha passado alguma informação a eles através da audição semântica. O filme também não oferece nenhum indício de que o monólito tenha mostrado alguma imagem – em 2001, os três monólitos apresentados são invariavelmente pretos, mas os monólitos possuem luzes internas em 2010: *O Ano em que Faremos Contato* (2010: *The Year We Make Contact*, Peter Hyams, 1984), filme menos célebre baseado na obra de Clarke e concebido como uma continuação de 2001. Se nada indica que houve o fornecimento de informações

por meio de som ou imagem, pode-se imaginar algo passado do monólito aos primatas através do tato? Existem muitas especulações neste sentido. Algum tipo de manipulação genética causada por radiação à distância ou pelo toque é uma hipótese a se considerar, mas traria enormes questionamentos sobre os quais a terceira lei de Clarke é um escudo demasiadamente frágil.

Porque alguns macacos recebem inteligência superior do monólito e outros não, permanece uma questão interessante. A resposta imediata, entretanto, é que alguns deles tocam o monólito, enquanto outros não. Esta é uma metáfora válida para pensarmos em termos do desenvolvimento da humanidade. (www.sensesofcinema.com/2009/feature-articles/stanley-kubricks-2001-an-existential-odyssey, recuperado em 01, dezembro, 2020), recuperado em 01, dezembro, 2020)

A afirmação de Gonzalez (2009) incorre em três diferentes equívocos. O primeiro é a afirmação de que apenas alguns indivíduos do grupo tocaram o monólito, mas no plano O Encontro, podemos ver que provavelmente todos os treze primatas mostrados na cena o tocaram (devido ao ângulo de visão, o espectador não pode ver a todos os treze indivíduos, mas o plano indica um comportamento padrão seguido por quase todos os indivíduos de se aproximar e tocar o objeto). O segundo equívoco é a alegação de que alguns primatas receberam algo do monólito mas, no filme, apenas *Moon-Watcher* teve a epifania, os demais se restringiram em imitar o seu comportamento (este argumento também refuta a ideia de que alguns primatas receberam algo por tê-lo tocado por mais tempo). O terceiro equívoco está a afirmação inicial, em que o autor afirma que os primatas receberam “inteligência superior” do monólito. “O conhecimento de um sistema natural ou artificial se modifica de forma qualitativa ou quantitativa a partir da aquisição de informações, que por sua vez resultam do processamento, organização e manipulação de dados.” (SERRA, 2007, p.93-101)

A partir da definição de informação de Serra (2007), acima, é possível perceber que os primatas não receberam nenhuma informação do monólito, mas sim, a capacidade de obter informação. *Moon-Watcher* observou a carcaça e compreendeu que poderia usá-lo como ferramenta partindo da própria reflexão. Seu conhecimento aumentou qualitativa e quantitativamente devido à informação que agora possuía, mas ela não veio de fora para dentro. A hipótese, aqui defendida, é a de que a própria aparência do monólito foi suficiente para despertar a epifania, e os entes responsáveis pela intervenção provavelmente previram que isso ocorreria.

Como afirma Gonzalez: “O monólito pode ter um design inteligente, mas certamente não mostra sinais de vida como a conhecemos.” (www.sensesofcinema.com/2009/feature-articles/stanley-kubricks-2001-an-existential-odyssey, recuperado em 01, dezembro, 2020) Intuitivamente, os primatas não associaram o monólito a um ser vivo, visto que ele não se comporta como um, mas perceberam que a sua aparência, forma e textura eram incompatíveis com os demais objetos do mundo que os cercava. O que quer que o tenha construído partiu de regras diferentes daquelas que regiam o ambiente natural no qual viviam. Sua admirável forma era o resultado de um trabalho aplicado de forma sistemática, metodológica. *Moon-Watcher* não empenhou-se em construir um monólito enquanto esmiuçava um punhado de ossos, mas buscou aplicar trabalho em alguma coisa. A lembrança do monólito viva em sua

mente lhe inspirou uma nova forma de trabalhar o mundo. A verdadeira epifania foi criar uma nova maneira de agir, um tipo de ação contínua, focada, sistemática, que exigisse mais trabalho em algo para que este algo se tornasse, conseqüentemente, mais sofisticado e poderoso. Em meio à esta reflexão, *Moon-Watcher* se percebeu utilizando uma ferramenta – um objeto duro que servia para quebrar coisas menos duras do que ele – eureka! Como ressalta Dennett (1996), a criação de uma ferramenta requer inteligência, mas também confere inteligência a quem a usa:

Há muito os antropólogos reconheceram que o advento da ferramenta acompanhou um incremento acentuado da inteligência. Nosso fascínio pela descoberta de que os chimpanzés em estado selvagem fígam cupins com varas preparadas para tal fim não deixa de ter relação com isso. Esse fato torna-se mais significativo quando aprendemos nem todos os chimpanzés descobriram esse truque; em algumas “culturas” de chimpanzés os cupins estão presentes mas constituem uma fonte inexplorada de alimentação. Isso nos lembra que o uso de ferramentas é um sinal de mão-dupla da inteligência; não apenas requer inteligência para reconhecer e manter uma ferramenta (sem falar da fabricação), mas confere inteligência aos que são sortudos o suficiente para receberem a ferramenta. Quanto mais bem concebida a ferramenta, mais informação está contida em sua fabricação, mais inteligência potencial é proporcionada por seu uso. (DENNETT, 1996, p. 172)

Mais uma vez, a música moderna de Ligeti se encontra na exata posição para representar o tipo de pensamento racional emanada pela forma do monólito. Isso ocorre pelo modo como os músicos de vanguarda do século XX buscaram adotar métodos de composição altamente racionais importando-se menos com a possibilidade de tais estruturas racionalizadas serem apreciadas auditivamente:

Ligeti fura a massa sonora para fazer ouvir algumas alturas ou pequenos fragmentos melódicos e, assim, faz ressaltar momentos estruturais do *Kyrie*. Assim, Ligeti responde em sua composição às críticas que ele próprio proferiu aos serialistas integrais: da discrepância entre estruturas altamente racionalizadas, mas impossíveis de serem apreciadas pela audição. (Oliveira, 2014, p.82)

A música moderna costuma trabalhar com a racionalidade exacerbada de modo a se opor ao sentimentalismo da música romântica do século XIX e buscar um novo paradigma de afecção calcado na novidade. Como o método é mais importante do que a proximidade com o ouvinte leigo, é comum encontrar neste tipo de música diversos elementos que não costumam fazer parte do universo musical ou que não possuem conexão aparente entre si. Não é raro encontrar compositores do período escrevendo resenhas, manuais ou livros sobre o seu método de composição, de modo a explicar para o ouvinte o que foi feito e como apreciar tal composição partindo da racionalidade. “Cabe lembrar ainda, que a música do século XX (como os serialistas) estava embebida por procedimentos composicionais bastante racionalizados que permitiam garantir unidade estrutural a materiais musicais que, à primeira vista, poderiam parecer desconexos.” (Oliveira, 2014, p. 43)

Se os compositores de vanguarda do século XX concebiam sua música como intelectualizada, e como tal, esta deveria ser compreendida racionalmente pelos iniciados, pois estes seriam capazes de entender a técnica por trás da composição de modo a se tornarem aptos a apreciar a habilidade do compositor de criar música dentro das re-

gras impostas pelo método de composição empregado, o micropolifônico *Kyrie* do *Réquiem* de Ligeti, sem dúvida, faz parte deste conjunto de experimentos musicais, e dessa forma, é também capaz de representar sonoramente o novo tipo de pensamento metodológico compreendido por *Moon-Watcher* a partir de sua epifania. Para tanto, não houve troca de informação com o monólito: vê-lo, tocá-lo, e além disso – ouvi-lo – foi suficiente para despertar a aurora do homem.

Conclusão

A tabela 3 (abaixo) demonstra as três funções representadas pelo *Kyrie* do *Réquiem* de Ligeti na cena do monólito:

Tabela 3 – As três funções do *Kyrie* na cena do monólito:

GRUPO	FUNÇÃO	IMPACTO	REPRESENTAÇÃO	CARACTERÍSTICA MUSICAL
MÚSICA EXTRADIEGÉTICA	EXPRESSIVA	EMOCIONAL	ESTRANHAMENTO: DIEGÉTICO (PRIMATAS) EXTRADIEGÉTICO (ESPECTADOR)	AUSÊNCIA DE RITMO, MELODIA E HARMÔNIA PERCEPTÍVEIS
EFEITO SONORO	NARRATIVA	FÍSICO	SOM TECNOFÔNICO	TIMBRE
NARRAÇÃO	EXPLICATIVA	RACIONAL	PECADO/VIOLÊNCIA	LETRA/MÉTODO DE COMPOSIÇÃO

Como demonstrado neste artigo, a composição musical inserida na cena é suficiente para substituir os três grandes grupos de som normalmente presentes em uma trilha sonora - vozes, efeitos sonoros e trilha musical.

Primeiramente, a música em questão realiza o seu papel mais corriqueiro, situando-se como música extradiegética. Realizando a função expressiva, a música enfatiza o sentimento de estranhamento e inquietação dos primatas em relação ao estranho objeto que subitamente apareceu em seu ambiente. Além disso, as características modernas da composição, que utiliza a técnica micropolifônica, impedem que o espectador utilize a audição normalmente dirigida aos demais estilos de música. A incapacidade do ouvinte em prever os acontecimentos musicais em termos de ritmo, melodia e harmonia, como normalmente ocorreria durante a audição de uma composição com idioma tradicional segundo a teoria da expectativa de Meyer, e ainda segundo a teoria da Leitura Temporal Bidirecional (LBT) descrita neste artigo, evoca o sentimento de impotência diante do desconhecido, de modo a realçar não apenas o estranhamento dos primatas na diegese, mas também os sentimentos de inquietação e impotência do espectador na extradiegese.

A segunda função realizada pelo *Kyrie* na cena do monólito é uma função narrativa, ou seja, a música constitui parte do conjunto de elementos da linguagem audiovisual da cena produzindo o som tecnológico realizado pelo monólito na diegese. Apesar de ausência de explicação sobre o modo como o monólito é capaz de emitir sons mesmo permanecendo imóvel, ou seja, sem apresentar algum tipo de autofalante capaz de mover o ar gerando assim uma onda sonora, o filme, de fato, apresenta uma cena (base lunar) com som assumidamente diegético emitido pelo artefato. Além disso, dicas sutis como o crescimento da dinâmica musical quando os personagens em cena se aproximam do monólito em diferentes cenas, a supressão gradual dos sons dos primatas coincidindo com o crescimento da dinâmica musical na cena do monólito e a presença da música em todas as aparições do monólito no filme fornecem evidências suficientes de que a música também situa-se na

categoria de efeito sonoro. O timbre da música, que parte dos instrumentos tradicionais utilizados de modo a efetuar combinações de onda com o intuito de imitar as sonoridades eletrônicas, também contribuem para o aspecto de artificialidade do som adequando-o à aparência artificial e tecnológica do monólito.

A terceira função realizada pelo *Kyrie* na cena é a explicativa, servindo como uma espécie de narração da cena. A letra do *Kyrie* (Senhor tende piedade!) que faz parte do ritual católico da missa dos mortos, pedindo perdão pelos pecados realizados pelo indivíduo que morre, está diretamente atrelada à base ideológica da primeira sequência do filme que explica o modo como o tipo de racionalidade que naquele momento se origina está diretamente ligado à violência e ao pecado. A estética lamurirosa do arranjo vocal da música e a complexa racionalidade do método de composição empregado também contribuem para a função explicativa da música na cena.

Por fim, não se pretende, aqui, demonstrar que tais funções representadas pela composição musical na cena que abrangem as reflexões expostas neste artigo, constituem fruto de uma cuidadosa elaboração por parte dos realizadores da obra. Pelo contrário, a música em questão foi encontrada ao acaso e, no primeiro momento, utilizada apenas para servir de trilha temporária de modo a facilitar a composição de uma posterior trilha musical original. Com efeito, o método de trabalho imposto por Kubrick lançava mão de constantes mudanças de direção e diversos improvisos, o que potencializava o surgimento de passagens memoráveis, mas também de um certo número de gafes científicas, algumas delas expostas acima. Para este artigo, e para o trabalho do crítico de audiovisual em geral, é menos importante saber se uma determinada ideia audiovisual foi ou não cuidadosamente concebida para produzir determinados efeitos do que o fato de que estes mesmos efeitos estão presentes na obra.

Referências

BENSON, Michael (2018). **2001: Uma Odisseia no Espaço**. Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, e a Criação de uma Obra Prima. São Paulo: Todavia.

CLARKE, Arthur C. (1973). **Profiles of the Future: An Inquiry into the Limits of the Possible**. Edição revisada. New York (USA): Harper & Row.

----- (1998). **Sentinel**. Holmes (NY): Spoken Arts.

COPE, David (1997). **Techniques of the Contemporary Composer**. New York: Schirmer Books.

DELEON, Cara Marisa (2010). *A Familiar Sound in a New Place: The Use of the Musical Score Within the Science Fiction Film*. In: BARTKOWIAK, Mathew J. (editor). **Sounds of Future: Essays on Music in Science Fiction Film**. Jefferson (NC): McFarland.

DENNETT, Daniel (1996). *Linguagem e Inteligência*. Em: KHALFA, Jean (organizador). **A Natureza da Inteligência**. São Paulo: UNESP.

GROUT, D. J., Palisca, C. V. (2001). **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva.

HAYWARD, Philip (2004). **Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema**. New Barnet (UK): John Libbey Publishing Ltd.

MACHADO, José Cahue de Camargo (2017). **Odisseia Musical: Análise das Trilhas Musicais de “2001: Uma Odisseia no Espaço”**. Revista Travessias, v11, n-02.

MENEGETTE, Lucas Correia (2016). **A Afinação do Mundo Virtual: Identidade Sonora em Jogos Digitais**. Tese de doutorado, Pontífca Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, SP, Brasil.

RODRIGUES, André Nascimento (2008). **A Micropolifonia como Linguagem Básica e Estrutural nos Processos Compositivos**. Dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal.

SERRA, J. (2007) Paulo. **Manual de Teoria da Comunicação**. Covilhã: Livros Labcom.

SCHMIDT, Lisa M. (2010). *A Popular Avant-garde: The Paradoxical Tradition of Electronic and Atonal Sounds in Sci-fi Music*. In: Bartkowiak, Mathew J. (editor). **Sounds of Future: Essays on Music in Science Fiction Film**. Jefferson (NC): McFarland.

OLIVEIRA, Ísis Biazioli de (2014). **Processos Compositivos no Kyrie do Réquiem de György Ligeti**. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

OLIVEIRA, Juliano de (2017). **A Significação da Música no Cinema**. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Signification of the Uncanny: Frida Kahlo's Surreal Paintings against the Background of Semiotic Codes

In semiotics, codes, at the simplest level, are a systematic framework for interpreting the meanings of different kinds of communication in which the meanings are not easily discernible. In a Saussurean signified relationship, there are two requisite factors, namely the emitter and the receiver. The emitter encodes and the receiver decodes. For this reason, in socio-cultural communications, encoding and decoding are one of the most fundamental processes in interpreting the meaning and studying the meaning-making processes. The initial aim of this paper is to look into the set of four suggested communication codes by Arthur Asa Berger (metonymic, analogical, displaced and condensed) by reviewing their manifestation in advertising industry and next in order examine the function of this set codes, with a semiotic approach, in the paintings of Frida Kahlo the Mexican surrealist artist.

Keywords

Frida Kahlo, Arthur Asa Berger, Surrealism, communication theory, visual semiotics

Significação do Inquietante: os quadros surreais de Frida Kahlo à luz dos códigos semióticos

Em semiótica, os códigos, ao nível mais simples, são uma estrutura sistemática para interpretar os significados de diferentes tipos de comunicação na qual os significados não são facilmente discerníveis. Numa relação de significado saussuriana, há dois elementos necessários, a saber, o emissor e o receptor. O emissor codifica e o receptor descodifica. Por esta razão, nas comunicações socioculturais, a codificação e a descodificação são um dos processos mais fundamentais na interpretação do significado e no estudo dos processos de construção do significado. O objetivo inicial deste artigo é examinar o conjunto de quatro códigos de comunicação sugeridos por Arthur Asa Berger (metonímico, analógico, deslocado e condensado), analisando a sua manifestação na indústria publicitária e, seguidamente, examinar a função desse conjunto de códigos, com uma abordagem semiótica, nas pinturas de Frida Kahlo, a artista surrealista mexicana.

Keywords

Tempo, Narrativa, Imagem, Memória, Morte

Introduction

...since the life of signs does not stop, of course, with their fixation into objects...existential signs... are always in a state of becoming...pause is always temporary (Tarasti, 2001, p. 7).

Semiotics is, literally speaking, the science of signs. The word semiotics comes from the Greek root *semeion*, or sign, and is used to describe a systematic attempt to understand what signs are and how they function. Semiotics is probably the more commonly used term, but some students of signs use the term *semiology*— literally “words” (*logos*) “about signs” (*semeion*) (Berger, 1995, p. 73-74). When the first stones of semiotics were laid by its two founding fathers, Saussure and Peirce, it was thought of and treated as a subdiscipline of linguistics. However, most of the twentieth-century semioticians applied Peirce and Saussure’s theories to a diversity of fields and disciplines – art, psychoanalysis, anthropology, communications, and politics just to name a few.

Charles Sanders Peirce, an American philosopher, published his theory of semiotics through conceptual application based upon photography. Peirce famously marked out three types of signs: iconic, indexical, and symbolic. This classification divides the meanings of visual semiotics for each viewer. Any visual material is potential to have a unified signification, viewing it through Peircean spectacles, or have multiple significations, being conditional on the viewer. One may argue that a visual aesthetic sensibility of an individual is bound to cultural determination; This particular sensibility is the consequence and by-product of mutual workings of semiotic codes and the social constructs in/by which those semiotic codes have become a convention. The field of semiotics saw a flurry of activity in the late 1960s when Roland Barthes, the French critic and semiotician, revitalized the field with his development of a cluster of associations, widely known as narrative codes. These five narrative codes, namely hermeneutic, proairetic, cultural, connotative, and symbolic are sent by a particular emitter, or in other words encoder, and received by the receiver, or otherwise decoder.

Studies of culture was the ground that semiotics maneuvered the most thanks to the tremendous influence of Tartu-Moscow Semiotic School. This tradition gained consequence to such an extent that Umberto Eco, distinguished Italian semiotician, maintained that culture as whole must be studied as a semiotic phenomenon and that only by studying it in this way can certain of its fundamental mechanisms be clarified (Eco, 1976, p. 22). The twentieth-century outburst of semiotics has become universal in the twenty-first century and semiotics is not Saussure/Peirce-centric anymore. It has been admitted to zoology, biology, cyber science, neuroscience, etc. and is pushing forward fast.

The primary aim of this research is to review and understand the four semiotics codes proposed by Asa Berger and then trace them in Kahlo’s paintings. Firstly, different kinds of codes in semiotics are briefly discussed. Following this, Berger’s codes with the help of some advertising samples are illustrated, and finally, drawing on these codes, four paintings from Frida Kahlo that embody the introduced semiotics codes are analyzed.

1. Codes and the Decoding Process

The Encyclopedic Dictionary of semiotics, Media, and Communications provides us with the two following definitions for ‘code’: 1. system of signs given certain meanings; 2. system of signs and structural patterns for constructing and deciphering messages. In the course of their history, societies grow a convoluted system of codes. Each sign is accordingly combined with another one to communicate complex ideas in the form of these codes. The concept of ‘code’ is the salient feature of structuralist semiotics. Saussure’s semiotic model of signs is dyadic, being made up of a kin of the sign i.e. the signifier and its meaning i.e. the signified. Saussure thought of this relation as being arbitrary in essence, driven only by social conventions (Saussure, 1916, p. 22). Roman Jakobson believes that codes (with a metalinguistic function) are one the determining factors of the formulation of semiotic communication (Jakobson, 1987, pp. 66). The emitter must encode meaning in an agreed upon framework and the receiver must read and decode the received text to achieve meaning. The utilized conventional code develops a framework in which sign gains meaning. The most effective fashion of communication occurs when both the emitter and the receiver are fully familiar with the utilized code, which can be local or universal.

Later, Stuart Hall in his Encoding/Decoding Model of Communication dismissed the textual determinism and explained that decoding does not necessarily follow the orders of encoding. He explained that the meaning of any text is somewhere between creator and the reader of the text and clarified the potential disparity between the author’s and the recipient’s understanding of meaning in this manner: “The codes of encoding and decoding may not be perfectly symmetrical. The degrees of symmetry - that is, the degrees of ‘understanding’ and ‘misunderstanding’ in the communicative exchange depend both on the degrees of symmetry/a-symmetry between the position of encoder-producer and that of the decoder-receiver: and also on the degrees of identity/non-identity between the codes which perfectly or imperfectly transmit, interrupt or systematically distort what has been transmitted.” (Hall, 1973, p. 4)

Eco believed that for various reasons a message is possible to be decoded in an erroneous and misleading way. Then can happen, for instance, when a receiver does not know the language of the text, was born in another generation, is coming from a different culture or belongs to a different hermeneutic tradition. (Eco, 2003, p. 4) Different theorists have formed different taxonomies regarding the nature of function codes although no classification can be completely neutral and free from ideological assumptions. Daniel Chandler has divided codes into three broad groups: social, textual, and interpretive codes (Chandler, 2007, p. 147). Contrary to the aforementioned view which mostly focus on the nature and function of codes, Berger has sorted his proposed codes based on the scheme that the emitter uses for encoding and also based on how the meaning is materialized for the receiver.

2. Berger's taxonomy of codes

Arthur Asa Berger is Professor Emeritus of Broadcast and Electronic Communication Arts at San Francisco State University and a very prolific writer. This is what he says about himself on his LinkedIn profile: "I am the author of more than 100 articles in newspapers, magazines and scholarly journals and more than seventy books on humor, comic strips, television, advertising, consumer culture, media along with a number of academic murder mysteries in which I bump off loathsome academics while teaching my readers something about the subject of the mystery: Hamlet, postmodernism, identity, media theory, social theory, etc. I also draw cartoons and have illustrated my books and books by many other writers."

Berger thinks of codes as a system of interpreting obscure meanings in various means of communication and believes much of the cultural data that an individual receives in a certain culture bear some kind of a meaning. Due to unfamiliarity with the codes embedded in these messages, they tend to either be passed unnoticed or interpreted erroneously. We also tend not to be pay attention to the codes that we are familiar with because come across as something natural and not special; we are not conscious of the fact that when we find meaning in things or understand them, we are actually in the process of decoding signs. In this matter, Berger says, we are similar to Moliere's character who had not noticed he was speaking in prose the whole time (Berger, 1995, p. 82).

In his books and articles on cultural criticism and media analysis, Berger, lists four types of codes for visual communications: metonymic, analogical, displaced, and condensed codes (Lester, 1997, p. 66). In light of the fact that these codes are used abundantly in forming the different layers of the graphic of advertisements, the examples to clarify each of these signs are taken from this line of industry.

2 - 1. *Metonymic code*: A metonymic code is a collection of signs that cause the viewer to make associations or assumptions. A photograph in an advertisement that shows the signs of a living room with expensive paintings on the walls, real wood paneling, richly upholstered furniture, subdued lighting, and a fire glowing under a mantle would communicate metonymically the prospect of romance or comfort for upper-class residents (ibid). These kinds of codes mostly include extra-textual references and drawing on socio-cultural conventions they try to usher the receiver's thoughts to their intended direction. Most advertising campaign make clever use of metonymic codes.

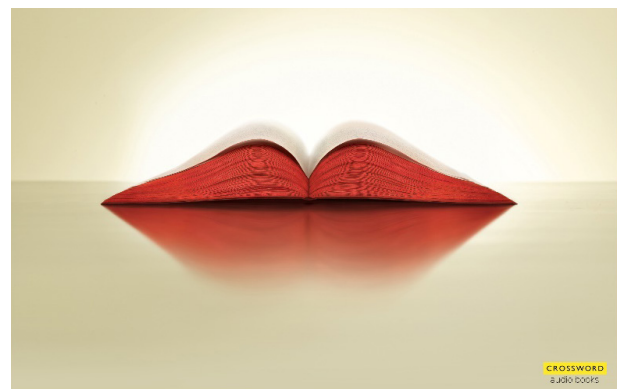
Figure 1, an advertisement for McDonald's Happy Meal, is an ideal example to show how metonymic codes are used to create assumptions on the receiver's end. Happy Meal is the reason for the jovial mood, bonding, and the happiness of an allegedly working class family. The happily protective look of the mother, who know what is good for her baby, directed to the child insinuates that she is satisfied with what her baby girl is eating. The child sharing her food with her happy father gives us to understand that the delicious Happy Meal is gratifying for both children and adults' taste buds.



Figure 1 – Metonymic Code

Courtesy of <https://internationalhealthstudent.wordpress.com>

2 - 2. *Analogical code*: An analogic code is a group of signs that cause the viewer to make mental comparisons. Analysis of this type of code uses the terms metaphor and simile. A metaphor suggests equivalence, whereas a simile suggests only that the signs have similar features (ibid). In other words, only after making comparisons the meaning is made clear.



Picture 2 – Analogical Code

Courtesy of www.bestadsontv.com

In figure 2 we can see how Crossword Bookstores are promoting their audio books via a poster in which the book resembles a pair of fleshy lips at the point of opening in order to talk. Only at the point of making comparisons does the meaning materialize for the receiver: talking books.

2 - 3. *Displaced code*: Displaced codes are those that transfer meaning from one set of signs to another. In the movie *Dr. Strangelove* (directed by Stanley Kubrick), rifles, missiles, airplanes, and other phallic shapes were photographed purposely to communicate the idea of sexual tension among certain military characters. Images of penises

are not acceptable pictures for most members of society and so are displaced by other symbolism (ibid).



Picture 3 – Displaced Code
 Courtesy of degradationofwomen.weebly.com

Figure 3 shows Burger King's advertisement for its new 'super seven incher'. Both phallic and yonic symbols are plain to see in this advertisement. The deliberate combination of the words 'blow' and 'seven incher' make the subliminal message stronger for the receiver.

2 - 4. *Condensed code*: Finally, condensed codes are several signs that combine to form a new, composite sign. Televised music videos and the advertisements inspired by them have unique and often unexpected meanings. The signs of musicians, dancers, music, quick editing techniques, graphics, colors, multiple images, and the like all form a complex message (ibid). Condensed code seems suitable and relevant for anyone within the culture that message is intended for. However, for the ones outside that culture, condensed code looks to be irrelevant, random, and unpurposeful.



Picture 4 – Condensed Code
 Courtesy of fromtheadtotheworld.weebly.com

Figure 4 is a prime example for condensed code. This advertisement draws on cultural codes, which most probably would seem confused and unpurposeful for a receiver outside the French cultural semiosphere. The saucisson, which is a chunky, dry-cured sausage in French cuisine, is a kind of charcuterie which is very much popular and loved among the French. However, it is only found in France. Cochonou, a saucisson company, in this advertisement jokingly refers to the French who cannot live/leave without saucisson.

3. Frida Kahlo

MAGDALENA CARMEN FRIDA KAHLO Y CALDERÓN, the third daughter of Guillermo and Matilde Kahlo, was born on July 6, 1907, at eight-thirty in the morning (Herrera, 2018, p. 13). Known for her physical and emotional pain and suffering, passionately displayed on canvas in self-portraits, Frida Kahlo lived a life that is increasingly of interest to the art world. Her works describe her tempestuous relationship and two marriages to the famous muralist Diego Rivera, as well as her ongoing malaise after being in a trolley-bus accident at the age of eighteen that crippled her for life. Kahlo is also recognized for her ties to the Communist Party and Mexico's indigenous culture, as well as for her elaborate dress and her flamboyant personality. Although she was not well known when she died in 1954, she has since achieved superstar status among art lovers and critics. Though she had only two solo shows during her lifetime, her works are now exhibited around the world (Congdon & Hallmark, 2002, p. 126).

Although she rejected the label of surrealist and later became a harsh critic of the surrealist art, Kahlo's works are widely considered to be surreal in nature. Born with André Breton's 1924 manifesto, surrealism was claimed to be "based on the belief in the superior reality of certain previously neglected associations, in the omnipotence of dreams, in the disinterested play of thought" (Breton, 1972). In 1938, the French poet and the 'pope of surrealism' André Breton and his wife, visited Mexico in order to make contact with Trotsky and, in the meanwhile, met the Kahlo-Riveras. Breton was taken by surprise when he saw Kahlo's unfinished 'What the Water Gave Me' and he labeled Kahlo a self-created surrealist, and offered to organize an exhibition for her in Paris (Herrera, 2018, p. 106). This was the beginning of Kahlo's affiliation with the surrealist movement.

It is not uneasy to see why so many observers and critics have branded Kahlo as a surrealist. Her self-abasing self-portraits bear a surrealistic stress on the pain and suffering she underwent in various stages of her life and a concrete suggestion of erotic suppression. Her depiction of hybrid figures, the Little Deer being the most prominent example in this case, is something that is ubiquitous in the iconography of surrealist artists. In addition, the recurrent motif of hollow, severed or opened up parts of the human body in Frida's works are reminiscent of the works by surrealist painters such as Dali, Ernst, and Magritte. Her use of background scenes and spaces that are infinitely large and open spaces, which have no connection with everyday reality, is also possible to be understood as a surrealist technique to detach the receiver from the reasoned world of consciousness.

4. A semiotics investigation of codes and coding in the works of Frida Kahlo

There are 143 officially registered paintings by Kahlo in Frida Kahlo Foundation, roughly one third of which are her self-portraits. Among these, 4 of her paintings are chosen based on purposive sampling in order to be analyzed through the medium of Bergerian signs.

4 - 1. Self-portrait with Cropped Hair 1940; Metonymic Code



Picture 5 – Self-portrait with Cropped Hair 1940
Courtesy of frida-kahlo-foundation.org

Considering the fact that signs only work in correlation with other signs, it can be conducive to analysis purposes to distinguish between two types of signs in visually perceived materials: paradigmatic and syntagmatic. The following definitions of the abovementioned signs are suggested in Gillian Rose's *Visual Methodologies* (2001, p. 78) "Syntagmatic signs gain their meaning from the signs that surround them in a still image, or come before or after them in sequence in a moving image." "Paradigmatic signs gain their meaning from a contrast with all other possible signs." Kahlo's figure, as the centerpiece of her paintings tends to bear a syntagmatic significance as it gains its meaning against alternative signs in the piece, be it the materialization of certain figures such as Diego Rivera, Stalin, passengers on a bus, Doctor Farill, etc. or the eerie backgrounds against which she generates sense and meaning. Her masculine looks in *Self-portrait with Cropped Hair*, however, is a paradigmatic sign compared to all her other painting in which she appears with traditional Mexican Tehuana. This contrast is encoded metonymically. *Self-portrait with Cropped Hair* was Kahlo's first self-portrait after her troubled marriage with Diego Rivera ended in a bitter divorce. This painting is the most atypical of her

self-portraits. In this work, she portrayed herself wearing a loose-fitting dark men's suit—very similar to the suits Rivera would wear— and a button-front crimson shirt. This is visually important because Kahlo's audience is used to seeing her in her vibrantly-colored traditional Mexican Tehuana dresses. She has just cropped the long hair that Diego praised short. She holds a strand of her cropped hair in her left hand as if she wanted to show off the remaining sign of the sacrifice she made. In the other hand, she has the scissors with which she butchered her femininity. There are strands of her black hair covering the barren ground surrounding her as far as the eye sees. Contrary to her typical self-portraits having the canvas loaded with ornamentalism. Above her are the lyrics of a popular Mexican song that read – "Look, if I loved you it was because of your hair. Now that you are without hair, I don't love you anymore." The combination of the suit, short hair and the lyrics, has the receiver to make assumptions about notions of femininity and masculinity and in what way and to what potential short hair is associated with masculinity and the fact that a woman can lose her charm by being deprived of her long hair. The abstractedly confident look on Frida's face might give the receiver to assume that she has mutilated her femininity as an act of defiance and a feminist can possibly read confrontation with gender conforming notions of beauty and female empowerment into it.

4 - 2. The Wounded Table 1940; Analogic Code



Picture 6 – The Wounded Table 1940
Courtesy of Frida-kahlo-foundation.org

Signs in a particular visual material can be both denotive, including Diegesis—the sum of the denotive meanings of an image— and connotative. The latter is the sign that is marked with a range of higher-level meanings and references. (Barthes, 1977) Intertextuality, which is the term to refer to the fashion and quality that the significations of any text—in its semiotic sense— rests on not only on that particular text, but also on the significations present in other texts. Intertextual elements are pivotal tools for semiotics connotation and the 'The Wounded Table' is a prime example of how intertextuality generates paradigms of meaning, and in the case of this particular painting, by means of analogic coding. 'The Wounded Table' has always been considered as a surreal rendition of Da Vinci's 'The Last Supper' carrying various intertextual links through analogic coding. The work got to make its debut in Mexico City in January 1940 in International Surrealist Exhibition. It vanished in 1955 in Poland on its way to an exhibition in Moscow and has not been located to this date. There are only three pictures available from this work taken between 1940 and 1944. In this painting, a wooden table of considerable length, which has human legs and is bleeding on several spots, occupies most of a theater stage around

which there are seven figures: Frida herself, the Jesus-like sufferer, is seated in the center of the table. On the right hand side of Frida, we see a tall yet disproportionate Judas figure, which seems to symbolize the betrayal of Diego. On the other side of the table we see two children who have been claimed to be Isolda and Antonio, the children of Frida's sister Cristina (We know Frida loved to have children and lost one in a miscarriage). On the other side of Frida, we are able to see a Nayarit figure, whose hand being knit with Frida's suggests Frida's attachment to Pre-Colombian culture, and a skeleton, which is depicted with all the injuries that Frida had underwent in the years before: the amputated right foot, sore vaginal area, and the hole in the middle of the stomach. At the end of the table there is her favorite pet deer: Granzio, which occupies the place of Simon the Zealot in The Last Supper and is as recurrent yet as negligible as him. 'The Wounded Table' abounds in connotative signs around the main sign, which Kahlo herself, and as matter of usual course, Kahlo's figure constitutes a syntagmatic signification, gaining its meaning by means of its surrounding signs.

4 - 3. *The Wounded Deer* 1946; *Displaced Code*

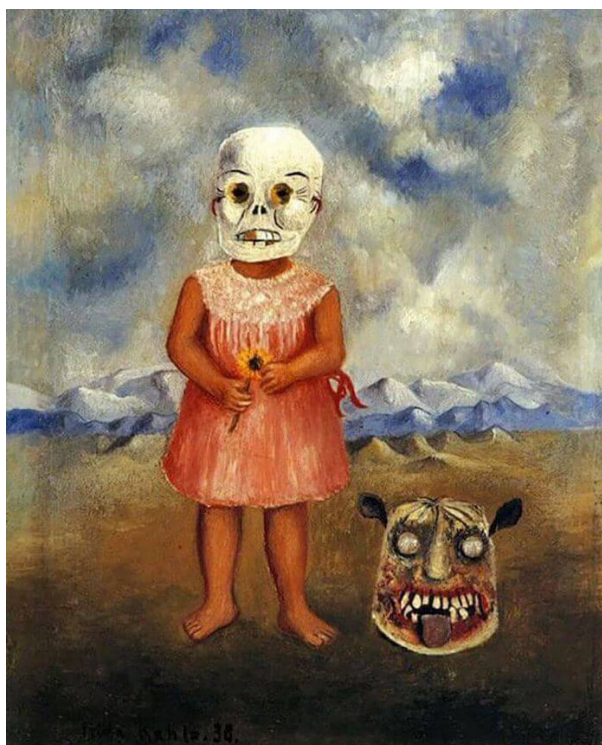


Picture 7 – *The Wounded Deer* 1946
 Courtesy of frida-kahlo-foundation.org

We may initially examine 'The Wounded Deer' with the aid of Peirce's order of signs. In fact, the illustrated hybrid beast is the conjunction of icon, index and symbol. It is obviously an icon due to its association with the signified (deer) via its physical resemblance. The arrows piercing the deer/Frida figure are the indexical signs as they insinuate the presence of an alleged venator. Apart from the fact that the deer was held sacred by gods of Greek mythology, Artemis in particular, it generally symbolizes instinctual energy, gentle independence, and regeneration (which is afflicted with arrows of pain). Notably, the displacement encoding has taken place at icon level—it is hard-displaced codes are hard to imagine at indexical and symbolic levels. Paintings of surrealist tradition, of course, have made use of displaced code quite frequently, *The Son of Man* (1964) by Rene Magritte being the most famous one. As a hybrid between a deer and a woman, the innocent Kahlo is wounded and bleeding, preyed upon and hunted down in a clearing in the forest. In this work, which has the word 'Carma' meaning 'fate'—the fate that she cannot escape the same as this deer—on its lower left corner, as a hybrid between Granzio and herself, Frida is mortally wounded by a bunch of arrows and her face is not as unflustered as

other self-portraits of hers. From Barthesian point of view, the term 'Carma' has a relay-function in this work of art. In the background lies a lifeless forest with dead trees and broken branches, which suggests despair and dread. On the far side, we can see an angry lightning-lit sky, which can be her salvation from this forest of hopelessness. However, she will never be able to reach it because of her fatal wounds. By depicting antlers and prominent testicles, Kahlo has given an androgynous character to the deer in distress. This painting is often associated with Kahlo's failed back surgery in New York.

4 - 4. *Girl with Death Mask* 1938; *Condensed Code*



Picture 8 – *Girl with Death Mask* 1938
 Courtesy of frida-kahlo-foundation.org

For Barthes visual materials can be interpreted in two different ways. On the one hand, stands the level of the 'studium', which basically refers to a culturally aware reading of the image, one that is capable of interpreting the signs. On the other hand, he maintains that some visuals, photographs in particular, elicit a different response in the receiver, which is the second order in Barthesian reading, by constituting what he defined as a 'punctum'. A punctum is beyond intentionality and generalizability; it is a subtle and sensitive element in a text which stings and disturbs the receiver out of their ordinary viewing habits. (1982, p. 51) Studium and punctum are both indispensable to encoding and decoding of condensed codes as in this particular painting which is in the context of the Day of the Dead festival. *Girl with Death Mask* is kept at Nagoya City Art Museum. The traditional understanding of death from a Mexican point of view runs in the motifs of this painting and the main elements of it belong to the Mexican cultural semiosphere. In this yet another enigmatic work, Kahlo depicted a baby girl, a syntagmatic sign in the painting, who can either be Frida herself at the age of four or the baby that died as a result of miscarriage at the time. She is wearing a white skull mask, which is a toy used in the annual Mexican festival 'Day of the Dead'. Condensed

codes tend to be culture-bound and familiarity with the aforementioned cultural phenomenon is of the essence for the receiver. The brightly colored dress suggests the festive mood of the 'Day of the Dead' during which death is celebrated rather than mourned. The mysterious girl is holding a yellow marigold in her hands which is a flower Mexicans place on graves at the Day of the Dead festival. The hideous tiger mask by her left feet is there to ward off evil. The macabre setting, the girl's isolation and the masks (The punctum in painting that startle the viewer) seem to be not appropriate and child-friendly but this is the miserable destiny she cannot escape from.

Conclusion

Communicative codes can be studied and taxonomized from different perspectives. In this research, Arthur Asa Berger's suggested four-part set of codes was studied with some of their sample manifestations in advertising industry. Contrary to most other theories regarding codes in communications which mostly focus on the nature and function of codes, Berger has sorted his proposed codes based on the scheme that the emitter uses for encoding and also based on how the meaning is materialized for the receiver. In his books and articles on cultural criticism and media analysis, Berger, lists four types of codes for visual communications: metonymic, analogical, displaced, and condensed codes. In 'Self-portrait with Cropped Hair' (1940) metonymic code, in 'The Wounded Table' (1940) analogic code, in 'The Wounded Deer' (1946) displaced code, and in 'Girl with Death Mask' (1938) condensed code were discovered and analyzed with the aid of intertextual elements and alternative semiotic signs such as the signs in Peirce's triadic model, and syntagmatic and paradigmatic signs.

References

- BARTHES, R. (1982). **Camera Lucida: Reflections on Photography**. Translated by R. Howard. London: Jonathan Cape.
- BARTHES, R. (1977). **Image+Music+Text**. Edited and translated by S. Heath. London: Fontana.
- BERGER, A. A. (1991). **Media analysis techniques**. Beverly Hills: Sage Publications Inc.
- BERGER, A. A. (1994). **Cultural Criticism: A Primer of Key Concepts**. Thousand Oaks, Calif: Sage Publications Inc.
- BRETON, A. (1972). 'First Surrealist Manifesto', in **Manifestoes of Surrealism**, tr. R. Seaver and H. R. Lane. University of Michigan. p. 26, 10
- CONGDON, K. G. & Hallmark, K. K. (2002). **Artists from Latin American Cultures: A Biographical Dictionary**. Westport: Greenwood.
- CHANDLER, D. (2007). **Semiotics the Basics**. New York: Routledge.
- DANESI, M. (2000). **The Encyclopedic Dictionary of semiotics, Media, and Communications**. University of Toronto Press.
- DE SAUSSURE, F. (1916). **Course in General Linguistics**, translated. by Wade Baskin. Fontana/Collins.
- JAKOBSÓN, R. (1987). **Linguistics and Poetics**. Cambridge Massachusetts: Belknap Press.
- ECO, U. (1976). **A Theory of Semiotics**. Bloomington: Indiana University Press.
- ECO, U. (2003). Towards a Semiotic Enquiry into the Television Message, in: Toby Miller (Ed.), **Television: Critical Concepts in Media and Cultural Studies**, Milton: Taylor & Francis.
- HALL, S. (1973). **Encoding and Decoding in the Television Discourse**. Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies.
- HERRERA, H. (2018). **Frida: The Biography of Frida Kahlo**. London: Bloomsbury Publishing.
- LESTER, P. M. (1997). **Visual Communication: Images with Messages**. Boston: Wadsworth.
- ROSE, G. (2001). **Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials**. London: Sage.
- TARASTI, E. (2001). **Existential Semiotics**. Bloomington: Indiana University Press.

COVID-19 and DGS on Facebook: analyzing Health in images and written text

The Directorate General of Health (DGH) shows daily content about COVID-19 on the respective Facebook page. This procedure matches the health communication literature in what comes to the investment on the social media pages by the health entities. From this perspective, this article aims to offer a criterial view on what discourses are produced around the most reacted posts, which chosen ones include illustrations with aware content. However, this paper goes further than that: the goals were offer a focus on both the textuality of the post descriptions and the comments considered the 'Most Relevant' by Facebook. It was found that, on one hand, there are discourses that favour the DGH discourse and, on the other hand, discourses that contest it. Above all, it is underlinable the freedom to communicate, but also the need to manage the produced activity either by the DGH or the people that use the page.

Keywords

DGH, COVID-19, Facebook, image, text, discourse

A COVID-19 e a DGS no Facebook: analisando a Saúde em imagens e texto escrito

A Direção-Geral da Saúde (DGS) disponibiliza diariamente conteúdo na sua página Facebook acerca da COVID-19. Isto vai ao encontro do que diz a literatura da comunicação de saúde sobre a aposta nas redes sociais por parte de entidades sanitárias. Deste ponto de vista, procura-se perceber, de modo criterial, que discursos se produzem em torno das publicações mais reagidas, incluindo estas imagens com conteúdo sensibilizador. Mais do que a imagem da publicação na mesma página, procura-se perceber a textuality das descrições, bem como os comentários considerados 'Mais Relevantes' pelo Facebook. As conclusões dividem-se entre discursos que favorecem o discurso da DGS e que o contestam. Acima de tudo, destaca-se a liberdade para comunicar, mas também a necessidade de gerir a atividade produzida quer pela DGS quer pelas pessoas que utilizam a página.

Keywords

DGS, COVID-19, Facebook, imagem, texto, discurso

¹Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS). Este trabalho contou o apoio de uma Bolsa de Investigação para Estudantes de Doutoramento [BI_Doutoramento/FCT/CECS/2021 (UI/BD/151164/2021)], da Fundação para a Ciência e Tecnologia, ao abrigo do Protocolo de Colaboração para Financiamento do Plano Plurianual de Bolsas de Investigação para Estudantes de Doutoramento, celebrado entre a FCT e a Unidade de I&D CECS (UID 00736).

Apontamentos introdutórios

Depois de considerada pandémica em 2020², causada pela infeção do Coronavírus (Shereen et al., 2020), a doença COVID-19 tem vindo a afetar milhares de pessoas por todo o mundo. Mundialmente, as mortes ultrapassaram já a faixa do milhão e as infeções ascenderam os 172 milhões³. Nacionalmente, são mais de 852 mil casos confirmados⁴. O Governo, representado pelo Ministério da Saúde, em articulação com a Direção-Geral da Saúde (DGS) têm procurado promover o cumprimento das regras sanitárias, entre as quais, o uso de máscara, o distanciamento social e a lavagem frequente das mãos⁵. Mensagens como esta têm sido veiculadas nas redes sociais digitais. Noutros casos que não a COVID-19, a produção científica mostra como o combate a outras doenças se revelou importante pela via digital (Acha-Anyi et al., 2020; Abramson et al., 2015; Snyder, 2007).

Na sequência da ideia anterior, assume-se, desde logo, que as redes sociais têm sido plataformas de veiculação de um discurso. Um teórico de referência nesta matéria define-o:

(...) o discurso não é simplesmente um ato textual isolado ou uma estrutura de diálogo [mas antes] um evento comunicativo complexo que incorpora um contexto social, que conta com participantes (e as suas propriedades), assim como os seus processos de produção e receção. (van Dijk, 1988, p. 2)

Aponta-se aqui o discurso como dominador: a lógica de que o discurso é um conjunto de coisas ditas e coisas feitas.

² O anúncio foi inicialmente feito na página oficial da rede social Twitter da Organização Mundial da Saúde (OMS). Ver a publicação aqui: <https://twitter.com/WHO/status/123777021742338049?s=20>

³ Informações obtidas à data de produção do artigo em: <https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019>

⁴ Esta informação pode ser consultada e com atualizações em: <https://covid19.min-saude.pt/ponto-de-situacao-atual-em-portugal/>

⁵ Ver recomendações em detalhe aqui: <https://covid19.min-saude.pt/category/perguntas-frequentes/>

⁶ Esta afirmação deve-se ao novo estudo anual de redes sociais da Marktest "Os Portugueses e as Redes Sociais", noticiado pela 'Meios e Publicidade'. O artigo encontra-se disponível em: <https://www.meiosepublicidade.pt/2020/10/instagram-twitter-tiktok-estao-crescer-portugal/>

⁷ Dados obtidos na própria página Facebook da Direção-Geral da Saúde à data de produção do artigo em: <https://www.facebook.com/direcaogeralasaude/>

⁸ As estimativas anuais do INE para 2019 apontam para um total de 10 295 909 residentes em Portugal. Mais informação aqui: https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_indicadores&indOcorrCod=0008273&xlng=pt

⁹ Apesar de várias autorias na academia traduzirem 'health communication' para 'comunicação na saúde', pois pretende-se focar no que se procura comunicar e produzir, que é relacionado com Saúde.

Até porque comunicar humanamente não é apenas verbalizar, envolvendo dimensões do domínio não-verbal, que mostram que a comunicação é um todo (Thayer, 1979). A noção de discurso relaciona-se com a noção de texto, pois qualquer forma de texto é comunicação e todo o discurso envolve uma forma textual. Wodak (2009) dá conta que esta última corresponde "a uma concretização específica e única do discurso" e a "(...) toda a forma de expressão comunicativa que se relaciona com a mais abstrata de forma de discurso" (Wodak, 2009, pp. 6-7). No caso do trabalho, a análise é do texto como conjunto de elementos que tem coerência, isto é, o que constitui o respetivo significado (Wodak, 2009), alimentando um discurso.

O presente artigo procura aferir que discursos são, então, veiculado quer por publicações quer pelas dinâmicas que lhe são circundantes, como são os casos das reações e dos comentários às mesmas. Procurar-se-á responder à seguinte questão: como a página Facebook da DGS leva à produção de discursos sobre a COVID-19? Antes de se proceder para uma análise devida, devem fazer-se algumas considerações, em jeito de enquadramento.

Comunicar a Saúde nas redes sociais: um enquadramento

De acordo com os mais recentes dados obtidos, a rede social Facebook é a mais utilizada em Portugal⁶. Apesar de nem todas as reações e 'gostos' na página corresponderem a atividade efetiva (Abramson et al, 2015), é certo que estes constituem aspetos importantes para a imagem da mesma, bem como tendem a ser considerados por profissionais das Relações Públicas e áreas relacionadas na sua análise de redes sociais (AUTOR, 2019). Deve ainda ter-se em conta que cada reação constitui o resultado de um processo de aquisição e dissecação mentais de informação, distinguindo o que é pessoalmente relevante e irrelevante, o que se pode designar de julgamento *online* (Garrido et al, 2012). Tendo em conta este raciocínio, assumem-se as reações como importantes. No caso das redes sociais, existem várias como o caso dos 'gostos', no Facebook.

A página da DGS é 'gostada' por mais de 497 mil pessoas e seguida por mais de 745 mil⁷. Estes números validam a relevância deste meio, uma vez que se trata de um número considerável – Portugal tem mais de 10 milhões de habitantes⁸ – e que o número não é exato, tendencialmente superior, dado que nem sempre é deixado o 'gosto' na página ou o 'seguir', revelando uma "popularidade percetual" (Phua & Ahn, 2016, p. 556). Isto leva esta secção a incidir sobre a comunicação de saúde⁹, em particular nas redes sociais.

Qualquer pessoa que utiliza uma rede social é levada a utilizá-la por motivações do foro atitudinal e comportamental, com vista a satisfazer determinada necessidade (McQuail, 2010; Shah, 2017). A teoria das gratificações procuradas e obtidas, de Palmgreen e Rayburn (1985) explica que "há uma combinação da *perceção* de benefícios oferecidos pelo meio e o *valor* diferencial destes benefícios para o membro individual da audiência", em quanto maiores as gratificações, maior o tempo de consumo do meio (McQuail, 2010, pp. 355-356). Para complementar esta perspetiva com a realidade do digital, a teoria da pesquisa social de informação de Shah (2017) indica que esta procura oferecer uma abordagem sobre situações, motivações e métodos em torno da pesquisa e partilha de informação

em sítios virtuais participatórios, como o Yahoo!Answers, o WikiAnswers ou o Twitter. Pressupõe, portanto, a consideração de “um contexto humano real e de uma interação social associada” (Chi, 2017, in Shah, 2017, viii). No caso da primeira, uma das gratificações trata-se da “informação e [da] educação” (McQuail, 2010, p. 356), o que reforça a ligação entre estas duas perspetivas. As pessoas utilizadas das redes sociais procuram, enquanto tal, concretizar determinados objetivos com as suas pesquisas de informação, com base num processo de interpretação e aquisição de conhecimentos.

Se há uma pesquisa de informação guiada por objetivos (McQuail, 2010; Shah, 2017), esta deve estar acessível ao pesquisador ou à pesquisadora. Perceber a lógica de rede na comunicação é, deste modo, necessário, até porque existe uma constante adaptação e reconstrução dos sentidos de quem está nas redes sociais e das convenções que se criam, graças à dinâmica sistémica própria das redes (Recuero, 2014). As ligações são a base das redes (Vermelho et al., 2015), onde se partilham “os mesmos códigos de comunicação (por exemplo, valores ou objetivos de desempenho)” (Castells, 2000, p. 498). Concretizando, comunicar em redes sociais é não só escrever um *post* ou um comentário como é publicar uma fotografia ou um vídeo, reagir a um *post* ou até partilhar um (Cabral, 2019; Facebook, 2020; Recuero, 2014). Havendo um uso e um seguimento da atividade produzida pela página da DGS, que gera mais atividade pela parte utilizadora, numa lógica de cultura participativa, em que as pessoas consomem e produzem informação (Brandão, Martins & Pereira, 2014), revela-se pertinente falar aqui de uma questão: a importância da comunicação de saúde nas redes sociais. A comunicação de saúde recorre a campanhas para levar à prática os seus propósitos de base. Assim, estas ambiçõnam:

(...) apresentar informação valorável sobre serviços de saúde e novas tecnologias médicas, mudar normas e atitudes culturais e, em última análise, ajudar as pessoas a obter uma melhor saúde através do recurso a serviços essenciais e de saúde e à adoção de estilos de vida saudáveis. (Guilkey & Hutchinson, 2011, p. 93)

De modo resumido, a comunicação de saúde visa “ajudar a melhorar a saúde dos indivíduos e das populações” (Parott & Kreuter, 2011, p. 16). Entende-se, por conseguinte, que, ao fazer o trabalho de publicação e divulgação de medidas, a DGS tem a missão de comunicar a Saúde, pois vai, através de diversas formas de comunicação, transmitindo o que recomendações promover por entre a sociedade civil a nível sanitário, perante os avanços que a comunidade científica vai identificando em torno, deste caso, da COVID-19, o que se reflete em medidas preventivas nas práticas sociais. Esta começou pela “constituição de uma equipa de peritos/especialistas (Task-force) para dar resposta à epidemia”¹⁰, entretanto pandemia¹¹, tendo um conjunto de procedimentos no sentido de atividades de forma a seguir a evolução do respetivo vírus, o Coronavírus, entre os quais se encontra a “produção e atualização de informação para o cidadão na página e nas redes sociais da DGS”¹². Da mesma forma que procura obter das pessoas utilizadoras mensagens de retorno da atividade desenvolvida, sendo esta dependente da atividade do ponto de vista de quem utiliza as mesmas redes, graças à lógica sistemática, discutida acima, que lhes é característica.

A comunicação de saúde tem vindo a ganhar novos contornos ao longo das últimas décadas. Noar et al. (2011), com a sua conceção de “comunicação à medida”¹³ mostram como esta deve ser cada vez mais customizada de forma a levar quer a um maior alcance quer a uma maior eficiência, pois, deste modo, receberá uma maior consideração pelos indivíduos. O objetivo é a mudança de comportamento, mas com base nas especificidades individuais e não em audiências mais dispersas. Ruão (2013) reforça o poder do digital neste contexto:

Esta comunicação altamente segmentada tem nos meios *online* os seus canais privilegiados. Os *websites*, os *blogs* ou a redes sociais permitem uma navegação individual e direcionada para interesses particulares, para os quais é necessário criar respostas através do desenvolvimento de caminhos (*links*) quase-personalizados ou de movimentos de interação atentos e adequados. (p. 21)

O caso da DGS reflete precisamente isto: quem está interessado ou interessada em saber mais sobre a pandemia do Coronavírus pode recorrer ao *website* específico para questões sobre a COVID-19 ou às redes sociais, podendo recolher informações, isto é, os conteúdos das mensagens (Silva, 2000; Thayer, 1979) sobre, exemplificando, que medidas devem ser adotadas no quotidiano (ver figura 1) ou a infografia¹⁴ com o número de casos confirmados do dia. A maior incidência de abordagem da página Facebook da instituição é inclusive sobre a COVID-19, pelo que a maior parte das publicações será sobre esta doença.

Há que considerar particularmente o contexto pandémico da patologia em causa neste trabalho. Concretiza-se aqui o propósito da “comunicação à medida” (Noar et al., 2011; Ruão, 2013): cada pessoa, com o crescentemente tendente acesso a *smartphones*¹⁵, acede mais rapidamente às plataformas mencionadas, de modo individual e focado. Recorde-se aqui o raciocínio de Shah (2017) sobre a pesquisa de informação motivada para a obtenção de determinados resultados, bem como as gratificações previamente definidas que se podem obter com esses resultados dessa pesquisa (McQuail, 2010). As audiências são mais dispersas também por causa da dispersão do âmbito da doença, não deixando, contudo, de se tratar de

¹⁰ Este ponto foi retirado de: <https://covid19.min-saude.pt/dispositivos-de-saude-publica/>

¹¹ A página oficial da rede social Twitter da OMS mostrou este termo pela primeira vez de forma explícita. A mesma publicação encontra-se em: <https://twitter.com/WHO/status/1237777021742338049?s=20>

¹² Este ponto foi retirado de: <https://covid19.min-saude.pt/dispositivos-de-saude-publica/>

¹³ Esta expressão foi traduzida da original, em inglês, “tailored communication” (Noar et al., 2011).

¹⁴ Ver um exemplo aqui: <https://www.facebook.com/direcaogeral-saude/posts/3528307037191892>

¹⁵ O estudo de 2017 aponta previsões para os anos seguintes. O mesmo encontra-se em: <https://www.statista.com/statistics/566177/predicted-number-of-smartphone-users-in-portugal/>

comunicação direcionada, por haver uma categorização a vários níveis como o geográfico ou etário.



Figura 1 — Ilustração digital que apela às medidas de prevenção em relação à COVID-19.

Fonte: <https://www.facebook.com/direcaoegeralsaude/photos/a.426922787330348/3496874537001809/>

A DGS segue, assim, uma tendência crescente de aposta de entidades de saúde nas redes sociais da última década (Acha-Anyi et al., 2020; Abramson et al, 2015). A relevância na transmissão da informação pode ser igualmente vista do ponto de vista dos seus efeitos. Quando bem-sucedidas:

Criando uma forma positiva de se expressarem no ambiente das redes sociais, as organizações de saúde podem gerar boas impressões e ganhar mais atenção por parte dos seus utilizadores e, assim, atingirem as suas metas de promoção. (Parket et al, 2011, p. 66)

A necessidade humana de comunicar de forma eficiente e eficaz (Thayer, 1979) passa também por perceber que é necessário procurar incluir da forma mais íntegra possível o conhecimento científico que se pretende divulgar, ainda que equilibrando com a audiência para qual se pretende transmiti-lo. Neste sentido, digitalmente, com a sistematização da informação em rede, existem algumas preocupações no que toca à informação que circula nas redes sociais. Em concreto sobre o caso da COVID-19, Nan e Thompson (2020) dão conta da mudança acelerada dos espaços social e político, crescentemente dominados pelo conteúdo gerado pelos usuários e pelas usuárias, o aumento da popularidade das redes sociais onde está este tipo de conteúdo e o risco ascendente da desinformação.

Como consequência, reforça-se a ideia de preocupação com a forma como se comunica em redes sociais e como devem entidades como a Direção-Geral da Saúde apresentar cuidados a nível comunicacional. Relembre-se o termo 'infodemia' apontado pelo diretor-geral da Organização Mundial de Saúde em março, em que a pandemia trouxe não só consequências ao nível sanitário como ao nível informacional (The United Nations Department of Global Communications, 2020). Além disso, também a pandemia tende a gerar ansiedade e medos nas pessoas, o que leva Freckelton (2020) a sugerir que o tom das mensagens a

transmitir deva apresentar, em simultâneo, calma e concisão, uma contínua exposição de evidência médico-científica com fins educacionais, evitando mais medos e potenciais focos de incompreensão e desinformação, e uma ação assertiva por parte do Governo sobre quem contribui de tal modo. Alertando para a necessidade de uma estratégia efetiva de promoção de informação de forma rigorosa, um estudo levado a cabo concluiu que, entre 2015 e 2018, existe um sentido de antivacinação sobre a gripe *influenza*, expressado via Facebook sob os mais diversos *posts* com algum grau de popularidade (Gandhi et al, 2020).

Se a comunicação de saúde pode levar mais longe a missão da Saúde, isto é, que é a de zelar pela vida das pessoas, criando focos de atração e de atenção, aponta-se logo o potencial considerável a que se pode associar a estas formas de comunicar. Numa época de grandes ameaças ao nível informacional, como a desinformação *online*, é cada vez mais relevante apostar-se neste campo. A título de exemplo, Seytre (2020) dá conta de como a OMS tem falhado em certas campanhas da COVID-19 no continente africano, por exemplo, ao nível das medidas de transmissão do vírus gerador da doença. É também uma preocupação de Guilkey e Hutchinson (2011) mostrar que a comunicação de saúde adquire diferentes contornos consoante os contextos culturais, sendo o caso dos países desenvolvidos diferentes daquele que é o caso dos países em desenvolvimento, como o Bangladesh, em que se focam.

Defende Ruão (2013) que a chave está nas estratégias de comunicação, importantes "para as organizações de saúde, seja na relação com os média, seja numa lógica de comunicação integrada" (p. 25). Na ótica de Pinto-Coelho (2013), perceber a saúde e a doença deve fazer ir além da lógica processual, de produção e receção de mensagens. A mesma autora sugere que se deva levar em conta a produção de discursos, que correspondem ao conjunto do que é dito e feito em torno de um dado fenómeno social (van Dijk, 1988; Wodak, 2009), aspeto que é analisado posteriormente, com o caso escolhido para este trabalho, a página Facebook da DGS.

A imagem e o texto de publicações da DGS: significado e discurso

Ler imagens, termo que remete para o seu sentido gráfico e não representacional (Mitchell, 1984), embora se pretenda perceber o que está além do seu grafismo, com a análise visual e do discurso, é um dos objetivos do presente trabalho. Às mesmas associam-se elementos textuais gráficos e icónicos que também serão alvo de análise. Cada publicação alvo de análise contém uma imagem, um texto escrito com *emojis* e *hashtags* e comentários. Passe-se a explicar o que levou a este procedimento analítico.

A partir do ponto de vista do parágrafo anterior, três publicações da página Facebook, contendo cada qual uma imagem de carácter sensibilizador, foram analisadas. Selecionaram-se as três mais reagidas do mês de outubro, um mês de grande afluência de casos. De acordo com o *microsite* da DGS para a COVID-19, o gráfico com o número total de casos registados superou o recorde de 10 de abril de 2020 de 1516, apresentando-se exatamente seis meses depois 1646 casos. A partir daqui, ainda que com alguma instabilidade, a tendência foi ascendente, tendo-se atingido, no

dia 30, os 4656, e acabado o mês com 4007¹⁶. Posto este cenário em explanação, denota-se, assim, uma pertinência de análise deste período temporal.

A contemporaneidade é caracterizada cada vez mais por uma fusão de linguagens. Santaella (2007) que entende a existência de três grandes matrizes de linguagem - a escrita, a visual e a sonora - e que se assiste à fusão crescente destas na linguagem mediática. Neste sentido, van Leeuwen (2015) refere-se à multimodalidade, como a combinação de diferentes modos semióticos, isto é, de produção de sentido. Por exemplo, combinar o texto escrito com uma imagem gráfica faz com que se fundam duas matrizes de linguagem distintas, bem como, ao mesmo tempo, dois modos semióticos distintos. Essa fusão de linguagens é também visível com as redes sociais, onde se podem agilizar, entre outros elementos, imagens gráficas, texto escrito, vídeo, *emojis* e *hashtags*. Diferentes formas de linguagem hibridizam a comunicação, isto é, dinamizam as diferentes formas como se comunica, gera interação (Silva, 2000; Thayer, 1979), produz sentido e discursos (Coelho, 2013; van Dijk, 1988; Wodak, 2009). Se há uma procura de informação nessas plataformas (McQuail, 2010; Shah, 2017), bem como uma aposta com efeitos relevantes nestas (Abramson et al, 2015; Acha-Anyi et al., 2020; Snyder, 2007), estas merecem ser analisadas.

O objetivo foi poder analisar a interação das imagens gráficas com as descrições que as ladeiam mais os comentários. Excluíram-se infografias, com elevado número de reações, tendo-se incidido sobre imagens que apelassem para uma vertente sensibilizadora, pelas mensagens que procuram coincidir com as intenções da DGS para a sensibilização em torno da COVID-19. Os respetivos textos escritos associados à publicação foram também alvo de análise, bem como os três comentários 'mais relevantes' de cada publicação. Com esta articulação, procurou-se perceber qual a interação das pessoas utilizadoras com a imagem enquanto representação gráfica e produtora de discurso. Na lógica da multimodalidade, aponta-se o discurso escrito como integrador de "linguagem com expressão tipográfica e crescentemente também com ilustração, configuração e cor" (van Leeuwen, 2015, p. 477). Sobre os comentários, segundo Recuero (2014) e Cabral (2019), estes são formas de promover conversação nas redes sociais, a partir da qual se legitimam discursos, e, como tal, implicam um maior envolvimento na rede, pois comunicam de forma mais explícita pensamentos.

No que toca às imagens, utilizou-se a níveis da conceção tríptica - representacional, interacional e composicional - da 'Gramática Visual', de Kress e van Leeuwen (2006), com o apoio de Mota-Ribeiro (2011), aplicada ao *design* visual. Deve esclarecer-se que a mesma conceção é descrita como intrarrelacionada, isto é, as componentes funcionam entre si como um todo unido. No entanto, dado o conteúdo das imagens, procurou-se adaptar o quadro analítico para o teor que elas apresentam. Recorreu-se à componente composicional, mais propriamente ao nível do valor informativo, como forma de analisar como o *design* assume uma posição importante na comunicação de saúde nas redes sociais. Os autores explicam esse nível como: "(...) a disposição dos elementos (dos participantes e dos sintagmas que os conectam entre si e o visionador) dotam-nos de valores de informação específica relativa a cada um deles" (Kress & van Leeuwen, 2006, p. 176). Além disso, recorreu-se à componente interacional, do ponto de vista

da modalidade, com os marcadores "diferenciação cromática", "contextualização" e "representação do pormenor" (Mota-Ribeiro, 2011, p. 125). Finalmente, a componente representacional, em que se procurou descrever o cenário e a aparência de participantes (Mota-Ribeiro, 2011; van Leeuwen, 2006), nos casos aplicáveis.

No seguimento do parágrafo anterior, para o texto escrito, sem esquecer o iconográfico - *emojis* (Pohlet al, 2017) -, das descrições recorreu-se ao pressuposto de Kress e van Leeuwen (2006). Os autores entendem que "a componente visual de um texto é uma mensagem organizada e estruturada de forma independente - conectada com o texto verbal, mas de modo algum dependente deste" (Kress & van Leeuwen, 2006, p. 18). Procura-se perceber, portanto, o que faz ligar as palavras escritas que ladeiam a imagem, bem como os *emojis*, assumindo que cada texto tem uma ligação com um mundo exterior a si mesmo (Wodak, 2009). Quanto aos comentários, o terceiro elemento alvo de escrutínio neste quadro, recorreu-se à análise do discurso. Sem uma obrigatoriedade de quadros pré-determinados (van Dijk, 2005), entendeu-se que o tipo de análise adaptado para estes elementos deveria implicar uma compreensão quer das funções comunicativas - mensagens percebidas, estilo e contexto - quer do implícito - mensagens subliminares (Pinto-Coelho, 2019, 2008; van Dijk, 2005). Como base está a ideia de cultura participativa, em que as pessoas utilizadoras das redes sociais têm, por um lado, a liberdade de comentar o que pretendem e, por outro lado, sem normas formais pré-estabelecidas (Brandão et al, 2014; Cabral, 2019). Embora redes como o Facebook tenham vindo a mudar as suas políticas de controlo nos conteúdos, como o caso daqueles que neguem ou distorçam o que foi o Holocausto (Culliford, 2020), há muitos comentários que são publicados contribuindo para um ambiente nem sempre associado a uma ideia de civilidade (Megarry, 2019; Cabral, 2019).



Figura 2 – Exemplo de *post*. Recorte de ecrã efetuado a 9 de novembro. Fonte: <https://www.facebook.com/direcaoegeralsaude/photos/a.426922787330348/3496238590398737>

Entende-se que, graças a este quadro de análise, garante-se uma visão sobre quer o *post* (ver exemplo na figura 2) graças ao seu *design* quer sobre como os utilizadores e as utilizadoras interagem com ele, o que se pode traduzir em atividade para a página, acarretando isto potencialmente um lado mais positivo, pela sua manutenção, mas também mais negativo, pela sua imagem. Neste caso em específico, a imagem deve ser entendida não do ponto de vista gráfico (Mitchell, 1984), mas do ponto de vista do conjunto de

¹⁶ Estes dados deste parágrafo encontram-se no gráfico do seguinte sítio: <https://covid19.min-saude.pt/ponto-de-situacao-atual-em-portugal/>

impressões que se procura gerar e aqui, para o âmbito deste trabalho, no ambiente virtual, nas redes sociais, o qual deve ser positivo (Park et al, 2011). Proceda-se à análise composicional das imagens, textual do texto escrito das publicações e do discurso dos comentários destas.

Análise das imagens das publicações

Todas as imagens têm um foco no centro, em que há uma fotografia ou uma ilustração que se sobressai graficamente. No caso da imagem 1 (ver figura 3), a ilustração, que remete para a representação de pessoas, destaca a diversidade humana nas figuras representadas, com, entre outros aspetos, diferentes formas corporais que indiciam diferentes sexos e géneros, faixas etárias, vestuário e cabelo ou cores de pele. No caso da imagem 2 (ver figura 4), a fotografia exibe uma máscara cirúrgica e o início de um caixote do lixo, em que se sugere a ideia de movimento, pois a máscara está no sentido de ser depositada no respetivo saco. No caso da imagem 3 (ver figura 5), a fotografia dá conta de crianças que circulam nas escadas, sugerindo uma circulação que deve ser a adequada numa escola.

As margens apresentam elementos que textualmente se conectam aos respetivos centros. No caso da imagem 1 (ver figura 2), lê-se o texto escrito “Qualquer pessoa pode contrair COVID-19 Independentemente do sexo, género, idade ou outra qualquer característica”, ao que se associa o quadrilátero de cor vermelha com as letras “COVID-19”, verificando-se aqui uma associação à ilustração. No caso da imagem 2 (ver figura 3), sobressaem-se as letras a cor branca, que permitem a leitura explícita do seguinte texto escrito: “Para a proteção de todos e do ambiente, coloque a máscara no lixo.” Mais acima, o quadrilátero a vermelho “COVID-19”, como na imagem anterior. Denota-se aqui uma associação destes elementos ao elemento fotográfico da máscara e do início do caixote do lixo. No caso da imagem 3 (ver figura 4), denota-se um fundo laranja, cor que realça a atenção da imagem, pelo ambiente lúdico do contexto representado tipicamente associado à cor (Heller, 2014), bem como as letras acima, que dão a ler “CIRCULA PELOS PERCURSOS ASSINALADOS” e, mais abaixo, a hashtag, representada pelo cardinal, “ESCOLAEMSEGURANÇA”, que remete para o domínio semântico do post (Zappavigna, 2015). Remete-se assim para a ideia de se tratar de um contexto escolar. Ainda sobre esta última imagem, os demais elementos pictóricos das setas e sinais de ‘mais’ repartidos e juntos, que aludem a uma mensagem de positividade, compõem também a mesma.

Analisada a dimensão do ‘ideal’, a dimensão do ‘real’ é igualmente visivelmente. Os dois primeiros casos, 1 (ver figura 2) e 2 (ver figura 3), aqui em análise apresentam as hashtags “#SEJAMAGENTEDESALUDEPUBLICA”, “#ESTAMOSON” e “#UMCONSELHODADGS”. De modo específico, estas hashtags procuram criar um sentido de pertença na comunidade virtual, remetendo para um conjunto de práticas coletivo (Zappavigna, 2015). Estas revelam-se apelativas para todas as faixas etárias, já que as pessoas das mais diversas idades utilizam redes sociais. Além disso, incluem-se os logótipos das instituições responsáveis por estas campanhas de comunicação, que são o Ministério da Saúde, o Serviço Nacional de Saúde e a Direção-Geral da Saúde, que reforçam o caráter institucional das respetivas campanhas, bem como a nota legal dos Direitos de Autor.

No caso da imagem 3 (ver figura 4), na parte inferior, com um fundo branco contrastante com o fundo laranja, apenas se repete a hashtag #ESCOLAEMSEGURANÇA”, que já se pode ler na mesma imagem mais acima, antecedida pelos logótipos das instituições já mencionadas sobre as outras duas imagens, a que se acrescenta o logótipo do Ministério da Educação.



Figura 3 — Ilustração digital alusiva à diversidade humana e ao combate ao estigma social em torno da COVID-19.

Fonte: <https://www.facebook.com/direcaoegersaude/photos/a.426922787330348/3455703267785603>



Figura 4 — Ilustração digital relativa ao depósito das máscaras no caixote do lixo.

Fonte: <https://www.facebook.com/direcaoegersaude/photos/a.426922787330348/3496238590398737>

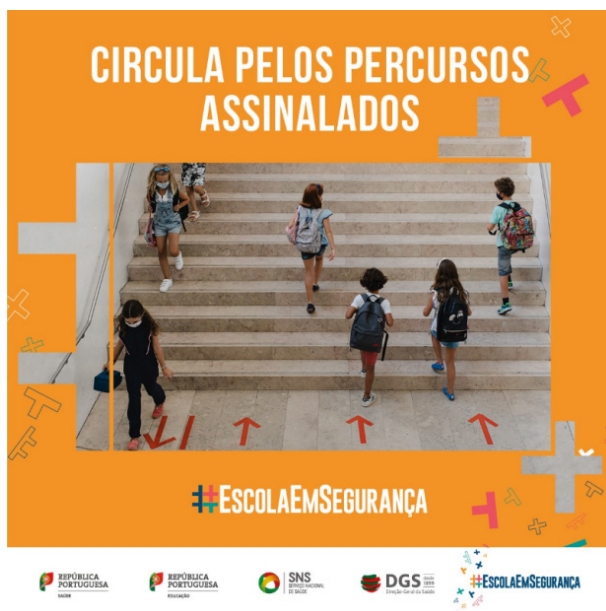


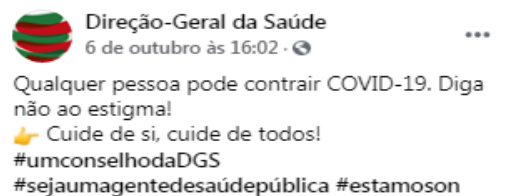
Figura 5 – Ilustração digital que recomenda a circulação no espaço escolar.

Fonte: <https://www.facebook.com/direcaoeralsaude/photos/a.426922787330348/3516390471716882>

Análise das descrições das publicações

Levando em conta os aspetos mencionados acima, volte-se a atenção para como as descrições se associam às imagens gráficas já analisadas.

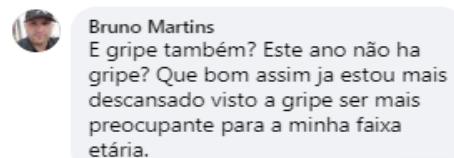
Comece-se por descrever graficamente os textos. No caso da publicação 1 (ver figura 6), pode ler-se: “Qualquer pessoa pode contrair COVID-19. Diga não ao estigma!”. Depois, abaixo, está um emoji de um dedo a apontar para as seguintes palavras: “Cuide de si, cuide de todos!” Denote-se aqui a neutralidade no tratamento como guiadora para o cumprimento de deveres socialmente instituídos (Cook, 1997). Já os emojis devem ser também ressaltados, já que permitem uma visualização expressiva de mensagens (Pohl et al, 2017). O texto escrito desta publicação termina com as hashtags do anúncio, que são, lembre-se: “#sejaumagentedesaudepública”, “#estamoson” e “#umconselhodaDGS”. No caso da publicação 2 (ver figura 7), escreve-se o seguinte, antecedido com dois emojis, um boneco com uma máscara e um caixote do lixo: “A utilização da máscara cirúrgica só termina quando a coloca no lixo. As máscaras atiradas para o chão aumentam não só a poluição ambiental, mas também o risco de propagação da COVID-19.” Com um emoji de um ‘visto’, segue-se uma ligação para o sítio online da DGS. Outro emoji igual introduz o mesmo slogan do caso prévio: “Cuide de si, cuide de todos!” Seguem-se as mesmas hashtags. Por fim, o caso da publicação 3 (ver figura 8), que, terminando da mesma forma que os dois anteriores, apresenta um texto mais extenso, onde se destaca a linguagem escrita na segunda pessoa do singular - “cumpre”, “não partilhes”, “evita” e “lava” -, com um pendor sugestivo, cuja conjugação verbal é no modo imperativo, ainda que, indicando proximidade, logo, “não-cerimonioso” (Cook, 1997, p. 452). Ao contrário deste último caso, os anteriores apresentam uma linguagem escrita na terceira pessoa do singular, indiciando distância e cortesia, e um pendor mais sugestivo, sendo que este último se afas-



6,6 m 389 comentários 3,1 mil partilhas

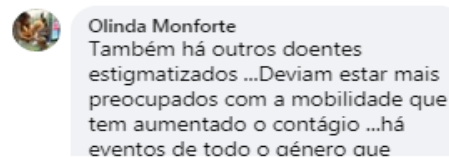
Gosto Comentar Partilhar

Mais relevantes



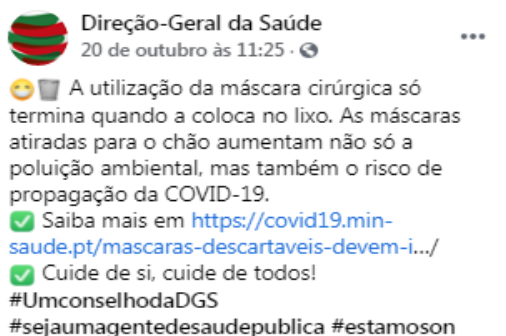
Gosto · Responder · 2 sem 12

33 Respostas



Escreve um comentário...

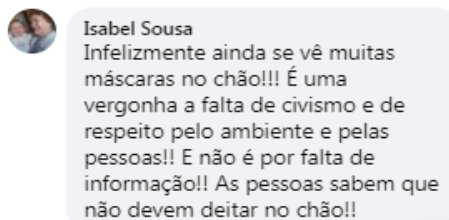
Figura 6 – Recorte de ecrã de publicação do dia 6 de outubro com descrição da publicação da imagem da figura 3. Recorte feito a 9 de novembro. Fonte: <https://www.facebook.com/direcaoeralsaude/photos/a.426922787330348/3516390471716882>



16 mil 827 comentários 13 mil partilhas

Gosto Comentar Partilhar

Mais relevantes



Gosto · Responder · 6 d 1

Escreve um comentário...

Figura 7 – Recorte de ecrã de publicação do dia 20 de outubro com descrição da publicação da imagem da figura 4. Recorte feito a 9 de novembro. Fonte: <https://www.facebook.com/direcaoeralsaude/photos/a.426922787330348/3496238590398737>

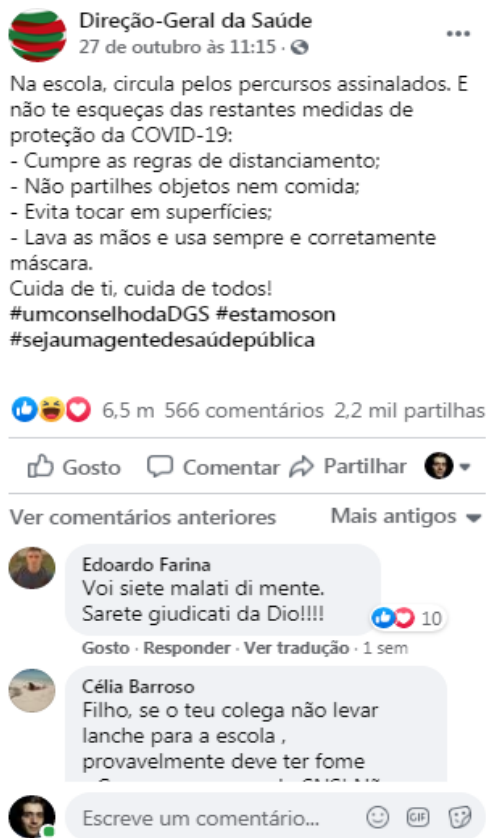


Figura 8 — Recorte de ecrã de publicação do dia 27 de outubro com descrição da publicação da figura 5.

Nota: Recorte feito a 9 de novembro. Fonte: <https://www.facebook.com/direcaoegersaude/photos/a.426922787330348/3516390471716882>

Ligando ao mundo que as rodeia, as três descrições remetem tanto para o seu próprio conteúdo como para algo que lhes é circundante. Para aqui, tendo em conta o pressuposto de Kress e van Leeuwen (2006), menciona-se a relação com a imagem gráfica que cada um contém do seu lado esquerdo (visão computador) ou abaixo (visão *smartphone*) como para outros fenómenos, nomeadamente do quotidiano. No primeiro caso, temos a referência à diferenciação de pessoas pela sua aparência, cor de pele ou proveniência cultural. O caso de um restaurante em Barcelos que terá proibido a entrada a pessoas chinesas ou comunistas mostra isso mesmo (Silva, 2021). No segundo caso, a questão ambiental associada às máscaras, na sequência de vários episódios de máscaras no chão das ruas, o que levou, em maio, associações como a Zero a pedir à DGS um maior controlo da situação (Lusa, 2020). No terceiro caso, o apelo à prevenção em contexto escolar, na sequência de casos como aproximações de estudantes entre si, como aconteceu no início do novo ano letivo em escolas, a título de exemplo, na zona de Lisboa e arredores (Silva, 2020). Prossiga-se com os demais aspetos. Do ponto de vista do chamado mundo exterior ao texto (Wodak, 2009), denota-se, em articulação com o propósito da comunicação de saúde, bem como da DGS, há um texto, que contém men-

sagens, como qualquer ato de comunicação (Thayer, 1979), que procura sugerir atitudes e comportamentos a adotar no âmbito da prevenção contra a COVID-19, uma vez que se alinha com as diretrizes das instituições que se lhe associam, assim como se trata de uma comunicação direcionada para pessoas numa rede social (Noar et al., 2011; Ruão, 2013). Há a expectativa, por meio da convenção, de que as pessoas adiram às mensagens percebidas do texto, pelo que, em contexto pandémico, há uma ligação destes elementos textuais ao quotidiano. Quanto à informação que é nova e esperada, característica de qualquer tipo de texto, a sua informatividade (Wodak, 2009), há aqui um equilíbrio: por um lado, espera-se que haja informação sobre a COVID-19 e medidas aplicáveis no seu combate; por outro, há a novidade de novas medidas para novas vivências do quotidiano, com este tipo de textos.

Finalmente, abordam-se diferentes temáticas, todas elas transponíveis para o quotidiano por grupos de pessoas que procuram dominar do ponto de vista discursivo. Remete-se aqui para o exterior, refletido societalmente, entre outros, por meios como os média ou a academia. No primeiro caso, para os discursos que indiciam xenofobia, ou seja, a recusa daquele ou daquela cuja origem ou ascendência cultural é exterior àquela em que se insere (Endale, 2013); no segundo caso, para a atirada de máscaras para o chão das ruas; no terceiro caso, para o novo ordenamento de circulação adotado pelas escolas a nível nacional.

Análise dos comentários das publicações

A análise do discurso dos comentários incide sobre os três posts. Cada qual terá três comentários sob análise, selecionados com a opção 'Mais Relevantes' em cada publicação. O objetivo é expor os discursos que se produzem com a receção das publicações e que mais reações receberam até à recolha destes dados¹⁷. Destacou-se acima a importância das reações no contexto deste trabalho, dado o seu resultado de um processo psicológico de organização mental e materialização (Garrido et al, 2012), bem como a sua importância para os e as profissionais da Comunicação (AUTOR, 2019). Em jeito de numeração ordinal ascendente, serão tidos em conta aqueles que tenham um maior número de reações.

No primeiro, o mais 'relevante', na designação do Facebook, foi o que se encontra na figura 9. Este primeiro comentário, da publicação do dia 6, recorre a um texto escrito com o uso de substantivos e verbos associados a fenómenos de assassinio em massa, com um apelo à consciência da DGS em relação ao número superior a cinco mil mortos. Este tipo de afirmações vai ao encontro daquelas que foram proferidas por políticos como Tiago Mayan, em entrevista ao canal televisivo 'RTP', a propósito da sua candidatura à presidência da República, pelo Iniciativa Liberal. Nesta, o candidato pela Iniciativa Liberal referiu: "É uma questão de ideologia da senhora ministra [da Saúde, Marta Temido], que matou gente em Portugal" (RTP, 2020). Em alternativa, num segundo comentário (ver figura 9), a perspetiva é contrária à do comentário anterior: recomenda-se o uso de máscara, o contacto às pessoas com quem se esteve, no caso de se detetar o Coronavírus no corpo da pessoa, e o apelo à atenção. Este comentário vai de encontro ao que diz a DGS, quer no separador do sítio *online* oficial quer em folhetos informativos e outros materiais¹⁸. Este cenário agrava-se quando há pessoas a esconder os seus casos por

¹⁷ Os dados aqui utilizados foram recolhidos da página a 9 de novembro.

¹⁸ Um exemplo pode ser visto aqui, sobre as "Recomendações Gerais": <https://covid19.min-saude.pt/wp-content/uploads/2020/03/triptico-COVID19-26-02-2020.pdf>

razões profissionais, com receio de perda de rendimentos (Agência Lusa, 2020). Num terceiro comentário (ver figura 9), comenta-se que a contração ocorre mesmo sem se saber que a contração ocorre, algo que a DGS deixa transparente¹⁹. Note-se neste o uso de reticências, como demonstrador de alguma hesitação no que pretende transmitir²⁰.

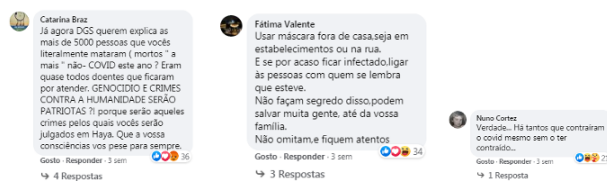


Figura 9 – Comentários relativos ao post do dia 6 de outubro.

Recorte de ecrã feito a 9 de novembro.

Fonte: <https://www.facebook.com/direcaoeralsaude/photos/a.426922787330348/3516390471716882>

Do post do dia 20 de outubro, destacaram-se também três comentários. Um primeiro (ver figura 10), o mais reagido, aponta para as máscaras no pavimento e para a multa que se deveria aplicar, de modo a promover um maior civismo socialmente. As multas decretadas pelo Governo aplicam-se ao não uso da máscara (Decreto-Lei no 28-B de 26 de Junho do Ministério da Administração Interna, 2020) e não ao atirar para o chão da rua, algo que ocorre em países como o Luxemburgo (Alves, 2020). Um segundo (ver figura 10), fala sobre a pobreza e a sua agudização. Este é um fenómeno que se tem vindo a verificar, com grande incidência na população jovem²¹, ainda que a frase “infelizmente é sempre o mais fraco que paga”, que se pode interpretar como “o mais fraco”, induz algum carácter populista-demagógico, do ponto de vista da retórica (Cleen, 2017). A retórica do populismo tende a associar a pessoa comum do quotidiano como a mais importante, procurando mostra uma rejeição daquilo que é o sistema, que é o tradicional. Já um terceiro (ver figura 10) afasta-se deste panorama, questionando retoricamente o número de falecimentos pela gripe sazonal de 2019 para 2020. Um artigo da ‘Acta Portuguesa’ mostra que, em alguns países do hemisfério sul, as medidas de prevenção promovidas de combate à COVID-19 têm reduzido o impacto da gripe sazonal associada ao vírus influenza (Campos et al., 2020). Uma vez que, até à data de produção do presente trabalho não se encontrava desenvolvido qualquer tratamento para a COVID-19²², pois este vírus é novo em contraposição ao da gripe *influenza*. Já existem, contudo, vacinas certificadas, muito embora estejam previstas para a sua aplicação durante o ano de 2021²³.

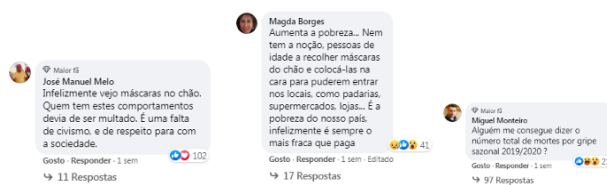


Figura 10 – Comentários relativos ao post do dia 20 de outubro.

Recorte de ecrã feito a 9 de novembro.

Fonte: <https://www.facebook.com/direcaoeralsaude/photos/a.426922787330348/3496238590398737>

Quanto à publicação do dia 27 de outubro, os três comentários mais reagidos mostram indignação contra o que a DGS promove e o Governo central decreta. Um primeiro

(ver figura 11) sobre a educação em contexto doméstico das crianças, para o cumprimento do que promovem as instituições governamentais de saúde, que se opõe, entre outras, a permissões de casamentos (Borges, 2020) ou de eventos excepcionais, como o Grande Prémio de Moto GP, ocorrido a 24 e 25, classificado pelo primeiro-ministro posteriormente como “inaceitável” (Moutinho & Ferreira, 2020). Dada a variação da exposição ao risco que se promove, o mesmo comentário apela à “coerência”, termo que é tido como suscetível ao contexto em que determinado discurso, conjunto de coisas feitas e não feitas, ditas e não ditas, se insere (van Dijk, 2005). Um segundo (ver figura 11) alerta para o potencial enlouquecimento das pessoas em geral, do sentido de clausura, o que induz uma chamada de atenção para a saúde mental. Neste sentido, um estudo do Instituto Nacional de Saúde, com uma amostra representativa superior a seis mil participantes, conclui-se que se encontraram “percentagens elevadas de indivíduos que reportaram sofrimento psicológico, sintomas de ansiedade e depressão moderada a grave, e perturbação de stress pós-traumático” (Almeida et al., 2020, p. 209). Por fim, um terceiro (ver figura 11) aponta para o distanciamento nas salas de aula das escolas, nas máscaras fornecidas e no que ocorre na chamada da polícia a estabelecimentos de restauração e similares em contraponto com esta possibilidade em estabelecimentos de ensino. As recomendações já existentes²⁴ não têm um carácter legislativo, contudo, devem ser seguidas e enquadradas no âmbito dos estados de emergência e medidas aplicáveis. A título de exemplo,

¹⁹ No sítio oficial da DGS e do Ministério da Saúde para a COVID-19, à pergunta “Antes do aparecimento de sintomas, a pessoa pode transmitir a infeção?”, a resposta é a seguinte: “A pessoa pode transmitir a infeção cerca de um a dois dias antes do aparecimento dos sintomas, no entanto, a pessoa é mais infecciosa durante o período sintomático, mesmo que os sintomas sejam leves e muito inespecíficos.” Ler aqui: <https://covid19.min-saude.pt/category/perguntas-frequentes/>

²⁰ De acordo com o projeto cibernético ‘Ciberdúvidas da Língua Portuguesa’, do ISCTE-IUL, as reticências podem ser usadas “para marcar suspensões provocadas pela hesitação, surpresa, dúvida ou timidez”. Esta informação encontra-se em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/sobre-as-reticencias/1380>

²¹ O ‘Barómetro Covid-19: Opinião Social – Conhecer, Decidir, Agir. Os Portugueses, a Covid-19 e as Respostas do Serviço Nacional de Saúde’, da Escola Nacional de Saúde Pública (ENS-P-NOVA) dá conta de tal realidade nas conclusões respetivas, reportando que a “pandemia aumenta fosso das desigualdades”. A informação aqui debatida sobre o projeto em causa encontra-se em: <https://barometro-covid-19.ensp.unl.pt/pandemia-aumenta-fosso-das-desigualdades/>

²² No website da DGS para a doença supracitada, pode ler-se o seguinte: “À data, considerando o conhecimento científico atual e as recomendações da OMS, encontram-se em investigação, algumas estratégias terapêuticas apontadas como potenciais candidatos terapêuticos.” Retirado de: <https://covid19.min-saude.pt/category/perguntas-frequentes/>

²³ Informação oficial reunida em: <https://covid19.min-saude.pt/vacinacao/>

depois das medidas do Conselho de Ministros de confinamento e encerramento de escolas e universidades de janeiro de 2021, as autoridades policiais encerraram uma escola que, no primeiro dia do novo confinamento geral, levava a cabo um exame (Santos & Lusa, 2021). A ordem de confinamento teve precisamente a intenção de reduzir o impacto da pandemia, tal como afirma o comunicado do Conselho de Ministros do dia 21 de janeiro²⁵. Isto mostra que, apesar de haver algumas oscilações na atuação, as autoridades policiais podem atuar em situações de incumprimento e outras que se justifiquem de algum modo, podendo haver outras que não recebam tal atuação por serem ocultadas. Veja-se como a polícia recebeu várias denúncias sob anonimato sobre a realização daquele exame naquela escola (Santos & Lusa, 2021), o que evidencia que a situação não foi ocultada.

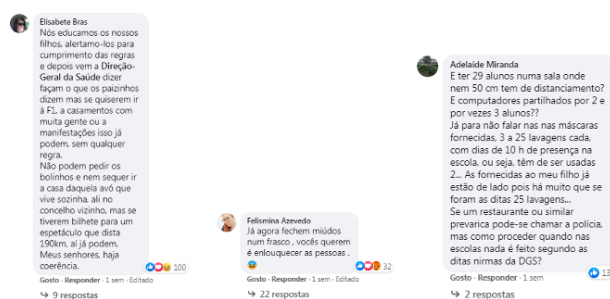


Figura 11 — Comentários relativos ao *post* do dia 27 de outubro. Recorte de ecrã feito a 9 de novembro.

Fonte: <https://www.facebook.com/direcaoegeralsaude/photos/a.426922787330348/3516390471716882>

Notas conclusivas

As análises que se efetuaram procuraram mostrar respostas à pergunta seguinte, enunciada na introdução: como a comunicação de saúde na página Facebook da DGS leva à produção de discursos sobre a COVID-19? De modo a sustentá-las, o enquadramento que as antecedeu procurou também dar perspetivas da literatura com vista a ter uma visão mais íntegra aquando das análises.

Com a análise das imagens, destaca-se a componente visual das redes sociais, que criam e captam a atenção numa lógica do processamento de imagens gráficas, imagens que oferecem mais informação de modo mais direto. No caso, trata-se de imagens inseridas em publicações com conteúdo sensibilizador. Os conteúdos analisados podem ser considerados chamativos quer cromaticamente quer representativamente, dada a composição visual e o que representam em termos de mensagens a transmitir. Daqui, parte-se para a interatividade, a qual pode também ser pensada do ponto de vista dos elementos que promovem um contacto, portanto, uma captação da atenção para algo. Recorde-se que estas imagens foram escolhidas no âmbito de publicações graças à sua ampla reação do con-

junto de imagens do mesmo teor no mês de outubro. Deve ainda constar que se faz com elas um equilíbrio entre o formal, tendo em conta que se trata de uma publicação da responsabilidade de uma entidade institucional ligada ao Governo nacional, e o informal, considerando o contexto de publicação, numa página Facebook, com mais de 600 mil gostos, e o alcance das pessoas quer da página quer da publicação, fora aqueles perfis da rede que não reagiram. No que concerne aos textos escritos das descrições das publicações, há um caráter ligador da imagem ao *post*. O texto escrito procura explicar, associar e descrever o que a imagem ou o vídeo contém, como tal, constitui-se como uma extensão da imagem ou do vídeo do *post*. Nos casos analisados, as *hashtags* e os *emojis* reforçam estas ideias, fazendo com que se insiram num universo digital mais facilmente acessível, seja pelo alcance da informação promovido pelas primeiras seja pela união semântica que promovem as representações visuais dos segundos. Com este raciocínio, pode afirmar-se que as descrições das publicações amplificam a ideia destas últimas, reforçando o seu valor informativo.

No que concerne aos comentários das publicações, destaque-se o recurso a situações externas às mesmas, o que reforça a importância de estudar o contexto do texto, ou seja, o que social e culturalmente sustenta um determinado ato comunicativo, neste caso, o *post* e o comentário relativo a este. Por outras palavras, o que se diz analisado com base em referências do quotidiano. Promove-se, assim, o debate e a adesão a ideias, o que contribui para o enriquecimento da força dos discursos, sendo que estes alimentam-se da resposta que obtêm (Pinto-Coelho, 2019). Mostram-se, assim, visões, ainda que sob perfis e nem sempre estes correspondem ao que as pessoas que estão por detrás deles correspondem no quotidiano dito real (Zhao et al., 2008). Apesar disso, os comentários reforçam a ideia de serem contextualizados, como já se viu aqui. Remete-se, portanto, para uma sustentação necessária do mundo físico e daquilo que nele acontece, daí ser importante a consideração sobre as respostas que instintivamente acontecem, até porque um discurso busca respostas e uma reprodução ou alteração daquilo que é a sua base. Com este procedimento analítico, procura-se “detectar se há provas linguísticas que evidenciem posições contraditórias, ou seja, que ofereçam a possibilidade de várias interpretações, de derivar vários discursos a partir de um só texto” (Pinto-Coelho, 2019, p. 37) e não apenas posições coincidentes. As redes sociais podem, conseqüentemente, ser vistas como espaços de lançamento e difusão de ideias, graças à ideia de rede, onde se partilham códigos de comunicação coincidentes (Castells, 2000) e há julgamentos *online*, que pressupõem uma assimilação de informação (Garrido et al, 2012).

Nota-se, portanto, que há uma mobilização de conhecimento por parte de cada perfil utilizador que leva a um julgamento que se exterioriza por formas diversas, que vão desde o ‘gosto’ ao comentário. Desta forma, realça-se a ideia de participação *online* como importante para cada página. Além disso, verifica-se que, particularmente no que toca à COVID-19 e aos elementos analisados, há visões que variam entre a contestação e a adesão ao que a página procura difundir: por um lado, contesta-se a visão da DGS com outras situações do quotidiano; por outro, mostra-se a importância de a seguir. As reações às publicações e, mais singularmente, aos comentários demonstram

²⁴ Documento oficial disponível em: <https://www.dgs.pt/documentos-e-publicacoes/referencial-escolas-controlo-da-transmissao-de-covid-19-em-contexto-escolar.aspx>

²⁵ O comunicado referido encontra-se em: <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc22/governo/comunicado-de-conselho-de-ministros?i=397>

isso mesmo, recomendando-se que haja um maior cuidado de análise da página, a fim de se aprimorar a forma como se comunica a Saúde.

Das conclusões a que se chegam, alerta-se, por conseguinte, para a importância da averiguação das dinâmicas das redes sociais por parte dos e das profissionais da Comunicação, algo já reforçado em trabalhos como o de AUTTOR (2019), para se fazer o propósito primário da comunicação de saúde, que é o de zelar pela saúde das pessoas, comunicando-lhes as mensagens da forma mais entendível possível. Averiguar significa perceber se entendem o que é transmitido, mas também que discursos se produzem nesta sequência, procurando cumprir com a sugestão de Coelho (2013), mais propriamente o que se faz e se diz em torno de um algo que se torna socialmente relevante, ou seja, o discurso. Graças ao entendimento do discurso, é possível poder direcionar cada vez mais a comunicação, ainda que tendo em conta aquilo que se pretende promover do lado da Ciência e da Saúde, sobretudo no que toca à COVID-19 (Freckleton, 2020; Nan & Thompson, 2020), caso de enfoque no presente trabalho. Espera-se que este trabalho possa servir de inspiração para outros, no sentido de se vir a estudar mais como pode a comunicação de saúde ser mais eficiente e eficaz e que discursos se produzam no seguimento da sua atividade. A aposta no visual e na interatividade é clara, da parte da DGS, num contexto sociocultural que aponta cada vez mais para o uso de equipamentos móveis digitais e, portanto, mais imersos numa cultura do multimodal, isto é, da combinação de diferentes modos semióticos (van Leeuwen, 2015).

Bibliografia

ABRAMSON, K., KEEFE, B. & CHOU, W. S. (2015). Communicating about cancer through facebook: A qualitative analysis of a breast cancer awareness page. *Journal of Health Communication*, 20(2), 237-243. <https://doi.org/10.1080/10810730.2014.927034>

ACHA-ANYI, A., ACHA-ANYI, P. N., Asongu, S. A. & Tchamyou, V. S. (2020). Social media for health promotion: A visual analysis of “TB proof” South Africa’s Facebook page. *Technology in Society*, 60(1), 101386. <https://doi.org/10.1016/j.techsoc.2020.101386>

Agência Lusa (2020, 30 de outubro). Covid-19: Especialista alerta que medo de perder salário leva doentes a esconder a doença. *Observador*. <https://observador.pt/2020/10/30/covid-19-especialista-alerta-que-medo-de-perder-salario-leva-doentes-a-esconder-a-doenca/>

ALMEIDA, T. C., HEITOR, M. J., SANTOS, O., COSTA, A., VIRGOLINO, A., RASGA, C., MARTINIANO, H. & VICENTE, A. (2020). *Saúde mental em tempos de pandemia - SM-COVID-19: relatório final* (Relatório editado pelo Instituto Nacional de Saúde Doutor Ricardo Jorge, IP). <http://hdl.handle.net/10400.18/7245>

ALVES, D. (2020, 7 de setembro). Atirar máscara para o chão no Luxemburgo dá multa de 49 euros. *Contacto*. <https://www.wort.lu/pt/sociedade/atirar-mascara-para-o-chao-no-luxemburgo-d-multa-de-49-euros-5f55cf90da2cc1784e36514f>

BORGES, L. (2020, 14 de outubro). Casamentos e baptizados marcados “a partir de hoje” passam a ser reduzidos a 50 pessoas. *Público*. <https://www.publico.pt/2020/10/14/politica/noticia/casamentos-baptizados-marcados-partir-hoje-passam-reduzidos-50-pessoas-1935214>

BRANDÃO, D., MARTINS, N. D. & PEREIRA, L. (2014). O efeito ambivalente dos media participativos na cultura contemporânea. In F. Paiva & C. Moura (Eds.), *DESIGNA 2014 - DESEJO* (pp. 97-106). Covilhã: LABCOM. <http://labcom.ubi.pt/livro/253>

CABRAL, A. L. T. (2019). Violência verbal e argumentação nas redes sociais: comentários no Facebook. *Calidoscópico*, 17(3), 416-432. <http://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/view/cld.2019.173.01>

CAMPOS, L., MANSINHO, K., FREITAS, P. T., RAMOS, V. & SAKELLARIDES, C. (2020). Os Desafios dos hospitais perante a COVID-19 e a gripe sazonal durante o outono-inverno de 2020/2021. *Acta Médica Portuguesa*, 33(11), 716-719. <https://doi.org/10.20344/amp.14818>

CASTELLS, M. (Ed.) (2000). *A era da informação: economia, sociedade e cultura: A sociedade em rede*. (Vol. 1). Paz e Terra.

CLEEN, B. D. (2017). Populism and nationalism. In C. R. Kaltwasser, P. Taggart, P. O. Espejo & P. Ostiguy (Eds.), *The Oxford Handbook of Populism* (pp. 434-460). Oxford University Press.

- COELHO, Z. P. (2013). Saúde, sociedade, cultura e comunicação. In F. Lopes, T. Ruão, S. Marinho, Z. P. Coelho, L. Fernandes, R. Araújo & S. Gomes (Eds.), **A Saúde em Notícia: Repensando Práticas de Comunicação** (pp. 8–14). CECS. Retirado de: <http://www.cecs.uminho.pt/publicacao/a-saude-em-noticia-repensando-praticas-de-comunicacao/>
- COOK, M. (1997). Uma teoria de interpretação das formas de tratamento na língua portuguesa. **Hispania**, 80(3), 451–464. <https://doi.org/10.2307/345821>
- CULLIFORD, E. (2020, 12 de outubro). Facebook to ban content that denies or distorts the Holocaust. **Reuters**. <https://www.reuters.com/article/facebook-policy-holocaust-int-idUSKBN26X1WT>
- Decreto-Lei no 28-B de 26 de Junho do Ministério da Administração Interna**. Diário da República: Série I, 2º Suplemento, No 123 (2020). Acedido a 24 jan. 2021. <https://data.dre.pt/eli/dec-lei/28-B/2020/06/26/p/dre>
- ENDALE, M. (2013). Xenophobia. **The Encyclopedia of Cross-Cultural Psychology**, 3, 1371–1373. <https://doi.org/10.1002/9781118339893.wbecp578>
- FRECKLETON, I. (2020). COVID-19: Fear, quackery, false representations and the law. **International Journal of Law and Psychiatry**, 72, 1–12. <https://doi.org/10.1016/j.ijlp.2020.101611>
- GARRIDO, M. V., GARCIA-MARQUES, L., JERÓNIMO, R. & FERREIRA, M. B. (Ed.) (2012). Formação de impressões e representações cognitivas de pessoas. In MONTEIRO, M. B. & VALA, J. (Eds.), **Psicologia Social** (pp. 43–98). Fundação Calouste Gulbenkian.
- GHANDI, C. K., PATEL, J. & ZHAN, X. (2020). Trend of influenza vaccine Facebook posts in last 4 years: a content analysis. **American Journal of Infection Control**, 48(4), 361–367. <https://doi.org/10.1016/j.ajic.2020.01.010>
- GUILKEY, D. K. & HUTCHINSON, P. L. (2011). Overcoming methodological challenges in evaluating health communication campaigns: evidence from rural Bangladesh. **Studies in Family Planning**, 42(2), 93–106. <https://www.jstor.org/stable/41310715>
- HELLER, E. (2014). **A psicologia das cores. Como as cores afetam a emoção e a razão**. Editora Gustavo Gili.
- KRESS, G. & VAN LEEUWEN, T. (2006). **Reading images: The grammar of visual design**. Routledge.
- Lusa (2020, 26 de maio). Zero pede à DGS que sensibilize contra máscaras e luvas deixadas nas ruas. **TSF**. <https://www.tsf.pt/portugal/sociedade/zero-pede-a-dgs-que-sensibilize-contras-mascaras-e-luvas-deixadas-nas-ruas-12241606.html>
- McQuail, D. (2010). **McQuail's Mass Communication Theory**. SAGE.
- Megarry, J. (2014). Online incivility or sexual harassment? Conceptualising women's experiences in the digital age. **Women's Studies International Forum**, 47, 46–55. <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2014.07.012>
- MITCHELL, W. J. T. (1984). What is an image? **New Literary History**, 15(3), 503–537. <https://doi.org/10.2307/468718>
- MOTA-RIBEIRO, S. (2011). **Do outro lado do espelho: imagens e discursos de género nos anúncios das revistas femininas: uma abordagem socio-semiótica visual feminista** [Tese de doutoramento, Universidade do Minho]. RepositoriUM. <http://hdl.handle.net/1822/12384>
- MOUTINHO, P. & FERREIRA, L. M. (2020, 31 de outubro). Depois do espetáculo “inaceitável” da F1, MotoGP fica sem público. **ECO**. <https://eco.sapo.pt/2020/10/31/depois-do-espetaculo-inaceitavel-da-f1-motogp-fica-sem-publico/>
- NAN, X. & THOMPSON, T. (2020). Introduction to the special forum on “Public Health Communication in an Age of COVID-19”. **Health Communication**, 36(14), 1705–1706. <https://doi.org/10.1080/10410236.2020.1840754>
- NOAR, S. M., HARRINGTON, N. G., VAN STEE, S. K., ALDRICH, R. S. (2011). Tailored health communication to change lifestyle behaviors. **American Journal of Lifestyle Medicine**, 5(2), 112–122. <https://doi.org/10.1177/1559827610387255>
- PARK, H., RODGERS, S. & STEMMLE, J. (2011). Health organizations' use of Facebook for health advertising and promotion. **Journal of Interactive Advertising**, 12(1), 62–77. <https://doi.org/10.1080/15252019.2011.10722191>
- PAROTT, R. & KREUTER, M. W. (2011). Multidisciplinary, interdisciplinary, and transdisciplinary approaches to health communication. Where do we draw the lines? In T. L. THOMPSON; R. PARROTT & J. F. NUSSBAUM (Eds.), **The Routledge Handbook of Health Communication** (pp. 3–17). Taylor & Francis.
- PHUA, J. & AHN, S. J. (2016). Explicating the ‘like’ on Facebook brand pages: The effect of intensity of Facebook use, number of overall ‘likes’, and number of friends’ ‘likes’ on consumers’ brand outcomes. **Journal of Marketing Communication**, 22(5), 544–559. <https://doi.org/10.1080/13527266.2014.941000>
- PINTO-COELHO, Z. (2008). Discurso jornalístico e a construção da juventude. In M. L. Martins & M. Pinto (Eds.) **Comunicação e Cidadania - Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação 6 - 8 Setembro 2007** (pp. 1171–1183). <http://hdl.handle.net/1822/37224>
- PINTO-COELHO, Z. (2019). Análise (crítica) do discurso e análise de conteúdo: afinam pelo mesmo diapasão? In P. Serra & A. Gradim (Eds.), **Anuário Internacional de Comunicação Lusófona 2017/2018** (pp. 21–44). Covilhã: LABCOM. <http://labcom.ubi.pt/book/344>
- POHL, H., DOMIN, C. & ROHS, M. (2017). Beyond just text: Semantic emoji similarity modeling to support expressive communication. **ACM Transactions on Computer-Human Interaction**, 24(1), 1–42. <https://doi.org/10.1145/3039685>

- RECUERO, R. (2014). Curtir, compartilhar, comentar: trabalho de face, conversação e redes sociais no Facebook. *Verso e Reverso*, 28(68), 114-124. <https://doi.org/10.4013/ver.2014.28.68.06>
- AUTOR (2019).
- RTP (2020, 23 de dezembro). Presidenciais. Tiago Mayan responsabiliza ministra da Saúde por mortes no SNS. **RTP Notícias**. https://www.rtp.pt/noticias/politica/presidenciais-tiago-mayan-responsabiliza-ministra-da-saude-por-mortes-no-sns_v1284498
- RUÃO, T. (2013). Estratégias de comunicação na saúde – Na promoção da igualdade. In F. Lopes, T. Ruão, S. Marinho, Z. P. Coelho, L. Fernandes, R. Araújo & S. Gomes (Eds.), *A Saúde em Notícia: Repensando Práticas de Comunicação* (pp. 16-26). CECS. <http://www.cecs.uminho.pt/publicacao/a-saude-em-noticia-repensando-praticas-de-comunicacao/>
- SANTAELLA, L. (2007). As linguagens como antídotos ao midiacentrismo. *MATRIZES*, 1(1), 75-97. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v1i1p75-97>
- SANTOS, I. & LUSA, A. (2021, 22 de janeiro). Covid-19. PSP interrompe exame em escola privada de Cascais mas instituição diz que cumpria a lei. **Observador**. <https://observador.pt/2021/01/22/covid-19-ppsp-interrompe-exame-em-escola-privada-de-cascais-mas-instituicao-diz-que-cumpria-a-lei/#>
- SEYTRE, B. (2020). Erroneous communication messages on COVID-19 in Africa. *The American Journal of Tropical Medicine and Hygiene*, 103(2), 587-589. <https://doi.org/10.4269/ajtmh.20-0540>
- SHAH, C. (2017). *Social Information Seeking. Leveraging the Wisdom of the Crowd*. Springer.
- SHEREEN, M. A., KHAN, S., KAZMI, A., BASHIR, N. & SIDDIQUE, R. (2020). COVID-19 infection: Origin, transmission, and characteristics of human coronaviruses. *Journal of Advanced Research*, 24, 91-98. <https://doi.org/10.1016/j.jare.2020.03.005>
- SILVA, F. A. (2021, 16 de janeiro). Restaurante de Barcelos com cartazes a proibir entrada de chineses e comunistas. **O Minho**. <https://ominho.pt/restaurante-de-barcelos-proibe-entrada-de-chineses-e-comunistas/>
- SILVA, S. (2020, 21 de setembro). Ajuntamentos nas escolas. PSP está «atenta e a trabalhar na sensibilização dos pais e dos alunos». **Executive Digest**. <https://executivedigest.sapo.pt/ajuntamentos-nas-escolas-ppsp-esta-atenta-e-a-trabalhar-na-sensibilizacao-dos-pais-e-dos-alunos/>
- SNYDER, L. B. (2007). Health communication campaigns and their impact on behavior. *Journal of Nutrition Education and Behavior*, 39(2), S32-S40. <https://doi.org/10.1016/j.jneb.2006.09.004>
- THAYER, L. (1979). *Comunicação, Fundamentos e Sistemas*. Atlas.
- THE UNITED NATIONS DEPARTMENT OF GLOBAL COMMUNICATIONS (2020, 31 de março). **UN tackles ‘infodemic’ of misinformation and cybercrime in COVID-19 crisis**. Nova Iorque. <https://www.un.org/en/un-coronavirus-communications-team/un-tackling-%E2%80%98infodemic%E2%80%99-misinformation-and-cybercrime-covid-19>
- VAN DIJK, T. A. (1988). *News Analysis. Case studies of international and national news in the press*. Lawrence Erlbaum Associates.
- VAN DIJK, T. A. (2005). *Discurso, Notícia e Ideologia. Estudos na Análise Crítica do Discurso*. Campo de Letras.
- VAN LEEUWEN, T. (2015). MULTIMODALITY. In D. TANNEN, H. E. HAMILTON & D. SCHIFFRIN (Eds.), *The Handbook of Discourse Analysis* (pp. 447-465). John Wiley & Sons.
- WODAK, R. (2009). Introduction: discourse studies – important concepts and terms. In R. WODAK & M. KRZYŻANOWSKI (Eds.), *Qualitative discourse analysis in the Social Sciences*. (pp. 1-29). Palgrave.
- ZAPPAVIGNA, M. (2015). Searchable talk: the linguistic functions of hashtags. *Social Semiotics*, 25(3), 274-291. <https://doi.org/10.1080/10350330.2014.996948>

Vinícius Abrahão de Oliveira
Daniela Franco Carvalho

Universidade Federal de Uberlândia
Universidade Federal de Uberlândia / Instituto de Biologia
Brasil

Poetic drains at the museal geographic

This work begins with an experience caused by an educative action about the exposition “The Vastness of the Maps: contemporary art in dialogue with maps of the Santander Brazil Collection” that temporally occupied the University Museum of Art, located in Uberlândia, Brazil. The action started with the invite to think at the artistic intersections about the cartography in the museum and, with that in mind, make it like a discovery space to open new temporary maps, worlds not yet know, already occupied territories, inside the crack walls or the drains on the ground. The action opened questions about the idea of museum, as well as the relations with others and oneself.

Keywords

Museum education, contemporary art, cartography

Ralos poéticos na geografia museal

Este trabalho parte da experiência ocasionada por uma ação educativa que teve base na exposição “A vastidão dos mapas: arte contemporânea em diálogo com mapas da Coleção Santander Brasil” cujo acervo ocupou temporariamente o Museu Universitário de Arte, localizado em Uberlândia, Brasil. A ação partiu do convite para se pensar nas intersecções artísticas sobre a cartografia no museu e, a partir disso, fazer dele espaço de descoberta para inaugurar novos mapas provisórios, mundos ainda não descobertos, territórios já ocupados, seja nas frestas de uma parede ou nos ralos que ocupam o chão. Ação que abriu questões sobre a ideia de museu, assim como das relações com o outro e consigo.

Keywords

Educação museal, arte contemporânea, cartografia

Os primeiros passos

Este ensaio começa a partir de uma experiência ocasionada pela exposição temporária “A vastidão dos mapas: arte contemporânea em diálogo com mapas da Coleção Santander Brasil” realizada no Museu Universitário de Arte – MUnA¹ em Uberlândia – MG. Como já nos introduz o título da exposição, o MUnA recebeu parte do acervo de mapas da Coleção Santander Brasil, que, segundo a curadora da coleção, Elly de Vries (2018), conta com setenta mapas dos séculos XVI, XVII e XVIII, sendo que boa parte deles representam o território brasileiro. A exposição também contou com diversas obras de artistas contemporâneos, como Europe 3 (1989) de Fernando Zarif e Cartografia aos 16 anos (da série Atlas), de 2004 pelo artista Rafael Assef.

Influenciados pelas trajetórias possíveis, caminhamos nas palavras do curador da exposição, Agnaldo Farias, que percorre uma bela trilha presente na introdução do catálogo organizado para a exposição. Entre as palavras, destacamos a que nos parecem ser as que demarcam o que pretendemos com este ensaio ao dizerem que “não se mapeia apenas o que se vê, mapeia-se para se ver melhor, mapeia-se o que pensa ver, mapeia-se o que se imagina.” (FARIAS, p. 17, 2018). Nos interessa aqui pensar os mapas como instrumentos que permitem identificar pontos de interesse, trilhas dos compassos dados e futuros, percursos no espaço físico e virtual, na materialidade do corpo ou na figuração do imaginário.

Pontos estes que surgiram posteriormente a uma das ações educativas da exposição. A proposta envolvia encontrar e delimitar, ainda que imaginado, uma geografia fabulada, território ocupado sabe-se lá pelo que, dentro do espaço aparentemente já conhecido do museu. Poderia ser o que quiséssemos: cidade, ilha, país ou invenção. Olhar este em busca de detalhes que nos lembrou o poeta Manoel Barros, nosso companheiro literário que há tempos nos lembra da importância das inutilidades, das minúcias caprichosamente abertas àqueles que se dispõem à elas. Processo pertinente que se somou ao espaço, já que também pensamos e escrevemos em Carvalho e Oliveira (2015) como os museus são para nós lugares do inusitado, da festa, do encontro, fazendo com que nessa ação mesmo uma rachadura inocente, pudesse ser a responsável por mundos diversos. Olhar o museu com o convite de geografias outras serem feitas é também pensar a ação educativa com perguntas que Carlos Barmak, artista educador, expõe no catálogo da exposição:

“Mas o que os mapas mostram?

O que os mapas escondem?

O educador deve misturar os mapas, rever as rotas, criar perguntas, embaralhar caminhos, levantar problemas, abrir portas, buscar novas direções e sentidos para o mundo que habitamos.

Onde estou?

Qual é o nome desse lugar?

Como chego lá?

Vamos ligar os pontos, criar trajetos, aproximações, entrelaces, fricções.

Onde nos encontramos?

A que distância você está de mim?” (BARMAK, p. 28, 2018)

¹ @muna.ufu

² <https://www.dictionaryofobscuresorrows.com/>

Em nossa exploração, em busca de terras a serem descobertas, assumimos surpresos a literalidade da palavra “descobrir”, o que se tornou fascínio inquietante. O desafio era pensarmos em porções do espaço que pudéssemos nominar de nosso. Nosso planeta. Nosso planeta fictício. Nosso planeta fictício recém descoberto.

Saímos à deriva.

Encontramos frestas, paredes desgastadas pelo tempo, restos de embalagens jogadas embaixo da escadaria externa, cabos de energia suspensos, fitas metálicas. Nada que pudesse ser um planeta para futura habitação.

Subimos a rampa de acesso à oficina. Lá avistamos uma pedra no calçamento. Parecia à nossa espera. Tal qual astronautas que não podem aterrizar de imediato na superfície por conta da gravidade, ficamos orbitando próximo à pedra. Aos poucos nos aproximamos. Deslocamos a pedra. Um fragmento do planeta apareceu. Estávamos incrédulos. Deslocamos mais um pouco a pedra. Conseguimos observar nitidamente o contorno daquele corpo celeste. Parecia um ralo, um bueiro, na linguagem terrena. Mas era uma orbe extraplanetária. Um astro inexistente até então. Como bons aventureiros, e de porte de versáteis máquinas fotográficas na palma da mão, fizemos logo os primeiros registros (Figura 1 e 2) desse novo planeta que acabava de ser descoberto.

Nós, os primeiros à avistá-lo. Sentimos que poderíamos batizá-lo, nomeá-lo, trazê-lo para nossa vida. Poetizá-lo.

Como mencionar algo que não existia?

Como nomear algo sem uma palavra do nosso vocabulário que contenha tamanho significado?

Como dizer do planeta com sentidos que só são relevantes para nós?

O artista norte americano John Koenig² criou o dicionário das tristezas obscuras para dar um nome a sentimentos que ainda não tiveram uma palavra para descrevê-los. Percorremos a lista na esperança de encontrar a explicação nominal para a sensação de estar diante de um planeta que jamais antes tinha sido descoberto, visto por alguém, olhado, percebido, notado. Encontramos: Occhiolism.



Figura 1



Figura 2

“dar-se conta da pequenez da sua perspectiva. Com a qual você não tem como chegar a qualquer conclusão significativa sobre o mundo, o passado, ou as complexidades da cultura”

Ficamos pensativos sobre essa pequenez.

Sobre a impossibilidade de vermos esse e tantos outros planetas inabitados por nós. Que jamais serão percebidos, tocados, fotografados, poetizados.

E assim, sem chegar a qualquer conclusão significativa sobre o mundo, sobre nós e sobre o planeta que descobrimos, o tampamos com a pedra novamente. E lá ele permanece. Atrás de uma porta de vidro no museu.

É de se destacar que de tantas fissuras, rachaduras e marcas carregadas de obviedades, o ralo foi a descoberta do momento. Logo ele, que não a toa estava coberto provavelmente para que não fosse visto. Mesmo porque, no primeiro olhar, um ralo provavelmente tem em si diversos adjetivos que são pouco ou nada agradáveis.

Algo que fica ainda mais simbólico quando recordamos o filme *O Cheiro do Ralo* (2006), em que o protagonista possui uma relação profundamente íntima com o ralo do banheiro que começa a cheirar mal logo no começo da trama. Lourenço, o protagonista, é o dono de uma loja de produtos usados que, provavelmente como quase toda loja assim, compra os produtos oferecidos por clientes diversos ao preço mais baixo. Para se dar bem no negócio, segundo o próprio personagem, ele fica cada vez mais frio para que não sinta pena das pessoas. Frequentemente, após receber um cliente, logo afirma que o cheiro que o sujeito está sentindo é do ralo, sendo que muitas vezes o cliente nem mesmo havia manifestado desconforto. Vários problemas acontecem e o ralo toma cada vez mais espaço na trama à medida que o protagonista vai ficando mais imerso no que o aflige ao ponto dele afirmar que eles, os ralos, são os portais do inferno. O ralo na obra se torna para além de uma saída sanitária, metáfora para sanidade e humanidade.

Estranhamente, quando vimos o ralo descoberto no chão do museu, não fomos primeiramente por este caminho. A

possibilidade de descobrir um novo mundo nos motivava mais do que necessariamente a origem e o que ele acompanhava em pré julgamento. Feito curiosidade infantil na estética de quem assume o novo, nos perguntamos quem ou o que estaria lá. Movimento parecido que já havíamos visto em uma fotografia (Figura 3) realizada no Museu de Arte de São Francisco em 1968 pelo fotógrafo Herb Seldounik. Nela, duas crianças se aventuram ao olharem não os quadros abstratos na parede, mas sim uma entrada de ventilação. Faz pensar para nós que mesmo na inocência do ato, houve uma busca pelo que é secreto, ainda a ser descoberto como quem busca uma aventura que nem mesmo a abstração naquele momento conseguiu alcançar. Quais espaços ocultos, tanto do que se esconde quanto do que se faz como cerimônia, o museu contém? Tramas do que se deve ou não deve fazer ao explorar esse universo institucional de paredes geralmente brancas. Ação na busca pelo entre, pelo que não se pode ver na artificialidade da luz. O encontro com o ralo, então, foi se tornando cada vez mais simbólico. Seria ele uma possibilidade de ver o museu por dentro, por fora, quiçá em outra perspectiva? É fato a utilidade crua do objeto que encontramos, mas fazer dele mundo e interpretar essa ação foi também motivação pertinente para acusar outras possibilidades. Para se chegar ao interior imaginário, pensando na exposição dos mapas, nada mais pertinente do que uma entrada, tal como quem estende o papel para delimitar o início dos traços.



Figura 3

Foi então que decidimos entrar nessa abertura. Para que o mapa exista é preciso coragem, seja para imaginar o que não se viu ou para encarar a aventura de frente. Em algum momento alguém fez ou fará esse movimento. E fizemos. Ou ao menos assim procuramos, já que o local neste contexto, tanto o museu quanto o ralo, causaram uma sensação inquietante. Buscamos entender isso até via psicanalítica, uma vez que no texto *O Inquietante*, Freud (2010) aborda entre outros pontos a proximidade no significado da palavra “inquietante” em diversos idiomas, transpondo uma ambiguidade gramatical entre o que se é estranho e familiar ao mesmo tempo. Diver-

Em tais contextos poderiam ser inquietantes para Freud, porém provavelmente o que mais se encaixa para a situação do ralo é de nele encontramos “o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (Freud, 2010, p. 254).



Figura 4



Figura 5

³ Nos lembramos de uma exposição apresentada em 2013 no Museu de Arte Contemporânea de Tóquio chamada “Ghosts, Underpants and Stars — A place where children can be children”, onde os visitantes, principalmente crianças, podiam literalmente atravessar a parede para verem e interagirem com o que existe atrás de cada quadro. Vimos em: <https://www.yatzer.com/torafu-haunted-house-mot>

Essa sensação de ser estranho e familiar ao mesmo tempo pode ser justificada. É para o ralo que vão partes de nós (figura 4 e 5), tecidos microscópicos, biológicos ou não, que se desprendem diariamente do corpo. Pelos que formam tramas em rede de interações aparentemente confusas, mas que tomam formas, laços e nós. Mesmo as gotas teimosas de um chuveiro mal fechado ou mesmo as que caem em lágrimas formam mar do que não se quer encontrar. Incontáveis ideias certamente escorreram de sujeitos distraídos que logo se misturaram à espuma dos dias. Tudo o que em algum momento foi pessoal, singular, invariavelmente toma outra forma, conseqüente estranhamento, quando sai de nós? De um conjunto daquilo que não se quer ver como também da necessidade de esquecer onde antes habitava. Momento em que parte de si se torna estranha, estrangeira, alheia ao corpo que agora apenas observa em profundo desconhecimento, em possível indiferença sem despedidas. Quanto ao ato de olhar um ralo em um museu, foi movimento para montar acervos que compunham curadorias não institucionalizadas, embora vizinhas em um mesmo território. Dos mapas e trilhas organizadas, cada uma instalada precisamente onde se é melhor vista, o visitante percorre caminhos tantas vezes já marcados pelas histórias, sejam da exposição ou dos expositores. Mas e as entranhas do museu? Daquilo que nele é oculto. Poderiam também estar nos ralos? Ou seria o ralo mais uma entre tantas possibilidades de entrada para tubos, passagens secretas, cartografias dos planos expográficos?³

Embora a experiência tenha sido anterior ao contexto pandêmico em que este texto é escrito, não é possível deixar de citar, assim como é pertinente, uma elaboração desses caminhos que atravessem o que está em nós. A ação educativa pode criar fissuras para que mesmo o ralo possa ser uma possibilidade de experiência com o outro? Isolados também geralmente em cubos vez ou outra brancos, seja pela pintura ou pelo esquecimento, os mapas de entradas e saídas sanitárias continuam e vão continuar recebendo incontáveis elementos, microscópicos ou não, quer eles sejam unidades ou partes do que antes eram no todo um corpo. Sem passaportes, o vírus faz morada em vários lares, percorrendo caminhos subterrâneos, sejam nos canos ou no negacionismo dos sujeitos. Pandemia, biodiversidade, múltiplas línguas e linguagens. Invariavelmente unidas. Das entradas e saídas que conhecemos, certamente os ralos são uma daquelas que permitem transpor barreiras, amalgamar territórios, criar e modificar corpos, ambientes, biomas com seus mais variados afluentes. Mesmo nas milhões de redes, tubos, canos, piscinas químicas de tratamentos, estações, processos, sejam todas físicas ou mesmo imaginárias de um determinado inconsciente, é por ele também que as microbiotas já não são mais tão estranhas e estrangeiras assim. Ao menos para elas mesmas. Culturas se formam, inaugurando colônias nômades e multidiversificadas. Onde quimicamente fórmulas dançam em frenesi das mais diversas substâncias. Comungam ideias, fazem festa onde comumente se acredita reinar só descarte. Rastros. Nossos e dos outros. Mapas percorridos que de praxe preferimos escondidos para que não possamos ver, ou sentir o cheiro, de nós mesmos. Quem sabe, por fim, também seja oportunidade para repensar os planos, diversificar os horizontes e ampliar as relações no mundo.

Referências

ASSEF, R. (2004). **Cartografia aos 16 anos** (da série Atlas). [1 fotografia] 122 x 155,5 cm. Coleção do artista.

BARMAK, C. (2018). Na palma da mão. In: Farias, A. **A vastidão dos mapas: Arte contemporânea em diálogo com mapas da Coleção Santander Brasil**. São Paulo: Perfil Cultural, 2018. p. 14-20.

CARVALHO, D., & OLIVEIRA, V. A. (2015). **Aqui a gente faz assim! A mediação no Museu de Biodiversidade do Cerrado**. Uberlândia, Brasil: Composer.

FARIAS, A. (2018). A vastidão dos mapas. In: _____ . **A vastidão dos mapas: Arte contemporânea em diálogo com mapas da Coleção Santander Brasil**. São Paulo: Perfil Cultural, p. 14-20.

FREUD, S. (2010). O inquietante In: _____ **“O homem dos lobos” e outros textos**. (P. C. Souza, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

MARIANI, M., DORIA., & TEIXEIRA, R. (Produtores), Dhalia, H. (Diretor). (2006). **O cheiro do ralo** [Motion Picture]. São Paulo: Branca Filmes; Geração; Conteúdo; Tristero Filmes, Mídia Digital (112 min).

VRIES, E. (2018). Cartografia na Coleção Santander Brasil. In: Farias, A. **A vastidão dos mapas: Arte contemporânea em diálogo com mapas da Coleção Santander Brasil**. São Paulo: Perfil Cultural, p. 22

ZARIF, F. (1989). **Europe 3**. [Guache sobre papel impresso sobre Eucatex] 149 x 94,5 cm.

The scale variation in the compilation film and the reprogramming of history

The article intends to demonstrate how the current dynamics between archival images of different scales participate in a cultural process of reprogramming history. We use the compilation film as a symptom, as a theoretical object capable of revealing certain forces at play in digital archives and, consequently, in our way of experiencing and imagining the past. To carry out this reflection, we relate some questions from the film *A Paixão de JL*, by Carlos Nader, and from the compilation film, in general, to micro-history studies. We then link this relationship to the idea of program and post-history.

Keywords

Archive, Scale, Audiovisual, Micro-history, Reprogramming

A variação de escala no filme de compilação e a reprogramação da história

O artigo pretende demonstrar como a atual dinâmica entre imagens de arquivo de variadas escalas participa de um processo cultural de reprogramação da história. Utilizamos o filme de compilação como sintoma, como um objeto teórico capaz de revelar certas forças em jogo nos arquivos digitais e, conseqüentemente, em nossa forma de experienciar e imaginar o passado. Para realizar essa reflexão, relacionamos algumas questões do filme *A Paixão de JL*, de Carlos Nader, e do filme de compilação, de maneira geral, aos estudos da micro-história. Em seguida, vinculamos essa relação à ideia de programa e pós-história

Keywords

Arquivo, Escala, Audiovisual, Micro-história, Reprogramação

Introdução

Os processos de digitalização de arquivos vêm alterando, significativamente, os modos de estocagem de imagens e sons, bem como os modos de acessá-los. Uma das consequências mais marcantes desse contexto são as formas de produção de memória e história no âmbito social e individual. Nosso interesse neste artigo recai sobre as remontagens e reapropriações de imagens de diferentes escalas (públicas, privadas, oficiais, amadoras) e seu impacto em nossa forma de experienciar o passado. Muitos são os produtos audiovisuais, de programas televisivos a breves vídeos do YouTube, que retomam imagens de diferentes mídias. A própria lógica de consumo de imagens e sons no ambiente da Internet, de navegação entre janelas ou de fluxo dos feeds, é outro exemplo dessa “montagem” curto-circuitada entre materiais provindos de diferentes mídias e contextos.

Além desses produtos e dessas práticas, os chamados filmes de compilação podem ser considerados objetos privilegiados, com os quais podemos notar, no campo da arte, essas alterações. O filme de arquivo ou filme de compilação constitui matéria privilegiada para se analisar a dialética cada vez mais complexa entre público e privado na experiência contemporânea. Como pontua Jonathan Crary (2013, p. 31), “certas obras, e as práticas estéticas específicas nas quais se baseiam, são [...] delineamentos *originais* de problemas similares”.

Neste artigo, para a exemplificação dessas montagens que experienciamos na cultura contemporânea, destacaremos algumas questões do filme *A Paixão de JL* (2015), de Carlos Nader. Os filmes de Nader são particularmente interessantes para essa abordagem por utilizarem, sistematicamente, imagens de variadas escalas e procedências. Além de *A Paixão de JL*, *Pan-Cinema Permanente* (2008) e *Homem Comum* (2014) tem em comum a utilização de “imagens de arquivo” que transitam entre o oficial e o amador, o histórico e o ordinário, o público e o privado.

Cabe salientar, contudo, que não pretendemos fazer uma análise pormenorizada de *A Paixão de JL*, tampouco tomar o filme como objeto central deste estudo. O filme serve, de um lado, para exemplificar algumas ideias e, por outro lado, para impulsionar a discussão de alguns temas. Nosso intuito aqui é, sobretudo, explorar os campos teóricos de alguns autores como Catherine Russell, Carlo Ginzburg e Vilém Flusser. Ao entrelaçar as perspectivas referentes ao filme de compilação contemporâneo, à micro-história e ao conceito de programação, tentamos traçar um cenário

capaz de identificar como o passado, a memória e a imaginação se manifestam nas relações sócio-culturais perpassadas por tecnologias digitais de arquivo. O filme de Nader é uma espécie de cola que promove o movimento do pensamento, que nos faz avançar nos argumentos.

Filmes de compilação: uma prática arquivológica

A Paixão de JL possui um personagem central. Trata-se do artista plástico brasileiro José Leonilson (1957-1993), que produziu uma extensa obra entre pinturas, desenhos, bordados e instalações. O artista morreu dois anos após descobrir que era HIV positivo. Um ano antes de saber que estava infectado, Leonilson começa a gravar uma espécie de diário íntimo para um projeto futuro. Nesse diário, o artista fala de seus sonhos, suas ideias de obras, suas perspectivas políticas e sociais, sua vida amorosa e sua relação com o desenvolvimento da doença. Assim como sua obra, esse diário sonoro, que só foi descoberto após sua morte, possui fortes elementos autobiográficos. É a partir desse registro íntimo, caseiro e amador que Nader constrói um repertório histórico entre imagens televisivas, cinematográficas e videográficas: uma arqueologia das imagens midiáticas é construída a partir de um discurso carregado de afeto pessoal.

A Paixão de JL integra um trabalho de reciclagem e reordenação de imagens que acompanham outras produções cinematográficas similares. Christa Blümlinger (2013) examina algumas estratégias estéticas e discursivas do “cinema de segunda mão”, expressão que dá título à sua obra. Segundo Blümlinger, “a prática da reciclagem expandiu consideravelmente sua área de atuação ao longo das décadas, acompanhando de perto as mudanças no paradigma da historiografia e da teoria do cinema” (BLÜMLINGER, 2013, p. 179, tradução nossa). A autora investiga assim as releituras feitas por esses filmes como formas de construção da história. Um dos pontos privilegiados em sua abordagem é a questão do documento cinematográfico privado/amador e sua relação com a grande história. Segundo Blümlinger,

No final do século XX, um número significativo de filmes se voltou para novos materiais de arquivos anteriormente desconhecidos, principalmente de coleções particulares dedicadas ao cinema familiar ou ao cinema amador. Arquivos públicos e canais de televisão, por sua vez, recentemente se interessaram por essas coleções anteriormente negligenciadas². (BLÜMLINGER, 2013, p. 179, tradução nossa)

Como resultado, aparecem muitas obras que intercalam materiais privados, íntimos e amadores com materiais de cunho mais público e oficial, resultando em uma mudança de perspectiva histórica. Como afirma Blümlinger, “filmes de montagem tirados de ‘pequenas’ histórias conservadas frequentemente em filmes marginais, fragmentos destacados da memória viva de um grupo, forneceriam, assim, acesso à ‘grande’ história³” (BLÜMLINGER, 2013, p. 179, tradução nossa). Em *A Paixão de JL*, a “grande” história que aparece ao fundo é, certamente, a avassaladora epidemia global de HIV nas últimas décadas do século XX. Entretanto, é a partir do ponto de vista de Leonilson que essa questão será revisitada.

A pesquisadora Catherine Russell tem trabalhado a noção de “arquivologia” (*archiveology*) na construção desses filmes de compilação. Segundo a autora, mais do que um gê-

¹ No original: “La pratique du remploi a considérablement élargi son domaine d’application au cours des décennies, suivant de près le changement de paradigme de l’historiographie et de la théorie du cinéma”.

² No original: “Vers la fin du XXe siècle, un nombre significatif de film se tourna vers de nouveaux matériaux issus d’archives jusque-là inconnues, notamment de collections privées consacrées au film de famille ou au film d’amateur. Les archives publiques et les chaînes de télévision a leur tour s’intéressent depuis peu a ces collections jusque-la delaissees”.

³ No original: “Des films de montage tirés des ‘petites’ histoires conservées dans des films souvent marginaux, fragments détachés de la mémoire vécue d’un groupe, se feraient ainsi un accès à la ‘grande’ histoire”.

nero ou um tipo de cinema, a “arquiteologia” seria uma prática interessada em reusar e reciclar materiais de arquivo. Para Russell, “o arquivo de filmes não é mais simplesmente um lugar em que os filmes são preservados e armazenados, mas foram transformados, expandidos e repensados como um ‘banco de imagens’ do qual as memórias coletivas podem ser recuperadas⁴” (RUSSELL, 2018, p. 01, tradução nossa). Nesse sentido, “a arquiteologia oferece [...] inúmeras oportunidades para repensar a diversidade de histórias e narrativas que podem estar na rubrica ‘memória e documento⁵” (RUSSELL, 2018, p. 32, tradução nossa).

Um dos pontos centrais na abordagem da autora, que tem como aporte o pensamento de Walter Benjamin, é perceber a obra de arte (e esses filmes, em especial) como uma obra não autônoma, mas inserida ao mundo da imagem do qual faz parte. Trata-se de um argumento que nos interessa bastante. Para a autora, os filmes que praticam a arquiteologia seriam um mote privilegiado para investigar certas estratégias e operações em curso na cultura da reciclagem, que aumentam exponencialmente no ambiente digital. Nesse sentido, a “arquiteologia” seria também uma “prática de arqueologia da mídia, em seu modo de exibição por curadoria⁶” (RUSSELL, 2018, p. 98, tradução nossa).

Outro ponto importante explorado por Russell é a utilização de imagens de públicas e privadas em certos filmes. A autora sinaliza que, na história do filme de compilação, as imagens e sons provenientes de materiais oficiais e públicos sempre mantiveram relações de montagem com imagens nunca vistas, com os arquivos privados. *Paris 1900*, de Nicole Védres, seria um filme significativo na prática arquiteológica com essas características. Reconhecido por autores como Jay Leyda como o primeiro filme de compilação importante feito após a segunda guerra mundial, a obra de Védres ordena um material produzido durante a Belle Époque (1900-1914). Lançado em 1947, *Paris 1900* reúne clipes de filmes de ficção, fotografias, cinejornais, além de um material pouco valorizado, até então, como documento histórico: imagens e registros de acervos privados.

Deve-se ressaltar o gesto singular que *A Paixão de JL* produz, ao trazer um modelo histórico que desloca nossa percepção sobre o passado, e insere novos elementos em nossa experiência sensível, com marcas conhecidas e desconhecidas. No filme, temos uma exibição de arquivos midiáticos variados que conformam e apresentam uma arquiteologia a partir do contraste entre as memórias privadas de Leonilson e um conjunto de imagens midiáticas bem conhecido. Como afirma Russell (2018, p. 5, tradução nossa):

A arquivologia, tal como a definimos aqui, não trata de memórias pessoais, mas de memórias coletivas – imagens produzidas para contar histórias ou registrar eventos públicos. Outro caminho que não seguimos, mas que é igualmente importante, é o arquivo pessoal e o trabalho feito com os filmes caseiros. Existem inúmeros exemplos nos quais traços de identidade são coletados das culturas da imagem, tanto privadas quanto públicas, e reconstruídos em um novo trabalho, no qual o criador se encontra dentro das fissuras e contradições entre as imagens⁷.

Em *Paixão de JL*, Nader dá ao material privado de Leonilson um valor histórico. Trata-se de um gesto no qual a história passa a ser imaginada pela dimensão íntima do discurso de Leonilson e das imagens que o cercavam naquele período. Trata-se, assim, de uma imaginação histórica na qual a dimensão do amator (do pessoal e do privado) possui um

papel mobilizador. Como afirma Russell:

O trabalho de cineastas que experimentaram o sabor documental da imagem de arquivo evoca formas alternativas, invasivas e dialéticas de temporalidade e história. Reciclar imagens implica um profundo senso do já visto, do que já aconteceu, criando uma posição no espectador que é necessariamente histórica⁸. (RUSSELL, 1999, p. 241, tradução nossa).

Variações de escala

A Paixão de JL se inicia com breves imagens emblemáticas do ano de 1989. Trata-se de imagens televisivas de eventos marcantes daquele período. Além disso, são imagens que foram amplamente divulgadas e que integram o que se costuma nomear de “memória coletiva” (HALBWACHS, 2006): o rebelde desconhecido, na famosa imagem de seu corpo solitário frente aos tanques de guerra, na Praça da Paz Celestial, em Pequim; a queda do muro de Berlim; um discurso efusivo da campanha eleitoral de Fernando Collor, que viria a ganhar as eleições presidenciais no Brasil. Esses eventos, aliás, tal como o conhecemos, foram em boa parte construídos por essas imagens que vemos. Como afirmou certa vez o crítico Serge Daney, nada mais acontece aos humanos, é com as imagens que tudo acontece (DANEY *apud* DELEUZE, 2000). Ordenadas dessa forma, essas imagens televisivas reforçam, inicialmente, uma história bem conhecida e difundida. Tanto é assim que não precisamos mais do que poucos segundos para reconhecer esses relevantes acontecimentos.

A ordem de aparição dessas imagens também é curiosa, pois elas partem daquilo que nos é mais distante, o Oriente – com a imagem do desconhecido na Praça da Paz Celestial, para em seguida chegar à imagem da queda do muro de

⁴ No original: “The film archive is no longer simply a place where films are preserved and stored but has been transformed, expanded, and rethought as an ‘image bank’ from which collective memories can be retrieved”.

⁵ No original: “Archiveology thus offers endless opportunities to rethink the diversity of histories and stories that can come under the rubric ‘memory and document’”.

⁶ No original: “Archiveology could in itself be considered a practice of media archaeology, in its curatorial exhibitionist mode”.

⁷ No original: “Archiveology as defined here is not about personal memories but collective memories, the images produced to tell stories or to record public events. Another road not taken, but equally important, is that of the personal archive and the work made from home movies. Countless examples exist in which traces of identity are collected from image cultures both private and public and reconstructed into new work in which the maker finds herself within the fissures and contradictions between and among images”.

⁸ No original: “The work of filmmakers who have experimented with the documentary status of the archival image evokes alternative, invasive, and dialectical forms of temporality and history. Recycling found images implies a profound sense of the already-seen, the already-happened, creating a spectator position that is necessarily historical”.

Berlim e a um momento político importante no Brasil. Nessas três imagens, há um encadeamento espacial construído por uma diminuição de escala. Todas essas “imagens públicas” serão colocadas em relação a esse outro tipo de arquivo que *A paixão de JL* nos apresenta em seguida com a cartela: “Em janeiro de 1990, o artista José Leonilson começa a gravar um diário íntimo, com a intenção de tornar públicos os seus sonhos, memórias e ficções pessoais”. Aparece então a imagem de uma fita k-7, que atesta a materialidade do arquivo sonoro que será reapropriado e remontado.

Essa variação de escala tem como efeito a construção de um certo modo de olhar o passado próximo a certas perspectivas de estudos da Sociologia, com as questões do cotidiano, e da História, com a perspectiva da micro-história. O conceito da micro-história, sobretudo, se aproxima das propostas e “métodos” de alguns desses filmes de arquivo. A partir dos anos 80, a escala assume um lugar importante entre os historiadores. Trata-se, segundo Jacques Revel, de um dos méritos da micro-história, que coloca em questão a variação de escala e seus efeitos cognitivos associados. Segundo o historiador, o que está em jogo na abordagem da micro-história é certa convicção de que “a escolha de uma escala peculiar de observação fica associada a efeitos de conhecimentos específicos” (REVEL, 2010, p. 438). Desse modo, torna-se possível a inclusão de uma “trajetória individual [...] numa multiplicidade de espaços e tempos sociais” (REVEL, 2010, p. 438).

Nomes como Luiz Gonzalez y Gonzales, no México, Carlo Ginzburg e Carlo Poni, na Itália e Jacques Revel, na França, são autores que conceituam e utilizam a metodologia da micro-história em suas pesquisas. O paradigma indiciário, de Ginzburg, sobretudo, é uma aposta na visão da história por uma lupa, uma possibilidade de conhecimento científico no singular, uma proposta de alternância de escala na análise histórica.

Com o romance de Tolstói, *Guerra e Paz*, de pano de fundo, Ginzburg nota que “o mundo privado (a paz) e o mundo público (a guerra) ora correm paralelamente, ora se encontram” (GINZBURG, 2007, p. 266). As escalas do público e do privado, assim, aproximam o método da micro-história da análise de uma batalha. A pintura *Batalha entre Alexandre e Dario à beira do Isso*, de Albrecht Altdorfer, é analisada nessa perspectiva. Os filmes de compilação não são, ob-

viamente, um trabalho estrito de micro-história. Porém, o método e as questões que eles apresentam vão ao encontro dessas questões epistêmicas. Como afirma Cuevas:

Nas últimas duas décadas, um número significativo de cineastas de documentários usou filmes caseiros para criar filmes que podem ser chamados de “históricos”, na medida em que usam imagens domésticas para fornecer retratos de épocas e sociedades passadas. Esses documentários não são construídos em torno de grandes eventos históricos, mas em torno dos episódios cotidianos das diferentes famílias retratadas e, portanto, sugerem uma maneira de olhar para o tecido social mais próximo dos estudos sociológicos da vida cotidiana e análogo às abordagens historiográficas do *history from below*, usadas pela *microstoria* italiana ou pela *Alltagsgeschichte* alemã⁹. (CUEVAS, 2014, p. 139, tradução nossa).

O principal arquivo em *A Paixão* é o diário pessoal de Leonilson. Não se trata de um diário escrito, mas um diário que funciona como um documento audiovisual ou, como alguns autores costumam chamar, um diário fílmico. David E. James (*apud* Rascaroli, 2009) faz uma distinção crucial entre diário fílmico e filme de diário. O diário fílmico seria a prática de filmar regularmente com propósitos puramente pessoais. Trata-se de um evento privado, onde o consumo por terceiros não acontece. Quando esse diário fílmico é explorado por terceiros, ele se torna um filme de diário. Segundo Laura Rascaroli (2009, p. 128, tradução nossa), “enquanto o diário fílmico é privado e provisório, o filme de diário possui suas próprias justificativas e intenções”.

O diário deve ser tomado como um gênero específico. Segundo Laura Rascaroli (2009, p. 116, tradução nossa), “entre os mais importantes discursos críticos em torno do diário estão: questões de subjetividade, identidade, autoria”. Os diários de Leonilson conseguem singularizar a experiência histórica ao produzirem um discurso (autoral) a respeito das questões do mundo (identidade) em relação a si (subjetividade). Além disso, Rascaroli (2009, p. 119, tradução nossa) afirma que “embora seja um gênero errático, o diário obedece pelo menos a duas regras: deve dizer ‘eu’, e deve dizer ‘agora’”.

Em sua leitura da obra póstuma de Kracauer sobre fotografia e História, Sabrina Loriga (2006) desenvolve uma reflexão sobre a produção histórica ensejada pelas “imagens técnicas”. Não se trata, obviamente, de uma historiografia clássica, mas uma forma de conhecimento histórico atrelado ao cotidiano. Segundo a Loriga, o conteúdo do mundo histórico, em Kracauer,

Retoma a vida em sua plenitude, como normalmente a experimentamos, dia após dia. Para afirmar seus direitos, a história deve concordar em ser suspensa em um nível muito menor do que o das ciências naturais, a filosofia da história ou da arte. A história não tem como alvo as coisas definitivas, mas as penúltimas, aquelas que surgem antes do definitivo. Ocupa um espaço híbrido médio, que toca a vida cotidiana, marcado pelo que é precário, indeterminado e mutável¹⁰ (LORIGA, 2006, p. 29-30, tradução nossa).

Ginzburg, por sua vez, aponta como o pensamento de Kracauer visava uma variação de escala. Ginzburg cita um comentário do autor alemão a respeito de uma fotografia de Alfred Streglitz, que seria “um exemplo de perfeito equilíbrio entre uma tendência realista e uma tendência formalista [...] como exemplo paradigmático de ‘micro-história’

⁹ No original: “In the last two decades, a significant number of documentary filmmakers have used home movies to create films that can be termed ‘historical’, insofar as they use domestic footage to provide portrayals of past times and societies. These documentaries are not built around grand historical events, but around the quotidian episodes of the different families portrayed, and thus suggest a way of looking at the social fabric that is close to the sociological studies of everyday life and analogous to the historiographical approaches of studying ‘history from below’, used by the Italian *microstoria* or the German *Alltagsgeschichte*”.

¹⁰ No original: “Renvoi à la vie dans sa plénitude, comme nous la vivons communément, jour après jour. Pour affirmer ses droits, l’histoire doit accepter d’être suspendue à un niveau beaucoup plus bas que ceux des sciences de la nature, de la philosophie de l’histoire ou de l’art. L’histoire ne vise pas les choses ultimes, mais les choses penúltimes, celles qui surgissent avant les définitives. Elle occupe un espace moyen, hybride, qui touche la vie quotidienne, marque par ce qui est précaire, indéterminé et changeant”.

ou 'história de escala reduzida', a qual é precisamente comparada a um *close-up*¹¹ (GINZBURG, 2006, p. 55, tradução nossa). Trata-se de uma variação que irá produzir novas percepções sobre o passado. De forma clara, Ginzburg pontua que:

A fotografia e suas extensões (cinema, televisão) liberaram, como no passado com a perspectiva linear, toda uma série de possibilidades cognitivas: uma nova maneira de ver, de contar e também de pensar. As reflexões de Kracauer reunidas no livro póstumo sobre a história nasceram da percepção de que um novo mundo estava emergindo, e que ainda hoje está (e hoje mais do que nunca), o nosso mundo¹². (GINZBURG, 2006, p. 56, tradução nossa).

Kracauer vê na montagem uma possibilidade de variação de escalas para a percepção histórica. Segundo Loriga,

Kracauer também acredita que é necessário derrubar as visões padronizadas da realidade, e ele acha que a perspectiva microscópica se baseia em uma premissa errônea: porque 'a realidade histórica não reside apenas em detalhes, biográficos ou outros, mas ela estende também à macrodimensão'¹³ (LORIGA, 2006, p. 37, tradução nossa).

Nota-se, aqui, como a escala é uma perspectiva central em sua concepção de história. Trata-se de uma variação que, com efeito, nos lança em terreno muito mais delicado e incerto, amplo e perigoso. Não se trata de conciliar a perspectiva microscópica com a geral, mas antes de investir em um conhecimento constituído por elementos individuais, por entidades singulares. Segundo Loriga, "Kracauer não se impressiona com a natureza precária e incerta do mundo histórico e, portanto, com o conhecimento do passado [...] No entanto, o destino precário do conhecimento não invalida a confiança de Kracauer em compreender o passado"¹⁴ (LORIGA, 2006, p. 31, tradução nossa).

A variação de escala, em *A Paixão*, ocorre na própria fala de Leonilson. Em seus diários, geralmente, notamos uma alternância entre uma lembrança de determinada situação cotidiana com aspectos sócio-políticos mais globais e públicos ou ainda com sua obra. A montagem de Nader, em certos trechos, intercala as falas de Leonilson com "imagens públicas", a partir da relação direta que o próprio discurso do diário encadeia. Observamos isso quando ele cita a música de Madonna, a invasão dos americanos ao Iraque, um filme de Wim Wenders. Em outros momentos, há uma montagem mais subjetiva e intuitiva, que integra imagens e sons que não são diretamente mencionados nos áudios, promovendo, assim, certos elos singulares.

Reprogramações

Em uma recente campanha de financiamento coletivo disparada em grandes cartazes pela cidade de Montreal, lia-se o imperativo: *Reprograme a história*¹⁵. Trata-se de uma publicidade que buscava doações para o desenvolvimento de pesquisas com células-tronco. A história, no sentido edificado pela campanha, estaria intimamente ligada ao nível celular: a reprogramação do microbiológico (e a cura de doenças) resultaria na reprogramação da história – pessoal e coletiva. Como afirma o texto da campanha: "Fazendo uma doação, você oferece mais que esperança. A cada dia, você reprograma a história – a sua, das pessoas próxi-

mas a você e das futuras gerações".

Duas interpretações parecem particularmente interessantes aqui. A primeira é a própria concepção de história como um programa. Assim como os aparelhos informatizados que operam programas, a história pode ser alterada pela reconfiguração de seus comandos, de seus códigos. O segundo ponto a ser destacado é que essa reprogramação parte de um nível pessoal, infra-ordinário, celular. Esses dois pontos parecem reverberar em vários contextos e processos culturais contemporâneos. A memória celular, nessa publicidade, parece ter um papel mais significativo em relação à memória coletiva na reprogramação da história.

Em *A paixão de JL*, em vários momentos, há inserções de imagens científicas, do funcionamento celular, em referência às complicações causadas pelo HIV na história de Leonilson. A vida de Leonilson é colocada visualmente, em certos momentos, sob o prisma celular. E é desse limite entre vida e morte, na reprogramação de seu corpo por taxas de linfócitos e outras categorias sanguíneas, que sua narração é desenvolvida.

A noção de programa, segundo Flusser, é relativamente nova, e suplanta as noções de destino e causalidade. Se a herança mítica nos forneceu a noção de existência como destino, a ciência introduziu a perspectiva da causalidade. Entretanto, a situação "programática" é aquela que, segundo Flusser, penetra em vários domínios, epistemológicos e políticos. Na visão do autor, o mundo das imagens técnicas que habitamos é um mundo operado por programas, que programamos e que nos programam. No desenvolvimento de sua filosofia da mídia, uma das principais implicações desses programas (de produção e consumo de imagens, por exemplo) é a forma de operar a história. Trata-se de uma história que não é mais concebida no fluxo temporal e linear da narração e da escrita, mas por certas programações e colagens de imagens, daí o autor nomeá-la como pós-história.

¹¹ No original: "un exemple de parfait équilibre entre une tendance réaliste et une tendance formatrice (...), comme exemple paradigmatique de 'micro-histoire', ou 'histoire à échelle réduite', laquelle est précisément comparée à un gros plan".

¹² No original: "La photographie et ses prolongements (cinéma, télévision) ont libéré, comme jadis la perspective linéaire, toute une série de possibilités cognitives: une nouvelle manière de voir, de raconter, et aussi de penser. Les réflexions de Kracauer réunies dans le livre posthume sur l'histoire sont nées de la prise conscience qu'un nouveau monde émergeait, qui est encore aujourd'hui (et aujourd'hui plus que jamais) le notre".

¹³ No original: "Kracauer croit aussi qu'il faut infirmer les visions standardisées de la réalité, mais il pense que la perspective microscopique est fondée sur une prémisses erronée: car 'la réalité historique ne réside pas uniquement dans le détail, biographique ou autre, mais elle s'étend aussi dans la macro-dimension'".

¹⁴ No original: "Kracauer ne se laisse pas impressionner par la nature précaire et incertaine du monde historique et, donc, de la connaissance du passé(...). Toutefois, le destin précaire de la connaissance n'invalide pas la confiance qu'a Kracauer en la possibilité de comprendre le passé".

¹⁵ Cf. <https://www.fondationhmr.ca/fr/reprogrammez-lhistoire/>. Acesso em 12/03/2020.

Esse termo não sugere que não haja mais história, mas que, antes, ela seja operada por programas. Flusser explicita essa relação:

Não que a história tenha deixado de “desenvolver-se”. Pelo contrário: rola mais rapidamente que anteriormente, porque está sendo sugada para interior do aparelho. Os eventos se precipitam rumo ao aparelho com rapidez acelerada, porque estão sendo sugados, e parcialmente provocados pelo aparelho. A história toda, política, arte, ciência, técnica, vai destarte sendo incentivada pelo aparelho, a fim de ser transcodada no seu oposto: em programa televisionado. O aparelho se tornou a meta da história, Passa ele a ser represa do tempo linearmente progressivo. A plenitude dos tempos. História transcodada em programa torna-se eternamente repetível. (FLUSSER, 1983, 102)

Na perspectiva flusseriana, a escrita impulsionou a visão histórica do mundo. A história seria a tradução linearmente progressiva de ideias em conceitos, ou de imagens em textos. Quando essa escrita é retraduzida em imagens, ou seja, quando os aparelhos, que são programas com a capacidade de retradução de textos em imagens, assumem um lugar central na cultural, a história é colapsada, e daí nomeá-la como pós-história. Essa mudança, segundo Flusser, possui implicações diretas em nossa percepção, em nossa existencial:

antes da invenção da fotografia e das outras imagens tecnológicas que a seguiram, a história era vista como uma corrente ramificada fluindo em direção a um oceano não evidente - “a plenitude dos tempos”. [...] Levando esse esquema em consideração, nota-se que a introdução da fotografia alterou nosso estado existencial. Anteriormente, costumávamos flutuar rio abaixo da história, arrastados por seus eventos que não se repetiam suas oportunidades únicas. Mas agora circulamos no reservatório de imagens tecnológicas, no qual os eventos históricos caem descontroladamente¹⁶. (FLUSSER, 1991, s/p, tradução nossa).

Para Flusser, “o nosso modelo para a captação dos eventos históricos não mais é o conto, mas o filme. De forma que podemos fazer ‘cortes’, ‘flashbacks’, acelerações e retardamentos. E, sobretudo, podemos assumir a produção de produtor do filme que manipula a fita da história da humanidade¹⁷”. Após a invenção da fotografia e das demais imagens técnicas, para Flusser, “a história tornou-se mais

comparável a uma torrente que mergulha em barragens artificialmente projetadas e se detém no reservatório de fotografias e outras imagens tecnológicas¹⁷”. (FLUSSER, 1991, s/p, tradução nossa). Integrado a essa perspectiva, podemos pensar nos filmes de compilação como exemplos de barragens que permitem certos modos de passagem e escoamento. De certa maneira, os cineastas que reciclam imagem nos mostram, na obra que realizam, um microcosmos da montagem de imagem de nosso tempo. Flusser identifica, inserido ainda nessas metáforas aquáticas, certo naufrágio da história, tal como ela era operada na tecnologia escrita, para o aparecimento de uma nova forma de sentir e construir nossa percepção do passado, uma pós-história. Como deixa claro em uma luminosa passagem:

A crise dos textos implica o naufrágio da História toda, que é, estritamente, processo de recodificação de imagens em conceitos. História é explicação progressiva de imagens, desmágicação, conceitualização. Lá, onde os textos não mais significam imagens, nada resta a explicar, e a história pára. Em tal mundo, explicações passam a ser supérfluas: mundo absurdo, mundo da atualidade. (FLUSSER, 1998, p. 31)

É curioso notar como *A Paixão de JL* não é um filme que tem a pretensão de explicar o passado, de ser “histórico”, como é comum em certo filão cinematográfico, que vai de documentários históricos, filmes de ficção inspirados em eventos históricos até canais televisivos dedicados exclusivamente a esse formato, como o *History Channel*. Trata-se de um tipo de obra que parece expressar bem certo mecanismo da pós-história vislumbrado por Flusser, ou seja, a ausência da dimensão unívoca de uma totalidade conceitualmente linear e constante.

Nesse contexto, a arte de cortar e colar torna-se fundamental. Em seu livro *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*¹⁷, Nicolas Bourriaud utiliza a nomenclatura dessa etapa da indústria audiovisual, a pós-produção, para tratar de um fenômeno mais amplo no campo da arte e da cultura. O termo “pós-produção”, como se sabe, faz referência aos procedimentos realizados com o material gravado na produção cinematográfica, televisiva e videográfica: montagem, edição de áudio, produção de efeitos especiais. Entretanto, na proposta elaborada pelo autor, o termo se expande. Para Bourriaud, na arte contemporânea da pós-produção, as fronteiras entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e trabalho original são reconfiguradas. Com um amplo leque de exemplos, propostas e circunstâncias, que vão das obras de Duchamp aos trabalhos de *trash ups* dos djs, o autor propõe certa condição da arte atual: a reprogramação de materiais já existentes, a intervenção em objetos, a reciclagem das formas.

As inúmeras formas de apropriação e montagem das imagens de arquivo existentes na cultura contemporânea certamente vão ao encontro da noção de *arte da pós-produção* e de reprogramação do mundo contemporâneo. Filmes como *A paixão de JL* são obras que trazem estratégias e modos singulares de contato com o passado, e abrem possibilidades de novas percepções, de reprogramações da história. Em muitos desses filmes, geralmente em estilo documental e ensaístico, a utilização de imagens históricas e oficiais é colocada em relação às imagens jamais vistas, as imagens amadoras ou outros registros audiovisuais da ordem do privado. O modo como as imagens privadas são reconfiguradas no arquivo audiovisual parece construir

¹⁶ No original: “prior to the invention of photograph and the other technological images that followed it, history was to be viewed as a branching current flowing toward a non-evident ocean - “the fullness of times”. (...) According to this scheme, our existencial mood has changed since the introduction of photography. Earlier, we used to float down the river of history, swept along by its non-repeating events, its unique opportunities. But now we circle in the reservoir of technological images, into which the historical events tumble helter-skelter”.

¹⁷ Cf. Vilém Flusser. Cenário para re-escrever a história. Manuscrito disponível no endereço: <http://flusserbrasil.com/artigos.html>. Acesso em 12/03/2020.

¹⁷ No original: “history became more comparable to a torrent plunging over an artificially inserted dams and stagnating in the reservoir of photographs and other technological images”.

uma imaginação histórica a partir de uma relação de imagens que diferentes ordens e escalas.

Em *A Paixão de JL*, há momentos em que essa relação é particularmente significativa. Em certo trecho, Leonilson diz que está em Nova Iorque. Ele conta, então, que um amigo telefonou para ele e contou que os americanos tinham invadido o Iraque. Na montagem de Nader, temos imagens de obras de Leonilson, bem como o anúncio de guerra por George Bush e as conhecidas imagens televisivas das bombas que cintilam e explodem no céu de Bagdá. Ocorre nessa montagem uma curiosa relação entre o diário sonoro de Leonilson e as imagens midiáticas sobrecodificadas que conhecemos. De um lado, essas imagens adquirem uma subjetividade até então inexistente, pois passamos a encará-las a partir do discurso emotivo de Leonilson. De outro lado, o próprio discurso íntimo de Leonilson, muito emotivo e pessoal, ganha uma dimensão histórica na medida em que sua fala é inserida em um fluxo midiático e imagético fortemente datado. Trata-se de uma construção que reprograma a história a partir de uma imaginação possível na montagem desses dois regimes de imagens de arquivo.

Considerações finais

Segundo Wolfgang Ernst, o contato com o arquivo concretiza o que Johan Huizinga nomeava vagamente como “sensações históricas”. A nosso ver, a imaginação histórica está fortemente atrelada a uma sensação, uma ambiência, uma produção de “presença” do passado. E em *A Paixão de JL*, assim como outros filmes de compilação, nota-se que elas se conformam por uma montagem entre esses dois regimes de imagens. Em *A Paixão de JL*, a partir do ponto de vista de Leonilson, imaginamos e sentimos o passado. As imagens do filme não são montadas de modo a ilustrar didaticamente os diários recuperados. O arquivo sonoro parece ser o motor que dispara certo funcionamento e encadeamento de imagens. É como se a voz e o discurso de Leonilson despertassem as imagens de seu sono arquivístico. A visão íntima e particular de Leonilson atua como o gatilho e motor de acesso ao arquivo audiovisual. A partir de uma fala midiaticamente produzida de forma íntima e amadora, entramos em contato com certo mapa do mundo de uma época, e uma arqueologia de suas mídias, tudo isso de modo fortemente sensorial.

No contexto da pós-história, Flusser evidencia a participação direta dos programas na capacidade de produzir e consumir imagens, ou seja, o programa altera nossa forma de imaginar. A partir dessa perspectiva é que podemos refletir de que modo o jogo constante entre imagens públicas e privadas participa de nossa imaginação histórica. *A Paixão de JL* é exemplo dessas fronteiras rompidas em atravessamentos constantes e com regimes de aparência entre escalas feitos a partir de arquivos heterogêneos. Nesse sentido, a imaginação histórica que o filme convoca parece representar certa ambiência em voga em nosso arquivo. Isso ocorre em outras formas de montagem e ordenação de imagens públicas e privadas em nossa cultura, que afetam sensorialmente nossos corpos, possibilitando uma certa forma de presença do passado (público e privado). Trata-se de uma ambiência programática desses dois regimes de imagens do arquivo audiovisual. O atual contexto sugere, assim, a formação de uma sensação ou uma imaginação histórica fortemente atrelada a esses dois registros midiáticos.

Referências bibliográficas

BLÜMLINGER, Christa. **Cinéma de seconde main: esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias.** Paris: Klincksieck, 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CUEVAS, Efren. “**Change of scale: home movies as microhistory in documentary films**” In Laura Rascaroli/Gwenda Young/Barry Monahan (org.). *Amateur Filmmaking: the Home Movie, the Archive, the Web.* Bloomsbury, 2014.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** São Paulo: Ed. 34, 1992.

FLUSSER, Vilém. **Da futilidade da história.** In: Suplemento literário. *Jornal Estado de S. Paulo*, 7 de maio de 1966.

_____ **Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar.** São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1983.

_____ **Filosofia da Caixa Preta.** São Paulo: Hucitec, 1985.

_____ **Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica.** Lisboa: Relógio d'água, 1998.

_____ **Photographie and history.** 1991. Disponível em: <http://flusserbrasil.com>. Acesso em 15/02/2020.

_____ **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____ **Elogio da superficialidade: o universo das imagens técnicas.** São Paulo: É Realizações, 2009.

_____ **Comunicologia: reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum.** São Paulo: Martins Fontes, 2014.

GINZBURG, Carlo. “**Détails, gros plan, micro-analyse**” In Philippe Despoix, Peter Schöttler (dir.), Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'université Laval / Paris, **Éditions** de la Maison des sciences de l'homme, 2006, p. 45-64.

_____ **O fio e os rastros. Verdadeiro, falso, fictício.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro, 2006.

LORIGA, Sabina. “**Le mirage de l'unité historique**” In Siegfried Kracauer penseur de l'histoire, direção de Philippe Despoix e Peter Schöttler, Paris, Editions de la MSH et Presses de l'Université Laval, 2006, p. 29-44.

RASCAROLI, Laura. **The personal camera: subjective cinema and the essay film.** London: Wallflower Press, 2009.

REVEL, Jacques. **Micro-história, macro-história**: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. *Revista Brasileira de Educação*, v. 15, nº 45, 2010.

RUSSELL, Catherine. **Archiveology: Walter Benjamin and archival film practices**. Duke University Press, 2018.

Narrativeness and discursivity in Vida Maria: a semiotic experience in the classroom

This work aims to analyze the discourse present in the short film *Vida Maria*, a 3D animation, released in 2006, produced by graphic animator Márcio Ramos. The analysis process took place from the individual reading of the researcher; an interpretation, without the researcher's mediation, through written texts, produced by 28 students from a 9th grade elementary school class at a municipal school; and an oral interpretation, with mediation by the researcher, made by the same students, after the collection of written texts. The work aims to observe the students' reading comprehension, how they position themselves in relation to the narrative and discursive elements of the text/video and how they articulate their arguments to defend their points of view, without and with the intervention of the researcher in the act of reading, with a view to reflecting on a possible alternative to the Portuguese Language teacher, for an action, in the context of reading texts, based on Greimasian semiotics. All analyzes were based on this theory, respecting the generative path of meaning proposed by the linguist Algirdas Julien Greimas.

Keywords

Semiotics, narrative, short film

A narratividade e a discursividade em *Vida Maria*: uma experiência semiótica na sala de aula

O presente trabalho visa a analisar o discurso presente no curta-metragem *Vida Maria*, uma animação em 3D, lançada no ano de 2006, produzida pelo animador gráfico Márcio Ramos. O processo de análise ocorreu a partir da leitura individual da pesquisadora; de uma interpretação, sem mediação da pesquisadora, através de textos escritos, produzidos por 28 alunos de uma turma do 9º ano do Ensino Fundamental de uma escola municipal; e de uma interpretação oral, com mediação da pesquisadora, feita pelos mesmos alunos, após a coleta dos textos escritos. O trabalho tem o intuito de observar a compreensão leitora dos alunos, como eles se posicionam em relação aos elementos narrativos e discursivos do texto/vídeo e como articulam seus argumentos para defender seus pontos de vista, sem e com a intervenção da pesquisadora no ato de ler, com vistas a uma reflexão sobre uma possível alternativa ao professor de Língua Portuguesa, para uma atuação, no âmbito da leitura de textos, com base na semiótica greimasiana. Todas as análises foram feitas com base nessa teoria, respeitando o percurso gerativo de sentido proposto pelo linguista Algirdas Julien Greimas.

Keywords

Semiótica, narrativa, curta-metragem

Introdução

O presente trabalho visa a analisar o discurso presente no curta-metragem *Vida Maria*. *Vida Maria* é uma animação em 3D, lançada no ano de 2006, produzida pelo animador gráfico Márcio Ramos. O curta-metragem ganhou o 3º Prêmio Ceará de Cinema e Vídeo, realizado pelo Governo do Estado do Ceará. Conta a história de Maria José, uma menina nordestina que gostava de escrever, mas que foi tirada dos estudos para ajudar a família a sobreviver. Trata-se de uma história atemporal, pois assim como aconteceu com Maria José, também já havia ocorrido com a sua mãe, sua avó, sua bisavó, sua tataravó e, infelizmente, a sua filha Maria de Lurdes também tem o mesmo destino.

Vida Maria se destaca pela qualidade de sua produção, e, principalmente, pela capacidade de incitar o espectador e forçá-lo a refletir sobre as condições de vida das mulheres do sertão nordestino. Neste trabalho de pesquisa, *Vida Maria* constitui-se como objeto de estudo analisado pela ótica da teoria semiótica francesa de Algirdas Julius Greimas.

O processo de análise ocorre a partir da leitura individual desta pesquisadora do curta-metragem; de uma interpretação, sem mediação da pesquisadora, manifestada através de textos escritos sobre o mesmo vídeo, produzidos por alunos de uma turma do 9º ano do Ensino Fundamental de uma escola municipal; bem como de uma interpretação oral, com mediação da pesquisadora, feita pelos mesmos alunos, após a coleta dos textos escritos.

Conforme afirma Greimas (1976, p. 11), “[...] o mundo humano se define essencialmente como o mundo da significação. Só pode ser chamado ‘humano’ na medida em que significa alguma coisa”. Nessa perspectiva, com vistas a uma inserção no universo da significação, todas as análises a respeito do curta-metragem realizaram-se com base na semiótica greimasiana, respeitando o percurso gerativo de sentido proposto por Greimas, das estruturas profundas às de superfície, do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto, considerando o nível fundamental, o nível narrativo e o nível discursivo.

Objetivos

O trabalho tem o intuito de observar a compreensão leitora dos alunos, como eles se posicionam em relação aos elementos narrativos e discursivos do texto/vídeo e como articulam seus argumentos para defender seus pontos de vista, isso verificado através de uma interpretação escrita, sem intervenção desta pesquisadora, e de uma interpretação oral, com mediação da pesquisadora.

A intenção é a de refletir sobre uma possível alternativa ao professor de Língua Portuguesa, tanto para a sua atuação no Ensino Fundamental quanto no Ensino Médio, no sentido de vir a trabalhar a leitura de textos instrumentalizada pela teoria da semiótica de Greimas.

Pensando nesses objetivos, pretendo responder à seguinte questão:

De que forma uma experiência em sala de aula, a partir do vídeo *Vida Maria*, em que seja avaliada a capacidade interpretativa dos alunos, na perspectiva da semiótica greimasiana, pode contribuir de modo a impulsionar um trabalho efetivo de ensino-aprendizagem no âmbito da leitura, mediante o estímulo do professor de Língua Portuguesa?

Justificativa

A escolha pelo curta-metragem *Vida Maria* se deu em função da crítica social presente na narrativa. A temática social, abordada no vídeo, revela uma denúncia à condição de vida do nordestino, mais especificamente da mulher nordestina, uma vida sem perspectivas, alimentada por uma migalha de sonho de ascensão pela educação, ou seja, pelo saber ler e escrever. A crueza da vida faz com que o sonho infantil, o acesso ao saber, seja totalmente anulado e passe a ser visto como um passatempo de quem não tem o que fazer.

Acredita-se que o trabalho com a Língua Portuguesa requer dos professores, entre outras habilidades, que se disponham a desenvolver no aluno um leitor que saiba ler produtivamente, analisando, interpretando e compreendendo vários gêneros discursivos. Daí a necessidade de uma criteriosa escolha de textos e um professor que se disponha a buscar conhecimento teórico.

E por falar em escolha de textos, cabe aqui, por conta da natureza do objeto de estudo deste trabalho, trazer, nas palavras da semiótica Diana Luz Pessoa de Barros, a noção de texto que a semiótica greimasiana adota:

[...] o objeto de estudo da semiótica é apenas o texto verbal ou linguístico? O texto [...] pode ser tanto um texto linguístico, indiferentemente oral ou escrito – uma poesia, um romance, um editorial de jornal, uma oração, um discurso político, um sermão, uma aula, uma conversa de crianças – quanto um texto visual ou gestual – uma aquarela, uma gravura, uma dança – ou, mais frequentemente, um texto sincrético de mais de uma expressão – uma história em quadrinhos, um filme, uma canção popular. (BARROS, 2005, p. 8)

Nessa perspectiva, este trabalho visa a alcançar seus objetivos, através da análise do texto/vídeo *Vida Maria*, por meio de uma experiência de leitura, numa aula de Língua Portuguesa.

Referencial teórico

Algirdas Julien Greimas (1917-1992), linguista lituano, elaborou uma importante teoria de base estruturalista acerca das estruturas narrativas, tomando em consideração as noções de oposição que vinha estudando no âmbito da semântica ao longo dos anos. Por isso, baseia sua teoria na concepção de Saussure, entendendo a língua como um sistema que se organiza através de uma rede de elementos que se contrapõem. Trata-se da Semiótica de Greimas, conhecida como Semiótica Greimasiana ou Semiótica Francesa e ainda como Semiótica da Escola de Paris. Essa teoria tem herança hjelmsleviana e é gerativa, porque através de certos elementos organizados e contrapostos se pode gerar o significado, mas para que isso suceda devem estar organizados em níveis. A significação, pois, constrói-se por organização de elementos opostos estruturados a partir da noção binária, o que retoma o caráter imanente da língua.

O *percurso gerativo de sentido* é um processo de articulação de sentidos e corresponde ao caminho que a significação percorre do *plano de conteúdo* até chegar ao *plano de expressão*. Esse percurso compreende três níveis: o *nível fundamental*, o *nível narrativo* e o *nível discursivo*. Cada um dos níveis tem uma dimensão sintática e outra semântica. É o *percurso gerativo de sentido* que permite fragmentar a

mensagem em unidades significativas para analisá-las e encontrar-lhes o sentido.

No *nível fundamental*, é determinada a categoria mínima de sentido, considerando-se sempre que o sentido nasce da percepção da diferença, ou seja, da ruptura, através da oposição. Assim, a oposição norteia o trajeto basilar do texto, como: vida/morte; bem/mal; alegria/tristeza.

A dimensão sintática no *nível fundamental* leva em conta as transformações de estados que ocorrem no texto como operações de negação e afirmação de conteúdos semânticos. Na passagem de um conteúdo a outro, primeiro nega-se o positivo para então atingir o negativo, e vice-versa. As negações e afirmações evidenciam-se na análise das seleções lexicais presentes no texto.

Já a dimensão semântica do *nível fundamental* compreende dois polos: o *eufórico* (lado positivo) e *disfórico* (lado negativo). Nenhum elemento pode ser classificado como *eufórico* ou *disfórico* de forma aleatória, desconsiderando o texto em que está inscrito. Essa valoração deve estar diretamente implicada no sistema de valores de cada texto.

No *nível narrativo*, as oposições semânticas que são expressas no *nível fundamental* transformam-se em valores assumidos por um sujeito, que tem o seu fazer influenciado por outros sujeitos.

Nesse nível, percebe-se a organização de um texto na sucessão de estados e de transformações de estados por meio da intervenção de um sujeito. Em meio a essas transformações são percebidos os contratos sociais que podem ser tanto estabelecidos quanto rompidos entre os sujeitos. No *nível narrativo*, o elemento sintático é cumprido pelos *actantes* que interagem por meio de uma relação de transitividade. Em uma narrativa, há *programas narrativos* em que há sempre um sujeito em busca de um *objeto de valor*. O sujeito (*actante*) está relacionado em *conjunção* ou *disjunção* com o *objeto*.

O enunciado elementar pode-se apresentar de duas maneiras: como *enunciado de estado*, quando a função (F) é a junção entre sujeito (S) e objeto (Ov) e *enunciado de fazer*, quando a função (F) é a transformação da relação do sujeito (S) com o objeto (Ov). O enunciado de estado pode ser conjuntivo, quando o sujeito está em *conjunção* com um objeto (S U Ov) e disjuntivo, quando está em *disjunção* com o objeto (S \cap Ov).

A caracterização semântica do sujeito nasce da relação do sujeito com o objeto. Através da sua relação com o objeto, isto é, da relação dele com valores inscritos nos objetos, que o sujeito ganha existência semiótica.

Nesse nível são discriminadas as quatro fases de ação pelas quais passa o sujeito de um enunciado narrativo. São elas: a *manipulação*, a *competência*, a *performance* e a *sanção*. Na fase de competência, a semiótica estabelece que um sujeito só pode realizar uma ação se for dotado de determinadas capacidades traduzidas pelos chamados verbos modais: */querer-fazer/*, */dever-fazer/*, */poder-fazer/* e */saber-fazer/*. Um sujeito que estiver dotado dessas competências está pronto para realizar uma ação.

A fase da *manipulação* é a fase do *fazer-persuasivo*, que pode ser realizado por *tentação*, *intimidação*, *provocação* ou *sedução*.

Na *tentação*, o *sujeito destinador* oferece ao *sujeito destinatário* um valor positivo; na *intimidação*, o *sujeito destinador* oferece ao *sujeito destinatário* um valor negativo que representa uma ameaça; na *provocação*, o *sujeito destinador* faz-se uma imagem negativa da competência do *sujeito desti-*

natário; na *sedução*, o *sujeito destinador* faz-se uma imagem positiva do *sujeito destinatário*.

No *nível discursivo*, são retomadas as estruturas semióticas de superfície e colocadas em discurso. O elemento sintático do *nível discursivo* corresponde à organização das categorias de *pessoa*, *espaço* e *tempo*. O *enunciador* do texto pode produzir efeitos de sentido de aproximação (*debreagem enunciativa*, efeito de subjetividade, com o uso da 1ª pessoa) ou de distanciamento (*debreagem enunciativa*, efeito de objetividade, com o uso da 3ª pessoa) e esses efeitos dependem do tempo, do espaço e da ação dos actantes. O sujeito da enunciação “desdobra-se num enunciador e num enunciatário” (FIORIN, 1990, p. 40).

O elemento semântico corresponde às *figuras* e aos *temas*. A oposição entre *temas* e *figuras* remete à oposição abstrato/concreto. Os textos temáticos são compostos por *temas* ou termos abstratos e os textos figurativos são compostos por *figuras* ou termos concretos. Os *temas* implicam-se no discurso. As *figuras* se concretizam no texto.

Segundo Barros (1998, p.90) “[...] tematizar é um procedimento semântico do discurso que consiste na formulação abstrata de valores narrativos e na sua disseminação em percursos, por meio da recorrência de traços semânticos”. E como explica Fiorin (1995, p. 169), “[...] os temáticos explicam o mundo; os figurativos, criam simulacros do mundo.” Assim, entender o texto figurativo é entender o componente temático que subjaz às figuras.

Considerando que a enunciação é “[...] uma instância linguística logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado” (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 145), um discurso também pressupõe um *sujeito enunciator*.

Conforme Barros:

[...] O nível discursivo é o patamar mais superficial do percurso, o mais próximo da manifestação textual. Pela própria definição do percurso gerativo, as estruturas discursivas são mais específicas, mas também mais complexas e “enriquecidas” semanticamente, que as estruturas narrativas e as fundamentais. Pelo exame da sintaxe e da semântica do discurso, serão explicadas a especificidade e a complexidade das organizações discursivas. (BARROS, 2005, p.53).

A sintaxe discursiva permite dar conta das formas de projeção da enunciação: *actancial*, *temporal* e *espacial*. Estas formas de projeção permitem entender o discurso. Para Greimas e Courtés (1979, p.160), “[...] estes procedimentos discursivos permitem que se criem as estruturas narrativas, estabelecendo as coordenadas espaciais e temporais, e que os actantes narrativos convertam-se em atores discursivos”. Dessa forma, ficam claros os *papéis actanciais* dos atores, assim como o espaço que utilizam para realizar suas ações e o tempo que levam para executá-las.

A noção de *veridicção* corresponde ao processo por meio do qual o texto se “diz verdadeiro” através de mecanismos próprios; o *destinador/enunciador* é o responsável pela transmissão de valores. Exerce, assim, um papel persuasivo, com o uso de recursos específicos. A persuasão, para ser conseguida, depende da verdade. Todo enunciado pretende ser aceito como verdadeiro (ainda que seja mentiroso). O parecer verdadeiro é interpretado como ser verdadeiro, a partir do chamado *contrato de veridicção*.

Para a semiótica, as relações contratuais – tanto no *nível narrativo*, entre *destinador* e *destinatário*, quanto no *nível discursivo*, entre *enunciador* e *enunciatário* – são relações de

comunicação e manipulação. Assim, o *destinador/enunciador* propõe, com base num *fazer- persuasivo*, um *contrato* (um acordo) ao *destinatário/enunciário* e este, através de um *fazer- interpretativo*, aceita ou rejeita o *contrato* proposto.

Procedimentos metodológicos

Para a execução do trabalho, foram escolhidos alunos do 9º ano, de faixa etária em torno de 13 a 17 anos, de uma escola da rede pública municipal.

Em um período de aulas geminadas, foi apresentado aos alunos o vídeo da animação em curta-metragem *Vida Maria*. O vídeo foi passado duas vezes, para que os estudantes pudessem visualizar bem a história. Após, foram disponibilizadas folhas em branco, contendo apenas um simples comando – *Escreve sobre o que entendeste a respeito do que foi apresentado* – para orientá-los no processo de escrita sobre o entendimento percebido em relação ao vídeo.

Foram coletados e transcritos 28 textos, identificados apenas na sequência numérica de 1 a 28, nos quais, para fins de análise, não foi realizada qualquer correção linguística, pois os aspectos gramaticais não foram cogitados para exame neste trabalho. O material coletado, expresso nos textos interpretativos dos estudantes, foi analisado, sob a perspectiva teórica da Semiótica de Greimas.

Uma vez entregues os textos interpretativos escritos, foi propiciada uma conversa sobre a compreensão do vídeo. Nessa conversa, gravada em áudio, os alunos foram instigados a dar detalhes sobre como é mostrada, na história narrada, a ação, as personagens, o espaço, o tempo, elementos próprios dos níveis *narrativo* e *discursivo*, que possibilitam a compreensão do conteúdo do vídeo no *nível fundamental*. A partir do áudio, também foram comentadas respostas dadas a algumas perguntas feitas.

A atividade visou a que pudesse ser estabelecida a comparação entre o que os alunos expressaram sem o estímulo do professor, e, depois, com o estímulo do professor, para que pudesse ser observada a importância de um trabalho efetivo de leitura em que os alunos sejam instigados a perceberem a riqueza de elementos que compõem o texto, considerando que, independentemente da natureza do texto, os recursos expressivos estão presentes para a produção de sentido.

Análise do curta-metragem *Vida Maria*

Segundo a Semiótica Greimasiana no *nível fundamental*, a categoria semântica de base, é constituída pela oposição que ocorre na narrativa, *sonho vs realidade*. O *sonho* da personagem Maria José se dá através da fuga da realidade em que ela vive, enquanto vai escrevendo e desenhando no seu caderno. A *realidade* é a rotina, o dia a dia da vida simples e sofrida no sertão nordestino. Essa categoria semântica abarca os valores, tanto positivos quanto negativos, que são importantes para se perceber as marcas axiológicas presentes na narrativa. Nesse caso específico, o valor positivo corresponde ao *sonho*, enquanto o valor negativo está na *realidade*.

A mãe da personagem Maria José vive uma vida sem perspectivas, porque foi isto que ela apreendeu de sua mãe, ou seja, recebeu como herança de uma determinada condição de vida. Maria José, por sua vez, também recebe o mesmo

de sua mãe e assim vai ocorrendo sucessivamente, o que faz pressupor que Maria José também reproduzirá os mesmos valores para seus filhos, cortando-lhes a possibilidade de sonhar e de brincar. Esses valores são tanto histórica quanto culturalmente vigentes nas populações rurais do nordeste do país.

Assim, a categoria de *sonho* nesta narrativa é tida como positiva ou *eufórica*, enquanto a categoria de *realidade* é tida como negativa ou *disfórica*. Nesta perspectiva, o texto acaba sendo disforizante. O *disfórico* fez parte da história de vida da mãe de Maria José e, agora, também está presente na vida da própria Maria José. Em outras palavras, pode-se afirmar que o *disfórico* se concretizou no passado, na vida das outras Marias, e vai se perpetuando no presente, na vida de Maria José.

Em relação ao *nível narrativo* do texto, é necessário um olhar crítico para dentro da história, dos acontecimentos dessa narrativa. Isso porque a narrativa é necessariamente baseada numa transformação. A narrativa pode ser analisada através de dois *programas narrativos* (PNs): o da mãe de Maria José e o da própria Maria José. O primeiro será o PN1 e o segundo o PN2.

O PN1, da mãe de Maria José, é o programa do *sujeito destinador* (*Sujeito 1*), o qual exerce a *manipulação por intimidação* sobre um outro sujeito, um *sujeito destinatário*, que é a filha Maria José (*Sujeito 2*). A mãe (S1) transmite a Maria José (S2) um dever, o que é concretizado com uma ordem. O objetivo da mãe é dotar a filha da competência necessária para que seja alcançado o seu *objeto de valor*. O *objeto de valor* da mãe é fazer com que a filha, que está em *conjunção* com o *sonho*, transforme-se, através de uma *performance*, num sujeito em *disjunção* com o *sonho* e acorde para a *realidade*.

Essa transformação de estado vai realizar a mudança que é descrita como operação lógica no *nível fundamental*, *sonho vs realidade*. Tal transformação vai configurar para a ação do *sujeito destinador*, a mãe de Maria José, uma *sanção* euforizante. O fato de a menina Maria José obedecer é uma *sanção* positiva para a mãe, porque a mãe conseguiu persuadir a filha a fazer com que ela entrasse em *disjunção* com o seu *objeto de valor*, o *sonho*.

Na *manipulação*, encontramos uma dimensão cognitiva do tipo persuasiva, surgida de um *fazer* que um *destinador* (*manipulador*), neste caso a mãe, opera junto ao sujeito (manipulado) que é a filha Maria José. Então, um *sujeito-destinador-manipulador* (a mãe de Maria José), manipula um *sujeito-destinatário-manipulado* (a própria Maria José) e o dota de *competência* para que este sujeito aceite um *contrato*, o de *saber-fazer* e *querer-fazer* o trabalho para o qual recebeu ordens, e com violência. O *sujeito-destinatário-manipulado* (a própria Maria José) realiza a *performance*.

A *manipulação* se dá pela *intimidação*, quando a mãe de Maria José oferece à filha um *objeto de valor* negativo, puxando-a do peitoril da janela, o que deixa implícito que haverá mais castigo físico, caso ela não faça o que a mãe pede (trabalhos domésticos). Nesse momento, quando a menina Maria José faz o que a mãe pede, ela entra em *disjunção* com o seu *objeto de desejo* (*sonho*). Essa transformação de estado configura uma *sanção* positiva para a atuação do *sujeito-destinador-manipulador*, a mãe de Maria José.

Já no PN2, o de Maria José, o próprio *sonho* é o *destinador*, ou seja, um *sujeito actante* e *manipulador*: o *sonho* de ver a si mesma uma Maria José que sabe ler e escrever. Ela quer ser essa menina letrada e instruída, ou seja, vê naquele *fazer*, o de escrever seu nome e desenhar no caderno, um

meio de fuga da realidade cruel. O *destinador* é o *sonho*, como já vimos acima, e o *destinatário* neste PN2 é a própria Maria José. Manipulada pelo *sonho*, Maria José quer atingir o seu *objeto de valor* que é o próprio *sonho*: o *sonho* que Maria José tem de deixar aquela vida dura, aquele trabalho rotineiro, e assim poder sonhar e se tornar uma menina que sabe ler e escrever muito bem.

O adjuvante de Maria José é a habilidade que ela já tem de saber escrever o seu próprio nome, e, pressupostamente se conclui que ela também saiba ler. O oponente de Maria José é a própria mãe que a quer obediente, trabalhando e ajudando nas tarefas de rotina da casa e do quintal. Maria José, por ser dotada de *competência*, é obrigada pelo próprio sistema a aceitar a *manipulação* por intimidação realizada por sua mãe, e, assim, executar a *performance* abandonando o seu *sonho*. A *sanção* neste PN2, conseqüentemente, é negativa ou disfórica, porque Maria José sai de um estado de *junção* com o *sonho* para um estado de *disjunção* com o sonho.

Outra questão muito importante em relação ao texto é como o tempo se apresenta. A história é atemporal, pois o processo evidenciado na narrativa não é algo novo na vida das outras Marias. É possível entender que a mãe, a avó, a bisavó, a tataravó de Maria José já vivenciaram cada um dos momentos pelos quais a Maria José passa, a cada dia de sua vida. Obedeceram como ela obedeceu, questionaram a si mesmas como ela se questionou, e acabaram se resignando, assim como Maria José. O mais cruel, entretanto, é que Maria José também perpetuará esse legado à sua filha, Maria de Lurdes. Portanto, a narrativa que se apresenta é cíclica, ou seja, a história vai se repetir mais uma vez.

No *nível discursivo* se revestem as estruturas narrativas abstratas. Neste nível, na *semântica discursiva*, vemos que o texto é composto por uma recorrência de traços (*isotopia*), o que possibilita um ou mais planos de leitura para o texto. A *sintaxe discursiva* se organiza em torno das *projeções da enunciação no enunciado*, a fim de persuadir e manipular o *enunciário*. Essas projeções abarcam três instâncias: *pessoa*, *espaço* e *tempo* e nelas se ancora o texto. As escolhas produzem efeitos de sentido no discurso. Em outras palavras, são as materialidades, resultado de escolhas do enunciador para constituir o *plano de expressão*.

Para iniciar é preciso observar quem é a *pessoa* ou o sujeito do *fazer* que criou o vídeo. O vídeo é compreendido neste contexto como sendo o próprio texto. Isso porque qualquer enunciado com signos verbais ou não verbais pressupõe que alguém (*pessoa*) o tenha produzido. Também é possível observar que este sujeito não se insere no enunciado. O *eu enunciador* da história, Marcio Ramos, é o ser do discurso. Este enunciador é uma entidade do mundo real, mas, em momento algum ele se enuncia no texto, porque ele narra a história em terceira pessoa. Ele apresenta Maria José e também as demais personagens do texto, mas, ao mesmo tempo, ele apaga as marcas de sua enunciação, criando, assim, um efeito de objetividade na narrativa.

O espaço físico da narrativa é um *aqui/agora* da cena narrativa na qual as coisas acontecem (no sertão nordestino, um cenário inóspito de seca). Neste nível, percebemos que o *programa narrativo*, o PN3, do produtor do vídeo, em relação aos leitores. No PN3 o *enunciador* também pode ser visto como um *sujeito-destinador-manipulador*. Isso porque ele é responsável pelos valores do discurso. Cabe a ele exercer uma função persuasiva sobre o *enunciário*, que são os leitores do texto. O *enunciador* do texto quer *fazer-criar* com o objetivo de *fazer-fazer*.

O *destinador-manipulador* é o *enunciador*, o sujeito produtor do texto/vídeo. O *destinatário* é representado pelos leitores do texto e o *objeto de valor* do destinador é *fazer-criar* na história narrada. Ele quer fazer com que os espectadores não fiquem complacentes com esta situação e, assim, façam algo para mudar a condição da mulher nordestina. O *adjuvante* é o *fazer-saber* sobre os sonhos que a mulher nordestina possui para se libertar e fugir daquela realidade. Já o *oponente* é o próprio sistema social, no qual a mulher nordestina está inserida, e cujo fator agravante é o desca-so das autoridades.

Em relação à *figurativização* e a *tematização* no *nível discursivo*, pode-se observar que tanto a presença paterna, quanto a presença do marido figurativizam o *tema* da tradição patriarcal, muito presente na cultura nordestina. Esta tradição patriarcal se evidencia no fato de que Maria José sai da tutela do pai diretamente para a tutela do marido.

Observando o gesto do personagem Antônio, quando ele vai ajudar Maria José a carregar a água, pode-se entender a *figurativização* do *tema* da sedução. E, conseqüentemente, este gesto, implícita também o *tema* do casamento. Casamento este que será para Maria José apenas a garantia da continuidade da condição dela como um objeto, um objeto de reprodução das histórias de vida de muitas outras Marias. Outra questão é a constante gravidez de Maria José. A *figurativização* visual da barriga que abriga sempre mais um filho incide no *tema* da procriação/multiplicação, reforçando o estereótipo da mulher como um ser destinado à reprodução sem controle, como algo normal, inerente a condição natural e biológica feminina.

O espaço tradicional para Maria José é estritamente doméstico: o espaço físico da casa e do pátio. Essa questão visa a *tematizar* o universo fechado das mulheres, os limites espaciais permitidos às mulheres, o que marca o drama da vida da mulher com uma visão estreita e sem horizontes. Os cabelos brancos e as rugas de Maria José, a morte da mãe, o pai e o marido que envelhecem figurativizam a passagem do tempo. A mãe de Maria José, que morre antes do pai, sugere que as mulheres (Marias) envelhecem mais rápido do que os homens e, conseqüentemente, também morrerão antes que seus maridos. Todas estas *figuras* indicam o movimento cíclico da narrativa, que mudam os tempos, mas as histórias das Marias continuam se repetindo linearmente.

Cada Maria se apresenta como uma em muitas, iguais na sina a que estão sujeitas. A individualidade de cada uma se anula e a palavra *Maria* torna-se um adjetivo já no título da história, tal qual *severina*, no título da obra *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, pois *Severino* também é um entre muitos outros, que têm o mesmo nome e o mesmo destino trágico do sertão.

Os espaços figurados pelas imagens apontam para dois mundos distintos e até antagônicos. O mundo real que é asfíxiante, representado pelo trabalho do cotidiano das Marias como varrer o pátio, levar água para os bichos, socar grãos com o pilão. E o mundo mágico que é o mundo da evasão, da fantasia, da escrita, de desenhar o nome, da mudança de expectativa, da esperança. Maria José quando está escrevendo em seu caderno faz isso sobre a banca-da de uma janela. A janela figurativiza uma abertura para a libertação das Marias, uma saída, um horizonte.

O *tema* da má qualidade de vida de Maria José é figurativizado pelas cores em tons pastéis, amarelos, avermelhados e marrons, representando a terra quente, seca e árida. Na história há, também, uma quase ausência de diálogos, o que

figurativiza o *tema* da impotência verbal de Maria José, pois ela mais monologa que dialoga. Outro *tema* apresentado no texto é o da religiosidade figurativizada pelas imagens de Nossa Senhora Aparecida e do Padre Cícero em cima do balcão, na sala, e também pelo crucifixo, fixado na parede.

O caminho percorrido: da coleta dos textos interpretativos escritos às análises

De posse dos textos interpretativos escritos, realizei uma leitura atenciosa do todo recolhido, na tentativa de identificar alguns eixos de análise para uma classificação de aspectos a serem considerados dentro dos três níveis do percurso gerativo de sentido.

Assim, a partir das produções dos alunos, agrupei textos e selecionei aqueles com semelhantes formas de abordagens. O critério para esse agrupamento foi a ênfase dada a cada um dos aspectos considerados no conteúdo das explicações apresentadas pelos estudantes, no Nível Fundamental, no Nível Narrativo e no Nível Discursivo. Procurei marcar com grifo os trechos que atendem aos aspectos que foram levados em conta em cada nível.

Nível Fundamental

Em se tratando do nível de estruturas fundamentais, minha atenção se ateve à verificação da capacidade de os alunos demonstrarem, pelo menos, a compreensão de uma das categorias semânticas que ordenam, de maneira mais geral, o conteúdo da narrativa, ou de demonstrarem se percebiam, na sintaxe do texto, os *valores eufóricos* ou *disfóricos*.

No que diz respeito às *oposições semânticas*, destaquei fragmentos das produções dos Alunos 3 e 14, nos quais percebi mais claramente as tensões entre o que, na minha análise, categorizei como *sonho x realidade*.

ALUNO 3 – [...] o vídeo mostra a vida de uma menina **que gostava de escrever, mas ajudava muito a mãe, ela cresceu teve filhos e fez com a filha aque sua mãe fez com ela...**

ALUNO 14 – [...] a menina (Maria José) [...] quando ela era criança, **ela queria “mudar” o seu futuro e saber ler/escrever para que provavelmente ela tivesse um bom emprego. Mas isso não aconteceu, porque a sua mãe queria que ela arrumasse/limpasse a casa, o que fez com que ela tivesse um futuro igual o da sua mãe...**

Os textos dos Alunos 3 e 14 marcam o *sonho* (...gostava de escrever... / queria “mudar” o seu futuro e saber ler/escrever...) como *euforia* (traço positivo) e a *realidade* (...mas ajudava muito a mãe, ela cresceu teve filhos e fez com a filha aque sua mãe fez com ela... / Mas isso não aconteceu, porque a sua mãe queria que ela arrumasse/limpasse a casa, o que fez com que ela tivesse um futuro igual o da sua mãe...) com a *disforia* (traço negativo).

Obviamente que, nesses textos, o uso da conjunção adversativa “mas” demonstra, com clareza, o sentido de oposição que se estabelece na história, o que já possibilita verificar que ambos os alunos entenderam a disforia do texto. Esse *valor disfórico* também ficou nitidamente visível nos textos dos Alunos 6, 13, 20 e 23, cujos fragmentos, nos

quais se pode perceber a valorização negativa, aqui são transcritos:

ALUNO 6 – [...] se uma das mães tivesse **priorizado o estudo da filha a vida dela e das proximas gerações seriam totalmente diferentes,**

ALUNO 13 – [...] **nenhuma das duas queriam que suas filhas estudassem** só queria que elas trabalhassem, [...] **se uma delas deixassem uma delas estudar poderia ser diferente**

ALUNO 20 – [...] **sem estudo, conhecimento as mulheres se tornavam donas de casa.**

ALUNO 23 – [...] com isso aprendi que **devemos inovar no que fazemos para não ficarmos com uma vida igual por muito tempo.**

Nível Narrativo

Quanto ao *nível narrativo*, o *nível actancial*, das relações lógicas entre sujeitos e objetos, o patamar das modalizações, procurei olhar se houve por parte dos alunos a capacidade de perceberem, pelo menos, uma das fases desse nível. Certamente, procurei olhar, ciente de que não encontraria uma percepção completa, muito menos na *sequência canônica* como apresentada na teoria: *manipulação, competência, performance e sanção*. Isso porque as fases não precisam ocorrer necessariamente nessa ordem, ou ainda, essas fases podem não ser totalmente concluídas. E ainda é possível que a narrativa ressalte somente uma das fases, fixando-se nela.

No que tange à *manipulação*, notei que essa fase apareceu bem realçada nos textos dos Alunos 1, 2, 9, 12, 15, 18 e 27. Destaquei em negrito os trechos mais marcantes:

ALUNO 1 – Eu entendi que esse vídeo é uma crítica social, que **obriga as crianças a trabalhar, isso de geração em geração de cada família, e isto vira um ciclo sem fim.**

ALUNO 2 – Entendi, que quando Maria era pequena **sua mãe não há deixava estudar e queria que ela ajudasse no trabalho. Então a história se repetiu com a filha de Maria, trazendo a realidade do Brasil, aonde os pais obrigam os filhos a trabalhar.**

ALUNO 9 – A história começa mostrando **uma mãe que parece ser rígida e faz a filha “trabalhar”**. Depois vemos que isso só acontece devido ao estilo de vida dessa família, de tanto trabalhar e cuidar dos filhos a mãe ficou cansada e achou que deveria passar alguns trabalhos para a filha. Isto só acontece pois não há mudanças nesta história.

ALUNO 12 – O curta-metragem retrata um ciclo da vida das pessoas de campo. Desde a infância com **o trabalho pesado, ordenado pelos pais** e acabando sem a criança estudar e possuir um futuro, acabando seguindo o mesmo caminho dos pais e repetindo a mesma história.

Isso acontece muito no Brasil, com os moradores de campo, com muitos filhos, baixos recursos, sem estudo e educação que vai se repetindo a mesma história.

ALUNO 15 – Eu entendi que quando a Maria José estava tentando aprender a escrever **a Mãe dela não deixou ela aprender, e anos depois quando a filha de Maria José estava tentan-**

do aprender a escrever a **sua mãe não deixou**, Maria José teve a mesma atitude de sua mãe, mas quando **a mãe de Maria José mandou ela ir trabalhar** em vez de estudar ela ficou chateada com isso.

ALUNO 18 – *Eu entendi que **a mãe manda a filha trabalhar**, e isso é de geração em geração. Se uma das mães tivesse deixado a filha estudar, o futuro da próxima geração poderia ser bem melhor.*

Aluno 27 – **O vídeo começa com Maria José, uma garotinha que desenhava seu nome em um caderno, quando de repente sua mãe chega, e manda ela ir trabalhar, pois há muito trabalho a ser feito. Mais tarde, Maria José têm filhos, que a respeitavam. Maria José envelhece, têm mais uma filha, e faz a mesma coisa que sua mãe fazia quando ela era mais jovem, com a menina, e isso foi passando de geração a geração. Isso me ensinou que como você cria seus filhos, e o que você ensina a eles, eles farão o mesmo com os filhos deles.**

Sabe-se que a fase de *manipulação* pode ser concretizada por *tentação*, *intimidação*, *sedução* ou *provocação*. Em todos os textos supracitados, fica evidente que a mãe de Maria José e depois Maria José com sua filha e, sucessivamente, todas as mães exercem sobre suas filhas a *manipulação* por *intimidação*, agindo na condição de sujeito destinador e tendo como *objeto de valor* um *dever-fazer* por parte do *sujeito destinatário*.

O entendimento do processo se explicita nos textos pelo emprego de verbos e locuções como obrigar; (não) deixar; querer; fazer trabalhar; ordenar; mandar trabalhar. Para o Aluno 15, implicitamente, fica a ideia de que as duas mães, a mãe de Maria José e ela própria, quando mãe, ambas no *papel actancial* de *sujeito destinador* são ajudadas por um *adjuvante*, isto é, a autoridade que o fato de serem mães impõe, o que o estudante traduz usando a palavra “atitude” (*Maria José teve a mesma atitude de sua mãe*) e, ao mesmo tempo, a mãe de Maria José é prejudicada por um *oponente*, o desagrado (... *ela ficou chateada com isso*). O fato de dizer que a menina ficou *chateada* implica, por parte do Aluno 15, o entendimento de que, na realidade, não foi aceito o *contrato*, ou seja, a *manipulação* só se concretiza porque a menina fica intimidada.

Neste agrupamento de textos em que a *manipulação* aparece bem realçada, chamou-me atenção a afirmativa feita pelo Aluno 9, quando diz que *...não há mudanças nesta história*. Esse aluno está considerando apenas a repetitividade dos acontecimentos como um todo. Mas veja-se que ele inicia o texto dizendo: *A história começa mostrando uma mãe que parece ser rígida e faz a filha trabalhar*. Com isso, ele demonstra ter constatado que a menina não estava trabalhando antes. Considerando que, no nível do *percurso gerativo*, cada texto é composto por um ou mais *programas narrativos* que compreendem uma transformação de estado(s), ou seja, uma transformação na relação entre sujeito e objeto, faltou-lhe se dar conta de que cada uma das Marias passa por essa transformação.

No que se refere à fase de *competência*, é preciso entender que cada texto assume uma *estrutura canônica* própria, podendo somar, subtrair, dividir ou multiplicar suas partes, o que depende de sua organização interna. A leitura de um texto permite nele identificar variados momentos. No entanto, essa identificação poderá ocorrer em diferentes níveis do conteúdo. No texto em análise, a fase de *compe-*

tência, ou seja, a modalização de cada Maria, na função de sujeito que, intimidado, é obrigado a um *dever-fazer*, fica pressuposta.

Cabe ao processo de *manipulação* dotar o sujeito manipulado de uma modalidade, as Marias, movidas pelo medo, submeteram-se à vontade das mães. Tanto no vídeo em si, quanto na percepção dos alunos-leitores, essa fase apresenta-se implícita. Assim, entende-se que a *manipulação* implica a *competência* e esta precede logicamente a ação empreendida na *performance*, caso o sujeito manipulado aceite o *contrato* proposto pelo *sujeito manipulador*.

A respeito da fase de *performance*, a “representação sintático-semântica [...] da ação do sujeito com vistas à apropriação dos valores desejados” (BARROS, 2005, p. 29), na qual acontece a transformação principal do texto, é possível verificar que todos os alunos contemplam em suas interpretações o programa narrativo de *performance* das Marias. Ao acatarem a ordem das mães, realizando um percurso em que passam de seus estados de meninas estudantes, que leem, escrevem e desenhavam ao estado de serviçais, ocorre a *performance*.

Desse modo, em termos de *nível narrativo*, uma vez compreendido o *fazer-persuasivo* das mães (*destinador-manipulador*) sobre as filhas (*destinário-sujeito*) para levá-las, através de um *fazer-interpretativo*, a agir, ou seja, trabalhar, nenhum aluno ignora a fase de *performance*.

Já quanto à fase de *sanção*, a fase que completa o esquema narrativo dos *actantes* da ação, destaquei os textos dos Alunos 6, 13, 20, 23 e 24. Na realidade, os alunos não se detiveram no *programa narrativo* das Marias, nem das mães (que também são Marias). Se levarmos em conta o *programa narrativo* da mãe de Maria José e de todas as mães, podemos afirmar que, para esse sujeito, o julgamento sobre o fazer da filha e de todas as filhas resulta numa *sanção* positiva, ou seja, Maria José agiu bem, todas as filhas agiram bem. Esse reconhecimento implica uma *sanção cognitiva*. Porém, se nos detivermos no *programa narrativo* de Maria José e de todas as filhas que queriam ler, escrever, desenhar, e que, pelo dever de obediência, por *intimidação*, tiveram que abdicar de seu prazer, somos obrigados a entender que a *sanção* é negativa, pois nenhuma Maria, na qualidade de filha, se permitiu chegar ao seu *objeto de valor*. Os alunos, colocando-se fora da situação, sancionaram a história como um todo, alguns julgando negativamente o autoritarismo da mãe de Maria José, ou seja, de todas as mães, outros condenando a estagnação do modo de vida daquelas famílias que se multiplicavam rapidamente, reproduzindo os mesmos comportamentos, sem buscar qualquer melhoria para suas vidas:

ALUNO 6 - *Eu entendi que isso tem um círculo de vida, que se repete de geração em geração, talvez se **uma das mães tivesse priorizado o estudo da filha** a vida dela e das próximas gerações **seriam totalmente diferentes**, mas tudo o que uma faz a outra se torna igual, pois a gente faz o que nossos pais fazem, eles são nossos espelhos.*

ALUNO 13 - *Eu entendi que a mãe e a filha eram iguais nenhuma das duas queriam que suas filhas estudassem só queria que elas trabalhassem, **mas se uma delas deixassem uma delas estudar poderia ser diferente porque isso nunca vai ter fim.***

ALUNO 20 - *Fruto de família, o que eu entendi como um ciclo familiar, tudo se repete pois para a criança o exemplo é os pais*

(quem cria e ensina).

No entanto **não teve alguma mudança familiar sem estudo, conhecimento as mulheres se tornavam donas de casa.**

E assim o tempo vai passando e a história se repete de geração em geração.

ALUNO 23 - *Eu entendi que a vida deles é bem igual todas fazem a mesma coisa ano após ano. E com isso aprendi que **devemos inovar no que fazemos para não ficarmos com uma vida igual por muito tempo.***

ALUNO 24 - *No filme, a mensagem que nos passa é que **tudo que fizermos com nossos filhos, um dia eles podem fazer o mesmo com os filhos deles.***

Em nenhum momento, nenhuma das Marias se diz, verbalmente, infeliz. Essa inferência é obtida pelos alunos por pressuposição, como se, conduzidos pela atmosfera fílmica, fossem chamados a se posicionar enquanto espectadores. Verifiquei que, justamente essa possibilidade de pressuposição lógica da resignação das Marias foi que garantiu aos alunos-leitores a compreensão do texto.

Nível Discursivo

Quanto ao *nível discursivo*, observei o que escreveram, a partir de uma desmontagem analítica, levando em conta os elementos semióticos da história contada no vídeo, em relação às *projeções da enunciação no enunciado: temporalização, espacialização e actorialização*. Desse modo, neste nível, julguei também importante considerar, na interpretação dos alunos, a explicitação ou não de *temas*, isto é, de conteúdos abstratos inferidos, e/ou a explicitação ou não de *figuras*, ou seja, das concretudes materializadas no dinamismo das imagens e dos sons no vídeo.

No que se relaciona à *enunciação*, obviamente, eu tive consciência de que talvez fosse difícil haver quem demonstrasse perceber a existência de um *sujeito-enunciador*. O texto fílmico é um veículo de narração que, normalmente, emprega a estratégia da história que aparenta narrar-se sozinha. Quase sempre apresenta uma narração objetiva, sem a intervenção de quem narra.

Houve os que demonstraram entender que há um plano de expressão, através do qual a narrativa se materializa e se desenvolve, como se pode verificar em: *Eu entendi que o vídeo mostra...* (Aluno 3); *No filme, a mensagem passada...* (Aluno 4); *Eu entendi que o vídeo quis transmitir...* (Aluno 7); *O vídeo fala sobre...* (Aluno 10); *O curta-metragem retrata...* (Aluno 12); *O vídeo apresentado mostra...* (Aluno 14); *A mensagem que essa curta-metragem quis passar é...* (Aluno 17); *Eu entendi do vídeo que...* (Aluno 21); *No filme, a mensagem que nos passa...* (Aluno 24); *O vídeo começa com...* (Aluno 27). E houve os que atribuíram a enunciação à própria história, como se ela se contasse por si mesma: *A história retrata que...* (Aluno 16); *A história conta sobre...* (Aluno 19).

Todos perceberam que o *enunciador* coloca sujeitos no discurso, principalmente mencionam os atores Maria José e sua filha. Nesse sentido, o Aluno 19 foi o mais perspicaz no detalhamento de personagens:

ALUNO 19 - *A história conta sobre a vida de **Maria José**, que, quando criança não podia estudar porque a sua vida era difícil e complicada na roça.*

Quando cresceu, conheceu **Antônio**, o amor de sua vida, e com ele fez **7 filhos**. Maria José era dona de casa, porém, muito bem educada, analfabeta, sempre educou os filhos no trabalho, então, nasceu sua 8 filha, **Maria de Lurdes**, que também não conseguiu estudar por conta do trabalho.

Daí, a mãe da Maria José morreu, e Maria José e Maria de Lurdes nunca mais saíram da vida complicada e difícil da roça.

Acerca da *temporalização*, a repetitividade dos acontecimentos foi o fator mais claramente percebido. Porém, poucos registraram a compreensão da passagem do tempo na cena narrativa. Destaquei os trechos: *...e anos depois quando...* (Aluno 15) e *Mais tarde, Maria José têm filhos, que a respeitavam. Maria José envelhece, têm mais uma filha...* (Aluno 27). No vídeo, a ideia de passagem do tempo aparece muito reforçada pelas imagens, pois o conteúdo só pode manifestar-se por meio de um plano de expressão. Porém, embora demonstrando o entendimento, nenhum aluno fez referência explícita às imagens pontuais denotativas da passagem do tempo.

Um recurso utilizado pelo enunciador para criar efeito de realidade ou de referente no vídeo em análise é a ancoragem da narrativa em um lugar específico, no caso, o espaço aberto que projeta a ideia de carência, de aridez, de natureza inóspita. Essa *espacialização* é contemplada nos textos interpretativos dos Alunos 5, 11 e 16, de acordo com o que aparece com grifo em:

ALUNO 5 - *Mostro o trabalho infantil **nas regiões pobres**, não dexando as crianças estudar ou ir a escola não deixando elas terem um futuro melhor.*

ALUNO 11 - *Eu entendi que mostra o trabalho infantil **nas regiões pobres** e segue num círculo infinito passado de geração em geração que não tem fim.*

ALUNO 16 - *A história retrata que, **em lugares mais pobres**, mais especificamente, **zona rural**, o acesso a educação escolar é limitado.*

Eles mal sabem escrever seus nome, e são mandados para o trabalho, tem filhos muito cedo e a mesma coisa acontece com seus filhos.

ALUNO 17 - *A mensagem que essa curta-metragem quis passar é de uma mãe que não recebeu estudo e sempre criou seus filhos com muito trabalho. Sendo assim, aprendeu a ensinar os filhos da mesma forma que foi criada, trabalhando muito e não se preocupando com estudos.*

O vídeo se passou no Ceara, lá é muito comum esse tipo de coisa, também pelo fato de passar muita dificuldade.

ALUNO 25 - *Nos lugares onde a vida realmente é mais difícil, os mais velhos acham que se deve trabalhar desde criança, porquê foram criadas assim, claro que isso existe pelo mundo todo e não é de agora. A maioria tem idealizado que a vida é trabalhar, se casar, ter filhos, trabalhar mais um pouco até morrer, e assim passar para as proximas gerações.*

Veja-se que o Aluno 17 mostra que foi atento à referência de lugar que aparece, em letras brancas tipo caixa-alta, em fundo preto, na abertura do vídeo, onde se lê **CEARÁ – GOVERNO DO ESTADO – SECRETARIA DA CULTURA**. Somente esse aluno fez essa alusão particular. A percepção do espaço onde ocorre a ação é fundamental para a

compreensão da história, pois o espaço imprime valores de comportamentos seguidos pelos sujeitos.

Ainda no nível discursivo, analisei os temas e as figuras. Sabendo que todo texto tem um primeiro nível de “concretização” dos esquemas narrativos abstratos, procurei verificar como ocorreu a apreensão do(s) tema(s) que as figuras evocaram, pois é nessa capacidade de inferir temas através das figuras que o texto ganha sentido.

O tema do trabalho teve caráter bem marcado e definido na interpretação dos alunos. A concretude figurativa das imagens dos filhos cumprindo tarefas das lidas domésticas teve destaque nos textos dos Alunos 10 e 16:

ALUNO 10 - O vídeo fala sobre a falta de importância que os pais dão aos estudos de seus filhos, pois pensam ser mais importante que eles ajudem nas **tarefas de casa**, para quando formarem suas famílias, ensinar seus filhos da mesma forma que foram ensinados por seus pais.

ALUNO 26 - Essa mensagem passa o tão importante que é estudar, mas os pais acham que os filhos deve passar o tempo todo ajudando com as **coisas de casa**, por um lado a mãe de Maria está certa, pois ter tudo aquilo de filho não é fácil criar e cuidar tudo sozinha, sempre vai precisar de uma ajuda familiar.

Os Alunos 4, 5, 11 e 25, nos trechos destacados, trouxeram mais incisivamente para suas leituras a questão do trabalho infantil: **Mostro o trabalho infantil nas regiões pobres, não deixando as crianças estudar...** (Aluno 5); **Eu entendi que mostra o trabalho infantil nas regiões pobres...** (Aluno 5); **...os mais velhos acham que se deve trabalhar desde criança, porque foram criadas assim, claro que isso existe pelo mundo todo e não é de agora...** (Aluno 25).

Já os Alunos 4, 21 e 22 dão amplo relevo ao tema do trabalho, focalizando a mulher em desvantagem em relação aos homens.

ALUNO 4 - No filme, a mensagem passada é sobre como o trabalho infantil pode impedir uma criança de aprender. Além disso, a moça possui sete filhos homens e **manda a única filha mulher fazer as tarefas de casa, como se os homens não tivessem que fazer nada, o que não é verdade.**

ALUNO 21 - Eu entendi do vídeo que a vida é um paradigma, que se não mudarmos de vida sempre vamos viver a mesma coisa. **E cada mulher tem que ter uma filha menina para ficar no lugar dela.**

ALUNO 22 - **As filhas sempre segue os passos da mãe, casando, trabalhando muito nos afazeres de casa e tendo filhos para cuidar, deixando os estudos para trás.**

E o foco no feminino também foi ressaltado, na percepção dos Alunos 8 e 28, certamente estimulados pela imagem da mulher com o ventre constantemente volumoso, o que figurativizou, para eles, o tema da reprodução humana ilimitada pela falta de acesso à educação, à informação, gerando atraso no desenvolvimento cultural, ou seja, um atraso em todos os aspectos do desenvolvimento humano. Voltando para o aspecto da **temporalização**, interessante notar que o Aluno 28 situa os acontecimentos mostrados no vídeo em outro marco temporal, não no atual, o que se pode observar pela oposição que estabelece entre as marcas linguísticas *naquela época* e *hoje*.

ALUNO 8 - *Que muitas vezes nos lugares mais pobres as pessoas tem menos acesso a educação e ela acaba não sendo exigida na criação das crianças, os homens procuram trabalhos exaustivos e mal-remunerados enquanto as **mulheres** ficam em casa limpando, cuidando do animais, filhos e até mesmo **engravidando seguidamente**. As pessoas tem ciclos de vida inúteis e que não evoluem.*

ALUNO 28 - *Pode-se entender que as mulheres, **naquela época**, eram as encarregadas dos serviços pesados, e que se dedicavam mais na casa do que na educação. **Percebe-se também que as mulheres engravidam muitas vezes para ter uma filha mulher**. Por todos terem tido o mesmo estilo de vida, isso acabou se tornando normal na família. **Hoje** em dia as coisas são diferentes, pois o homem quem faz o serviço pesado.*

O tema do sonho fica bem evidente nos textos dos Alunos 3, 7, 14, 19 e 22, que abordam a interrupção daquele gosto das Marias pela atividade escolar, para que passassem a suportar, desde cedo, o peso da jornada extenuante.

ALUNO 3 - *Eu entendi que o vídeo mostra a vida de **uma menina que gostava de escrever**, mas ajudava muito a mãe, ela cresceu teve filhos e fez com a filha a que sua mãe fez com ela e com todas foram assim.*

ALUNO 7 - *Eu entendi que o vídeo quis transmitir o tipo de **educação precária** que os jovens recebem. O vídeo mostra que **as mães criam seus filhos do mesmo jeito que foram criadas**, porque não tiveram outro exemplo, de como dar uma boa educação aos seus filhos.*

ALUNO 14 - *O vídeo apresentado mostra que as coisas são hereditárias, como por exemplo a menina (Maria José) que quando ela era criança, ela **queria “mudar” o seu futuro e saber ler/escrever** para que provavelmente ela tivesse um bom emprego. Mas isso não aconteceu, porque a sua mãe queria que ela arrumasse/limpasse a casa, o que fez com que ela tivesse um futuro igual o da sua mãe.*

A infância gera o que seremos, com a atitude da mãe da Maria José fez com que ela se casasse cedo e tivesse muitos filhos, como tudo é hereditário, fez com que a Maria José tivesse a mesma atitude com suas filhas.

Com certeza não será diferente com os filhos dela, apenas se os filhos dela quando tiverem seus filhos, mudarem as suas atitudes.

ALUNO 19 - *A história conta sobre a vida de Maria José, que, quando criança não podia estudar porque a sua vida era difícil e complicada na roça.*

*Quando cresceu, conheceu Antônio, o amor de sua vida, e com ele fez 7 filhos. Maria José era dona de casa, porém, muito bem educada, analfabeta, sempre educou os filhos no trabalho, então, nasceu sua 8 filha, Maria de Lurdes, que também **não conseguiu estudar** por conta do trabalho.*

*Daí, a mãe da Maria José morreu, e Maria José e Maria de Lurdes **nunca mais saíram da vida complicada e difícil da roça.***

ALUNO 22 - *Vida Maria, se passa numa história que é passada de em geração à geração para a família.*

As filhas sempre segue os passos da mãe, casando, trabalhando muito nos afazeres de casa e tendo filhos para cuidar, deixando os estudos para trás.

Somente um aluno mencionou, categoricamente, tratar-se a história de uma crítica social: *Eu entendi que esse vídeo é uma crítica social...* (Aluno 1). Entretanto, entendo que outros, trazendo questões como o lugar que a mulher e o homem ocupam na sociedade; o valor dado ao trabalho da mulher e ao do homem; o trabalho como condição de castigo, de escravidão, também perceberam o caráter crítico e social do texto.

Nossa conversa feita após a interpretação escrita e seus achados

Começo trazendo a reflexão de que, durante as observações que fiz no decorrer do meu Curso de Licenciatura em Letras, verifiquei que as práticas orais nas aulas de Língua Portuguesa não são muito valorizadas ou que, talvez, não sejam tão valorizadas como as práticas escritas. O texto escrito é visto num nível de maior valor pela necessidade que há de se provar que o aluno tem determinados conhecimentos e se encontra em determinado estágio de domínio da escrita.

Nesse sentido, entendo que essa prática desconsidera a expressão mais livre do entendimento de mundo e de criação dos alunos e centra-se mais pontualmente no produto final: o texto enquanto produto escrito acabado.

Então, a segunda parte da aula foi iniciada com uma conversa a qual comecei fazendo algumas observações acerca do processo de leitura. Abri a conversa, fazendo alusão à questão do autor, dizendo que o texto existe porque alguém o produziu. Falei na importância do olhar atento e agudo para o texto, seja ele constituído só de palavras ou de múltiplas linguagens, no sentido de apreender dele além daquilo que é visto e ouvido, se for o caso. Observei que, na leitura da imagem é imprescindível estar atento aos elementos expressivos, como formas, cores, ocupação do espaço na tela, na página, o que amplia a nossa perspectiva do puramente verbal, torna mais agudo o nosso olhar, pois nada pode passar despercebido. Disse também que, para analisarmos um texto, não podemos nos ater apenas ao texto propriamente dito, pois devemos observar também aquilo que é extratextual.

Além de buscar propiciar aos alunos a oportunidade de, mediante minha orientação, expressarem-se oralmente, procurei instigá-los a manifestar o modo como perceberam a construção dos significados na narrativa.

Desse modo, formulei perguntas sobre aspectos que eu desejava saber se foram percebidos por eles, ou seja, sobre a dinâmica das imagens e dos sons, sobre as entonações nas falas, gestos, expressões faciais e corporais das personagens; sobre a marcação temporal e espacial; sobre as imagens que compõem o cenário; sobre a ação dos sujeitos, enfim, seguindo o princípio semiótico de como o texto fez para dizer o que disse.

A respeito da primeira cena do vídeo, perguntei aos alunos o que eles haviam visto. Então, um dos alunos disse que aparecia uma mãozinha de criança escrevendo o seu nome. Perguntei sobre como eles poderiam afirmar que era uma mãozinha de criança. Outra aluna disse que era uma criança, *porque estava aprendendo a escrever o seu nome*. Neste momento outra aluna destacou que *a mão era grande e não parecia de criança, certamente porque já ajudava nos afazeres de casa*. Aproveitei para dizer que os textos – verbais, não verbais ou sincréticos –, não dizem tudo de um modo

óbvio, mas abrem espaço para que o leitor os complete, deduza, chegue a conclusões.

Chamei atenção para a necessidade de se fazer uma leitura atenta da imagem que acompanha o verbal, uma vez que sentidos que não estão explícitos no verbal podem ser captados a partir da imagem, trazendo mais riqueza à leitura. Falei sobre o suporte não verbal das imagens de secura e esterilidade da terra árida, bruta, chão rachado, céu limpo, sem qualquer sinal de chuva, uma quantidade ínfima de verde, apenas em uma única árvore, que pode ser lida como símbolo daquelas vidas que resistem às agruras do sertão e se reproduzem indiferentes ao mundo que evoluiu, desenvolve-se, cresce, moderniza-se em tecnologias e comportamentos, tudo isso marcando para o leitor uma região do Brasil onde a ação ocorria. Falei na questão do concreto como expressão de um conteúdo abstrato.

Depois, perguntei sobre a música de fundo, e eles recordaram que *era uma canção infantil*, mas que *a música mudava ao longo do vídeo*. Já em relação ao lugar em que a menina se encontrava eles observaram que *era na bancada da janela de sua casa*. Quanto à sua roupa, os alunos destacaram que *Maria José estava usando um vestido azul e chinelo*.

Ainda em relação a essa primeira cena os alunos fizeram referência ao fato de que *Maria José se encontrava na bancada da janela de sua casa e que, em seguida, aparece sua mãe que a manda trabalhar*. Instigados a descrever o espaço físico, repararam que *o lugar é seco e deserto*, e que *a menina tem o dever de levar água para dar aos bichos*. Reforcei a ideia de que a atenção aos elementos expressivos, verbais e visuais, possibilitam o alcance do sentido que está no entrelaçamento desses componentes. Disse que os acontecimentos podem se dar em um único lugar ou em vários, e que tudo acontece no tempo – manhã, tarde, noite, hora exata ou indeterminada, mês tal, ano tal, estação do ano tal – sendo que todos esses fatores estão a serviço da construção do sentido.

Falei também que, dependendo do gênero de texto, a sonoridade, a rima, o ritmo, a escolha de determinadas palavras e não outras podem ser determinantes para sua compreensão global. Como exemplo de escolha de palavras, fiz referência à palavra “bicho”, usada pela mãe de Maria José, ao dizer *tem que levá água pros bicho* quando poderia ter empregado “animal” ou “animais”, o que não teria o mesmo efeito de sentido.

Depois, perguntei aos alunos como eles perceberam, no vídeo, que o tempo estava passando. Responderam que *se percebe que o tempo passa ao se observar que Maria José vai crescendo, ela vira uma adolescente e depois adulta*. Nessa cena, observaram que *aparecem o seu pai – ela pede a bênção – e Antonio, seu futuro marido*. Então, indaguei sobre como eles poderiam afirmar que Antonio era o marido de Maria José. Responderam que *é porque ela estava grávida e que, portanto, os dois haviam se casado*. Também perguntei aos alunos sobre que outras imagens davam a perceber que o tempo continuava passando, na história, e eles respondem que *isso se observava na troca dos vestidos, das roupas e também porque Maria José fica com rugas e os cabelos vão ficando brancos... ela vai ficando mais velha*. Eles também constataram que sempre permanece sua atividade de dona-de-casa. Uma aluna destacou que Maria José nunca teve outra opção.

Alertei para a observação da ação das personagens, principalmente quanto às mudanças de estado, sempre dando exemplos – quem era rico e ficou pobre, quem era gordo e

ficou magro, quem era feliz e ficou infeliz, a mulher que não estava grávida ficou grávida –, e por que houve a mudança de estado, quem ou o que contribuiu para a mudança, chamando atenção para o processo e os tipos de *manipulação*, mas evitando o uso de terminologias da teoria.

Estimulados pelo diálogo que se travava, espontaneamente, falaram em outra cena que evidenciou a passagem do tempo, o que, conforme os alunos, ocorre *quando Maria José olha para o sol: Ela está mais velha e já possui sete filhos homens crescidos*. Uma aluna observa que a personagem *Maria José está mais triste e cansada do que anteriormente, porque ela não pode fazer o que queira quando jovem, que era estudar, e, por isso, virou dona-de-casa*. Outro aluno também notou que *ela vive uma rotina que se repete sempre*.

Quanto à filha de Maria José, a Maria de Lurdes, os alunos reiteraram que, *novamente, a cena se repete, e a filha Maria de Lurdes também escreve o seu nome sentada num banquinho e encostada à bancada da janela de sua casa*. Outra questão que chamou muito a atenção dos alunos foi a atitude de Maria José em relação à sua filha. *Porque Maria José teve a mesma atitude que a mãe de Maria José teve com ela, ou seja, ela fez a mesma coisa que tanto odiou quando criança, com a sua própria filha Maria de Lurdes*. Segundo outra aluna, *as histórias se repetem*. Outra questão que os alunos, sem que eu provocasse com pergunta, também observaram, foi que *a família de Maria José é bem religiosa*. Perceberam isso porque viram na sala *um crucifixo e duas imagens, a de uma santa e a de um santo*.

Quando perguntei qual era a cena mais triste para eles, todos responderam que foi *quando Maria José arranca a sua filha Maria de Lurdes da janela, e não deixa a filha estudar. Ela faz com sua filha o mesmo que sua mãe fez com ela*. Chamei atenção para a expressão da menina, ao ter de deixar o lápis e o caderno, como imagem que quem produz o filme usa para convencer o espectador daquilo que ele, na condição de quem cria o texto, deseja afirmar, ou seja, a ideia do desagrado, da insatisfação, do dever da obediência da menina à mãe, mas com sofrimento, pois, ficando ali, todas as Marias queriam mesmo era fugir daquela realidade, ter acesso ao estudo, o que operaria uma transformação em suas vidas.

Depois, perguntei sobre o que eles podiam compreender a respeito da cena em que o vento vai passando, uma a uma, as folhas do caderno. Uma das alunas disse que *apareciam escritos os nomes das outras Marias, que também passaram pela mesma situação de Maria José e de Maria de Lurdes*. Outra aluna destacou que isso mostrava *mais um ciclo de vida se repetindo, e que todas as outras Marias já haviam passado pela mesma situação e que iriam ficar sem escrever e estudar*. Ainda incitando a demonstrarem mais observações sobre o sentido da cena da passagem das folhas, ouvi-os concluir que *a falta de perspectivas em relação ao estudo ia passando de geração em geração e que ninguém evoluiu nessa família, principalmente as mulheres*. Também perguntei se, caso fossem resumir a história, o que diriam. Uma das alunas respondeu que *a mãe era o espelho da filha e que as histórias se repetiam*. Outro aluno destacou que *a mãe, no vídeo, não chama a escrita de estudo, mas sim de desenhar o nome, como se não fosse estudo e sim uma brincadeira*.

Quanto à reação de Maria José com a filha, os alunos acharam esse comportamento muito ruim, porque ela passou pela mesma situação e fez o mesmo com a filha. Segundo uma aluna, *Maria José só fez isso porque foi só o que ela aprendeu com a mãe dela e que agia assim em função disso*.

Por fim, indaguei à turma por que as meninas ficavam es-

crevendo na bancada da janela e o que isso poderia representar. Alguns alunos responderam que era *em função da paisagem*. Outros alunos observaram que poderia ser *um olhar para o horizonte, para além da casa, do lugar e daquela vida*. Outra aluna ainda respondeu que *poderia representar um grito de liberdade, se sentir livre para tentar crescer, mudar, evoluir, estudar para mudar*.

Frisei a insuficiência da simples decodificação de palavras, sobre a necessidade de nos colocarmos diante do texto e verificarmos de que maneira ele permite que o compreendamos de modo a nos apropriarmos dele de forma competente. Disse da importância de sermos críticos em relação ao que lemos.

Procurando o quanto possível não utilizar a terminologia especializada da teoria greimasiana, visei a auxiliá-los a melhor interagirem com o conteúdo do vídeo. Enfim, enfatizei que diante de um texto é preciso que o leitor tenha curiosidade em compreender o que o texto diz e de que mecanismos e estratégias se serve para dizer o que diz.

Nenhuma análise é completa e acabada

Quando me debrucei para analisar os dados, ou seja, para fazer a análise dos textos escritos, para ouvir as falas do áudio, à medida que fui realizando esta parte do trabalho, fui me dando conta da circunstância em que foi feita a proposta. Primeiramente, os alunos foram solicitados a escrever textos que seriam lidos, e quem sabe julgados e avaliados, por uma professora estranha que coletava dados para uma pesquisa, o que transformava a interpretação escrita sobre a compreensão de um vídeo em uma obrigação.

Sendo alunos do 9º ano, é provável que tenham se sentido com a responsabilidade de escrever, conforme a tradição escolar em aulas de Língua Portuguesa, preocupados com a classificação de erros, com a correção da sintaxe, entre outros, de modo que a expressão escrita, quando realizada, possa até ter ficado mais limitada, pois senti-os um pouco tensos ao escreverem.

Percebi a dificuldade que alguns encontraram em materializar as ideias na sua forma escrita. Percebi hábitos precários de interpretação, baseado em meras paráfrases, ainda que entenda que esse tipo de interpretação parafraseada, embora pareça limitado, representa um estado inicial da reação de um sujeito desafiado a compreender um texto. Percebi a incidência de repetições, talvez fruto de uma olhada no texto do/da colega. Mas, acima de tudo, percebi que, com maior ou menor intimidade com interpretação escolar e expressão escrita dessa interpretação, todos entenderam o que leram.

Já quanto à conversa gravada, após a entrega dos textos escritos, acabou-se a tensão. Anunciada a conversa sobre o texto, a classe ficou agitada e muito falante pela expectativa da discussão. Foi possível notar a diferença entre os dois momentos, o do ato individual de escrita e o do ato coletivo de interação, em condições vivenciais de enunciação, portanto uma prática social entre indivíduos socialmente organizados.

Na realidade, foram dois momentos riquíssimos apreendidos a partir de uma experiência, e que ofereceu possibilidades de reflexão (e de avanço) sobre questões relativas às práticas de leitura e de interpretação nas aulas de Língua Portuguesa, pois um complementou o outro.

A partir da socialização da compreensão do texto, iam se

repetindo ideias elaboradas através do discurso coletivo e também se enriquecendo com o registro de novas observações. Houve os que repetiram aquilo que o colega entendeu e exteriorizou, houve os que trouxeram outras inferências e houve os que repetiram e acrescentaram.

Notei que foi através do estímulo à exteriorização de um olhar mais atento que os alunos passaram a enxergar o vídeo de forma mais aguçada, percebendo suas estratégias discursivas e efeitos de sentido. A partir desse incentivo, as intervenções de interpretação foram ocorrendo, inferências foram afirmadas ou reconstruídas e novos sentidos foram sendo trazidos pelos alunos e acolhidos.

Mediar o processo de leitura significou para mim, nesta experiência, auxiliar o sujeito a construir uma autoconfiança leitora e a descobrir que é possível ler produtivamente. Procurei tirar o melhor proveito dessa pesquisa e confirmei minha ideia de que as aulas de leitura requerem uma maior atenção do professor para pensá-las, planejá-las, a fim de torná-las mais dinâmicas, interativas e atraentes para os alunos. Penso que, por mais árduo que seja planejar e executar uma atividade de leitura, esta deve se tornar prioridade nas aulas de Língua Portuguesa.

Nesse sentido, questionar é o primeiro passo para estimular a compreensão mediada pela reflexão coletiva. É apostar na continuidade de um trabalho estimulador, em um processo contínuo de desenvolvimento para auxiliar nosso aluno a construir o seu caminho como leitor. Aos poucos, certamente, ele irá se tornar mais independente e crítico em relação à leitura de textos.

Os textos contemporâneos são multissemióticos e, portanto, exigem capacidades e práticas de compreensão específicas para fazerem significar. Instrumentalizada pela semiótica francesa de A. J. Greimas, observei que essa teoria oferece para o professor um modelo muito produtivo e eficaz para a condução de análises de textos em sala de aula. Nenhuma análise é completa e acabada, e talvez este trabalho represente uma ínfima contribuição para uma reflexão mais aprofundada quanto à questão da leitura. Mas, para mim, a experiência foi fecunda e gratificante.

Referências

BARROS, D. L. P. de (2005). **Teoria semiótica do texto**. (4. ed.). Ática.

BARROS, D. L. P. de (1998). **Teoria do discurso: Fundamentos semióticos**. (3. ed.). Atual.

FIORIN, J. L. (1995). A noção de texto na semiótica. **Organon**, 9 (23), 163-174. <https://doi.org/10.22456/2238-8915.29370>

FIORIN, J. L. (1990). **Elementos de análise do discurso**. (2. ed.). Contexto.

GREIMAS, A. J. (1976). **Semântica estrutural**. (2. ed.). Cultrix.

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. (1979). *Dicionário de semiótica*. Editora Cultrix.

RAMOS, M. (2006). **Vida Maria**. YouTube. Recuperado em 04 junho, 2021, em https://www.youtube.com/watch?v=yFpoG_htum4

The production of meaning behind the stickers on whatsapp. A theoretical analysis of the use of these images

Conversations through the digital social network whatsapp have gained a discursive dimension that goes beyond simple communication between friends, family and work. The use of these semiotic resources, such as stickers, elevated the message exchange in this digital network to a level of significance that deserves an analysis and, even, a more in-depth study on the subject. In this context, attention is drawn to the way in which these figures / stickers translate into images what we previously wrote; they translate an intention, a discursive interest with the use of representative images of ourselves or of politicians and celebrities. In a world in which we are dominated by technique, we enter the scene to attract attention, in search of the reaction of the other, in a dialogical-discursive context permeated by opinion, criticism, irony and sarcasm.

Keywords

Semiotics, stickers, Whatsapp

A produção de sentido por trás dos stickers no whatsapp. Uma análise teórica sobre o uso dessas imagens

As conversas pela rede social digital whatsapp têm ganho uma dimensão discursiva que vai além da simples comunicação entre amigos, família e trabalho. O uso desses recursos semióticos, como os adesivos, elevou a troca de mensagem nessa rede digital para um patamar de significação que merece uma análise e, até mesmo, um estudo mais aprofundado sobre o tema. Nesse contexto, chama atenção a forma como essas figuras/adesivos traduzem em imagens o que antes escrevíamos; traduzem uma intenção, um interesse discursivo com o uso de imagens representativas de nós mesmos ou de políticos e celebridades. Num mundo em que somos dominados pela técnica, entramos em cena para chamar atenção, em busca da reação do outro, numa contexto dialógico-discursivo permeado de opinião, crítica, ironia e sarcasmo.

Keywords

Semiótica, stickers, whatsapp

Introdução

Os termos ‘técnica’ e ‘tecnologia’ vêm adquirindo novas dimensões consoante as suas evoluções, sendo que ‘técnica’ pode ser entendida como a arte de conceber a ‘tecnologia’ e essa como o resultado de todo um conjunto de fatores sociais que visa a substituir uma ação que antes era realizada pelas mãos ou mente ou ainda a ampliar uma capacidade humana (Saito & Beltran, 2014; Veraszato, Silva & Miranda, 2013). Para Martins (2011), a técnica é o *novum* de nosso tempo, pois passou a ocupar todo o espaço simbólico, cuja forma atual é o digital. O autor diz, sobretudo, que a técnica hoje define a nós mesmos, delimita o humano, “aparelha a vida e os corpos, investindo-os, penetrando-os, atravessando-os, alucinando-os, ou então, anestesiando-os” (p.166). A técnica nos domina a ponto de agora sermos feitos à sua imagem e semelhança e não o contrário. Ou seja, tornamo-nos uma figura de dominação, dóceis e úteis normalizados pelos dispositivos. “A dominação ocorre através da instalação progressiva de próteses maquinicas na experiência, ou seja, através da instalação de um espaço de controlo (o ciberespaço), que realiza o digital (o simbólico, a normalização)” (Martins, 2011, p.208). Como seres dominados pela técnica, deixamo-nos envolver pela experiência que essa nos oferece, estando a nossa comunicação hoje contida nesse espaço virtual onde nos realizamos. Será, portanto, a partir desse olhar sobre a ‘técnica’ e a ‘tecnologia’ que iniciaremos a discussão que nos propusemos: refletir sobre o uso dos stickers¹ na rede social digital whatsapp (técnica que nos domina) como representação do real e construção de sentido no diálogo. Sabemos que na interação via whatsapp existem uma diversidade de gêneros discursivos, que variam de acordo com o estilo, formato e conteúdo, podendo ser formais e informais (Fonte & Caiado, 2014). A dinâmica das práticas discursivas chama atenção, pois um usuário pode inserir conteúdo de diferentes formas, integrando palavras, sons, imagens, vídeos e figuras sincronicamente. Junto a essa multiplicidade de gêneros discursivos estão os vários modelos semióticos de interação dialógica nessa rede. Ao iniciar uma conversa no Whatsapp, o usuário faz uma seleção de determinado modelo semiótico para pôr em prática o seu discurso, podendo mesclar tanto a linguagem verbal, por meio de som e escrita, ou a linguagem visual, com uso de vídeos, figuras e fotografias (Fonte & Caiado, 2014). Com isso, o nosso objetivo é ter um olhar crítico sobre essa ‘técnica’, ou seja, sobre o uso desses ‘adesivos’, que têm ganhado destaque na troca de mensagens nesta aplicação e substituído respostas antes escritas em texto por imagens. O curioso é que esses ‘adesivos’ são, geralmente, recortes de imagens de celebridades, personalidades, influenciadores ou, até mesmo, pessoas comuns como nós que nos tornamos representação de nosso próprio real para transmitir em imagens as nossas mensagens. Outro fato a destacar é que esses recortes do real são carregados de representação simbólica usados em diversos contextos para (re)categorização do objeto do discurso, isto é, os ‘adesivos’ podem demonstrar felicidade, tristeza, surpresa, crítica, indig-

nação, raiva, consternação, compaixão. Podem ainda ser carregados de opinião, sarcasmo, crítica, ironia e humor. Em nossa análise, apresentaremos exemplos de conversas (diálogos) em que essas imagens são utilizadas.

Esses adesivos versam sobre vários temas, sendo muitas vezes usados de forma rápida e descontraída (Carmelino & Kogawa, 2020, p.7), mas carregados de sentido. Entendemos que essa forma de diálogo incentiva as pessoas a exporem suas ideias e a discutir questões sociais, educacionais e políticas num jeito mais leve. É como dizer sem querer, sendo impulsionados pela visibilidade que a rede social oferece a todos. Al-Marroof et al. (2021) acreditam que um dos benefícios desses adesivos é encorajar os usuários a criar suas próprias formas de representação que atendam às suas necessidades pessoais, ou seja, esse mecanismo adiciona uma nova experiência e nos conecta emocionalmente às imagens. Essa ligação emocional e motivacional amplia o sentido discursivo. O que antes resumia-se aos emojis (desenhos expressivos e outras pequenas figuras), agora atinge outro patamar: nós entramos em cena e também personalidades e celebridades com quem nos relacionamos (seja de forma positiva ou negativa).

Um dos desafios, portanto, é perceber se o peso irônico, sarcástico e crítico desses adesivos dá corpo ao diálogo, ajudam-no a ser compreendido. Nesse sentido, julgamos que o whatsapp favorece a interação multissemiótica com o uso de múltiplos recursos para construção de sentido, o que pode alargar a sua compreensão. Se retomarmos ao conceito de semiótica apresentado por Santaella (1983), podemos entender melhor o nosso objeto de estudo. Diz ela: “A semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e sentido. (...) O que se busca analisar é a sua constituição como linguagem” (p. 13 e 14). Por isso, entendemos ser fundamental, para construir a nossa análise dos adesivos usados no whatsapp, confrontá-los com a teoria da semiótica. Não à toa, trouxemos para esse trabalho referências de Barthes (1964), Santaella (2012), Martins (2002, 2011) e Joly (1994) sobre a complementaridade dos conceitos de imagem e palavra; abordamos noções do hipertexto e a sua complexidade; falamos do discurso e do diálogo, da ação interpretativa e da hermenêutica; e da mimesis. Ao debruçarmo-nos sobre essas teorias, queremos compreender melhor o nosso papel como produtor, criador e disseminador de conteúdo no whatsapp e oferecer um entendimento mais amplo, com base na semiótica, sobre o uso desses adesivos em nossa comunicação diária.

A questão da palavra e da imagem: a mensagem verbal, denotada e conotada

A relação entre imagem e palavra por um longo tempo foi ambivalente, principalmente no ocidente. Tanto que podemos recorrer à bíblia para entendermos um pouco melhor essa situação: “No princípio, era o Verbo e o Verbo era Deus, anuncia o Evangelho de João; E será da luz feita pela palavra a possibilidade de ver todas as coisas entretanto criadas” (Gradim, 2007, p.190). Construído sob a égide do logocentrismo, “a cultura greco-latina exaltou o valor da palavra com a plurivocidade do termo *logos*: palavra, discurso, relato, mas também proporção, razão, faculda-

¹ Neste trabalho, o termo *stickers* aparecerá traduzido por ‘adesivos’ ou ‘figuras’, pois assim entendemos ser o mais acertado, visto que esse é um trabalho escrito em Língua Portuguesa.

de racional” (Gradim, 2007, p. 192). Entretanto, explicou Gradim (2007), a ambivalência da relação entre imagem e palavra não “logrou nunca o silenciamento das imagens e não surpreende que hoje a crise do ‘logos’ seja acompanhada da multiplicação da imagem pela imersão do sujeito num complexo estímulo visual” (p. 192). Todavia, sobre a relação entre palavra e imagem, Martine Joly (1994) evoca a noção de complementaridade, pois acredita que não haja oposição entre os termos, uma vez que a linguagem não só participa na construção da linguagem visual, mas transmite-a, complementando-a mesmo numa circularidade reflexiva e criadora” (p. 11).

Essa também parece ser a visão de Roland Barthes (1964) que, em seu ensaio a ‘Retórica da Imagem’, questionou acerca do sentido da imagem: “estruturalmente, é a palavra que acrescenta à imagem ou é a imagem que acrescenta às palavras uma informação inédita?” (p. 32). Confesso que esta questão barthiniana remete-me a uma publicidade dos anos 80 no Brasil, em que uma marca de bolachas perguntava ao seu público: Tostines² vende mais porque é fresquinho ou é fresquinho porque vende mais? Claro que, nesse caso, a resposta girava em torno de um entendimento próprio que cada pessoa dava ao produto. No questionamento de Barthes (1964) sobre quem acrescenta sentido a quem, imagem versus palavra, há um sentido filosófico e que o próprio autor responde a seguir, afirmando que toda imagem é “polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros” (p.32). Ou seja, para Barthes (1964) não há como a imagem atuar sem a palavra, pois os dois termos ajudam no entendimento da mensagem. Por consequência, identifica que a imagem nos passa três tipos de mensagens: mensagem linguística (verbal), mensagem denotada (icônica) e a mensagem conotada (simbólica). Assim sendo, podemos entender que há um signo verbal relacionado à imagem.

A mensagem verbal explica o que dificilmente a imagem conseguiria fazer isoladamente (Souza & Santarelli, 2008) e acarreta duas funções: âncora (fixação) e revezamento (etapa ou relays), sendo que na ancoragem a mensagem é elucidativa e fornece uma explicação da imagem, restringindo a sua polissemia. Trata-se de metalinguagem aplicada à totalidade da mensagem icônica. Um exemplo é a publicidade e o fotojornalismo. Na função de revezamento, há complementaridade entre uma imagem e o texto. Esse tipo é mais encontrado em charges, por exemplo. Na mensagem denotada há uma representação pura da imagem, de objetos reais, implicando a percepção e conhecimento cultural do receptor (Souza & Santarelli, 2008). A conotada é a simbólica, tem significado estético. Há uma variabilidade de leitura que não pode ameaçar a ‘língua’ da imagem, que é inteiramente ultrapassada pelo sistema de sentido, se admitirmos que essa língua é composta por idioletos, léxicos e subcódigos. Como o homem, a imagem articula-se em linguagens distintas (Barthes, 1964).

Voltando à questão da palavra, Martins (2011) vê a “linguagem como o caminho que nos leva ao outro, (...) e a palavra o caminho do encontro e o outro o nosso destino (p. 129)”, reforçando que imagem e palavra integram-se em seus sentidos como identificou Barthes (1964). Martins (2011) é ainda mais enfático ao referir-se à importância da palavra e imagem na construção de sentido, ressaltando que a semiótica da imagem tomou a semiótica da língua como modelo, não havendo outro paradigma para a imagem que

não fosse a língua. Contudo, com a rebelião das imagens, em que ‘bios’ e ‘techné’ se fundem, “em que a própria figura do homem se torna problemática, a palavra como logos humanos entrou também em crise” (p.92), passando a não ter mais valor, pois o homem se revê hoje principalmente na imagem. Assim, no reino dos ecrãs apenas podemos ser politeístas e idolatrar as imagens, opondo-nos ao logos. Diz Martins (2011) que a imagem se opõe à palavra que diz as coisas (teoria da correspondência), à palavra que a imita (teoria do mimesis), assim como à palavra que as representa num aspeto, qualidade ou dimensão (teoria da analogia). Martins (2011) ressalta que o homem se revê hoje, sobretudo, “nas figuras que acentuam a sua condição transitória, tateante, contingente, fragmentária, múltipla, imponderável, monádica e solitária” (p.92). Há que se referir também que nesse mundo tecnológico incorre uma certa desumanização, em que prevalece a construção de um outro de nós (identidade nossa paralela) que nos afasta do outro. Essa noção de comunidade em rede, uma comunidade fria, sem o embate do outro, é o pilar de uma euforização de nós, de um narcisismo, que acende algumas questões e põe em xeque a nossa experiência enquanto seres humanos. A nossa palavra já não se sustenta mais, pois “o ciberespaço como ambiente produzido pelo número, é hoje o oceano que importa navegar” (Martins, 2011, p. 19). É por isso que, à medida que se desenvolve a interação humana através do computador, da internet e das redes sociais, a figura do humano ganha outro sentido e dimensão, uma vez que deixamos de olhar para o outro com proximidade e paixão. Queremos estar em todos os lugares, construir sentidos diversos, interagir em grandes dimensões, mas sem a compreensão do outro, sem o sentido de confiança que implica ir ao encontro do outro. Essas relações frias e vazias são estimuladas pelo ciberespaço. Lugar esse que a palavra só tem vez se associada conotativamente com a imagem. Faz sentido, portanto, aprofundar essa análise, indo buscar no discurso, no diálogo e no hipertexto outros referenciais para compreendermos a produção de sentido no whatsapp.

O discurso, o hipertexto e o diálogo: a complexidade na construção de sentido

“São as tecnologias que distinguem o homem do animal”, disse Jean Clément (2011, p. 7) em seu Hipertexto e Complexidade, em que disserta sobre a reconfiguração do texto no mundo tecnológico. Segundo Clément (2011), a escrita é, sem dúvida, a tecnologia mais fundamental do pensamento “pela separação que ela instaura entre a fala e as condições espaço-temporais de sua enunciação, descontextualizando os enunciados e permitindo-lhes a recontextualização em um novo ambiente hermenêutico” (p. 7). Concordamos com Clément (2011) ao dizer que a inserção de um texto numa ampla rede em formato digital aparece como o resultado de um processo de complexificação crescente de nossa relação com a escrita e com o conhecimento. Por outro lado, Lévy (1999) considerou o

² Nessa referência, lembramos uma publicidade ícone da televisão Brasileiro em 1984 que diz respeito às bolachas da Nestlé. Retirado de: <https://www.propagandashistoricas.com.br/2013/12/porque-tostines-vende-mais-qual-o.html>

texto como uma entidade virtual e abstrata, que se atualiza por meio da leitura. Para ele, o texto contemporâneo, o novo texto, ou o hipertexto, é uma tecnologia intelectual, um elemento dinamizador do ciberespaço ao virtualizar as inteligências coletivas. É a desterritorialização do texto.

Essa desterritorialização do texto identificada por Levy (1999) é vista por Clement como uma desestruturalização, ou seja, como um texto repleto de elementos não estruturados ligados uns aos outros. Esses, por si, formam um sistema: qualquer ação em um dos elementos reconfigura todos. Cada ativação por um usuário determina um percurso singular e provoca uma estruturalização temporária de um todo. “É nesta interação construtiva do sujeito com um conjunto de variável e flutuante de conhecimento que o hipertexto pode ser considerado como uma resposta adequada ao desafio da complexidade” (p. 11). Santaella (2012) reforça esse entendimento, acrescentando que a não-linearidade é uma propriedade do mundo digital e a chave-mestra para a descontinuidade chama-se *hyperlink*, “a conexão entre dois pontos no espaço digital, um conector especial que aponta para outras informações disponíveis e que é o capacitador essencial do hipertexto e da hipermídia” (p. 13). Ao separarmos o prefixo ‘hiper’, em hipertexto e hipermídia, vimos ser possível alcançar um entendimento mais aprofundado para o que buscamos. Santaella (2012) argumenta que o ‘hiper’ traz consigo uma capacidade para armazenar informações que se fragmentam em uma multiplicidade de partes interligadas às infinitas interpretações do recetor para voltarem a se juntar, transmutando em incontáveis versões virtuais, não sequencial e multidimensional.

Isto é, nessa nova ordem desafiadora, olhamos para o ecrã, mais precisamente para o whatsapp, rede social digital em análise, e observamos os múltiplos hipertextos que se configuram a partir das mensagens trocadas pelos usuários. São trocas de links, criação de hashtags e o uso dos adesivos para construir sentido e transportar o leitor para caminhos infundáveis. Por isso, além de discutirmos o hipertexto, vamos relacioná-lo à questão do discurso e à visibilidade mediada. Para isso, iremos trabalhar com as teorias de Foucault (1997) e Thompson (2018), bem como com a ação interpretativa de Umberto Eco (2016), pois queremos produzir um olhar crítico para o uso desses adesivos no Whatsapp, interpretando o discurso intencional e a necessidade da autopromoção que essas redes sociais digitais disseminam.

Com o surgimento da ‘sociedade da autopromoção’ (Thompson, 2018; Trivinho, 2011), desencadeado pelo crescente uso das tecnologias, nomeadamente das redes sociais digitais, vivemos numa existência inteiramente condicionada à aparição na visibilidade mediada, em que o indivíduo vive se, nos e através das mídias (seja de massa, interativo ou híbridos, fixos ou móveis). Foucault (1987, citado em Baldissera, 2014) também menciona a relação entre visibilidade e poder, referindo-se à sociedade disciplinar, na qual assume relevo a visibilidade de muitos para poucos. Mas para Baldissera (2014), com o desenvolvimento das Tecnologias Digitais de Comunicação e Informação (TDCI), as “relações entre visibilidade e poder assumem diferentes configurações e exercem-se em várias direções, que vão de poucos para muitos, de muitos para poucos, de muitos para muitos e de poucos para poucos” (§ 13).

O desejo da diferenciação, que arrebatou os usuários das redes sociais digitais, sobressai no discurso interdito (Fou-

cault, 1997), cuja existência transitória é selecionada, controlada, organizada e redistribuída na rede por um certo número de procedimento que têm por função esconjurar os seus poderes e perigos para dominar o seu acontecimento aleatório” (p. 9). Acontece que, por mais que o discurso seja aparentemente simples, os interditos que o atingem (tabu do objeto, ritual das circunstâncias e o direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala) revelam bem cedo e muito depressa a sua ligação com o desejo e com o poder (Foucault, 1997), pois “o discurso é objeto do desejo e o poder do qual queremos nos apoderar” (p.12). Por isso, quando estamos numa rede social também estamos em busca da visibilidade e da autopromoção.

Nesse sentido, Thompson (2018) observa que o desenvolvimento da comunicação mediada liberta a visibilidade dos aspetos espaciais e temporais do aqui e agora com o aumento do fluxo e a ampliação do número de sujeitos que criam e disseminam conteúdos pela internet. Podemos, então, concordar com Trivinho (2011) quando observa que o estar visível não se resume a uma participação nas redes. É preciso estar no “domínio do foco-mainstream do cenário estabelecido, pois busca-se o desejo do único, do centro de cena midiática e a demonstração distintiva de alguma potência, uma vez que o desejo do único encerra a pulsão ordinária de encenação solo e socialmente reputada em dado contexto de pertencimento (concreto ou imaginário)” (Trivinho, 2011, p. 116). Ou seja, criar e disseminar conteúdos é uma forma de pertencimento e o mesmo podemos pensar sobre o uso dos adesivos no whatsapp, pois os usamos para expressar uma opinião, responder a algum comentário, tentando firmar nosso lugar em diálogo com a nossa rede. Nessa troca de mensagens, buscamos pertencimento, atenção e diferenciação. Se olharmos para esses adesivos, é possível entender também que se apoderam de um discurso intencional, um interdito, que seleciona, controla e organiza um determinado sentido. Seja para ser engraçado, descontraído ou firmar posição, o discurso tem sempre um objetivo e é nisso que devemos nos focar. É por isso que o discurso, para ter o seu lugar, precisa levar em conta a enunciação e a interpretação. Para Bakhtin (1981, citado em Santaella & Nöth, 2004), o não dito também é comunicação e está presente no espaço e no tempo da enunciação, no objeto ou no tema do enunciado, na relação dos locutores e na situação social. Isto é, o enunciado constrói-se num processo de comunicação, pois toda a comunicação, toda interação, é verbal e se desenvolve na troca de enunciados, quer dizer na forma de diálogo. Assim, Bakhtin (1981, citado em Santaella & Nöth, 2004) afirma que o nosso discurso está impregnado das palavras do outro, pois quando fundimos a nossa voz com outra, revestimo-la de nossas próprias intenções. Por isso, Martins (2011) afirma que num discurso nunca entramos à vontade: “entramos lutando, uma vez que o discurso é uma prática, uma luta, podendo ser, além da própria luta, o instrumento e o efeito ou a consequência da luta e mesmo o seu objetivo” (p. 28). E Martins (2011) vai ainda mais longe ao referir-se que o discurso implica polaridade de sentido e da referência, distinguindo-se entre aquilo que é dito pela frase e pelas palavras e aquilo a propósito do qual alguma coisa é dita. Nesse sentido, o discurso é compreendido pela teoria da significação, teoria essa que interroga o nível semântico não só da enunciação onde se jogam as dimensões práticas discursivas. Isto é, o discurso pertence à teoria crítica e à semiótica, constituindo uma epistemolo-

gia do saber ao indagar as condições da significação. Assim sendo, voltamos à teoria de Bakhtin (2013) para considerar que um discurso não é um monólogo, mas sim um diálogo, como o teórico alemão previu. Segundo ele, o diálogo é um princípio de vida, pois

Ser significa comunicar-se em diálogo. Quando esse termina, tudo termina. Daí o diálogo, em essência, não poder nem dever terminar. Tudo é meio e o diálogo é o fim. Duas vezes são o mínimo de existência. Não existe nenhum significado, nenhum pensamento como parte de um todo maior. Há uma interação constante de significados; todos trazem, em si, o potencial de determinar os demais (p.272).

Se a nossa existência comunicativa está interligada ao diálogo, é preciso, então, questionar como se faz essa construção, como fez Martins (2017): “é a relação escrever-ler (texto) uma variante da relação falar-responder (diálogo)?” (p. 69). Para Martins (2017), a escrita obedece à uma regra e a uma ordenação espacial, sendo visual, enquanto a fala é extratemporal, não linear, não impondo ao leitor um ritmo e uma sequência. Por isso, Martins (2017) entende que a interpretação vive da cadeia da fala-escrita-fala, pelo o que não há que escolher entre uma e outra. “Umás vezes é a fala que estabelece a transição ativa entre duas escritas; outras é a escrita que exerce a mediação indispensável entre duas falas” (p. 70). Percebe-se, com isso, que ambos se constroem mutuamente e que cada termo ocupa o seu papel na construção discursiva.

Para Bakhtin (2013), a dialogicidade também se constrói pelo diálogo interior e através desse constitui-se o ‘eu’ que se confronta com o outro, construindo ‘um mesmo’ sempre em transformação. A esse respeito, Bakhtin (2013) defende que “não há nem a primeira nem a última palavra, e não há fronteiras para o contexto dialógico, pois tudo se transforma e renova-se no processo de desenvolvimento dos futuros diálogos (Bakhtin, 1981, citado em Santaella & Nöth, 2004, p. 188). Ao concordar com Bakhtin (2013), voltamos o olhar para os adesivos usados no whatsapp. Nesse processo dialógico constante, sem fim, as imagens trocadas nas mensagens falam por si e transmitem quase que automaticamente um sentido, substituindo não só a escrita como também a fala. Por isso, para complementar a nossa análise buscou-se, além do discurso e do diálogo, relacionar os adesivos à ação interpretativa, à hermenêutica e à mimesis.

A interpretação e a representação do real: hermenêutica e mimesis

Umberto Eco (2016) defende que deve haver sempre um sentido literal naquilo que falamos e escrevemos, bem como a necessidade de respeitar a pluralidade de sentido e a liberdade do intérprete em perceber o que foi dito. Dessa forma, nomeou as interpretações como semântica (sentido literal do texto) e crítica (semiótica). A primeira é o resultado de uma leitura linear de um texto, enquanto a crítica é aquela por meio da qual procuramos explicar por quais razões estruturais o texto pode produzir leituras semânticas. Umberto Eco (2016) observa que um texto pode ser lido dessas duas formas, mas somente alguns preveem ambos os tipos de interpretação. Os adesivos do whatsapp podem ser um exemplo para a proposição de Umberto

Eco. Sem essa interação mensagem-interpretação-sentido será difícil captar as intenções por trás das imagens que trocamos diariamente com amigos, familiares e colegas de trabalho nos grupos dessa rede social digital. Precisamos, além de tudo, respeitar que haja uma leitura simplesmente linear ou crítica de nossas interações.

No entanto, da mesma forma que Umberto Eco (2016) delimita os tipos de interpretações, também prevê a existência de um leitor-modelo para cada texto, apresentando-nos o leitor-modelo ingênuo e o leitor-modelo crítico, que seguem o formato citado anteriormente. Para a nossa análise, entendemos ser importante mapear os tipos de interpretações e o leitor-modelo, porque assim conseguimos definir o nosso ‘leitor’, aquele que vai receber, trocar e construir adesivos para compor o seu discurso-dialógico. Levando em consideração que um texto (mesmo o não verbal) tem em conta o papel desempenhado pelo destinatário na sua compreensão, atualização, interpretação, bem como a sua participação (Martins, 2017), podemos considerar que a interpretação acontece numa relação saber-dizer, em que os participantes atuam como coenunciadores do processo comunicativo (Martins, 2017).

Para finalizar a questão interpretativa, ressaltamos a importância de uma leitura hermenêutica em nosso estudo, pois reconhecemos que a linguagem interpreta o real e a hermenêutica é a teoria que fará o elo entre o realismo e o idealismo, ajudando-nos a pensar o universal e o particular, o ideal e o histórico. Num discurso, por exemplo, quando usamos os adesivos em conversas no whatsapp, existe um sentido real e um sentido ideal. Ou seja, cada indivíduo subentende o que deseja dessas figuras elucidativas do discurso, agindo no limiar da brincadeira, ironia e crítica. Ao usar a figura como discurso, usamo-las buscando uma significação, uma vez que o discurso é um evento compreendido através de uma significação (crítica). Para Ricouer (1976), é a linguística do discurso que fornece a resposta e nela o evento (discurso) e o sentido (interpretação/significação) se articulam um sobre o outro. “Se todo o discurso se atualiza como um evento, é compreendido como significação. (...), pois significar é o que o falante quer dizer, isto é, o que intenta dizer e o que a frase denota” (p. 24). Podemos conectar a referência do discurso ao seu falante com o lado eventual da dialética. Essa significação a que Ricouer (1976) se refere é o conteúdo proposicional, ou seja, a identificação e a predicação, não sendo o evento transitório o que importa, mas a sua compreensão. Em se tratando da hermenêutica, poderíamos avançar mais sobre o assunto, mas preferimos encontrar o sentido por trás dessas imagens jocosas não deixando prevalecer apenas o transitório, como se referiu Ricouer (1976), mas sim o efeito que a imagem produz no discurso. Por esse motivo, avançamos para a mimesis, que acreditamos ser a chave para essa significação.

Para falarmos de mimesis, é preciso, em primeiro lugar, referir-se à Aristóteles, que em ‘Poética’ aborda o termo como um conceito positivo e central no constituir-se humano e no aprender. Para o filósofo grego, é por meio da mimesis que se chega à physis, a natureza e estabelece-se relações (Ammann, 2011). “O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado” (Aristóteles, 1951, pp.106-107). Ou seja, o homem, ao olhar as imagens, aprende e discorre sobre o que seja cada uma delas,

tendo como referência o seu original. “Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie” (Aristóteles, 1951, p. 107). Assim, mimesis é a imitação ou representação de uma imagem original feita pelo homem. No entanto, para além do conceito de representação, Ricouer (1994) diz que numa narrativa, a mimesis não é uma mera representação dos fatos, mas a imitação do *muthus*, a tessitura da intriga, pois não só os fatos são reproduzidos, mas o agenciamento entre eles, o modo como as ações podem se desenvolver. E vai além, “é preciso entender a atividade mimética, o processo ativo de imitar ou de representar e entender a imitação ou representação no seu sentido dinâmico de produzir a representação” (p. 58). E afirma: “É a intriga que é a representação da ação” (p. 59). Com isso, ao olharmos para a proposição de Ricouer (1994) sobre o conceito de mimesis, encontramos mais do que uma imitação do original. Vemos uma ação, uma intriga, pois na passagem do *muthus* à mimesis há uma atividade criadora, uma poética. Por isso, Ricouer (1994) divide esse processo de transformação da poética em três momentos: mimese³I, mimese II e mimese III (Freitas & Falci, 2013).

Antes de partirmos para a evolução do termo ao longo dos séculos, insisto no conceito de Ricouer (1994), porque identifico nele o ato narrativo de Aristóteles. Para ele, a mimese I precede a ‘mimese-criação’, que equivale a um tempo pré-figurado em que os elementos que compõem a narrativa ainda não estão articulados na totalidade, subdividindo-se em três ações: estrutural, simbólico e temporal. Na mimese II, ocorre a ‘mimese-criação’, que é o discorrer da tessitura da intriga. O ato de narrar põe em ação os três traços (estrutura, simbolismo e tempo) presente e propõe uma configuração para a ação percebida em mimese I (Freitas & Falci, 2013). Por fim, temos a mimese III, que representa a reconfiguração do tempo que aparecia pré-figurado na mimese I e o ponto de chegada do processo poético da mimese II. É o desfecho da narrativa. Podemos assim dizer que, “a conceção de narrativa de Ricoeur é processual e exige uma análise que não se encerra no ato de “contar histórias”, mas que entenda também o pólo do recetor como ativo” (Freitas & Falci, 2013, p. 205). E é aqui que entra a nossa análise do uso dos adesivos no whatsapp, pois, ao dizer que a mimesis pressupõe uma ação e está além do ato narrativo, Ricouer traz para a cena o recetor como intérprete e produtor de sentido. Após a apresentação da mimesis aristotélica e o desdobramento do termo feito por Ricouer (1994), avançamos para Benjamin (1994), que faz uma leitura que julgamos convergir com esse estudo quando julga que mimesis sempre existiu e salienta o seu papel pedagógico. Em sua teoria, a faculdade mimética é pertinente à faculdade humana, deslocando a mimesis para a linguagem e para a escrita. Com isso, produz um arquivo completo de semelhanças extrassensíveis, pois escrita e leitura recorrem sem cessar a processos de abstração linguística, em que leitores e escritores enchem de imagens, sons e sabores o que leem e escrevem. A sua teoria pressupõe o reconhecimento das relações entre o universo simbólico do sujeito e outros universos, mate-

riais e imateriais, possibilitando experiência e aprendizado (Ammann, 2011). “O momento da experiência rompe a dicotomia passado-presente, sujeito-objeto, interior-exterior, liberando uma nova configuração dos sentidos. (...) Por meio de analogias e semelhanças, imagens e sentidos apreendidos no decorrer da história de vida dão sentido à experiência da leitura e escrita” (Ammann, 2011, p. 31). É nesse ponto que chegamos à mimesis social, conceito que mais bem define o que consideramos ser o uso dos adesivos no whatsapp. Partindo do pressuposto de que o homem é também o seu meio e que ambos se influenciam, a mimesis social representa as relações singulares entre o indivíduo e os mundos que o circundam (Ammann, 2011). No processo de integração entre esses mundos, ora um serve de referência para agregação de caracteres, ora o outro é o ‘original’, sendo que esses universos se relacionam concomitantemente. Aqui estão os nossos adesivos do whatsapp, uma vez que a mimesis social não é um processo interior. Ao contrário, ela se expressa no agir, produzindo segurança, certezas e aquele tomar por verdadeiro que constroem um fundamento do agir “um fio condutor com o qual o agente se movimenta para frente, que lhe permite dar um passo para trás do outro e lhe dá um conhecimento limitado, mas tranquilo de como ele deve continuar a agir. Não há nenhum fundamento racional para esse agir, muito menos um fundamento último (Gebauer & Wulf, 2004, p. 125). Isto é, nós enquanto sujeitos sociais nos constituímos de acordo e na relação com o outro. Por isso, quando criamos nossos adesivos para troca de mensagens no whatsapp há um pouco do meu ‘eu’ social em convergência com o outro, mas há também, como escreveu Martins (2017), um pouco de narcisismo. Há uma necessidade de agir como se fosse o outro, apropriando-se de apresentações e cenas. E a criatividade, nesse ponto, não pode ser negligenciada. Assim sendo, e aqui encerramos, as relações miméticas entre sujeitos elaboram e integram valores, jogos sociais, tradições, conhecimento, ritmo temporal, normas, competências, identidades sociais, saberes práticos, entre outros. Nessa perspectiva, subscrevemos a afirmação de Ammann (2011) quando diz que mimesis social não pode se resumir à adaptação e imitação. Vai além, tendo em conta a criatividade, liberdade e imprevisibilidade frente aos novos desafios sociais que surgem. Diante desse cenário de inconstância e impermanência, em que a visibilidade é algo necessário, percebemos que os adesivos usados nas conversas de whatsapp traduzem-se em mimesis sociais, pela construção mútua da realidade. Quando crio uma imagem minha com sentido simbólico procuro no outro aprovação, numa relação narcísica produzida pelas mídias, principalmente, nas redes sociais digitais. Sendo assim, passamos, a seguir, a análise discursiva-dialógica de alguns adesivos usando os conceitos aqui descritos.

Os adesivos no whatsapp e a produção de sentido: uma mimesis social

O ponto de partida deste trabalho foi realizar uma análise semiótica dos adesivos usados em troca de mensagens no whatsapp através dos conceitos já relacionados anteriormente. A nossa intenção foi olhar para algumas conversas em que esses adesivos são usados e interpretá-los na sequência dialógica, procurando, assim, construir um sentido a partir de seu uso. Para tanto, recorreremos a algumas teo-

³ Nesse caso, vale um ponto: optamos por escrever mimesis como Erich Auerbach (1971), mas respeitamos a forma como Paul Ricouer usa o termo em seu livro *Tempo e Narrativa* (1994).

rias da semiótica, pois entendemos que, assim, poderíamos lançar um olhar criterioso e menos parcial a sua utilização, além de produzir significação e elevar o nível de entendimento desse recurso comunicativo.

Para exemplificar o nosso trabalho, podemos olhar para o adesivo (Figura 1) ao lado do Lula (político brasileiro) sorridente, cuja mensagem diz “rindo feito condenado”. Essa figura é usada em diversos contextos, até mesmo político, e facilmente associamos à operação Lava-Jato. Vemos nela a questão do poder e supremacia. Mas também uma crítica social ao próprio Lula, pois os políticos costumam achar que estão acima do bem e do mal, e ele foi preso.



Figura 1 — Adesivo do Lula sorridente
Fonte: retirada de conversa no whatsapp

Há no uso dos adesivos uma série de vertentes interpretativas que podem ser levantadas. Certamente haverá o leitor ingênuo, como previu Umberto Eco (2016) e o leitor crítico. No entanto, o está por trás é: o discurso, a intenção. Por isso, concordamos com Gebauer & Wulf (2004) quando relacionam à mimesis a um jogo, em que os jogadores se assemelham no *habitus*, ou seja, quando jogam as suas peças com os seus, encaixando-as à espera da reação do outro. Entendemos que é isso que fazemos quando usamos esses adesivos. Jogamos com intenção e interesse. Estamos sempre a jogar com o outro. À espera de sua reação, à espera da jogada seguinte. Estamos sempre prontos a jogar de volta. Os trunfos são as imagens produzidas com sentidos duplos e repletas de interpretações. Assim sendo, após apresentar algumas considerações e exemplos, passamos, portanto, para a nossa análise. Destacamos dois diálogos num grupo de família, no qual vamos interpretar as conversas entre os participantes.

Ao olharmos para o diálogo 1 (Figura 2), primeira parte, vemos que uma pessoa X inicia a conversa no grupo com uma figura da apresentadora brasileira Xuxa Meneguel numa expressão de surpresa. A figura combina a expressão da apresentadora à palavra ‘gente...’ cujo sentido dá-se por uma reação de surpresa. Em seguida, a mesma pessoa coloca mais uma figura. Dessa vez, um desenho de uma mulher curiosa, com pontos de exclamação, como se tivesse esquecido algo. Por fim, a mesma publica mais uma figura que aparenta ser uma pessoa envergonhada por uma atitude ou esquecimento. De novo, uma imagem de uma mulher (não se consegue identificar quem) a expressar no rosto o

que diz o texto que acompanha a foto. E finalizando, a pessoa diz, “eu ia falar alguma coisa, mas jesus tocou em mim e falou: filho, pare”. A resposta foi imediata. Alguém do grupo não perdoou e usou a figura de Hitler observando com um tom recriminatório. Essa mesma pessoa responde no fim: ‘qui papelão em!’ A imagem de um papelão (cartão em português de Portugal) rasgado e o texto mal escrito dizem tudo: ironia e repreensão por tomar tempo do grupo.

Diálogo 1

PARTE 1

PARTE 2

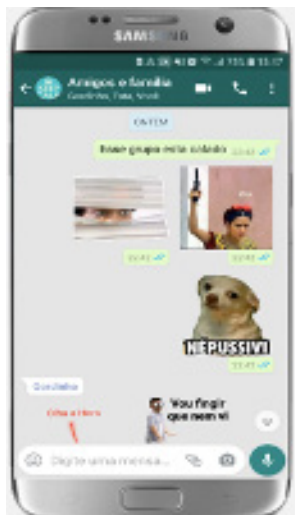


Figura 2 — diálogo 1 – conversas retiradas do whatsapp
Fonte: retirada de conversas próprias

Nesse primeiro diálogo analisado, ao fazermos uma leitura semiótica a partir das teorias apresentadas, encontramos os três tipos de mensagens que Barthes (1964) identificou ter uma imagem: a linguagem verbal (nesse caso de relais), denotada e conotada. Ao passarmos por todos os conceitos, encontramos na mimesis o ponto-chave de nossa interpretação. Sem dúvida, a hermenêutica nos ajuda a olhar o texto mais profundamente, identificando os elementos importantes para sua compreensão. Mas a mimesis está aqui imbricada em nossa análise, pois reconhecemos que mimesis vai além da pura aceção de Aristóteles. Entendemos por mimesis uma ação, parte de uma intriga, sendo inerente à condição humana e permeia tudo o que está relacionado à construção de sentido. Por isso, na mimesis social considera-se a construção mútua de sentido, na qual a criatividade, liberdade e imprevisibilidade destacam-se. Os participantes de um diálogo buscam expressar-se sem restrição, uma vez que o fazem entre os seus, num campo seguro, em que um influencia o outro e o meio a todos. Nesse sentido, entendemos ser a mimesis social a teoria da semiótica que nos ajuda a compreender o uso desses adesivos. Nesse caso, temos vários elementos que nos remete a esse conceito: o próprio papelão rasgado, a frase mal escrita, o uso do Hitler pontualmente para expressar repreensão e observação ao ato cometido...são pontos importantes que nos abrem diversas interpretações, mas que para um leitor crítico, torna-se um carrossel de possibilidades.

Diálogo 2

PARTE 1



PARTE 2



PARTE 3



Figura 3 – Diálogos 2 – conversas retiradas do whatsapp

Fonte: retirada de conversas próprias

O diálogo 2 (Figura 3) começa com alguém tentando agitar o grupo. Uma frase seguida de duas imagens representativas: uma pessoa observando por entre as cortinas e Frida Kahlo a atirar para o alto a chamar atenção. Aqui, nesse contexto, podemos unir a primeira frase às imagens que seguem, uma vez que para agitar pessoas basta atirar para o alto e mostrar que está a observar os que estão calados. Logo em seguida, eis a resposta. Um cachorrinho com cara de “sem paciência” traz uma figura de linguagem, um barbarismo, ao cometer um erro gramatical de propósito, quando

diz: ‘népussivi’ em lugar de ‘não é possível’. Essa pessoa continua, ao alertar, com uma figura em vermelho, para a hora e logo avisa: ‘vou fingir que nem vi’, em que a frase se conjugava à imagem de um cego. Um outro reprova o uso da figura anterior e publica a imagem de alguém apagando uma mensagem no telefone com um corretor, o que é impossível de acontecer na realidade. A seguir, a pessoa que inicia a conversa não deixa a corda solta e dispara, com uma placa de trânsito a informar que ‘quem tem limite é município’ e com a foto de Dilma Rousseff (ex-presidente do Brasil) responde: ‘Cê para!’. O último referente logo manifesta-se ao perceber que alguém apagou a mensagem e um juiz com cara séria dá o recado: “eu vi o que apagou”. Para acalmar os ânimos, outro interveniente pede calma com uma garrafa de rivotril (remédio para ansiedade muito usado no Brasil) e encerra com a imagem de dois ETs voando numa pá, cuja mensagem é: ‘viemos em pás’, ao pedir tranquilidade e paz entre os participantes. E assim encerra esse diálogo.

Nesse contexto, é inevitável não lembrar de Bakhtin (2013), que considera o diálogo a nossa essência e acredita que o mesmo não deve ter fim. Analisando esse diálogo, vê-se que a conversa poderia continuar por longo tempo e da mesma forma, mesclando o uso da linguagem denotada e conotada. No entanto, também é visível que o fim depende sempre da querência dos intervenientes, que o finalizam ou por necessidade ou intenção. No caso de uma rede social digital, podem simplesmente deixar de lado sem resposta. Nesta análise, além da mimesis social, demonstra-se relevante a teoria de Barthes (1964) sobre os três tipos de mensagens que uma imagem pode passar. Temos uma narrativa carregada de verossimilhança, em que ‘pás’ se juntam a seres extraterrestres para passar a mensagem de ‘paz’. Importa frisar que esses adesivos são uma verdadeira aula de português por fazerem uso extensivo de figuras de estilo e linguagem. Nesse contexto, temos o ‘népussivi’, um barbarismo⁴; as ‘pás’ substituindo ‘paz’, uma paronomásia⁵ (palavras de sons parecidos). Além disso, nesse diálogo permeado de elementos semióticos, merece reflexão a imagem da ex-presidente do Brasil Dilma Rousseff. Para isso, recorremos à teoria de Aristóteles sobre mimeses, o qual afirma que o homem aprende e discorre sobre o que vê tendo como referência o seu original. Nesse caso, a expressão é muito característica dela e está associada ao seu comportamento, assim como o erro de português tem a ver com os constantes deslizes gramaticais que a ex-presidente cometia ao falar em público. Logo, a interpretação desse gesto pode ser influenciada pelo conhecimento prévio do original, que ajudará no entendimento e na elaboração de sentido. Se conseguirmos empregar o sotaque da ex-presidente avançamos ainda mais na análise da figura. Isso pode confirmar que a interpretação tem muito a ver com o conhecimento prévio que o receptor tem da mensagem. Ou seja, há uma construção de sentido por meio da referência. Assim sendo, reiteramos a nossa percepção de que esses adesivos repletos de conotação (simbolismo) constituem um caráter persuasivo no discurso, trazendo para uma conversa tida desprezível uma carga de opinião e crítica subjacente. Dessa forma, finalizamos a nossa análise e passamos às considerações finais a pensar que os adesivos usados no whatsapp são uma verdadeira aula de Português e Semiótica. A verdade é que, certamente, após essa leitura não será mais possível ver essas figuras da mesma forma. Há sempre um sentido dentro desse mesmo sentido.

⁴ Sobre o uso das figuras de linguagem e estilo, vale ressaltar que as nomenclaturas foram retiradas de site cujo referencial é a gramática da Língua Portuguesa do Brasil. Como segue: <http://ps://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/algumas-figuras-de-estilo/14744>

⁵ Sobre o uso das figuras de linguagem e estilo, vale ressaltar que as nomenclaturas foram retiradas de site cujo referencial é a gramática da Língua Portuguesa do Brasil. Como segue: <http://ps://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/algumas-figuras-de-estilo/14744>

Considerações finais

Atrevo-me a iniciar a conclusão com um contraponto entre a análise realizada neste trabalho e o conceito retórico-argumentativo do discurso (Martins, 1996). Atrevo-me porque acredito ser pertinente num texto em que se propôs interpretar, seguindo recursos da teoria semiótica, os adesivos trocados em conversas no whatsapp. Isto é, ao confrontar as teorias da semiótica, o nosso objetivo foi apresentar um argumento crítico, plausível e orientado para o uso dessas imagens.

A questão que se faz premente tem a ver com o fato de que a argumentação seja feita por meio de uma análise do discurso, um tipo de raciocínio, o qual procura estabelecer o verdadeiro (Martins, 1996). Assim, cremos que o que se buscou fazer nesse texto foi construir uma argumentação acerca do uso dos adesivos na rede social digital whatsapp a partir de alguns conceitos da semiótica, buscando ultrapassar o limite entre o real e o ideal (hermenêutica), desvendar os sentidos por trás dos muitos sentidos (retórica da imagem), conectar os diversos textos de uma mensagem a outras realidades, ultrapassando a estrutura regular do texto (hipertexto), interpretar além de um leitor ingênuo (ação interpretativa), criando vínculos críticos e ampliando o mundo das imagens (mimesis) a partir de um discurso inserido num diálogo. Com isso, seguimos o entendimento de Martins (1996) ao dizer que não se trata de demonstrar a validade de uma conclusão, nem a veracidade de asserção, mas sim apresentar um argumento com uma boa razão. Foi isso o que se procurou fazer aqui: apresentar uma análise de duas conversas em grupos no whatsapp confrontando com as teorias da semiótica.

Contudo, faz-se importante ressaltar que não foi o nosso propósito realizar um estudo aprofundado sobre a aplicação das teorias da semiótica na troca de adesivos em conversas do whatsapp. O que fizemos foi analisá-los a partir de teorias da semiótica, procurando sentidos para além de sua denotação. No entanto, aconselhamos que o tema necessita de uma pesquisa mais detalhada, pois cada vez mais essas imagens ganham nossos grupos virtuais e são amplamente utilizadas pela comunidade aderente dessa aplicação. Acreditamos também que estudos sobre esses fenômenos sejam imprescindíveis em todos os níveis, seja na sala de aula, seja nas esferas profissionais e acadêmicas. No entanto, foi nossa intenção ultrapassar os limites da interpretação semântica do discurso e encontrar nesses adesivos mensagens de caráter crítico, político, irônico, entre outros. Pudemos perceber que ao usar esses adesivos, estamos à procura da resposta do outro. Não é um uso por acaso. Há uma intenção, um interesse de uso. Aproveitamos esse momento em que estamos em cena para nos posicionar frente ao outro, mesmo que o outro seja alguém próximo. Pois, como escreveu Martins (1996), a linguagem não é objetiva, não espelha o mundo, não aponta para um referente. Ela é intencional e interpretativa. Assim, foi o que procuramos realizar nessa reflexão com base nas teorias da semiótica. Esperamos que o este trabalho possa vir a acrescentar ao campo, pois num mundo cada vez mais dominado pela técnica, resta-nos expressar a nossa opinião através desses dispositivos tecnológicos. Sendo assim, esse pequeno contributo é só um passo diante de muitos outros que ainda virão.

Referências Bibliográficas

- AL-MAROOF, R.A., ARPACI, I., AL-EMRAN, M., SALLOUM, S.A., & SHAALAN, K. (2021). Examining the acceptance of whatsapp stickers through machine learning algorithms. In Al-Emran, M. (eds), *Recent Advances in intelligent Systems and smart applications, studies in systems, decision and control* (pp. 209-221). Acedido em: https://doi.org/10.1007/978-3-030-47411-9_12
- AMARAL, I. (2016). *Redes Sociais na Internet. Sociabilidades emergente* (pdf) Covilhã: Labcom.ifp. ISBN 978-989-654-352-5
- AMMANN, M. (2011). Facebook, eu curto: uma análise mimética das redes sociais digitais. (Tese de mestrado, Universidade de Brasília). Brasília: DF.
- ARISTÓTELES (2004). *Poética* (pdf). Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN: 972-31-1077-6
- ARISTÓTELES (1951). *Poética*. (pdf) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- AUERBACH, E. (1971). *Mimesis*. (pdf) São Paulo: Editora Perspectiva
- BAKHTIN, M. M. (2013). *Problemas da poética de Dostoiévski*, tradução Paulo Bezerra. (pdf) Rio de Janeiro: Forense-Universitária. Acedido em: [file:///Users/giselle/Downloads/Problemas%20da%20poetica%20de%20Dostoiévski%20by%20Mikhail%20Bakhtin%20\(z-lib.org\).pdf](file:///Users/giselle/Downloads/Problemas%20da%20poetica%20de%20Dostoiévski%20by%20Mikhail%20Bakhtin%20(z-lib.org).pdf)
- BALDISSERA, R. (2014). Comunicação Organizacional, tecnologias e vigilância: entre a realização e o sofrimento. *Revista da associação nacional dos programas de pós-graduação em comunicação*, vol.17, no.2, Brasília: E-compós. Acedido em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1043>
- BARTHES, R. (1990). *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, teatro e música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BENJAMIN, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política*. (pdf) 7ª edição. Brasiliense: São Paulo.
- BENJAMIN, W. (1995). *Rua de mão única*. (pdf) 7ª edição. Editora Brasiliense: São Paulo.
- CARMELINO, A. C. & KOGAWA, L. (2020). Stickers do Whatsapp: (nova) forma persuasiva de interação bem-humorada. *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, vol.1, no.20. DOI 10.17648/ideia-20-v1-2589.
- CLÉMENT, J. (2011). Hipertexto e complexidade. *Hipertextus Revista Digital*. N.7, pp. 2-18. ISSN 1981-6081. Acedido em: www.hipertextus.net.
- ECO, U. (2016). *Os limites da interpretação*. Editora Perspectiva. (ebook). Acedido em: www.lelivros.com

- DERRIDA, J. (2005). *A farmácia de Platão*. (pdf) Terceira edição. São Paulo: Iluminuras
- FREITAS, F. & FALCI, C. H. (2013). Superando a utopia do Holodeck: as narrativas digitais na era das redes sociais. *Revista Contemporânea Comunicação e Cultura*, vol. 11, no.01, pp. 199-216. ISSN: 18099386. Acedido em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/6459>
- FONTE, R. & CAIADO, R. (2014). Práticas discursivas multimodais no whatsapp: uma análise verbo-visual. *Revista do programa de pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, vol. 10, no. 2, pp. 475-487. DOI: <https://doi.org/10.5335/rdes.v10i2.4147> Acedido em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/4147>
- FOUCAULT, M. (1997). *A ordem do discurso*.(pdf) Relógio D'Água Editoras.
- GEBAUER, G. & WULF, C. (2004). *A mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas*. (pdf) São Paulo: Annablume.
- GRADIM, A. (2007). O que pedem as palavras? *Revista Comunicação e Sociedade*. Vol. 12. pp. 189-200. (pdf)
- JOLY, M. (2007). *Introdução à Análise da imagem*. (pdf) Editora 70: Lisboa. ISBN: 978-972-44-1389-1. (pdf)
- LEVY, P. (1999). *Cibercultura*. (pdf) São Paulo: Editora 34
- MARTINS, M. de L. (2017). *A linguagem, a verdade e o poder – Ensaio de semiótica social*. (pdf) Editora Humus. CECS: Braga
- MARTINS, M. de L. (2011). *Crise no castelo da cultura. Das estrelas para os ecrãs*. (pdf) Grácio Editor. ISBN: 978-989-8377-14-2.
- MARTINS, M. de L. (1996). A análise retórico-argumentativa do discurso. Comunicação apresentada em ata da conferência da *I Jornadas de Metodologias Qualitativas para as Ciências Sociais*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto
- MCLUHAN, M. (1999). *Os meios de comunicação como extensões do homem*. (pdf) São Paulo: Cultrix.
- RICOUER, P. (1976) *Teoria da interpretação*. (pdf) Lisboa: Edição 70
- RICOUER, P. (1994). *Tempo e narrativa*. (pdf) São Paulo: Editora Papirus.
- SAITO, F. & BELTRAN, M. H. R. (2014). Revisitando as relações entre ciência e techné: ciência, técnica e tecnologia nas origens da ciência moderna. Anais Eletrônicos do 14o Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia – 14o SNHCT, Belo Horizonte, Brasil, 1-13. Acedido em: https://www.researchgate.net/publication/271704778_Revisitando_as_relacoes_entre_ciencia_e_techne_ciencia_tecnica_e_tecnologia_nas_origens_da_ciencia_moderna
- SANTAELLA, L. (2012). A transmutação da escrita em suporte digital. *Revista Signo*. Vol.37, no.62, pp. 2-15. ISSN 1982-2014. Acedido em: <http://online.unisc.br/seer/index.php/signo/index>
- SANTAELLA, L., Nöth, W. (2004). *Comunicação e Semiótica*. (pdf) São Paulo: Hacker Editores SP. ISBN 85-86179-42-6.
- SANTAELLA, L. (1983). *O que é semiótica*. São Paulo: editora Brasiliense. Acedido em: <https://www.nucleodapesquisadosex-votos.org/uploads/4/4/8/9/4489229/146282759-o-que-e-semiotica.pdf>
- SCHLEIERMACHER, F. D. E. (2006). *Hermenêutica Arte e técnica da interpretação*.(pdf) 5ª edição. Editora universitária São Francisco: Bragança Paulista
- SOUSA, C.M.B. (2020). As estratégias de referenciação: análise dos stickers nas interações de universitários no whatsapp. *Colóquio sobre gêneros & textos*. ISSN 2675-2239. Acedido em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/ancogite/article/view/11601>
- SOUZA, S. M. R. & SANTARELLI, C. P. G. (2008). Contribuições para uma história da análise da imagem no anúncio publicitário. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. Vol.31, n.1, pp.133-156. (pdf).
- THOMPSON, J. B. (2018). A interação mediada na era digital. *Revista Matrizes*, vol. 12, no.3, pp.17-44. São Paulo. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v12i3p17-44>
- TRIVINHO, E. (2011). Visibilidade mediática, melancolia do único e violência invisível na cibercultura. *Revista Matrizes*. Vol. 4, No. 2, pp. 111-125. São Paulo. Acedido em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38295>
- VERASZATO, E. V., SILVA, D., MIRANDA, N. A. & SIMON, F. O. (2006). Tecnologia: Buscando uma definição para o conceito. *Prisma.com*, 7, 60-85. (pdf) doi: 10.21747/16463153