

# eikon 03

**Journal on  
Semiotics and Culture**

2018 / 1<sup>st</sup> edition

**eikon**  
journal on semiotics  
and culture

## Editors-in-Chief

Anabela Gradim  
anabela.gradim@labcom.ubi.pt

Catarina G. Moura  
cmoura@ubi.pt

## Design

### Edição e paginação

Catarina G. Moura

### Web

Sara Constante

### Web Developer

Susana Costa

### URL

[www.eikon.ubi.pt](http://www.eikon.ubi.pt)

### ISSN

2183-6426

### DOI

10.20287/eikon

**Anastasia Christodoulou** Aristotle University of Thessaloniki, Greece

**Anabela Gradim** Universidade da Beira Interior, Portugal

**Ângela Nobre** Instituto Politécnico de Setúbal, Portugal

**António Fidalgo** Universidade da Beira Interior, Portugal

**Arthur Asa Berger** San Francisco State University, USA

**Bragança de Miranda** Universidade Nova de Lisboa, Portugal

**Catarina G. Moura** Universidade da Beira Interior, Portugal

**Francisco Paiva** Universidade da Beira Interior, Portugal

**Göran Sonesson** Lund University, Sweden

**Herlander Elias** Universidade da Beira Interior, Portugal

**Jaime Nubiola** Universidad de Navarra, Spain

**Jean-Marie Klinkenberg** Université de Liège, Belgique

**José Luis Caivano** Universidad de Buenos Aires, Argentina

**José Enrique Finol** Universidad del Zulia, Venezuela

**Kalevi Kull** Tartu University, Estonia

**Lúcia Santaella Braga** Universidade de São Paulo, Brazil

**Machuco Rosa** Universidade do Porto, Portugal

**Madalena Oliveira** Universidade do Minho, Portugal

**Moisés Lemos Martins** Universidade do Minho, Portugal

**Morten Tønnessen** Stavanger University, Norway

**Marcos Palácios** Universidade Federal da Baía, Brazil

**Maria Augusta Babo** Universidade Nova de Lisboa, Portugal

**María del Valle Ledesma** Universidad de Buenos Aires, Argentina

**Paolo Maria Fabbri** IULM Milano / LUISS Roma, Italy

**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, Italy

**Vincent Colapietro** Pennsylvania State University, USA

**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.IFP, 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 \_ 20

**O paradoxo publicitário na televisão brasileira: atualizando dissidência de gênero num mundo uniforme**

Nísia Martins do Rosário  
Adriana Pierre Coca

21 \_ 28

**Suicídios, sudários e autobiografia na obra de António Lobo Antunes**

Norberto Cardoso

29 \_ 42

**Claire Underwood y la(s) política(s) de lo femenino. Reflexiones semióticas sobre series de TV y memorias de los géneros**

Ariel Gómez Ponce

43 \_ 50

**O recurso ao intertexto com o cinema no discurso publicitário**

Andreia Fernandes Silva

51 \_ 56

**Uma reflexão em torno de “A *Árvore dos Antepassados*”, de Licínio de Azevedo**

Teresa Manjate

57 \_ 66

**Entre o pedagógico e o performativo: a arte mural italiana e brasileira dos anos 1930**

Maria Aparecida Fontes

67 \_ 84

**Os desaparecidos, os fantasmas e o corpo como arquivo: o conflito sírio na performance contemporânea**

Sílvia Raposo

85 \_ 92

**O primitivismo simbólico na proposta antropofágica de Oswald de Andrade**

Giuliarde de Abreu Narvaes

93 \_ 100

**Breve aproximação ao significado de “O toque em cinema” na sobrevivência do arquivo no filme de Harun Farocki: *Der Ausdruck der Hände***

Rodolfo Anes Silveira

101 \_ 112

**Corpo feminino e os sentidos de abjeção: A herança das heroínas do *exploitation* em Quentin Tarantino**

Carolina de Oliveira Silva

113 \_ 122

**O funcionamento da ludus-gamificação e a servidão maquínica**

Mariana Amaro  
Camila Freitas

123 \_ 134

**Uma tipo/ícono/grafia dinâmica em cartazes de filmes brasileiros**

Denize Azevedo Duarte Guimarães

135 \_ 146

**Formas da contemporaneidade no design de notícias do jornal *O Estado de S. Paulo***

Solange Wajnman  
Cristina Silva Ramos

147 \_ 156

**El rostro en la imagen, la imagen sin rostro: pobreza y vulnerabilidad en fotografías periodísticas sobre el programa *Bolsa-Família***

Ângela Cristina Salgueiro Marques  
Alexei Padilla Herrera  
Hannah Serrat



**Nísia Martins do Rosário**  
**Adriana Pierre Coca**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Brasil

## The advertising paradox in Brazilian television: updating genre dissent in a uniform world

The text problematizes the body as a founding element of television advertising in relation to diversity, through a theoretical and semiotic perspective of culture. It tries to approach the mediatic hegemony that is constituted by the modeling systems that operates publicity. The tensioning of advertising codes through the body is a relevant part of the article, considering the ways in which languages are articulated – body and advertising – to constitute a gender diversity that organizes a trend in television advertising. For this, we chose four advertising pieces as our object of analysis related to campaigns of the Valentine's Day (2015 and 2017), in which we consider that the ruptures of the senses are provoked in the hegemonic publicity of television, and in this way, distancing themselves from the center of the semiosphere. The irregularities presented in these pieces refer mainly to homosexual relations.

### Keywords

Semiotics of culture, television advertising, genre, body.

## O paradoxo publicitário na televisão brasileira: atualizando dissidência de gênero num mundo uniforme

**O texto problematiza um modelo de corpo como elemento fundante da publicidade televisual na relação com a alteridade, tendo como perspectiva teórica a semiótica da cultura. Busca-se problematizar as hegemônias midiáticas que se constituem pelos sistemas modelizantes operadores da publicidade. O tensionamento dos códigos da publicidade pela via do corpo é parte relevante do artigo, considerando os modos de articulação das linguagens – do corpo e da publicidade – para a constituição de uma diversidade de gênero organizadora de uma tendência dos textos publicitários de televisão. Para tanto, elegemos como objeto de análise quatro peças publicitárias relativas a campanha do Dia dos Namorados de 2015 e 2017 que consideramos que provocam rupturas de sentidos na publicidade televisual hegemônica e distanciam-se do centro da semiosfera. As irregularidades apresentadas nessas peças referem-se principalmente a relações homossexuais.**

### Palavras-chave

Semiótica da cultura, publicidade televisual, gênero, corpo.

Esse artigo propõe-se a refletir sobre as corporalidades em articulação com a diversidade<sup>1</sup> na publicidade te-levisual no Brasil. Nessa via, temos a proposta de refletir acerca das configurações assumidas pelas corporalidades para construir-se em anúncios estabelecendo complexas relações entre códigos e linguagens nos âmbitos midiáticos e culturais, sobretudo nas peças publicitárias audiovisuais. Para isso assumimos a perspectiva teórica da Semiótica da Cultura.

Nos eixos do corpo e da publicidade busca-se abordar as hegemonias midiáticas que se compõem pelos sistemas modelizantes operadores das peças publicitárias. Nesse contexto, pode-se perceber a princípio, continuidades, regularidades e previsibilidades na construção desses textos culturais persuasivos. O tensionamento com o divergente na publicidade pela via do corpo também é parte relevante da reflexão, considerando os modos de organização das linguagens – do corpo e da publicidade – para a constituição de uma diversidade configurada na imprevisibilidade, irregularidade e descontinuidade de códigos, de composição de textos e, portanto, de rupturas de sentidos.

Nessa via, entendemos que a publicidade audiovisual tende a destacar a manifestação do corpo como sistema semiótico que comunica por meio de linguagem verbal e não verbal, sobretudo pela segunda. Na investigação sobre as corporalidades buscamos marcas (balizas) distintivas que, ao se articularem, funcionam como indicadores de sentidos das corporalidades auxiliando a entender o processo de engendramento da linguagem na correlação com outras marcas e que conformam as materialidades observáveis, os textos.

O exame de textos midiáticos, peças publicitárias, em que os corpos se manifestam na publicidade é um caminho de reflexão sobre as linguagens e códigos, que permitem a compreensão de dinâmicas assumidas, dos movimentos de previsibilidade e imprevisibilidade nos sistemas comunicantes. Contudo, no que diz respeito às pluralidades sógnicas, entendemos que, o que melhor permite entendê-la são as imprevisibilidades, as descontinuidades e as irregularidades que conformam rupturas de sentidos nos textos semióticos e, portanto, exigem algum tipo de rearticulação dos códigos.

Nessa perspectiva, elegemos como observáveis, quatro comerciais que consideramos tensionadores da diversidade em textos publicitários, rompendo com fronteiras da publicidade televisual hegemônica, e, distanciando-se do centro da semiosfera e que, por isso, geraram polêmica. Essas peças publicitárias foram ao ar em campanhas para o Dia dos Namorados em 2015 e 2017.

<sup>1</sup> Não é nosso objetivo entrarmos teoricamente na abordagem do termo diversidade. Entendemos a via problemática que ele apresenta ao propor-se como um conceito de diferença, oposição, pluralidade, multiplicidade, mas ao mesmo tempo, do modo como tem sido tratado por uma via culturalista, acaba por apagar e diluir as diferenças. Assim, nesse trabalho, pela via da Semiótica da Cultura, a diversidade se estabelece como um dos modos de irregularidade, imprevisibilidade e/ou descontinuidade que se articula nas corporalidades na produção de textos publicitários televisuais, constituindo um elemento diferencial em relação a composição dos textos hegemônicos.

Temos defendido, de forma direta, que corporalidades referem-se à perspectiva teórico-metodológica que estuda os elementos comunicacionais da ordem do corpo. De maneira mais ampla, entender o conceito de corporalidades requer alguns posicionamentos. O primeiro deles é de que tal conceito pode apresentar uma série de limitações se for considerada apenas a materialidade física e até mesmo aparente. Assim, o corpo seria entendido apenas como objeto mediador da comunicação. Por esse ponto de vista – que também é o da articulação dual que imperou (e ainda impera) por muito tempo na cultura ocidental – o corpo operaria apenas como um mediador da mente ou da alma para com o mundo. Já pela perspectiva da superação das polaridades (Bystrina, 1995), os polos mente/corpo, alma/físico podem entrar em inter-relação, ou se constituírem em pluriarticulações, permitindo pensar as corporalidades numa correlação entre físico, mente, psique, alma, ou seja, nas articulações de diversos elementos.

Essa percepção mais abrangente acerca das corporalidades permite conceber o corpo engendrado em uma dimensão complexa, que alimenta e é alimentada por outras dimensões, constituindo interrelações constantes de tensão e distensão. Pela perspectiva de Hillis (2004), podemos entender que, do ponto de vista da comunicação, as corporalidades se realizam na dimensão das linguagens, uma vez que elas são capazes de afetar e de serem afetadas pelo ‘corpo-sujeito’, sendo este um modo de tornar a existência um patamar diferenciado e alcançar a humanidade relacional. Mas, mais do que isso, as linguagens são os meios pelos quais as corporalidades se articulam na comunicação uma vez que permitem a composição de textos expressivos dos corpos em variados suportes e que configuram diferentes discursos.

Defende-se, também, que as corporalidades se configuram na esfera da virtualidade (Bergson, 2006), que se constitui numa dimensão do ser do corpo que organiza linguagens, memórias, conceituações e potencializa estéticas, discursos e devires de cultura de diversas ordens. As corporalidades buscam sempre atualizações (Bergson, 2006) que podem se dar em rituais, interações sociais, vivências cotidianas, bem como em espaços mediados tecnologicamente, como o das mídias. Das atualizações decorre a concretização dos textos corporais que são objeto de estudo desse artigo e, neste caso, estão situados em peças publicitárias audiovisuais.

Nessa via, a duração bergsoniana se conecta com a virtualidade e essa com a subjetividade, enquanto que o objeto se atrela à matéria e a atualização. Se é possível afirmar que atualizar é agir (Bergson, 2006), em certa medida, é admissível dizer que atualizar é materializar. Aplicando as noções de virtual e de atual às corporalidades pode-se afirmar que o virtual é o modo de ser do corpo, enquanto o atual é seu modo de agir. A partir da primeira noção pode-se, na duração do corpo, organizar sua memória e seus conceitos, ou seja, sua virtualidade; com base na segunda noção pode-se vislumbrar seus modos de atualização, ou seja, os modos através dos quais ele age e se manifesta na comunicação.

Outro posicionamento relevante para o conceito de corporalidades se constitui, também, no seu atravessamento pela noção de semiose, uma vez que, ao considerar a produção do interpretante e, conseqüentemente, a ne-



cessidade de um sujeito afetado pelo signo, permite uma aproximação do processo de comunicação. Ao prever a constituição de uma cadeia de significação – um signo que leva a outro signo – a semiose também está antecipando a impossibilidade do emissor ter controle sobre essa série de eventos interpretantes. Assim sendo, é admissível afirmar que, mesmo que se consiga organizar e sistematizar linguagens, não é possível controlar os resultados dos discursos. Isso implica admitir a complexidade da semiose ligada à multiplicidade de desdobramentos oferecidos por ela, bem como às imprevisibilidades no desencadeamento do processo e às transgressões.

Corporalidades, a princípio, configuram um domínio teórico-metodológico que permite fazer avançar as reflexões acerca das virtualidades e das atualizações dos corpos; é uma dimensão em que se pode desenvolver abordagens teóricas sobre o corpo e propor estudos empíricos sobre ele. Constitui-se num ambiente propício ao alargamento das problematizações e das perspectivas investigativas que dizem respeito ao corpo na comunicação, encontrando respaldo para estabelecer seus princípios, incrementar suas aplicações e entender seu funcionamento.<sup>2</sup>

A partir dessas considerações, entendemos que seria importante buscarmos uma abordagem mais específica acerca dos aspectos das corporalidades que permitam delinear as perspectivas assumidas pelas linguagens, códigos e outros sistemas que as constituem comunicacionalmente. Nessa via, temos a proposta de refletir acerca das configurações assumidas nas complexas correlações que se estabelecem entre as semioses e os âmbitos culturais, sobretudo na publicidade televisual.

De antemão, é preciso reconhecer que as corporalidades podem ser estudadas a partir de diversos vieses teóricos; entretanto, quando o objetivo é problematizá-las na sua conexão com a cultura e com a comunicação, a via da Semiótica da Cultura (SC) parece ser bastante adequada. Esse entendimento se dá em função das especificidades encontradas nessa proposta científica, que dá respaldo às abordagens objetivas, bem como trazem considerável abrangência conceitual, sem se fechar em si mesmas. Estudar as corporalidades pela perspectiva da SC possibilita entender os tensionamentos e as dinâmicas das linguagens e códigos que dizem respeito ao corpo, e ainda as colocam num âmbito comunicacional-cultural-midiático.

Entendemos que no domínio das corporalidades manifestam-se sistemas semióticos diversos que se organizam de acordo com os contextos culturais em que estão inseridos. As manifestações, expressões e comunicação desenvolvidas estão, portanto, em correlação direta com o funcionamento desses sistemas, suas dinâmicas e sua complexidade. Para estudar as semioses geradas na dimensão da publicidade televisual articuladas em textos corporais é preciso atentar, por um lado, para as multiplicidades de composições expressivas que são próprios desses textos, as quais têm estratégias persuasivas bem definidas. Por outro lado, é preciso ter cuidado com as especificidades, normas, regularidades, tensionamentos da semiosfera da

<sup>2</sup> Contudo, entende-se que o domínio das corporalidades precisa ainda ser organizado e construído com vistas ao desenvolvimento das bases de sustentação e da avaliação dos possíveis cruzamentos teóricos, metodológicos e experimentais que nele poderão se instituir.

publicidade, uma vez que é nela que se busca identificar o processo comunicativo.

### Textos publicitários tramando o diferente

As peças publicitárias, pela perspectiva da SC, podem ser concebidas como textos e esse entendido pelo princípio da trama, já que ao recorrer à etimologia da palavra Lotman (2003) observou que o termo inclui a ideia de entramar-se nos fios do tecido. “O texto não se apresenta como a realização de uma mensagem em uma só linguagem, mas como um complexo dispositivo que se compõe de vários códigos, capaz de transformar as mensagens recebidas e gerar novas mensagens”<sup>3</sup> (Lotman, 2003, p.2). O texto é um ge-rador de sentidos que inclui tanto a dimensão do emissor quanto a do receptor, bem como elementos casuais<sup>4</sup> e, nessa via, abriga a interação de múltiplos sistemas semióticos, bem como a contradição e a indefinição de sentidos. É um conceito que está em correlação com o espaço semiótico que se consolida na semiosfera.<sup>5</sup>

Nessa perspectiva, podemos entender de maneira simplificada que o texto da publicidade televisual, por sua natureza intrínseca, já é um texto comunicativo e que pode ser criativo também, se constituindo como uma amálgama de vários outros textos que abarca o sonoro, o verbal, o corporal e, conforme refletiu Lotman (2003), também vem impregnado de memórias, um conjunto de signos em relação que produzem significados. No entanto, reforçamos que todo texto tem suas especificidades, que geram novos sentidos de maneira distinta para cada receptor. Irene Machado reiterou dizendo que o texto pensado pela SC “não é constituído como unidade verbal de uma língua, mas um texto poliglota, com múltiplas tramas e gerador de novos textos como trabalho entre sistemas de signos que agem, interagem e reagem uns com os outros (...).” (2015, p.14-15). Logo, um mecanismo em constante recodificação das linguagens e, conseqüentemente, da cultura. E com o texto publicitário na televisão, assim também sempre foi.

As tramas complexas que tecem o texto publicitário o constituem em várias linguagens, as quais se organizam em composição com os sistemas modelizantes<sup>6</sup> constituí-

<sup>3</sup> Tradução livre.

<sup>4</sup> O elemento casual para Lotman (1999) está associado à imprevisibilidade de funcionamento do sistema. Para o autor, os órgãos do sentido reagem aos estímulos que, pela consciência, são percebidos como movimento contínuo. Esse processo de percepção pode operar sobre o previsível e o imprevisível. A primeira é aquela percepção já esperada, que tende a estabilização; a segunda se compõe no imprevisível que leva a desestabilização e que provoca uma ruptura de sentido drástica, a qual Lotman (1999) nomeou explosão.

<sup>5</sup> Esse termo será retomado e explicitado um pouco mais a frente no artigo.

<sup>6</sup> Segundo Machado (2003, p.49) “Por sistemas modelizantes entendem-se as manifestações, práticas ou processos culturais cuja organização depende da transferência de modelos culturais, tais como aqueles sob os quais se constrói a linguagem natural. Carente de uma estrutura, o sistema modelizante de segundo grau busca sua estruturalidade na língua”, e a partir dela busca sua própria or-

dos na cultura, mas, sobretudo, na cultura midiática e na cultura audiovisual. No que se refere aos sistemas modelizantes que atuam sobre as corporalidades inseridas nas publicidades audiovisuais brasileiras, partimos do pressuposto que elas têm como regularidade o corpo caucasiano. Numa observação exploratória breve de mais de cem peças publicitárias televisuais na TV aberta brasileira<sup>7</sup>, ercebeu-se quatro características predominantes entre os corpos apresentados, as regularidades são: brancos, jovens, magros e heteros. Assim, a estes estão associadas a beleza, a juventude, a felicidade, comportamentos heteros, sedutores para as mulheres, másculos para os homens. Esse é um recorte muito vertical que apenas dá a ver uma parte da composição corporal dos textos publicitários, mas descreve um sistema modelizante do corpo mais ou menos hegemônica na publicidade. É claro que na zona do humor os textos se compõem de outro tipo de corporalidades com a inserção de sujeitos bem diferentes dos descritos acima, contudo não entraremos nessa seara.

A partir dos sistemas modelizantes, os textos tendem a se configurar por padrões de continuidades, previsibilidades e regularidades, uma vez que esses são os percursos de composição textual mais usuais, garantindo a troca de informação e as semioses. Por outro lado, o recurso ao imprevisível, mesmo que seja algo irregular em determinado sistema, é também determinante. A comunicação, então, vai construindo seus movimentos em duas direções pelo menos: da previsibilidade e da imprevisibilidade (Lotman, 1999). Ambas estimulam-se reciprocamente, relacionam-se de forma dinâmica por sucessão e por simultaneidade de vários estados. Os elementos regulares asseguram a comunicação, mas são os irregulares que propõem o novo, a reconfiguração do sistema e, conseqüentemente, sua reorganização. Seu funcionamento recíproco, mas igualmente consolidado na oposição, provoca respectivamente a estabilização e a desestabilização. Essa última é definida como uma linha de desenvolvimento que salta para uma nova: imprevisível e mais complexa. É o caminho da criatividade e do tensionamento.

Se a via das irregularidades, imprevisibilidades e descontinuidades podem construir um texto criativo<sup>8</sup> desestabilizando sentidos e causando certa incompreensão, defende-se que essa via organiza rupturas de sentidos em relação aos textos hegemônicos, ou seja, ao formato de texto que predomina no ambiente. Essas rupturas de sentidos levam a que sejam reorganizados os significados, considerando uma recodificação, para que, então, a semiose do texto seja gerada. No caso da publicidade, a sua função criativa deve operar sobre a novidade em relação às regularidades dos textos publicitários presentes naquele eixo sincrônico, isto é, os textos das regularidades são os que seguem o pa-

drão publicitário no âmbito midiático audiovisual naquele momento. As rupturas de sentidos vão causar algum tipo de estranhamento, em algum nível vão rescindir com as regularidades, com o já habituado para levar a uma recodificação. São as rupturas de sentidos causadas nos textos publicitários audiovisuais que abrem o caminho para o texto novo, o conteúdo diferencial. Entre as possibilidades oferecidas pelas rupturas de sentidos está o espaço para a entrada da dissidência de gênero – que é outro dos focos desse trabalho.

É importante lembrar que, para Lotman (2000), a condição de fato da comunicação é a da imprevisibilidade e das transformações complexas, é nesse âmbito em que são gerados os tensionamentos entre os sistemas, as linguagens e os códigos, é o âmbito da ruptura de sentidos. Além disso, se no modelo da teoria da informação o ruído é uma anomalia, na perspectiva apresentada pelo autor o ruído é configurador de novos sentidos. O mesmo ponto de vista vai atingir igualmente a noção de código que inclui uma estrutura criada, mas sobretudo supõe a história, a existência de uma memória. O código, portanto, não é unívoco, tampouco se configura de forma igual na dimensão do emissor e na dimensão do receptor.

Esse formato coloca a Publicidade, quando pensada por este ponto de vista, buscando caminhos de imprevisibilidade, de irregularidades, de descontinuidades já que opera sobre a criatividade e, ainda que busque códigos e linguagens fáceis considerando os padrões midiáticos, se propõe por vezes a alterar os códigos. A Publicidade vive, então, um paradoxo. Ao mesmo tempo em que precisa da função criativa para compor os seus textos afim de atrair o público consumidor para o anúncio e para o produto, não pode compor textos no mais alto nível da imprevisibilidade e da irregularidade em que o coeficiente de incompreensão desestimule o receptor televisivo médio. Assim, a construção dos textos publicitários exige uma série de competências própria da área, bem como estratégias comunicativas que se constituam a partir da técnica audiovisual (no caso em estudo) e de estéticas culturais. As especificidades dos traços culturais do grupo a quem se dirige o anúncio é bastante relevante nos engendramentos dos conteúdos dos textos a serem veiculados. Isso determinará a escolha de linguagem adequada e de composições textuais apropriadas. Nesse sentido, é preciso lembrar que Lotman, Uspênski e Ivanóv (1981) defenderam que a cultura tem traços distintivos e não representa um conjunto universal, apenas subconjuntos de uma determinada organização. Além disso, a compreensão da cultura passa pela combinação de vários sistemas de signos, cada um com codificação própria que se estabelece na relação entre os sistemas e entre os textos geradores de semioses. É nesse

---

de uma estrutura, o sistema modelizante de segundo grau busca sua estruturalidade na língua", e a partir dela busca sua própria organização acolhendo todas as demais linguagens que não fazem parte das línguas naturais, mas que são componentes da cultura.

<sup>7</sup> Essa pesquisa exploratória se deu a partir de uma coleta (registro) de comerciais em TV brasileira de sinal aberto, em cinco períodos do ano de 2016, em diferentes meses. Em cada momento foram gravadas em torno de 3 horas de programação do horário nobre (20h às 23h) e averiguadas as peças publicitárias exibidas buscando identificar os traços corporais que se repetiam.

---

<sup>8</sup> Lotman (1999) vai além ao tratar do texto criativo e da imprevisibilidade, ele traz o conceito de explosão. Para Irene Machado (2003) a explosão não é um fenômeno físico, mas momentos de grandes imprevisibilidades que levam ao florescimento de novas configurações de cenários das representações culturais. Para Lotman (1999), explosão carrega a noção de transgressão possível, de comportamento atípico, é o momento em que o sentido tensiona a previsibilidade, irrompe na criação de algo que não estava determinado. O autor observa ainda que a explosão é quase atemporal (justamente porque não está ligada à cronologia, mas não porque desconsidera a temporalidade). Assim, a explosão pode acontecer em diferentes ritmos de tempo.

caminho que a cultura se aproxima da comunicação.

As relações entre os sistemas culturais ocorrem em um espaço semiótico que Lotman (1996) denominou semiósfera<sup>9</sup>. Como dimensão de realização das semioses e da comunicação por excelência, a semiósfera está em constante movimento porque vive “aberta” à informação externa, mas também a conexões e tensionamentos entre os sistemas que estão em seu interior. Há uma mobilidade entre os sistemas que se relacionam nesse espaço, em um processo de tradução - o que faz parte do mundo externo a um sistema cultural pode penetrar no interior de outro sistema e vice-versa. Devemos estar conscientes de que na semiósfera existem diferentes níveis de intersecções e graus de tradutibilidade e intradutibilidade entre os sistemas culturais. Esses momentos de intradutibilidade nos deslocam da “zona de conforto” proporcionada pela regularidade, pelo reconhecimento dos códigos de determinada linguagem. Dentro da concepção da SC podemos entender que a publicidade constitui a sua zona de semiósfera em que articula esferas de linguagens (sistemas de signos) que entram em conexão gerando tradutibilidades e em tensionamento gerando intradutibilidades. E é nesse instante que novos sentidos podem ser gerados e que a linguagem pode, de fato, assumir a função criativa.

Os processos de rupturas de sentidos que se configuram na publicidade da TV aberta brasileira exigem que determinados modelos sejam rearticulados fazendo com que alguns conteúdos e estilos recorrentes deixem de ser reiteradamente repetidos e o imprevisível seja inserido, incluindo novos conteúdos a essa semiósfera. É preciso esclarecer que as rupturas de sentidos, no nosso entendimento, são mais amenas que as explosões (já apontadas na nota de rodapé número 7), mas não menos importantes na reorganização do sistema televisual e publicitário. Estas também nos interessam porque marcam o caminho, são os rastros para se chegar às produções que convocam o imprevisível. Quando há ruptura de sentidos interrompem-se as cadeias de causa e efeitos que são próprios da construção das linguagens e vem à tona o acaso na composição dos textos e com isso a descontinuidade, a instabilidade e a imprevisibilidade, gerando um comportamento atípico do sistema, a intradutibilidade momentânea e a mudança de conteúdos.

Tendo em vista que o termo diversidade é bastante controverso e muito abordado em nosso tempo, optamos por inseri-lo nesse estudo por um via bem direta. Não a partir de sua conceituação, mas verificação de sua manifestação como irregularidade. A diversidade, portanto, será estudada aqui primeiramente na relação com as corporalidades mobilizando rupturas de sentido no que concerne à etnia, ao gênero, à forma física, à faixa etária, conforme verificado na observação exploratória mencionada anteriormente. Assim, a diversidade se estabelece como um dos modos de irregularidade, imprevisibilidade e/ou descon-

tinuidade que se articula nas corporalidades na produção de textos publicitários televisuais, constituindo um elemento diferencial em relação a composição dos textos hegemônicos. A diversidade que vamos investigar é aquela constituída e organizada em estruturas e estruturalidades que se constituem sobre sistemas modelizantes do corpo na publicidade audiovisual e que estão em relação com os sistemas culturais. A diversidade corporal, então, se opõe aos textos e sistemas homogêneos que se constroem em textos publicitários televisuais.

Após as articulações teóricas, seguimos, então, com um breve contexto da publicidade televisual brasileira, as transformações que a guiaram até os dias atuais e ponderações sobre o objeto empírico, sob as premissas teórico-metodológicas da semiótica da cultura.

### O contexto da publicidade televisual brasileira

A parte da investigação aqui apresentada é resultado da análise de quatro peças publicitárias que se configuram em textos semióticos e que, de certa forma, provocam rupturas de sentidos por meio das corporalidades, propondo reconfigurações dos sentidos hegemônicos e dos textos midiáticos.

Nas primeiras décadas da mídia TV, tradicionalmente o comercial foi limitado aos formatos de duração temporal de 30 segundos, 45 ou até 1 minuto e durante anos protagonizou os intervalos das grandes redes. Com o avanço das novas tecnologias de comunicação, a televisão foi cada vez mais impactada e transformada e os modos de produção e consumo também tomaram novos rumos.

No início dos anos 90, o surgimento, de fato, da televisão a cabo e por assinatura no Brasil e o uso ampliado do espectro de frequência de transmissão UHF possibilitaram o nascimento de novas emissoras como, por exemplo, a MTV (Music Television) Brasil. Essa etapa representa uma nova fase da televisão, na qual se verifica uma ampliação nas possibilidades de oferta e consumo de programas. Mesmo com o aumento da oferta da programação, a fonte emissora ainda comandava a recepção, através das grades de programação que obrigava a audiência a acompanhar as produções em horários pré-estabelecidos.

A grande novidade, porém, ainda estava por surgir. Nos anos 2000, as transformações tecnológicas do campo da informática possibilitaram uma revolução digital, caracterizada por uma pontual mudança na relação de consumo: se anteriormente era a emissora que comandava a recepção, pois previa um espectador, de certo modo passivo, segundo Jenkins (2009), atualmente, o consumo programa a recepção, constituindo um consumidor ativo, que decide quando, como e onde quer acompanhar determinado programa. Nessa perspectiva, Carlón (2014) nos chamou a atenção para uma das principais características da contemporaneidade: um novo tipo de espectador, mais complexo. Esse é um fenômeno que afeta diretamente os mecanismos de produção da televisão, na medida em que a obriga a pensar num espectador acostumado a receber mensagens em diversos “dispositivos midiáticos (telefones, celulares, notebooks, etc) e mídias (como o YouTube, Terra, etc.)” (Carlón, 2014, p. 19). As opções aumentam em muitas direções com diversidade de suportes, plataformas, recursos técnicos, programação, acesso etc.

Nesse cenário, a publicidade também é obrigada a se re-

<sup>9</sup> No texto de introdução do livro *Cultura e explosão* (1999), Jorge Lozano explicou que o conceito de semiósfera foi inspirado no termo biosfera, proposto pelo biogeoquímico russo Vernadski. Segundo Lozano: “se substitui a noção de adaptação pela de construção, o que permite colocar em evidência como os organismos conduzem a sua própria organização interna elegendo as peças e fragmentos do mundo externo relevantes para sua existência” (Lozano, in Lotman, 1999, p. 3) e assim “(...) alteram a cena em que vivem, alterando a estrutura física” (Idem).

formular buscando novos formatos, outros suportes, novas formas de comunicar. Assim como a cultura em sua dinâmica está sempre em movimento, por vezes mais intensos e por vezes mais lentos, também o âmbito midiático sofre essas agitações. Mas, ainda que a internet apresente um crescimento significativo nos gastos em publicidade, por enquanto a televisão ainda abocanha mais de 50% dos investimentos e as emissoras de sinal aberto ficam também com maior porção. Preparada para oscilações, mudança de perfil de público, novas tecnologias, crises econômicas e modificações na cultura, a publicidade se organiza numa perspectiva mercadológica, é preciso estar ciente de que a função da publicidade é, em última instância, o incremento das vendas, ainda que atrelado a isso estejam tantos outros objetivos menos vinculados ao puro consumo.

Buscando encontrar traços de irregularidades que permitem qualificar um tipo de diversidade apresentada em publicidades televisuais brasileiras e sua problematização, passamos às considerações sobre essas peças.

### Produzindo irregularidades e traçando dissidência

De forma simplificada apresentamos a seguir o procedimento metodológico que conduziu o nosso exame sobre as peças publicitárias. A análise foi realizada considerando as corporalidades enunciadas pelas peças na articulação possível com operadores conceituais da SC, tais como texto, sistemas modelizantes, códigos, explosão, regularidades / irregularidades, previsibilidade / imprevisibilidade. Entendemos que não seria adequado para um artigo apresentar uma análise minuciosa de todas as cenas dos quatro comerciais e de sua repercussão na internet. Assim, a opção foi trazer ao debate os aspectos que consideramos os mais relevantes de cada um dos spots e que mais contribuiriam para a problematização em desenvolvimento. É claro que nesse processo será preciso descrever algumas sequências do corpus.

A escolha por campanhas específicas relativas a namorados se deu em função de, em 2015, duas peças causarem polêmica na internet em função de espectadores que se manifestaram quanto às relações afetivas expostas nos comerciais. Continuou-se, então, acompanhando anúncios como esses nos anos seguintes. Em 2016 não encontramos peças com essa temática específica e em 2017 elas voltam a aparecer. Ou seja, buscando identificar irregularidades de códigos em relação ao sistema modelizante em anúncios televisivos e nos deparamos com questões de gênero que nos chamaram a atenção e entendemos que poderiam compor esse texto. Há, sem dúvida, outras campanhas que foram estudadas e poderiam ser abordadas, mas entendemos que era necessário realizar um recorte coerente para o tamanho deste artigo.

#### Texto 1: Pense menos, ame mais

Em 2015 a exibição das duas peças publicitárias (das marcas O Boticário e Lacta) em emissoras brasileiras tiveram repercussões contrárias e a favor e geraram muita polêmica nas redes sociais e na internet como um todo. Ambas apresentavam indiretamente relações homoafetivas.

#### Peça Publicitária - Pense menos, ame mais.

**Marca:** Lacta

**Produto:** Bombom Sonho de Valsa

**Tempo:** 01:00

**Período:** Lançada em Abril de 2015.

**Nome:** Pense menos, ame mais.

**Locações:** Locais públicos variados, estação de trem, elevador, parque de diversão, exposição de arte contemporânea (vernissage); lugares privados: (sala de estar) com grandes janelas, garagem com porta aberta, sala com ambiente integrado (jantar e estar). Obs.: Transparências em excesso (vidros, janelas, espelhos).

**Personagens:** Casal de Idosos; casal com moça negra e grávida; casal de lésbicas; casal com rapaz 'alternativo' (tatuado, cabelo raspado); casal com evidente diferença de idade (mulher mais velha); casal heterossexual com objetos de cena que evidenciam que tem filhos e casal com rapaz cadeirante, mulher sentada em seu colo.

**Planos e Movimentos de Câmera:** Plano geral corta para plano fechado/close. Movimento de Dolly suave nas cenas dos beijos.

**Iluminação:** Tons azulados. Atmosfera de intimidade.

**Descrição:** Casais se beijando em locais variados (públicos e privados), casais heterossexuais e homossexuais, com deficiência física (cadeirante) e de idades distintas. Moça negra e grávida.

**Quando aparece a marca:** apenas como uma assinatura e só surge no final.

**Agência:** Wieden+Kennedy

**Direção:** Enrique Escamilla

**Produtora do Comercial:** Delicatessen

**Disponível em:** <[www.youtube.com/watch?v=HYWyzYJhQyk](http://www.youtube.com/watch?v=HYWyzYJhQyk)>

**Fonte:** Diversas<sup>10</sup>. Elaborado pelas autoras.

A peça publicitária Pense menos, ame mais da marca de chocolates Lacta foi lançada sob um discurso de celebração do "amor atual em todas as suas formas de diversidade e gêneros".<sup>11</sup> Foram editadas várias versões em formatos menores do comercial que se articula todo em torno de duplas se beijando em locais públicos e privados. O beijo na boca é elemento tradicional da cultura como representação do afeto entre casais e esse texto publicitário se compõe todo ele sobre sete situações de demonstração desse afeto de forma carinhosa, cúmplice, amorosa, apaixonada, intensa, ardorosa. Nos deteremos mais nesse comercial porque ele apresenta cenas com composições semânticas diferentes na formação da narrativa como um todo.

A linguagem audiovisual, em todos os casos, primeiro mostra os casais num plano mais aberto, depois mostra o beijo na boca em primeiro plano. A alternância de casais que vão aparecendo nas cenas do comercial permite ver que eles são conjugados sobre irregularidades considerando o sistema modelizante da publicidade que se articula sobretudo nas imagens corporais de jovens, brancos, heterossexuais e magros. Vemos casais que se beijam na boca com entusiasmo e que são diversos daqueles que as previsibilidades do sistema cultural nos impõem: faixa

<sup>10</sup> Recuperado em 10 maio, 2016, de <<http://g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/2015/04/sonho-de-valsamostra-beijo-gay-em-comercial-com-casais-apaixonados.html>> e em 11 maio, 2016, de <<https://www.youtube.com/watch?v=HYWyzYJhQyk>>.

<sup>11</sup> Recuperado em 10 maio, 2016, de <<http://g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/2015/04/sonho-de-valsamostra-beijo-gay-em-comercial-com-casais-apaixonados.html>>.

etária em torno de 70 anos, hetero em que a mulher é bem mais velha que o homem, etnias diferentes, homossexual, o homem é deficiente físico, casal hetero com filhos. Contudo, se o espectador não se deixa levar apenas pela composição textual do afeto, logo de início se percebe que todos os casais correspondem a um padrão estético modelizado de magreza e boa aparência.

O primeiro casal que entra em cena está na plataforma de uma estação de trens inicialmente mostrada em grande plano geral. Os planos seguintes são mais fechados (planos médios e closes) e denunciam os olhares de cumplicidade de um casal de idosos de cabelos totalmente brancos, que se olham intensamente, ignorando as pessoas ao redor, embora estejam em um local público e movimentado e que em seguida se beijam demoradamente. A voz do narrador diz: O que eles estão pensando? Não importa que estão olhando.

A juventude é um elemento de regularidade na publicidade em oposição a velhice, o beijo é uma ação que pertence muito mais a primeira esfera. Aos idosos cabe o “selinho”, não um beijo ardoroso, um olhar apaixonado. O elemento diferencial da aparência física (idoso) conectado a um ato que não lhe é comumente atribuído (beijo na boca intenso) constitui a imprevisibilidade no texto publicitário.

Na sequência a presença de outro casal: um rapaz branco e uma moça negra e grávida que se beijam em um elevador. Ela solta as compras para beijá-lo. A voz do narrador diz: que a gente não sabe se controlar... E, então, fecha-se a porta do elevador. A presença da etnia negra na publicidade não é incomum, mas não é frequente. A relação afetiva entre uma negra e um branco dobra o fator não frequente. Mas há algo mais que constitui a trama da irregularidade: a procriação. Assumir um relacionamento afetivo com uma etnia diferente, aceitar uma gravidez em que esteja em potência as condições de preconceito (sim, ele ainda existe no Brasil) configuram uma descontinuidade nos padrões hegemônicos da publicidade brasileira.<sup>12</sup>

A cena que mais provocou polêmica e desencadeou reações nas redes sociais foi o beijo entre duas mulheres num parque de diversões (local público). A voz do narrador diz: ...que não interessa a opinião dos outros... Uma delas é loira de cabelos compridos e a outra morena, de cabelos curtos. Aliás, a polêmica só não deve ter sido maior por que na versão reduzida que foi ao ar na TV aberta essa cena não foi exibida. O beijo foi criticado, por um lado, porque chocou os mais conservadores e, por outro, segundo comentários na internet, porque foi um equívoco colocar só mulheres se beijando e não colocar homens se beijando também. Para alguns, o beijo lésbico é mais ‘aceitável’ e, por isso, foi realizado, mas, segundo determinados internautas, se queriam mesmo promover a diversidade, deveriam ter produzido os dois tipos de beijos. O fato de estilizar o casal feminino e estereotipar a figura da homossexual feminina, apresentando uma delas com traços masculinos, cabelos curtos, sem maquiagem, sem adereços e usando roupas estilo esporte também foi motivo de críticas.

<sup>12</sup> Com exceção das peças publicitárias do governo federal que têm primado pela diversidade de raças, classes sociais, formas físicas, faixa etária, entre outros.

Essa cena apresenta o ponto alto da imprevisibilidade do comercial, afinal um beijo entre duas mulheres está relativamente fora do sistema modelizante midiático de afetividade entre casais – a não ser em momentos especiais. Esse momento, talvez mais que os demais do comercial, se configura como uma ruptura brusca de sentidos, que exige uma reconfiguração dos códigos e um reposicionamento do olhar, “assumindo matices de sentido sempre novos” (Lotman, 1999, p. 170) para o texto publicitário audiovisual. A sociedade em que vivemos é composta por muitos casais homossexuais, mas sua expressão de afeto em público e a visibilização disso em qualquer ambiente ainda é considerada fora dos padrões. As manifestações nas redes sociais permitiram perceber que as semioses sobre essa cena do comercial não são consensuais, pelo contrário, se contrapõem. Para este beijo articulam-se sentidos de indecência para uma parte dos espectadores e de representação de diversidade para outra.

Na cena seguinte, o gesto destacado, o deslizar a mão delicadamente, pode ser lido como um ato de desejo pelo corpo do parceiro, o que nesse contexto é muito significativo, uma vez que se trata de um parceiro singular, com tatuagens por todo o corpo, que usa brincos. A sua parceira é uma moça castanha, cabelos lisos, sem tatuagem, adereços delicados. Os dois estão em um ambiente privado, um cômodo com muitas caixas parecendo tratar-se de uma mudança. Será que eles vão morar juntos? A voz do narrador diz: ... que isso nunca vai dar certo... Uma irregularidade que se configura pelo perfil físico e se reflete no perfil comportamental e de personalidade dos parceiros: opostos. Os adereços, vestuário e aparência física do casal parecem colocar os dois em polos opostos: ele, um rebelde e ela a menina de família. A irregularidade dos parceiros é a irregularidade do texto, contudo essa composição de texto – o rebelde e a comportada – é muitas vezes usada em novelas e séries ficcionais.

A narrativa do spot volta para o ambiente público, uma espécie de vernissage, onde um casal se beija, a mulher mais velha e o rapaz mais jovem, a narração diz: ... será que vai durar para sempre?... Mais uma vez, o entrelaçar de olhares e o desprezo pelo público ao redor, que também parece não dar atenção aos dois. A diferença de idade que opõem a juventude e a velhice é, sem dúvida, uma irregularidade no sistema de composição de casais, contudo mais aceitável quando o parceiro mais velho é o homem. Quando se trata da mulher assumir o papel do parceiro mais velho, o texto se torna imprevisível. Muitas vezes pouco aceitável, poucos casos são assumidos socialmente, poucos casos são representados ficcionalmente, se repetem os casos em que vem a público pela mídia que o parceiro mais novo, nesse caso o homem, acaba por tirar proveito da mulher (mais velha).

A cena seguinte começa com o close do beijo, expõe a aliança da mulher, ela está em posição superior a ele e em seguida descobrimos que ela está sentada no colo do marido que é um cadeirante. A voz do narrador diz: ... que nada é impossível pra gente ... o local, uma garagem espaçosa com as portas totalmente abertas. Ao final um close nos rostos e um olhar apaixonado. De fato, as imagens foram captadas e pensadas para construir a semiose de que nada e ninguém incomodariam aquele momento, a intimidade daquele (s) beijo (s). As deficiências físicas raramente aparecem em comerciais de televisão<sup>13</sup>, afinal elas não compõem os traços esperados para o corpo no

seu sistema modelizante. Representam não apenas as irregularidades, mas também o não esperado e não aceito. O beijo que encerra o comercial de certo modo representa a regularidade e não a alteridade e é dado por um casal com filhos já que a voz do narrador diz: será que vamos acordar as crianças? O casal se beija com certo ardor na sala de estar-jantar da casa derrubando objetos da bancada, mas não se importa com isso. Afinal pais com filhos também são seres sexuados. Ainda que um casal hetero seja uma previsibilidade clara na norma do sistema das corporalidades, a insinuação de que eles possam ter relações sexuais com os filhos em casa, ou interações mais picantes na sala de estar torna-se uma ruptura em relação às suas regularidades.

A voz do narrador pergunta: O que eles estão pensando? Flashes em close de todos os beijos anteriores se seguem, um após o outro. O narrador responde: nada. As mãos dos casais segurando o bombom Sonho de Valsa no centro se revezam rapidamente e a assinatura do produto encerram o comercial.

Ainda que o objetivo maior da empresa seja vender o produto, pode-se perceber que a diversidade que propomos estudar aqui se apresenta por meio das irregularidades trazidas ao texto publicitário e inscrevem-se nos corpos que atuam nesse texto; os elementos diferenciais têm como fio condutor o beijo, mas se engendram na velhice, na diferença étnica, na homossexualidade, na diferença comportamental, na diferença de idade, na deficiência física, e no desejo sexual. Esse texto publicitário cria uma descontinuidade em vários níveis para as relações de casais e as normas dos sistemas modelizantes, contudo o fio condutor que o mantém atrelado e codificando fortemente os corpos é a linha da estética física aceitável: não há desvios, irregularidades, descontinuidades ou imprevisibilidades aqui: todos são magros e esteticamente aceitáveis.

## Texto 2: Todas as formas de amor

### Peça Publicitária -

*Um dia dos namorados para todas as formas de amor.*

**Marca:** O Boticário

**Produto:** Egeo 7 Tentações (desodorante colônia)

**Tempo:** 0:30

**Nome:** Peça - Um dia dos namorados para todas as formas de amor componente da Campanha - Casais.

**Período:** Lançada em 24 de maio de 2015.

**Locações:** Fachada Loja O Boticário. Imagem na fachada da loja casal heterossexual. Apartamentos distintos. Uma mulher cozinha. Um homem se arruma em sua casa. Uma mulher se arruma em sua casa. Em locais diferentes outro homem e outra mulher pegam um táxi na rua.

<sup>13</sup> Quantas vezes vemos pessoas com deficiência numa peça publicitária? Provavelmente apenas naquelas de associações que as representam, ou do governo federal que divulga algum tipo de vacina ou serviço. Essas pessoas são excluídas das peças publicitárias por que não remetem ao tipo padrão e hegemônico, é, portanto, uma irregularidade. Pesquisas de mercado e científicas corroboram com essa colocação, vide: <[www.lume.ufrgs.br/handle/10183/147457](http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/147457)> e ainda o o Trabalho de Conclusão de Curso disponível no link: <[www.movimentodown.org.br/2016/10/pessoas-com-deficiencia-sao-cada-vez-mais-representadas-na-publicidade/](http://www.movimentodown.org.br/2016/10/pessoas-com-deficiencia-sao-cada-vez-mais-representadas-na-publicidade/)>.

**Descrição:** Casais heterossexuais e homossexuais se encontram e trocam presentes, em locais públicos, restaurante, praça e em casa.

**Personagens:** Casais heterossexuais e homossexuais.

**Planos de Câmera e edição:** Plano gerais e médios. Edição sincopada (rápida).

**Iluminação:** Ambientes noturnos. Luz indireta, fill-light.

**Música:** Toda a forma de amor (Composição: Lulu Santos). A trilha sonora tem um papel importante, inclusive, dá nome ao comercial.

**Prêmio:** Grand Effie no Effie Wards Brasil 2015.

**Agência:** Almap BBDO

**Direção:** Heitor Dhalia

**Produtora do Comercial:** Paranoid

**Disponível em:** <[www.youtube.com/watch?v=p4b8BMnolDI](http://www.youtube.com/watch?v=p4b8BMnolDI)>

**Fonte:** Diversas.<sup>14</sup> Elaborado pelas autoras.

O spot de O Boticário<sup>15</sup> (Um dia dos namorados para todas as formas de amor) mostra paralelamente pessoas em ações cotidianas como cozinhar, entrar numa loja, arrumar-se para sair, pegar um táxi, entre outros. As cenas são apresentadas rapidamente, intercalando aleatoriamente ações de homens e mulheres. O texto “Dia dos Namorados” fixado na vitrine da loja de O Boticário nos primeiros segundos do comercial estimula o espectador a compor casais entre os personagens, já que o primeiro ato é um rapaz comprando um presente na loja. O roteiro de trinta segundos foi ao ar com uma trilha sonora conhecida dos brasileiros, a versão instrumental de uma canção de 1988 do cantor e compositor Lulu Santos chamada Toda forma de amor. O vídeo operou sobre situações de encontros entre casais, que vão se intercalando em cenas curtas e todas noturnas. Na composição visual são usados vários planos abertos que se interpõem a primeiros planos. Os corpos presentes no texto são todos coerentes com os padrões televisuais e culturais do perfil caucasiano, sem a inclusão de qualquer diversidade.

Num primeiro momento, o espectador usa os códigos heteronormativos para interpretar as pistas que o comercial vai deixando e provavelmente imagina que um determinado homem vai encontrar uma determinada mulher seguindo os padrões de casais heteros, correspondência de faixa etária e de tipo físico. É claro que a construção narrativa própria do audiovisual contribui muito para isso com a sequência de cortes que é organizada no spot. Por exemplo, uma mulher toca um interfone do lado de fora de um edifício, um homem atende um interfone dentro de casa, a mesma mulher entra pela porta principal do prédio. O desfecho imaginado numa cultura heteronormativa é que os dois se encontrariam, mas no comercial quando o homem abre a porta outro homem está a espera com um presente do

<sup>14</sup> Recuperado em 10 maio, 2016, de <<http://g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/2015/06/comercial-de-o-boticario-com-casais-gays-gera-polemica-e-chega-ao-conar.html>> e <<http://g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/2015/10/propaganda-da-boticario-com-casais-gays-vence-premio-publicitario.html>>, e em 11 maio, 2016, de <[www.youtube.com/watch?v=p4b8BMnolDI](http://www.youtube.com/watch?v=p4b8BMnolDI)>.

<sup>15</sup> A empresa O Boticário foi fundada em 1977 e se caracteriza por ser uma rede de franquias de cosméticos e perfumes. A campanha publicitária do dia dos namorados foi lançada em rede nacional no horário nobre da Rede Globo, no intervalo do programa Fantástico (uma revista televisual que vai ao ar aos domingos).

Boticário nas mãos e os dois se abraçam. O espectador mais apegado aos sistemas modelizantes pode sentir-se ludibriado pela narrativa – o que, de certo ponto de vista, a torna ainda mais estimulante. O desdobramento das cenas revela que os personagens apresentados iam encontrar-se com seus namorados e namoradas formando casais heteros e homos.

A surpresa surge a partir da metade da peça, aos 14 segundos, quando nos deparamos com o acaso, um momento inesperado para o sistema modelizante: as trocas de presentes que se seguem nos apartamentos, restaurante e praça pública se dão, inclusive, entre casais do mesmo sexo. É na segunda parte do texto publicitário que irrompe a imprevisibilidade. De acordo com as regularidades e continuidades dos comportamentos de gênero comumente expostos na televisão, o espectador espera que todos os casais se componham a partir de um homem e uma mulher que foram sendo apresentados ao longo da peça. Primeiro por que esta intercala, desde o início, a imagem de homens e de mulheres de faixa etária similares. A linguagem audiovisual acostumou o espectador a complementar as narrativas a partir das sequências de cortes interpostas. Quando as sequências não se cumprem, o espectador normatizado sente-se traído pelo texto, é pego pelo inesperado. Mas, na verdade, é o próprio espectador que se trai, porque produz semiose antes mesmo de ter elementos suficientes para a interpretação do texto.

Nos parece que, ao contrário da elevada tensão provocada pelo beijo gay produzido pelo comercial analisado anteriormente, o tensionamento provocado por este anúncio insere um elemento de casualidade que pode, talvez, ser mais impactante que a ousadia aparente do beijo explícito apresentado na outra peça. Lotman explica afinal que na semiosfera o espaço semiótico constitui “uma intersecção em vários níveis de vários textos, que unidos vão formar um determinado estrato, com complexas correlações internas, diferentes graus de tradutibilidade e espaços de intradutibilidade.” (1999, p.41). O instante em que os dois homens se abraçam pode se configurar num primeiro momento de intradutibilidade para o espectador de TV, um período de incompreensão em que ele pode demorar para rearranjar os códigos e perceber o que de fato significa a mensagem daquele texto publicitário. Mais adiante duas mulheres se abraçam e o processo de intradutibilidade pode se repetir.

Deve-se dizer, contudo, que esse processo só ocorre para o espectador habituado pelas regularidades da linguagem televisual, tendo em vista as poucas temáticas de relações heteros que a publicidade apresentava até então nesse meio – um tanto diferente do que já vinha acontecendo na internet. Por isso, quando casais homossexuais são colocados em um anúncio, como fez a marca O Boticário, causa uma tensão, uma ruptura de sentidos e ocorre, como sinalizou Lotman (1999), esse instante de intradutibilidade, nesse caso em um grau elevado.

O mais interessante é que, tendo em vista a grande repercussão nas redes sociais, nesse texto não há beijo, apenas abraços e abraços que não excedem o nível do afeto amigável, com exceção de uma das últimas cenas em que a namorada é erguida pelo namorado e rodopia com ele tendo o perfume na mão. Assim, não há uma ruptura de sentidos em nível da linguagem do corpo que seja tão drástica em relação às normatividades sociais. Mas a frase inicial do anúncio “Dia dos namorados” parece ter tido grande

efeito de sentidos. Sugere-se dois pontos de inconformidade do espectador: a discordância por ter sido ludibriado e o foco do texto publicitário na questão de gênero.

O comercial que lançou o desodorante colônia Egeo Tentações para o Dia dos Namorados causou uma batalha nas redes sociais com campanhas contra e favor da publicidade, uns defendiam a liberdade e as formas de amar colocada pela peça e outros a família, que pensavam ser ameaçada pelo anúncio. Nesta ‘queda de braço’ pela liberdade de posturas, opções sexuais e o que é ou não respeitoso ao outro, inúmeras reclamações chegaram ao CONAR (Conselho Nacional de Autoregulação Publicitária), sem dúvida uma reação homofóbica e não esperada por parte dos criadores do comercial, ainda assim, o processo foi julgado e a empresa absolvida, em julho de 2015 e, no mesmo ano, ganhou o Grand Effie (prêmio máximo) no Effie Awards Brasil 2015.

### Texto 3: Para amarrar seu amor

#### Peça Publicitária -

*Nesse dia dos namorados, espalhe seu amor.*

Marca: Natura

Produto: Humor

Tempo: 0:16

Período: Maio de 2017.

Nome: Nesse dia dos namorados, espalhe seu amor.

Locações: Festa ou pista de dança de uma boate.

Personagens: Casal lésbico.

Planos e Movimentos de Câmera: Plano geral e closes alternados.

Iluminação: Tons na cor magenta. Atmosfera de sedução

Quando aparece a marca: Na assinatura do comercial.

Agência: DPZ&T

Disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=sRunHfS8n\\_Q](http://www.youtube.com/watch?v=sRunHfS8n_Q)>

Fonte: Diversas. Elaborado pela autora.

No ano de 2016 não identificamos peças publicitárias das campanhas do “Dia dos namorados” que trouxessem à tona a temática da diversidade de gênero. Foi em 2017 que elas começaram a parecer novamente, desta vez com a marca Natura propondo uma simpatia para amarrar seu amor, com perfumes da linha Humor e com a campanha Nesse dia dos namorados, espalhe seu amor. O spot tem 16 segundos – é praticamente metade do tempo da maioria dos comerciais veiculados em televisão no Brasil – e se configura de maneira bem humorada e ambígua ao propor um ritual para encantar a pessoa amada. O diferencial da narrativa se dá no âmbito imagético, protagonizado por um casal de lésbicas.

O cenário parece ser o de uma festa, com música animada, pessoas dançando e o ambiente é parcialmente escuro. A câmera se foca em duas moças dançando separadamente, olhando-se nos olhos e sorrindo, indicativos de um flerte. Uma é loira, outra morena, ambas têm a pele branca, o formato do corpo é esbelto e os traços do rosto delicado. Uma veste um microvestido de paetês e a outra, shortinho e blusa que deixa os ombros de fora.

Desde o início do anúncio se evidencia a importância da linguagem verbal numa voz off de mulher e nas legendas que tomam o centro da tela repetindo o que ela diz, a começar por: “simpatia para amarrar o seu amor...”. A narradora vai descrevendo a simpatia em três passos e as

personagens vão executando ações que correspondem ao que está sendo dito, porém com algumas distorções que são percebidas nos detalhes da imagem e que não seriam imaginados no verbal pelos mais acostumados aos rituais de simpatias casamenteiras.<sup>16</sup> A voz off diz “pegue uma peça da pessoa amada e dê dois nós...” nas imagens uma das moças pega a camisa da outra, passa em torno das duas e dá dois nós. Essa recodificação da simpatia, por um lado, leva à construção de um toque de humor – e, aliás, o nome do produto vendido no comercial é Humor – em função do inesperado, da criatividade do texto semiótico que reconstrói o imagético a partir do verbal. Por outro lado, cria proximidade entre as garotas que agora estão amarradas pela peça de roupa, os enquadramentos são fechados nas duas, dando mais intimidade à cena. Para complementar, a voz da narradora afirma “mentalize a pessoa” e no vídeo as duas moças se aproximam, uma pega o rosto da outra com as duas mãos reconstruindo a ideia de um casal apaixonado. No final da narrativa as moças se beijam na boca, o que toma menos de um segundo do comercial. Logo na sequência aparece a imagem da marca em animação com desenhos abstratos que se alteram rapidamente e formam cenas de mulheres se beijando que, no entanto, não são facilmente percebíveis.

Diferentemente dos comerciais anteriormente examinados que traziam diversos casais, esse traz apenas um casal de mulheres, nesse caso o Dia dos Namorados aponta para uma relação homo, tornando o discurso do anúncio bem mais direto do que os das outras peças. Ao mesmo tempo que opera sobre a ludicidade da simpatia ritualística da data, tornando a sua reinterpretação bem humorada e criativa, se passa em um cenário público – em que aparentemente as normalizações hetero não são predominantes. O protagonismo do casal lésbico aponta para a ampliação do sistema modelizante de gênero da cultura ocidental, no qual as regularidades não se constituem costumeiramente sobre relações entre pessoas de mesmo gênero.

Ainda que trazendo um discurso mais direto, esse comercial não causou tanta polêmica nas redes sociais como o do Boticário, veiculado em 2015. E é importante lembrar que, da mesma forma que o anúncio do bombom Sonho de Valsa, ele também traz um beijo entre mulheres. Dois anos depois e com uma cena explícita de flerte e beijo lésbico, o anúncio teve mais de 4 milhões de visualizações no YouTube até dia 20 de junho de 2017. No Facebook, no mesmo período, um total de 84 mil reações e só a minoria indicou algum descontentamento - 3,6 mil “Grr” e 433 “triste”. Para os comentários negativos a Natura respondia com: “Oi, nome da pessoa. Acreditamos no amor, em todas as suas formas e possibilidades. #EspalheSeuHumor #EspalheAmor”. Com 58 mil curtidas e 20 mil “amei”, o spot certamente provocou menos reações negativas que os que o antecederam em 2015 com temática similar, o que pode ser um indicativo do aumento da aceitabilidade por questões de diversidade gênero por parte do público. Esse cenário, no entanto, não deve ser aceito

com tanta facilidade num país que tem altos índices de crimes e violência contra LGBTs.<sup>17</sup>

#### Texto 4: O poder do toque

##### *Peça Publicitária* - O poder do toque

**Marca:** P&G

**Produto:** Vicky

**Tempo:** 1:15

**Período:** Lançada em junho de 2017/ Campanha para o Dia dos Namorados.

**Nome:** O poder do toque

**Locações:** Várias em locais públicos, ruas, escadas rolantes, parques.

**Personagens:** Casais diversos, inclusive do mesmo gênero.

**Planos e Movimentos de Câmera:** Plano geral e closes alternados. Iluminação: Intimista.

**Descrição:** Casais heterossexuais e homossexuais em locais públicos trocam carícias, sendo que os heterossexuais parecem à vontade, enquanto as feições dos casais homossexuais apontam constrangimento em suas atitudes. A música de fundo é melancólica e não há diálogos, mas legendas que traduzem os sentimentos e sinalizam o preconceito que há na sociedade em relação aos relacionamentos homossexuais.

**Quando aparece a marca:**

**Agência:** Publicis Brasil

**Direção:** Will Mazzola

**Produtora do Comercial:** Trator Filmes

**Disponível em:** <[www.youtube.com/watch?v=Xe51Y7GyFU0](http://www.youtube.com/watch?v=Xe51Y7GyFU0)>

**Fonte:** Diversas. Criado pelas autoras.

O comercial do medicamento para gripes e resfriados Vicky oferece uma leitura explícita e talvez mais assertiva ao abordar o tema da diversidade, entre as campanhas analisadas, isso porque o elenco é composto por casais reais. Não que isso já não houvesse sido feito em campanhas publicitárias para a televisão aberta brasileira, vide a criação da campanha da linha de produtos de beleza e higiene pessoal Dove, que opta por ter em suas publicidades mulheres reais e não modelos sob a premissa de retratar a “real beleza”.<sup>18</sup> No caso dos produtos Vicky, os casais heterossexuais e homossexuais, jovens e maduros e de diferentes raças foram representados, mostrando um olhar mais complexo para a diversidade, ainda que o principal aspecto retratado fosse a homossexualidade.

Característica relevante desse comercial é que não há diálogos ou voz off, a sonoridade se constrói apenas sobre a música – é bom lembrar que esse é um traço encontrado em muitos comerciais que buscam conectar seus sentidos sobre a subjetividade e a emoção. O verbal não é eliminado de todo, tendo em vista que algumas legendas são colocadas para conduzir a leitura imagética, contudo ele é relegado a segundo plano. As legendas traçam

<sup>16</sup> É bom lembrar que o Dia dos Namorados no Brasil ocorre um dia antes do dia de Santo Antônio, santo casamenteiro, para o qual se faz muitas simpatias para encontrar o amor, reter a pessoa amada, casar, etc.

<sup>17</sup> <http://blogs.correio24horas.com.br/mesalte/numero-de-mortes-de-lgbts-bate-recorde-em-2016-bahia-teve-32-homicidios/>

<sup>18</sup> Informações sobre as campanhas da Dove podem ser conferidas no link: <<http://www.dove.com/br/historias-Dove/campanhas/retratos-da-real-beleza.html>>. Acesso em 17/07/2017, às 19h02.



uma narrativa de alerta ao preconceito.

O comercial de 1 minuto e 20 segundos foi ao ar no intervalo do Fantástico, programa da Rede Globo veiculado aos domingos e que tem altos índices de audiência. A narrativa começa com a legenda “Vick apresenta... O melhor do inverno”, sob uma música de piano bastante suave e as imagens mostram ambientes de anoitecer e de dias nublados, sempre num cenário externo na rua, no metrô, em pontes. Esse cenário apresenta traços de frio, umidade, e a pouca luminosidade acrescenta um toque necessidade de proximidade. Tudo sem muito foco, mas permitindo que se identifique casais heteros se tocando em mãos dadas, mãos que se acariciam em clima romântico. “O calor do toque” – conforme diz a legenda – parece ser mesmo o melhor do inverno, porém restrito a casais normatizados pelo sistema modelizante de gênero: os heterossexuais – ainda que apresentem diversidade de faixa etária e de etnia.

A segunda parte tem início com a legenda “Mas os invernos de alguns casais é mais frio fora de casa”. Nessa sequência evidencia-se a relevância da imagem e da linguagem dos corpos. Os gestos, os olhares e as feições enunciadas, talvez fossem suficientes para evidenciar o constrangimento, o receio e o acanhamento quase como uma forma de autopunição na performance dos casais homossexuais da narrativa. Na peça, eles denunciam em seus corpos que se acariciar em público não é permitido, tolerado, contrastando com as manifestações expressivas dos casais heterossexuais da primeira parte.

É então que tem início a terceira parte do anúncio com a legenda “Vicky acredita que o poder do toque é para todos”. A música então se altera e passa a ser mais vibrante, num ritmo um pouco mais rápido aplicando intensidade às cenas e aos personagens que também se movimentam mais impetuosamente: os casais heteros e homos se movimentam mais rapidamente, com corridas, rodopios, abraços, pulos, giros, braços abertos. Eles tomam conta do cenário, atuam efetivamente sobre ele, mostram momentos de felicidade pautados pelo toque. A Vicky está dando espaço de performance aos casais gays e lésbicas, os está mostrando em espaços públicos, fora de casa, à vista de todos. Está defendendo a manifestação de afeto LGBT em vias públicas – o que ainda não é tão comum no Brasil.

A legenda novamente conduz a leitura para deixar o recado de Vicky: “nesse dia dos namorados, espalhe calor e carinho”. A música perde um pouco da intensidade para a entrada de nova legenda: “Nesse dia dos namorados espalhe calor e carinho”. O toque de mãos que abriu o comercial é enfatizado novamente, seguido de abraço e menção a beijo. “Feliz dia dos namorados #amorecarinho”. Para finalizar “O poder do toque. O poder de Vicky”.

O nome do produto aparece repetidamente no comercial, evidenciando seu papel ao conduzir toda a narrativa, personalizando o produto. Pelo modo é conduzida a organização do texto publicitário, Vicky torna-se a instância da diversidade de gênero. Efetivamente constrói um discurso sobre “o poder de Vicky” articulado sobre a defesa dos direitos da diversidade. Pode-se dizer, no mínimo, que é um comercial inteligente ao construir um discurso social e direto em favor das relações entre pessoas do mesmo gênero. Não usa humor, não usa ludicidade, não cria intradutibilidades; conduz o espectador pelo caminho da tradução; seu apelo é direto: o amor – materializado no toque.

## Considerações finais

Terry Eagleton, em depoimento ao documentário Horizonte flutuante (2011), alerta para o paradoxo do mundo atual, um mundo no qual celebramos a diversidade ao mesmo tempo em que tudo se torna cada vez mais uniforme. O filósofo aconselha “A diferença precisa ser enfatizada, porque a similaridade... se tornou o aspecto preponderante do nosso mundo”.<sup>19</sup> Nessa via, podemos utilizar a perspectiva da semiótica da cultura e lembrar que as regularidades fazem parte do sistema modelizante da cultura, mas tensionar o sistema, nesse caso com a diversidade ou com as irregularidades faz avançar o processo comunicativo. Para Lotman (2000) a condição de fato da comunicação é a da imprevisibilidade e das transformações complexas.

Diante disso, não podemos ser alheios ao fato de que, embora pareça que tais campanhas publicitárias estejam enaltecendo as diferenças, o que é salutar, tal postura também se colocada como um reflexo do contexto histórico que, nesse momento, dá atenção aos aspectos voltados à alteridade. As paradas LGBTs estão cada vez mais numerosas, as leis se alteram em busca de atender de maneira mais inclusiva as minorias e se discute diariamente nos telejornais a condição dos povos refugiados que precisam de acolhimento em outros países. Por outro lado, se contrapõe a esse cenário o número recorde de mortes de LGBTs no Brasil em 2016<sup>20</sup> transformando o país o campeão mundial de crimes contra minorias sexuais e que apontou o assassinato de um LGBT a cada 25 horas.

A publicidade, não só a televisual, atende a um mercado que necessita estar à frente do seu público. Pois as criações no âmbito da publicidade e da propaganda visam surpreender, mas também querem seduzir e satisfazer esse público. E na contemporaneidade, como posiciona bem Eagleton (2011), nunca se falou tanto em diversidade e os publicitários perceberam isso, tanto que em 2017 esse foi o tema do maior encontro sobre publicidade da América Latina. O 21º Festival Mundial de Publicidade de Gramado, que aconteceu na Serra Gaúcha no interior do estado brasileiro do Rio Grande do Sul e que propôs uma reflexão a partir do slogan “Nunca a diferença fez tanta diferença”. Isso mostra que o interesse da publicidade não é social, mas sobretudo mercadológico. A área procura se atualizar num mundo paradoxal em que se procura romper com estereótipos e preconceitos, dando mais espaço à diversidade, mas ao mesmo tempo esse mundo está atravessado por normalizações, regulações e por unitarismos. Pensar dicotomicamente não ajuda a superar essa crise em que ainda mostra-se difícil aceitar o que não está sujeitos aos códigos dominantes e o que não se enquadra nas prescrições hegemônicas.

Nesta reflexão, além do objetivo geral – refletir sobre as corporalidades em articulação com a diversidade na publicidade e propaganda televisual no Brasil – nosso artigo se propôs também a tensionar a diversidade a partir dos

<sup>19</sup> Trecho extraído do documentário Horizonte Flutuante, disponível em: [www.youtube.com/watch?v=wHndjFJJ3T4](http://www.youtube.com/watch?v=wHndjFJJ3T4) Acesso em: 18/07/2017, às 23h33.

<sup>20</sup> <http://blogs.correio24horas.com.br/mesalte/numero-de-mortes-de-lgbts-bate-recorde-em-2016-bahia-teve-32-homicidios/>

conceitos da Semiótica da Cultura buscando caminhos teóricos que pudessem articular um encontro configurador de uma análise. Nossa meta, então, não foi a de desenvolver o conceito de diversidade, mas de tensionar as diversidades – sobretudo de gênero – que se apresentam em textos publicitários e de capturá-la nas corporalidades. Também não foi nosso objetivo debater ou aprofundar teoricamente estudos de gênero, ainda que sejam muito relevantes. Nossa linha teórica se pautou sobre a Semiótica da Cultura como perspectiva que entende a cultura como mecanismo pensante e se propõe a criar estratégias de análise dos sistemas de signos da cultura.

Da forma geral como acolhemos a diversidade, ela pode se manifestar em diversos textos publicitários televisuais, contudo, escolhemos dois que se destacaram pela repercussão nas redes sociais em 2015 e dois veiculados em 2017. Os quatro direcionam-se a campanhas do Dia dos Namorados, a temática foi o amor e o foco causador da polêmica foram as relações homossexuais. Numa das peças, inclusive a diversidade se articula também para questões de velhice, diferença de idade, deficiência física, entre outros, mas os debates dos espectadores via redes sociais se concentraram na temática da homossexualidade. Esse fato pareceu merecer um pouco de nossa atenção. Claro que outros também mereceriam nossa atenção, como por exemplo a vigilância exacerbada a boa forma física dos personagens dos comerciais, correspondente à estética dominante na mídia. Mas isso terá que ser assunto para outro artigo.

As relações entre pessoas do mesmo gênero constituem, ainda, grandes rupturas de sentidos para nossa sociedade e, nessa perspectiva, os textos midiáticos ainda dividem a posição dos espectadores e os leva a todo o tipo de manifestações – o que é mais significativo. No âmbito midiático, portanto, tais textos não são bem decodificados e os homossexuais são melhor aceitos quando ‘solteiros’. Isso ficou bem explícito no beijo gay em telenovelas que vinha sendo preparado há cerca de duas décadas. A rejeição da audiência sempre impedia que ele acontecesse. Foi marcante na televisão brasileira, em janeiro de 2014, o beijo de Félix e Niko, personagens da novela Amor à Vida. Apesar de não ser o primeiro beijo gay<sup>21</sup>, foi o mais comentado, levando a manifestações de empatia e repúdio, mas gerando uma certa aceitação – ele foi muito anunciado. Contudo, a grosso modo, os casais centrados em mulheres que apareceram nas novelas seguintes foram bem mais rejeitados. Enfim, a existência de personagens gays que encarnam a comédia tem sido bem presente na teleficção brasileira e já se enquadra nas regularidades e continuidades das telenovelas, mas a visibilização de demonstração de carinho entre duas pessoas do mesmo sexo é, ainda, um texto de alto grau de imprevisibilidade que tem decodificadores não usuais, é preciso procurá-los na memória no momento da intradutibilidade.

No texto 02, o anúncio do desodorante Egeo Tentações

da marca O Boticário, casais do mesmo sexo apenas se abraçam, não se beijam como no comercial do bombom Sonho de Valsa exibido um mês antes em 2015, ainda assim houve uma repercussão mais incisiva e, de certo modo, mais agressiva por parte das pessoas que se sentiram ofendidas por conta do desrespeito à família, a ponto de ocorrer denúncias ao CONAR. Isso pode ter acontecido pelo fato da publicidade ter sido veiculada em TV aberta, espaço em que a audiência é mais heterogênea e, sem dúvida, maior, menos fragmentada que na internet.

O risco assumido pela marca O Boticário (veicular a cena que indica a relação entre pessoas do mesmo gênero), a marca de chocolates Lacta preferiu não correr, já que editou, retirando o beijo entre duas mulheres na versão que foi exibida na TV aberta (peça publicitária do Texto 1, Pense menos, ame mais). Esse comercial, na versão reduzida de 30 segundos, tem as cenas mais rápidas, os cortes permitem que se veja menos detalhes e pode ser visto como uma peça que oferece em alguma medida rupturas de sentidos que privilegiam a diversidade em diferentes aspectos, com personagens que representam pessoas com deficiência, etnias distintas e terceira idade. Esses foram os casais mantidos no formato<sup>22</sup> veiculado na televisão.

O ponto que faz da publicidade de O Boticário mais criativa, no nosso entendimento, é como esta produção funciona como uma transgressão à regularidade e à imprevisibilidade, tendo a ilusão da montagem audiovisual como elemento chave. É isso que a torna a ruptura de sentidos intensa, brusca, e quem sabe violenta aos códigos de alguns espectadores, impondo-lhes a reterritorializar os sentidos, propondo um novo matiz do texto publicitário e, com isso, uma reorganização do sistema da publicidade audiovisual. As peças que trataram da temática LGBT dois anos depois sofreram bem menos reações negativas nas redes sociais. Trouxemos para o debate dois anúncios especialmente porque faziam parte de campanhas do Dia dos Namorados, como os dois primeiros.

A peça publicitária do medicamento Vicky é muito clara e expõe casais trocando carícias em locais públicos, casais heterossexuais e homossexuais, que se divergem na idade e na raça. O comercial não tem diálogos, mas legendas que tramam um discurso a favor do toque, independente do perfil do casal e defendido como um direito a todos. Nessa peça, a opção por trazer casais reais e não modelos foi muito importante para que públicos distintos se sentissem representados e, talvez, essa condição possa ter assegurado grande aceitação nas redes sociais. Sem dúvida, que dois anos após as campanhas de 2015, o espectador já está mais habituado ao tema da homossexualidade nas mídias, pelo menos, as questões LGBTs são tratadas com mais frequência que nos anos anteriores.<sup>23</sup> Nesse comercial, as corporalidades funcionam como uma chave de leitura fundamental para a construção do texto televisual, que aparentemente se coloca como uma boa prática no que tange o modo de trabalhar a alteridade, ainda assim, não podemos nos es-

<sup>21</sup> O primeiro beijo gay aconteceu entre duas mulheres em telenovela do SBT chamada Amor e Revolução.

<sup>22</sup> Vídeo disponível no canal oficial da marca: <[www.youtube.com/watch?v=4Jd\\_2F71KsU](http://www.youtube.com/watch?v=4Jd_2F71KsU)>.

<sup>23</sup> Apenas como registro marcas como Avon, Burger King e Natura veicularam neste ano de 2017 peças em que as protagonistas eram Drag Queens. A Avon trouxe celebridades queer em anúncios de 2016.

quecer que a diversidade, sobretudo, em relação ao gênero é um tema corrente no mundo, conseqüentemente, nas mídias.

Nessa mesma via também se concentra a campanha da Natura, uma marca de perfumaria brasileira. Na publicidade televisual do perfume Humor um casal lésbico dança descontraidamente, uma das personagens se aproxima da sua parceira com um gesto que a enlaça pela cintura com uma blusa e as duas se beijam rapidamente. Nesse caso, há uma relação com uma crença popular muito conhecida entre os brasileiros, que se refere as simpatias realizadas para Santo Antônio, o santo casamenteiro, na véspera do dia do santo, que coincide com o Dia dos Namorados. A narração sugere que o movimento do casal de lésbicas funciona como uma simpatia para conseguir um amor. Embora a relação homossexual seja explícita, o beijo dura menos de um segundo no ar e o discurso lúdico constrói a cena quase como uma brincadeira, o que condiz com o produto. Esse modo de representação destoa da carga dramática impressa na peça do medicamento para gripes e resfriados, Vicky.

Por fim, é importante observar que, de modo geral, na publicidade audiovisual brasileira a diversidade não é foco de atenção especialmente, ainda que algumas marcas estejam mais abertas a essa temática. Temos que levar em conta, por um lado, que não seriam poucas as temáticas de inclusão em pauta da publicidade, considerando que ela esteve ocupando sua pauta com esses assuntos. Por outro lado, sempre estará no prato oposto da balança a função primária da publicidade: a persuasão para o consumo.

## Referências bibliográficas

BERGSON, H. (2006). **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes.

BYSTRINA, I. (1995). **Tópicos em semiótica da cultura**. São Paulo: CISC/PUCSP, pré-print.

CARLÓN, M. (2014). "Repensando os debates anglo-saxões e latino-americanos sobre 'o fim da televisão' ". In: CARLÓN, M.; FECHINE, Y. (Orgs.) (2014). **O Fim da Televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento.

HILLIS, K. (2004). **Sensações digitais: espaço, identidade e corporificações na realidade virtual**. São Leopoldo: Editora Unisinos.

JENKINS, H. (2009). **Cultura da convergência**. Trad. Susan Alexandria. 2ª ed. São Paulo: Aleph.

JENKINS, H.; GREEN, J.; & FORD, S. (2014). **Cultura da Conexão**. Trad. Patrícia Arnaud. São Paulo: Aleph.

LOTMAN, I. (1978a). **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa.

\_\_\_\_\_ (1999). **Cultura y Explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social**. Barcelona: Gedisa.

\_\_\_\_\_ (1978b). **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Estampa.

\_\_\_\_\_ (1996). **La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto**. Madrid: Cátedra.

\_\_\_\_\_ (2000). **La Semiosfera II. Semiótica de la cultura y del texto, de la conducta y del espacio**. Madrid: Cátedra.

\_\_\_\_\_ (2003). **Sobre el concepto contemporâneo de texto**. Entretextos. n. 2, nov. Granada. Recuperado em 01 agosto, 2014, de <<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/lotman.pdf>>.

LOTMAN, I.; USPENSKII, B.; & IVANÓV, V. (1981). **Ensaio de semiótica soviética**. Lisboa: Livros Horizonte.

MACHADO, I. (2015). "Experiências do espaço semiótico". In: **Estudos de Religião**, v. 29, n. 1, p.13-34, jan.-jun..

\_\_\_\_\_ (2003). **A Escola de Semiótica. A experiência Tártu-Moscovo para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial.

\_\_\_\_\_ (2013). "O método semiótico-estrutural na investigação dos sistemas culturais". In: SILVA, A. R. & NAKAGAWA, R. M. O. (Org.). **Semiótica da comunicação**. São Paulo: INTERCOM.



**Norberto Cardoso**

Instituto Politécnico de Bragança  
Portugal

## Suicides, shrouds and autobiography in the work of António Lobo Antunes

The Portuguese colonial war has been progressively forgotten, but it stayed as heavy ballast among those who fought and survived. In literature, the work of António Lobo Antunes may be the best example of the negative effects of that war, such as suicide, mostly in his first novels, although it reappeared in a recent book: *Não É Meia Noite Quem Quer*. Suicide is not only a physical phenomenon, but it is represented as inner exile, loneliness, escape, silence. Are we still, like Unamuno said, a suicidal nation? Or suicide is today connected with the necessity of a collective autognosis, necessary in a time that is being considered as post-colonial?

### Keywords

Suicide, shroud, colonial war, distortion/representation.

## Suicídios, sudários e autobiografia na obra de António Lobo Antunes

**Evento paulatinamente esquecido, a guerra colonial portuguesa, travada durante década e meia, deixou um pesado lastro naqueles que a fizeram. Na literatura, a obra de António Lobo Antunes será, porventura, aquela que melhor espelha o fenómeno do suicídio como efeito dessa guerra, muito em particular nos primeiros romances, mas reaparecendo num romance mais recente: *Não É Meia Noite Quem Quer*. Aí o suicídio não é apenas físico, mas exílio interior, solidão, fuga, mudez. Seremos ainda, como perspectivou Unamuno, um povo suicida? Ou trata-se agora de uma reavaliação colectiva, absolutamente necessária num tempo que se quer pós-colonial?**

### Palavras-chave

**Suicídio, sudário, guerra colonial, desfiguração/figuração.**

## I. Povo triste, povo suicida, intelectual agonizante

Num texto publicado em novembro de 1908, intitulado «Un Pueblo suicida», Miguel de Unamuno (2006: 106) refere-se ao povo português como «un Pueblo triste», «un Pueblo de suicidas», inclusive no que à sua literatura diz respeito. Unamuno menciona os casos de Antero de Quental, Camilo Castelo Branco ou de Soares dos Reis para exemplificar esse seu apodo, mas o argumento de que os portugueses são um povo suicida ganha especial interesse quando afirma que mesmo a literatura «cómica y jocosa» é uma literatura triste (Unamuno, 2006: 107). Coadjuvado por uma carta de Manuel Bandeira, seu amigo, o autor de *Niebla* (novela publicada em 1914) reforça a sua teoria: «En Portugal llegose a este principio de filosofia desesperada: el suicidio es un recurso noble y una especie de redención moral.» (palavras de Manuel Bandeira, in Unamuno, 2006: 109).

Volvidas várias décadas, mais propriamente em 1991, o também espanhol Enrique Vila-Matas, na peugada de Unamuno, percorre as ruas de Lisboa (e as páginas da literatura portuguesa) para escrever os seus *Suicídios Exemplares*. Os primeiros textos de *Suicídios Exemplares*, «Viajar, perder países» e «Morto por saudade», levam o escritor a percorrer a rua Garrett, a Baixa (aqui com amplo destaque para o elevador de Santa Justa), o Largo do Carmo ou o Miradouro de Santa Luzia, e é neste percurso que escreve:

Era a primeira vez que eu ouvia falar sobre a existência de um movimento chamado suicídio que às vezes se produzia no homem, e recordo que o que me chamou a atenção foi o facto de ser um movimento solitário, afastado de todos os olhares, perpetrado na sombra e no silêncio. (Matas, 2013:18)

Metáfora ou não da imagem de um povo que, muitas vezes, parece ser considerado como um povo triste, ligado a sentimentos como a saudade e a nostalgia, essa consideração de Unamuno – e talvez também a de Vila-Matas – ganha assentimento nos suicídios de, primeiro, Antero de Quental (1887) e Camilo Castelo Branco (1891), e, mais tarde, de Mário de Sá-Carneiro (1916) e Florbela Espanca (1930). No nosso ponto de vista, esse suicídio físico vai-se volvendo, ao longo do século XX, numa outra espécie de suicídio – já não físico –, que se liga mais à presença do tema nas obras literárias enquanto condutor da construção autobiográfica e como factor idiossincrático na construção da identidade nacional. Além disso, estamos em crer que o tema do suicídio na literatura portuguesa se conecta com um outro tema importante, o do exílio, sendo este, de igual modo, metafórico, pois mediante as dificuldades por que passa, o ‘intelectual português’ contemporâneo procede à adopção daquilo que Miguel Real chama «exílio interior, psicológico» (Real, 2011:37), considerando como primordial o caso de Francisco Sá de Miranda.

O tema seria extenso, por isso interessa-nos averiguar de que modo o tema do suicídio / exílio se encontra presente na obra de um dos mais importantes escritores da actualidade, António Lobo Antunes, mormente no que ao tema da guerra colonial diz respeito. Aí o suicídio resulta(rá) precisamente num exílio interior, fruto tanto de uma experiência singular como de uma sensação de exclusão (quer social quer pessoal) onde este descobrirá uma «verdade interior», pois é «no interior da cidadela» (Diogo e Monteiro, 1995: 26-27) que descobre que não haverá outra realidade a não ser a dos livros: a construção da obra literária, enquanto ar-

tefacto, é equivalente à construção de uma (nova) identidade para o sujeito criador. Esta revisão identitária resulta não apenas de um vazio sentido pelo sujeito, mas, de igual modo, de uma falência do colectivo para com o próprio sujeito.

Ora na obra de António Lobo Antunes, mormente no que aos primeiros romances diz respeito, as personagens sentem-se abandonadas, não identificadas ou deslocadas no seu próprio país, um país que não estará à altura de uma nova era. Esta pode ser sintetizada no movimento contrário das viagens (que foi tema nuclear na produção literária portuguesa), que implica o acolhimento de todos os portugueses espalhados pelo mundo e, muito em especial, o reconhecimento do sacrifício empreendido por uma geração durante os anos da guerra colonial. A desidentificação de um certo português com a sua pátria será consubstanciada pela escrita autobiográfica ou antiautobiográfica, se entendermos o suicídio como parte integrante de uma construção do autor dentro da própria obra, e não o inverso. Naturalmente, não é de rejeitar que esse português seja, sobretudo nos três primeiros romances de Lobo Antunes, *Memória de Elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do Inferno* (1980), um intelectual que se viu espoliado de uma vida que tinha planeado de uma determinada maneira e que, no regresso da guerra, apreende que jamais poderá recuperar, o que se coaduna com a visão de Miguel Real (2011: 31), que diz que o intelectual português (de que são casos Sá de Miranda, Aquilino, Fernando Pessoa ou, noutro sentido, Herberto Helder) constrói a sua obra em condições dramáticas, oferecendo-se como alternativa a uma pátria que o recusa.

## II. Da desfiguração do rosto à figuração da letra (e entrega do Nobel)

O tema do suicídio é um vector preponderante na obra do escritor português António Lobo Antunes, pois nela surge recorrentemente, ainda que adquira especial relevo no quarto romance, *Explicação dos Pássaros*, de 1981, pois nele ocorre o suicídio da personagem central, uma personagem que se sente desiludida com a vida e, nela, com uma espécie de incumprimento do sonho em que Abril se foi tornando. Não obstante, já nos romances precedentes encontramos algumas incidências ligadas ao suicídio. De facto, se o suicídio de Rui S., em *Explicação dos Pássaros*, é o primeiro suicídio efectivo (corporal, digamos assim, pois o corpo do sujeito é comprovadamente encontrado na ria de Aveiro) de um protagonista na obra de António Lobo Antunes, também é verdade que já nos romances anteriores, *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno* (1980) encontramos laivos de uma atitude indagadora do sentido do mundo, que conduz – pelo desamparo e pela falta de sentido da guerra – à autodestruição e ao suicídio de alguns soldados:

[...] vi homens de vinte anos sentados à sombra, em silêncio, como os velhos nos parques, e disse ao furriel enfermeiro, que desinfectava o joelho com tintura, É impossível que um dia destes não tenhamos por aqui uma merdósia qualquer, porque, sabe como é, quando homens de vinte anos se sentam assim à sombra, num tão completo desamparo, algo de inesperado, e estranho, e trágico acontece sempre, até que me vieram informar do rádio Um tipo deu um tiro em Mangando [...] (CJ, 162).

Se atentarmos nessa passagem, verificamos que os suicídios descritos são presenciados pela personagem central, sem que esta pareça, contudo, tentada a incorrer em idêntica atitude. O protagonista desses primeiros três romances, um alferes-médico que recorda a guerra em Angola, para onde tinha sido mobilizado contrafeito, e de onde regressou para trabalhar no Hospital Miguel Bombarda, em Lisboa, não parece pensar no seu próprio suicídio, mas reflecte sobre esse fenómeno. Ora a angústia perante a situação em que se encontrava é também a de um ser individual que faz parte de uma colectividade (um batalhão) que vê definhir, o que o leva a recordar constantemente a morte, que, anos depois, continua a pairar sobre ele como um fantasma. Em primeiro lugar, devemos sublinhar que, na situação de guerra, o suicídio é um pensamento tão presente quanto impalpável, pois, por um lado, a situação conduz a uma sobrevalorização da sobrevivência, que se quer obter desesperadamente, mas, por outro, incita à morte, traduzida através do desejo de nunca ter nascido, por exemplo. Em segundo lugar, devemos notar que é aquele que não se suicida, que regressa e que se reinsere na sociedade, ou seja, que teoricamente sobreviveu e ultrapassou esse risco, que jamais esquece a ideia de suicídio, como se, afinal, este o retivesse na franja de um povo triste, e não como alguém integrado naquele povo eufórico, livre, que sai à rua em 25 de abril de 1974 (como tão bem se verifica em *As Naus*).

O soldado de Mangando, que se suicida desejando boa noite a todos, ficando, depois, horas a agonizar, para tormento colectivo, não será, afinal, relato de uma morte individual, mas um signo da própria guerra colonial, da sua longevidade, ou seja, da incapacidade política de resolver o conflito. O soldado que agoniza é a imagem de um país que também se sente assim após décadas de um regime esgotado, 'conhecimento' igualmente agónico por parte daquele que o conhece enquanto parte de si, o alferes-médico. A descrição desse suicídio surge, aliás, nos dois primeiros romances em relatos bastante similares:

[...] e o soldado que se suicidou em Mangando, deitou-se na camarata, encostou a arma ao queixo, disse Boa noite e havia pedaços de dentes e de osso cravados no zinco do tecto, manchas de sangue, carne, cartilagens, a metade inferior da cara transformada num buraco horrível, agonizou durante quatro horas em sobressaltos de rã, estendido na marquesa da enfermaria, o cabo segurava o petromax que lançava nas paredes grandes sombras confusas. (ME, 91)

[...] vem-me à ideia o soldado de Mangando que se instalou de costas no beliche, encostou a arma ao pescoço, disse Boa noite, e a metade inferior da cara desapareceu num estrondo horrível, o queixo, a boca, o nariz, a orelha esquerda, pedaços de cartilagens e de ossos e de sangue cravaram-se no zinco do tecto tal as pedras se incrustam nos anéis, e agonizou quatro horas no posto de socorros, estrebuchando apesar das sucessivas injeções de morfina, a borbulhar um líquido pegajoso pelo buraco esbeçado da garganta. (CJ, 160)

Essa morte vem à memória do protagonista de *Conhecimento do Inferno*, anos depois da guerra, e contém alguns detalhes que não queremos deixar de comentar e que, entendemos, justificam a nossa argumentação: em primeiro lugar, os «pedaços» do soldado cravam-se no tecto, o que mostra como essa morte se liga à 'casa' portuguesa, que o regime pretendia segura e intocável, mas

que, afinal, se despedaça; seguidamente, devemos notar que o corpo do soldado fica desfigurado, com um buraco na metade inferior da cara, o que reforça a ideia de uma imagem irreconhecível, isto é, da perda de um rosto, o que coloca em causa a identidade colectiva de Portugal a partir daquela guerra; finalmente, não é despidendo mencionar que o corpo que agoniza lança «grandes sombras confusas», o que traduz bem as trevas em que o país vivia então, e que não se resumiam a um regime opressor, mas também às contradições que a mesma guerra (e seus actores) representava(m). Além do mais, e como dizíamos, o suicida de Mangando sorri para o narrador, o que o leva a especular que talvez o suicida encontrasse naquele acto a felicidade que não podia obter em vida:

O soldado morto sorria-me. Empunhava um copo de cerveja e sorria-me: sempre que inclinava a cabeça para trás, a fim de beber, o orifício redondo da bala aparecia junto à maçã-de-adão, cercado pelas escamas cristalizadas do sangue. (CI, 211)

A metáfora que liga o suicida ao sobrevivente não é de somenos. O médico é testemunha, tanto quanto é sujeito, pois também ele esteve envolvido no conflito, acabando por se 'envolver' no suicídio do outro a tal ponto que é um pouco o seu 'suicídio'. Repare-se que, já numa esplanada em Algés (lugar junto ao mar, o que não será certamente coincidência), após o regresso da guerra, o sujeito descobre «que estava morto, entende, morto como os suicidas do viaduto» (CJ, 112). Aí recorda ainda o jantar e a manhã do Natal de 1971, no Chiúme, onde lhe parecia que já não existia (CJ, 113-114), isto é, onde conceptualizara a sua própria morte, nem que esta fosse – o que não é pouco – a morte de um certo eu, que, ver-se-á, não mais voltará a ser o mesmo, mudado que foi com a experiência adâmica (leia-se queda de um 'Adão' de um 'paraíso' onde vivia, antes da guerra, sem a empiria do 'conhecimento') e paradoxal (a obtenção da experiência é precisamente o que o leva a uma perda) da guerra. É de relevar que, em *Os Cus de Judas*, o narrador – que desvela a sua narrativa num bar (lugar em tudo irmanado à esplanada de Algés, quer pelo olhar que dali pode ter numa dimensão longínqua, o mar, quer pela possibilidade de distância através do consumo de bebidas alcoólicas) para uma mulher que idealiza ser Sofia (a guerrilheira que tinha sido morta pelo agente da Pide e que perdura na memória do narrador como um fantasma) – relata como imagina a sua própria morte:

[...] os meus tios, os meus irmãos, os meus primos [...] chegavam de uma operação na mata e dirigiam-se para a enfermaria transportando, num pano de tenda entre dois paus, o meu corpo desarticulado e inerte [...]. Reconheci-me como num espelho excessivamente fiel ao examinar os meus próprios olhos fechados, a boca pálida [...]. A família imóvel à porta do posto de socorros aguardava, suspensa, que eu me reanimasse a mim mesmo [...] (CJ, 118)

Por mais que se metaforize que a família também 'participa' na guerra (refere-se que a família regressa de uma operação na mata), a verdade é que aquela sobrevive intacta à operação na mata, enquanto ele é transportado, reduzido a apenas uma matéria corporal. Isto pode querer dizer que há uma solidão inapelável do soldado, e que se a família deveria 'fazer a guerra' com ele, ou seja, partilhar de um sofrimento comum, não é isso que ele sente que acontece (note-se como a família aguarda «imóvel»), uma

vez que o 'conhecimento' obtido com aquela experiência, porventura não transmissível, o separa da sua própria família, para quem morreu porque de facto não vai voltar a ser a mesma pessoa que era antes da guerra, forma de excluir um retorno à 'normalidade' ou, a bem dizer, de nos mostrar que há uma desfiguração. Esta só poderá ser reconfigurada precisamente através de figuras autobiográficas, o que quer dizer que a autobiografia não é a escrita do que um eu viveu, mas a reconstrução de um eu dado como falecido que, pelos tropos linguísticos, se pode reconfigurar enquanto ambivalência identitária: o que foi, o que poderia ter sido, o que é, o que poderá ser. Podemos verificar esse isolamento em relação à família num relato anterior:

Era portanto dia de Natal no Chiúme e nada mudara. Ninguém da família estava ali comigo, a casa do avô, com o seu jardim de estátuas de loiça, o lago de azulejos e a estufa em que a sala de jantar se prolongava, permanecia dolorosamente ancorada em Benfica [...] as pessoas, endomingadas, deviam estar para chegar para o almoço, [...] a avó mandaria um neto chamar o pessoal para lhes distribuir embrulhos moles constelados de estrelas prateadas [...], numa pompa lenta de cerimónia Nobel. (CJ, 117)

Como vemos, a passagem está repleta de referências nada ingénuas. A ausência do sujeito em Angola não interrompe a 'normalidade' e isso deixa-o mais desamparado. A ideia de que para a família nada tinha mudado é transparecida pelas estátuas de loiça do jardim ou pela estufa, que apontam para o artificialismo com que se vivia na Metrópole. Com sarcasmo, no Chiúme também nada muda, ou seja, nunca é Natal. Finalmente, a desfiguração do sujeito que se encontra longe da casa paterna, dessa Benfica ideal da sua infância (paraíso definitivamente perdido), tem o seu expoente na distribuição dos presentes, que o narrador entrevê como a entrega de um Nobel, que, afinal, ele já não receberá. Este é um ponto sem viragem, porque sente que tudo o que desejava ser se encontra irremediavelmente perdido por uma ausência definitiva.

Assim, se a importância da autobiografia na vida contemporânea (marcada pelo hedonismo, pelo lazer ou pelo individualismo) se liga a uma descrença na «salvação» colectiva, ou seja, a uma cisão em relação ao colectivo (cf. Rocha, 1992:21), o que leva à vontade de tornar pública a vida privada, evitando que esta caia no efémero, essa não parece ser exactamente a intenção do suicídio antuniano, mas, antes, uma construção autobiográfica colectiva, sacrificial, como possibilidade de indagação colectiva.

### III. O suicídio em vida (ou a guerra como acto prometeico)

A guerra pode bem ser comparada ao roubo do fogo por Prometeu (cf. Grimal, 2004:396), na medida em que a experiência implica o 'conhecimento' profundo da realidade nacional, até então mascarada pelo Estado Novo, e, em simultâneo, de um castigo que o regime entenderá consentâneo: como Prometeu, o soldado ficará condenado ou aprisionado a um passado traumático (que se regenera como o fígado da entidade mitológica), colocando em causa a sua identidade. A experiência é profundamente antagónica, pois se, por um lado, se luta desesperadamente pela sobrevivência (que parece ser o único sentido para a falta de sentido político da guerra), por outro desaja-se a própria morte como única solução para travar o

sofrimento prometeico. O preço do 'conhecimento' é, pois, muito elevado. Assim, nele se incluem os exemplos anónimos do soldado de Mangando (que se suicida na guerra e que marca a memória após a guerra) e de outros suicídios, que ocorrem nos momentos em que os soldados, após os combates, se deslocam para zonas de menor operacionalidade de guerra.

Podemos dizer que, de certo modo, esses soldados agem como se se olhassem ao espelho e nele não vissem a sua imagem, mas a imagem do mal que foram forçados a praticar. É como se se tivessem traído a si próprios, um pouco como Prometeu, que é considerado por Zeus como um traidor, pois age a favor dos homens contra os deuses, que representam o poder, ou como Judas (elemento titular do segundo romance de Lobo Antunes), que é tentado a incorrer na traição, e cujas primeiras imagens o mostram a ser arrastado pelo demónio. A passagem da anonimidade do soldado de Mangando aos outros soldados anónimos leva-nos, em espiral, à reavaliação do suicídio, pois no suicídio do outro está um sudário do eu, digamos, um suicidário de um tempo e de uma geração que não chegou a ser exactamente o que deveria ou pensara ser. A memória da guerra é tão dura que o próprio sobrevivente chega a ter tendências suicidas, quando, ao chegar à casa da Praia das Maças (nova presença do mar ou da personagem junto ao mar), pensa em cortar os pulsos:

Chegar daqui a nada à Praia das Maças, pensei eu, meter a chave à porta e encontrar-me morto na sala, de pulsos cortados, como o tipo que se suicidou com um pedaço de vidro na casa de banho da enfermaria [...] (CI, 212).

De resto, também em *Conhecimento do Inferno* o narrador imaginará, ao abrir uma urna enquanto viaja pela estrada de Sintra, que é ele quem se encontra no seu interior, confrontando-se novamente com a sua morte, tal como sucedera na tal manhã de Natal, data simbólica que surge como o inverso do que representa para a comunidade:

A pouco e pouco reconheci as feições, a forma dos ombros, as ancas, a tonalidade dos cabelos [...] Eu estava deitado na urna, de costas, e não possuía a minha idade da guerra, os vinte e oito anos da guerra e a cara entapada com que embarquei para África [...] Tinha o rosto de agora, o que encontro de repente, surpreendido, nos espelhos, estúpido, melancólico [...] (CI, 156)

Em vez do espelho narcísico da água que flui, símbolo da vida que incita Narciso ao autoconhecimento, encontramos uma urna que nos dá um espelho invertido, símbolo da terra, da matéria, do que não flui, do que estagna. Se 'conhecer' «deveria conduzir à autenticidade, à completude, à acção eficiente» e a completude a «pensamentos que tornariam mais belo o mundo e melhores os homens», o facto é que a completude, não sendo viável, conduz o homem a descobrir-se como «inautêntico» (Diogo e Monteiro, 1995: 29). Esta inautenticidade é um desejo velado de suicídio tanto quanto o são outros tipos de suicídio: a evasão, o êxodo ou o exílio, que em Cesário Verde se traduzira n' «O Sentimento dum Ocidental», por exemplo, e em Fernando Pessoa no fingimento e na heteronímia. Portanto, ainda que nos primeiros romances de António Lobo Antunes o suicídio não pareça ser uma intenção efectiva da personagem central (o alferes-médico), esse acto permanece sempre como uma espécie de paisagem



mental. Como afirma Eunice Cabral (2008: 545), «esta obra contém situações efabulativas, que podem ser interpretadas como «suicídio em vida»». O suicídio efectivado ou tão-só pensado emerge assim na obra antuniana enquanto sudário identitário, que cobre o rosto da personagem destituída de algo, ainda que deixando, no rasto de sangue (como no sudário de Cristo), uma marca, uma assinatura, que é, para todos os efeitos, a verdadeira autobiografia. Como considerou Maria Alzira Seixo (2010:120), num artigo intitulado «O Médico e o Monstro» (primeiramente publicado em 2005 na revista *Visão*), a personagem de Explicação dos Pássaros, Rui S., «exibe», «na misteriosa inicial do apelido», «a letra do suicídio, que é a sua história, e a do sudário, palavra com que termina» o livro anterior, *Conhecimento do Inferno*. A perda é linha comum às personagens de Lobo Antunes, traduzindo-se, na larga maioria dos casos como perda identitária, ocultação da verdadeira identidade, o que induz ao segredo que é, afinal, vida interior. Essa riqueza interior não destitui as personagens de valor, mas torna-as, a nível social, anti-heróis (Cabral, 2008: 544).

O lugar do anti-herói será, *mutatis mutandis*, o exílio, ora físico, ora mental. Miguel Real (2011: 37) veicula que o exílio se tornará «o seu destino pessoal, sofrendo duplamente a amargura de uma pátria a seus olhos torta e incorrigível [...] e a amargura da ausência desta [...]».

#### IV. O suicídio preventivo (e a bicicleta da liberdade)

Em *Não é Meia Noite Quem Quer*, romance publicado por António Lobo Antunes no outono de 2012, o tema da guerra colonial, aparentemente lateralizado pelo autor, reemerge com toda a vitalidade. De facto, a lateralização da temática, ou mesmo a sua desvalorização, são, afinal, formas de a dizer, de a tematizar e de, no fundo, revelar a sua dimensão. Em *Não é Meia Noite Quem Quer* o suicídio reaparece, mas neste caso antecede a própria guerra, situação com que não nos havia ainda confrontado a obra do escritor, que, como vimos, se depara com o suicídio durante a guerra e a reflexão sobre o mesmo, anos volvidos sobre esse conflito.

De facto, em *Não é Meia Noite Quem Quer*, a personagem – designada como «o irmão mais velho» – encontra-se perante uma situação que considera irreversível: a mobilização para a guerra colonial, que tinha sido constantemente pressentida tanto quanto negada, pois o sujeito tinha plena consciência da época em que vivia e do risco que cada jovem mancebo corria de ser chamado a cumprir o serviço militar e, na sua sequência, uma comissão em África. A própria conjectura (ser ou não ser mobilizado) será, no fundo, um espectro do próprio suicídio, uma vez que a situação hipotética não lhe permite uma via de fuga, dado que a personagem não avalia a hipótese de deserção, entendendo este acto como desrespeito para com a sua geração. Seja como for, a simples possibilidade de ser mobilizado para a guerra vai mudando a sua essência enquanto pessoa: em ambos os casos (ser mobilizado ou escapar a essa sentença) se definiria em contraste com o que livremente poderia vir a ser.

Não obstante, a ideia de mobilização (ou a simples existência da mesma enquanto possibilidade) muda-o, isto é, altera-o enquanto perspectiva do que pode vir a ser. E isso é suficiente para que opte por um suicídio gradual

e interior. Confirmada a mobilização, a personagem tece outro tipo de conjecturas, agora mais aproximadas ao que poderá vir a ser e a fazer durante a guerra. Assim, mediante essa panóplia de possibilidades (nelas incluindo morrer na guerra ou dela voltar), o suicídio será como dizia Manuel Bandeira a Unamuno (Bandeira, in Unamuno, 2006: 109), um recurso nobre, que não é uma deserção, mas uma mensagem quase descodificada.

Essa personagem, que encontramos em constante velocidade ou deslocação numa bicicleta – máquina que representa a ‘mobilidade’ e a liberdade que tinha antes da ‘mobilização’ –, acabará por estagnar no seu percurso existencial, o que fica patente no facto de esta abandonar a bicicleta junto às rochas (símbolo do imóvel), de onde se atirá ao mar (MN, 30). A bicicleta, que pode ser entendida como uma ‘máquina de prazer’, associada à ‘imoralidade pelo destaque imposto às partes inferiores do corpo» (Diogo, 2001: 99), é encontrada pelas autoridades, que a restituem à família numa noite (adensando o espectro de culpabilidade e responsabilidades assacadas pelas autoridades à própria família) não mais esquecida por todos, mormente pela irmã que relata os acontecimentos. A bicicleta representará, em súpula, a Roda da vida, o seu fluxo, o tempo que rola, mas que, pela sua imobilização, apontará para a estagnação de um tempo colectivo.

Já a pedra, lugar alto conhecido pelo Alto da Vigia, onde a bicicleta é encontrada, é o lugar de onde o irmão se lança ao mar, representando a cristalização de um tempo insuperável para toda a família. Esta fechará de facto a porta do quarto do falecido imaginando que este se encontra no seu interior, como se o fingimento (que é também literário, como o consideraria Fernando Pessoa) pudesse perdurar um rosto, manter o cognoscível inalterável, mas acabando, assim, por contribuir para uma paragem do tempo que não passa de um desejo de não assumir a verdade (um tanto quanto sucede com o corpo morto de um soldado, que o alferes-médico mantém em segredo no quarto, sustentando a esperança nos restantes soldados de que aquele esteja ainda vivo). Entre o quarto e a pedra onde a bicicleta foi abandonada devemos considerar a imensidão do mar, que é uma espécie de universo totalizante, mundo a que a personagem se entrega.

Ao invés do que sucede com a personagem do médico no Hospital Miguel Bombarda, que participa na guerra, optando por um suicídio simbólico após o seu regresso a um país (família e amigos) que já não conhece, com a personagem do romance *Não É Meia Noite Quem Quer* verifica-se um suicídio físico, mas encontramos, de igual modo, alguns pontos de contacto entre ambas as situações: a separação em relação à família, o desespero de quem se sente sozinho, o suicídio como forma de liberdade radical, mas devidamente intelectualizada, pois o acto suicida ocorre sempre após ponderação, e não como um acto imediatista. Aliás, se relembremos uma das versões sobre a morte de Ajax, encontramos um suicídio perpetrado exactamente quando Ajax fica lúcido e se recorda da alucinação que o tinha levado a cometer certos actos reprováveis (cf. Grimal, 2004:17). A morte anterior à guerra não pode deixar de ser considerada como um outro modo de explicar a violência psicológica da própria guerra, como, noutros romances, o revelarão aqueles que nela se suicidam (“o soldado de Mangando” em *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno*). O autoconhecimento e o confronto do eu consigo, que nos primeiros romances

são alcançados durante ou após a guerra, são em *Não É Meia Noite Quem Quer* pensados antes da partida para Angola. Como já referimos, o mito de Narciso, porventura explicativo da necessidade humana de o eu se confrontar com as suas próprias imagens e representações e de nelas se conhecer outro – ou, como pretende Genette (1966:14-17), de este outro encontrar nas águas, não o outro, mas o eu, num mundo duplo e invertido, seja para o exterior, seja na sua intimidade –, é basilar para o entendimento do discurso autobiográfico.

## V. A linha de 'sucessão'

Há no acto suicida de *Não é Meia Noite Quem Quer* uma consequência porventura ainda mais dramática, pois na 'linha de sucessão' encontra-se o irmão seguinte, uma vez que, naquela época, era o filho mais velho que era mobilizado para a guerra, mas após o suicídio deste o irmão seguinte é o próximo a ser mobilizado. Este sistema maquinal prova que não há liberdade efectiva e que o indivíduo não é quem quer, mas quem o regime quer que ele seja. Há, pois, além da bicicleta uma outra máquina, cujo mecanismo encontra outro recurso para se satisfazer. A família não fica incólume a uma nova realidade trágica: o suicídio do irmão mais velho é, por extrapolação, um suicídio-homicídio, uma vez que, na sua morte, quer a sua situação quer a sua condição são legadas ao irmão seguinte, que, além do mais, terá de sentir o peso do passado: o fantasma do irmão suicida e suas decisões.

Digamos que o suicídio-homicídio se processara já no quinto romance de Lobo Antunes, *Fado Alexandrino*, romance de 1983, ainda que sob outras formas. Consideramos que no *Fado Alexandrino* temos um homicídio-suicídio, pois aí o grupo de ex-combatentes, profundamente afectado pelos traumas da guerra e pela incapacidade de sobreviver à mesma, acaba por provocar a morte de um dos elementos do grupo, o oficial de transmissões. Este homicídio involuntário, por isso mesmo com laivos de tragédia grega, é, na verdade, o suicídio simbólico do grupo, um grupo compacto – ao qual o número de cinco elementos não pode ser alheio –, mas que se desagrega porque não é capaz de viver fora dessa unidade. Em síntese, ao matarem o outro matam-se a si mesmos (homicídio-suicídio), enquanto em *Não É Meia Noite Quem Quer* o acto suicida implica a morte do outro (suicídio-homicídio). Eis que, nas voltas que a 'máquina de prazer' e de 'liberdade' possa dar (a bicicleta em *Não É Meia Noite Quem Quer* como o hidroavião em *Fado Alexandrino*), uma outra se lhe sobrepõe, deixando o indivíduo sem uma hipótese concreta de fuga.

A 'passagem de testemunho' de que falamos em *Não É Meia Noite Quem Quer*, que conduz à guerra um dos irmãos sobreviventes, designado no romance como "o irmão não surdo", dá-nos a entender que o irmão mais novo (dos três rapazes) será o "surdo". Ora no regresso da guerra o irmão do meio identifica-se pela sua "mudez, uma mudéz que não é, porém, real, mas enformada pela ida à guerra, pois há a sensação de que os outros que não passaram por idêntica experiência não o podem compreender. A incompreensão gera incapacidade de falar, o que, por sua vez, o levará à desintegração e fuga como grito de desespero, outras formas de suicídio, este social. Assim, por detrás do silêncio, encontramos o grito do desespero e da solidão, condições que, como referimos anteriormente (Matas,

2013:18), estão na senda do suicídio.

O irmão que regressa da guerra e que fica 'mudo' opta assim por partir, tomando o autocarro para nunca mais voltar. A mudéz e a partida do irmão do meio acabam por colocar em causa o próprio retrato autobiográfico. A ausência de um discurso (ou a efectivação do mesmo mediante o próprio silêncio e, depois, pela ausência física) é uma das formas de suicídio simbólico cometidas após o regresso, que resulta de uma "anomia". Baseados em Émile Durkheim e no seu conhecido estudo *O Suicídio*, verificamos que tanto o suicídio do "não surdo" como o do "irmão mais velho" são suicídios anómicos, ainda que de modos distintos. Se é certo que o primeiro suicídio, efectivo, físico e anterior à guerra, resulta de uma futurização problemática, o segundo suicídio, moral, espiritual, simbólico e posterior à guerra, resulta de um passado problemático. Porém, o cerne de ambas encontra-se no sofrimento e desregração sociais (cf. Durkheim, 2001: 273). A fantasmagorização é, aliás, comum a ambas, seja pelo futuro que se prevê, seja pelo passado que assombra. E em ambos os casos os sujeitos se encontram perante uma sociedade perturbada (ditadura, censura, prisões, guerra, e, mais tarde, lateralização ou omissão de problemas como a guerra colonial). Sinteticamente, a guerra provoca aos irmãos uma ausência de socialização, desde logo a partir da quebra da ligação à família. Devemos notar, porém, que no primeiro caso (o do suicídio anterior à guerra, confirmada a mobilização), a guerra surge como um 'muro' que se coloca perante o horizonte, impedindo a personagem de vislumbrar o futuro ou, quem sabe, vislumbrando um futuro repleto de hipóteses destrutivas (morte, amputação, dor, sofrimento, trauma, destruição da personalidade, dos sonhos). Parece ser um "suicídio egoísta", e provavelmente os romanos vê-lo-iam como um acto de cobardia ou efeminação, mas, na verdade, o jovem não se suicida por não encontrar sentido para a vida, como sucede no suicídio egoísta, pois antes da mobilização não existiam sentimentos de vazio e de depressão. No máximo, talvez o irmão mais velho considerasse que, mediante a vida que se lhe colocava adiante, haveria mais sentido fora desta vida ("suicídio altruísta"). No segundo caso, o do "irmão não surdo", a "anomia" é mais explícita, pois o ex-combatente não se sente integrado na família nem na sociedade, partindo como forma de confirmar que já não é quem era, e que, portanto, ninguém pode reconhecê-lo, ajudá-lo, compreendê-lo ou esperar dele o que seria suposto. É a "anomia social" pura. A pretensa "normalidade" no regresso da guerra é, pois, um castelo no ar. Ora, só é possível uma imunização contra o suicídio se houver socialização (Durkheim, 2001: 402), o que não sucede com nenhum dos ex-combatentes de *Fado Alexandrino*, nem mesmo com o alferes-médico de *Conhecimento do Inferno*, a quem as imagens do suicida de Mangando perseguem, de resto conectando-se com outros suicidas do Hospital Miguel Bombarda.

## VI. O tempo 'wertheriano'

O suicida de que vimos falando conecta-se essencialmente com a situação de guerra, mas não podemos descobrir que proliferam muitos outros suicídios na vasta obra de António Lobo Antunes, suicídios que em muito se associam a uma espécie de 'tempo wertheriano', como no recente *Da Natureza dos Deuses*, por exemplo. Mas na obra

do autor de *O Esplendor de Portugal*, esse ‘tempo’ em que o homem se sente desiludido perante o rumo do mundo e da vida é claramente intensificado por um regime ditatorial e, mais tarde, por uma revolução que não confirma as expectativas.

Podemos concluir que na obra de Lobo Antunes sobressai «uma série de personagens masculinas de tipo suicidário» (Cabral, 2008: 544). Referimos primeiramente a personagem de nome Rui S., de *Explicação dos Pássaros*, que se suicida na ria de Aveiro pelo desalento que tem para com a vida, mesmo que não haja aí qualquer relação explícita com a guerra, pois percebe-se indirectamente que a revolução coloca em causa o sacrifício geracional dos que lutaram contra a ditadura em Portugal e em África, desilusão de resto sentida com a crítica endereçada ao Partido. A guerra não é aí mencionada, mas o desapontamento para com a revolução e a consequente perda de idealismo talvez nos possam levar a conjecturá-lo (EP, 32). Por outro lado, Rui deseja que o pai lhe explique os pássaros, o que parece ser uma antevisão do seu suicídio, ligando-se a *Não é Meia Noite Quem Quer*, pois a ‘partida’ conecta-se com o voo na medida em que este lhe proporciona uma liberdade que, de outro modo, parece ser inalcançável.

É verdade que *Não é Meia Noite Quem Quer* nos vem mostrar, pela primeira vez na obra de António Lobo Antunes, o suicídio antes da guerra, como é verdade que a tendência suicida se agrava no regresso de África. Porém, não devemos esquecer também os suicídios que ocorrem durante a própria guerra. Não cremos que a situação de guerra traga apenas à tona a luta pela sobrevivência, até porque à medida que o conflito avança parece perpassar nos soldados um sentimento de menor esperança nos tempos vindouros (esperança essa que, aliás, tenderá a dar lugar à desilusão e incredulidade após a revolução, como vemos, a título de exemplo, no soldado Abílio de *Fado Alexandrino*, ou no antigo alferes-médico de *Memória de Elefante*). Se atentarmos em *A Paixão do Jovem Werther* verificamos precisamente que este comete o suicídio num momento de lucidez, «sem qualquer exaltação romanesca» (Goethe, 2012: 126), como acontece com os soldados quando, n’ *Os Cus de Judas*, se afastam para uma zona de menor operacionalidade.

O suicídio surge, assim, como acto verbal de uma guerra silenciosa, traduzindo-se quer no suicídio físico, quer em suicídios interiores de vária índole, nos quais se destacam o exílio, a fuga ou o silêncio. A personagem central destes primeiros romances vive de facto esse tipo de situações: divórcio, incapacidade de escrever, inadaptabilidade à cidade e ao país, indagação sobre a sua profissão, sentimento de separação para com a família, predomínio de situações extremas (doença, loucura, dor). Os suicídios serão, nesta medida, como sudários de uma geração e de um tempo que viu gorados os sonhos. Cabe repensá-los, isto é, encontrá-los como quem procura uma relíquia, para averiguar se o povo classificado por Unamuno como triste e suicida, reencontrado talvez por Vila-Matas, se confina à literatura e se esta é, afinal, o espelho de uma identidade não totalmente escrita. Se assim for, devemos colocar em causa um tempo assumido como pós-colonial.

## Referências bibliográficas

- ANTUNES, António Lobo (2007). *Fado Alexandrino*, 11ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Lisboa: D. Quixote [1983].
- (2009). *Memória de Elefante*, 27ª ed./ ed. *ne varietur* comemorativa dos 30 anos da 1ª ed., Lisboa: D. Quixote [1979].
- (2009). *Os Cus de Judas*, 28ª ed./ ed. *ne varietur* comemorativa dos 30 anos da 1ª ed., Lisboa: D. Quixote [1979].
- (2010). *Conhecimento do Inferno*, 14ª ed./ 2ª ed. *ne varietur*, Lisboa: D. Quixote [1980].
- (2011). *Explicação dos Pássaros*, 12ª ed./ ed. *ne varietur* comemorativa dos 30 anos da 1ª ed., Lisboa: D. Quixote [1981].
- (2012). *Não é Meia Noite Quem Quer*, 1ª ed. *ne varietur*, Lisboa: D. Quixote.
- CABRAL, Eunice (2008). «Suicídio», in *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes* (dir. Maria Alzira Seixo), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- DIOGO, Américo Lindeza; MONTEIRO, Rosa Sil (1995). *Um Medo Por Demais Inteligente: Autobiografias pessoais*, Braga-Coimbra: Angelus Novus.
- DIOGO, Américo Lindeza (2001). *Os Caminhos do Patriarca, Representação, Tempo e Romance no «Último Eça»*, Braga: Cadernos do Povo.
- DURKHEIM, Émile (2001). *O Suicídio*, Lisboa: Editorial Presença [1897].
- GENETTE, Gérard (1966). *Figures I*, Paris: Seuil.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von (2012). *A Paixão do Jovem Werther*, Lisboa: QuidNovi [1774].
- GRIMAL, Pierre (2004). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Lisboa: Difel.
- REAL, Miguel (2011). *Introdução à Cultura Portuguesa*, Lisboa: Planeta.
- ROCHA, Clara (1992). *As Máscaras de Narciso: Estudos Sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Coimbra: Almedina.
- SEIXO, Maria Alzira (2010). “O Médico e o Monstro”, in *As Flores do Inferno e Jardins Suspensos*, Lisboa: D. Quixote, 343-344.
- UNAMUNO, Miguel de (2006). *Por Tierras de Portugal y de España*, Madrid: Alianza Editorial.
- VILA-MATAS, Enrique (2013). *Suicídios Exemplares*, trad. Miguel Castro Henriques, Porto: Assírio & Alvim [1991].



Author / Autor

**Ariel Gómez Ponce**

CONICET, Facultad de Lenguas  
Universidad Nacional de Córdoba  
Argentina

## Claire Underwood and feminine politic(s). Semiotic reflections on TV series and gender memories

The purpose of this article is to expose certain places from which it is possible to question how *House of Cards* problematizes a memory of gender. In that sense, one of its main characters, Claire Underwood, operates a model of woman that amalgamates two mythical figures of the Western culture and discuss canonical features of the feminine: that is to say, Lady Macbeth and Eva Perón, "lighthouse" personalities to think this about complexity. The contributions of the cultural semiotics of Iuri Lotman become functional for the construction of a privileged theoretical framework, oriented to study how these massive and artistic texts dynamize the memories of the cultures. From this perspective, we understand that this fiction exhibits a way in which contemporaneity questions the status of woman on the political scene and her forms of empowerment, a premise that can be explored in a multiplicity of current series.

### Keywords

TV series, cultural semiotics, gender.

## Claire Underwood y la(s) política(s) de lo femenino. Reflexiones semióticas sobre series de TV y memorias de los géneros

**El propósito de este artículo es exponer ciertos lugares desde los cuales es posible interrogarse cómo la serie *House of Cards* problematiza una memoria del género. En tal sentido, uno de sus personajes principales, Claire Underwood, opera un modelo de mujer que amalgama dos figuras míticas de la cultura occidental para discutir características canónicas de lo femenino: hablamos de Lady Macbeth y Eva Perón, personajes "faro" para pensar esta complejidad. Los aportes de la semiótica cultural de Iuri Lotman se vuelven funcionales para la construcción de un marco teórico privilegiado, orientado a estudiar cómo estos textos masivos del arte dinamizan las memorias de las culturas. Desde esta perspectiva, entendemos que la narrativa exhibe un modo en que la contemporaneidad cuestiona la condición de mujer en la escena política y sus formas de empoderamiento, premisa que puede explorarse en una multiplicidad de series actuales.**

### Palavras-chave

Series de TV, semiótica de la cultura, género.

## 1. Introducción

Este artículo se orienta a reflexionar sobre un conjunto de problemáticas emplazadas en las derivas argumentales de una de las producciones televisivas que, en los recientes años, ha cobrado gran éxito. Hablamos de *House of Cards* (Netflix, 2013), serie de TV estadounidense que relata el inescrupuloso ascenso político de una pareja que persigue, a costa de una pérdida constante moral, ética y legal, la presidencia. En el transcurso de sus cinco temporadas emitidas hasta el momento, la narrativa registra un amplio caudal de temas acuciantes de la cultura contemporánea: los límites de lo legal, la educación, las formas de racismo y clasismo, el foro interno de la política, el manejo de los medios de comunicación y las fronteras éticas son, entre muchos, algunos de los motivos focales acumulados por esta serie. En este contexto, el modo en que *House of Cards* aspira a exponer un mapeo del orden social y de los vínculos intersubjetivos en el marco de la comunidad norteamericana, crea un espesor especial, siendo el modo de construcción de los géneros aquel que podría ocupar un lugar privilegiado.

Importa advertir que la narrativa releva estas disquisiciones en la figuración de sus protagonistas, pero también en una dimensión más amplia que incluye las diferentes operaciones publicitarias y las sucesivas de respuesta de su público. Este anclaje no cesa de manifestar una refracción constante de coordenadas sociales, que nos impulsa a indagar qué dicen los textos del arte sobre la realidad política actual. No obstante, el escenario que trabaja *House of Cards* traza una zona intrincada, puesto que se orienta a mostrar la otra cara de esta faceta. En tal sentido, podría introducirse la bandera puesta a la inversa que representa el logo de la serie. Se trata de un gesto que adquiere fuertes connotaciones, en tanto aparece como metáfora inaugural de aquello que Sarah J. Palm y Kenneth W. Stickers (2015, p. 42) entienden como “la inversión de valores (...) el Sueño Americano volcado”. Y si bien la discusión en torno a un *American Way of Life* adquiere relevancia para entender cómo las series actuales devienen prismas para observar las dinámicas socioculturales, en nuestro trabajo desplazamos la discusión general del Sueño para centrarnos en aquello que podemos considerar como uno de sus efectos: la construcción de la condición de mujer contemporánea. Por tal motivo, nos orientamos por indagar de qué manera esta serie de TV aparece como un terreno sumamente fértil que provee determinada información a partir de la cual podemos reconstruir una parcela de la cultura que legitima y naturaliza (o bien que discute y disputa) representaciones de la feminidad en un contexto particular: la escenografía política.

Y no dudamos en que muchos otros textos podrían también ilustrar esta cuestión. Sucede que las series son uno de los productos más consumidos en la actualidad, exhibiendo que la TV se encuentra lejos de ser solo una “cultura de evasión”. En función de ello, la primera parte de este trabajo estará dedicada a reflexionar sobre un marco teórico-metodológico que permita atender la complejidad de estos productos masivos que, en los últimos años, se han vuelto foco de atención por su inmensa cantidad de contenidos sociales y políticos, recibidos en sede internacional. Nuestro trabajo recuperará la semiótica de la cultura de Iuri Lotman, cuyo estatuto teórico brinda herramientas oportunas para el estudio de textos del arte que

no solo comunican información, sino que además generan nuevos sentidos y dinamizan la memoria de los sistemas culturales. Desde la perspectiva lotmaniana, como en todo texto cultural, en las series de TV se halla nuestro modo de percepción y construcción del mundo.

De igual manera, se hace necesario indicar que, en la delicada operación de interpretación que conllevan las series, radica asimismo una complejidad por su prolongación, su estructura y por la dinámica de sus múltiples personajes. Por esta razón, abordaremos *House of Cards* a través de la óptica que ofrece la categoría de héroe/personaje, heredera del pensamiento de Mijaíl Bajtín y recuperada por autores como Lotman y la teórica feminista Teresa de Lauretis. De manera especial, esta articulación teórica permitirá el análisis de uno de sus protagonistas que, según observaremos, parece comportar mayor riqueza heurística: Claire Underwood, la enigmática y glacial esposa de Frank, y custodia de esta peripecia política para alcanzar el máximo poder de los Estados Unidos.

Nuestro objetivo será articular de manera exploratoria ciertos lugares desde los cuales es posible interrogarse cómo *House of Cards* opera una “memoria de los géneros”: es decir, introducir una zona conflictiva que despliega toda una cartografía donde prácticas sociosexuales y formas de la ficción parecen traducirse mutuamente. De esta manera, si la premisa de Iuri Lotman resulta cierta y es posible analizar de qué manera los textos proveen modelos a partir de los cuales podemos reconstruir una porción o una cultura entera, debemos ser capaces de atender a núcleos de sentido en esta serie, a partir de los cuales se exponen matrices de una memoria cultural de lo femenino en el seno político. Para organizar esta hipótesis de lectura que direcciona el presente trabajo, tomamos dos figuras “faro” de la mujer política que son reactualizadas por Claire Underwood. Se trata de Lady MacBeth, el personaje teatral de William Shakespeare, y Eva Perón, mujer del presidente argentino Juan Domingo Perón. En ambas mujeres histórico-ficcionales, se halla cierto germen de sentidos que la narrativa en cuestión trabaja activamente, pero que parecen orientarse a hacia un mismo conflicto: la frontera conflictiva en que se tensionan las formas de acceso al poder y una condición de mujer que tradicionalmente la cultura ha determinado.

De modo que, también en diálogo con una de las premisas de Palm y Stickers (reflexión que apunta a una versión del Sueño Americano en *House of Cards* que instaura una persecución egoísta del poder), el último apartado de nuestro itinerario estará dedicado a recuperar elementos que dan cuenta de un interrogante asiduo en la serie que, además, puede ser extrapolado a otras narrativas que centran su atención en personajes femenino: los límites del empoderamiento femenino. Desde esta perspectiva y a través de Claire Underwood, resulta factible vislumbrar el papel extraordinario que han tenido ciertas mujeres de la historia para sintetizar aquello que el sistema cultural dice sobre el sujeto femenino en la política. Se trata de explorar, en otras palabras, una problemática por la memoria del género en el sentido planteado por Mijaíl Bajtín, pero encausada desde una mirada doble: por un género (las reglas que producen relaciones sexuales y ordenan cuerpos y prácticas) y por un género (modelos que se concretan en determinados géneros narrativos de la televisión), en cuyo diálogo se condensan “tipos relativamente estables” de interacciones subjetivas que vuelven inteligible una femineidad en producciones estéticas.

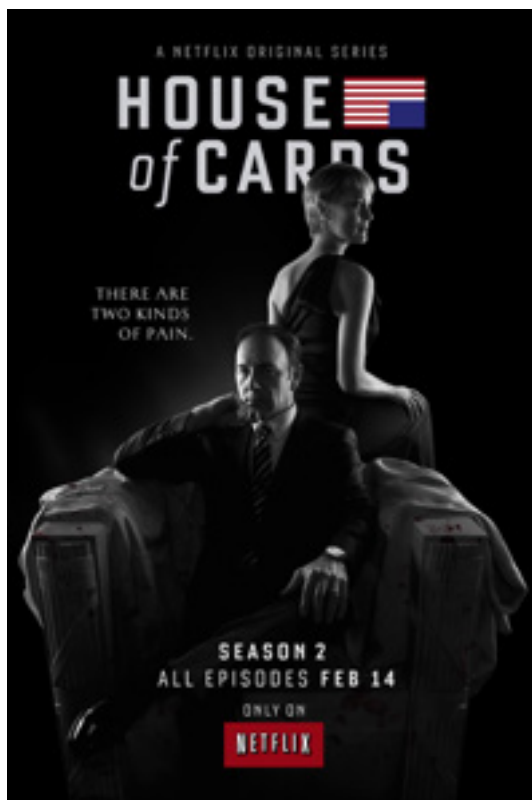


Figura 1.  
Imagen promocional de la serie *House of Cards*  
Netflix, Sony Picture Television

## 2. La semiótica de Iuri Lotman y el estudio de las series de TV

No dudamos en afirmar que las series de TV son un fenómeno que, en los últimos años, han invadido explosivamente el orden de la medialidad. Estudiarlas es incursionar en las vertiginosas innovaciones de las condiciones de recepción y producción mediática que el comienzo de siglo trajo consigo. También es atender una modalidad narrativa compleja, cuya característica más visible aparece en una excesiva continuidad de aquello que Omar Rincón llama “el flujo del macrorrelato” (2006, p. 174). A diferencia de otros productos conclusivos como muchas obras literarias o filmes, las series devienen (tanto empírica como simbólicamente) una expresión numérica por su organización y quizá por el trato con su audiencia. Sin embargo, los estudiosos coinciden en que se evidencia una “equivalencia semiótica” entre cine y TV, aspecto que nos lleva a pensar en una prolongación del séptimo arte o, más bien, en una estética “poscine” (Bernini, 2012). Bajo esta consideración, resulta posible trabajar la serie como una forma de organización de contenido, en la cual puede recuperarse la aplicación de métodos y técnicas cercanos al análisis de la estética cinematográfica, pero orientados hacia “una nueva retórica de imágenes” (Lipovetsky y Serroy, 2009, p. 222). Frente a esta complejidad, la semiótica de la cultura aparece como una reflexión teórica que nos permite captar los sentidos que atraviesan el carácter semiótico y cognoscitivo de los múltiples códigos que organizan este flujo serial incesante. De manera particular, se trata de una búsqueda que puede ser emplazada en una de las hipótesis centrales de quien fuera su fundador, Iuri Lotman (1990): que los textos del arte son aquellos que comportan mayor información, crean nuevos sentidos, fundan modelos de

la realidad y dinamizan la memoria de las culturas. Como puede observarse, referimos a una perspectiva semiótica que toma al texto como su noción teórico-metodológica central cuya concreción, al tiempo que expone una multiplicidad de organizaciones semióticas diferentes, construye sus propios lenguajes (Lotman, 2000[1977]). En su dinamismo, los textos forman parte de un poliglotismo cuyo estatuto define, diacrónica y sincrónicamente, cómo el sistema cultural se conforma por una heterogeneidad de lenguajes que provienen de la literatura, la pintura, el teatro, el cine y, claro está, la televisión. Es posible intuir, de esta manera, que la serie televisiva comporta la misma naturaleza semiótica que el cine, ya que ambos se concretizan como “textos políglotas” (Lotman, 1996[1992], p. 85). En sus configuraciones, se halla una tensión de códigos análogos a ser cifrados y aprehendidos que van desde el lenguaje verbal a la construcción de los personajes, el vestuario o la escenografía, ejemplos estos de los vastos lenguajes que componen intrincadamente textualidades cuya naturaleza semiótica puede ser homologada.

No obstante, interesa señalar que, aún sin desarrollarlo en profundidad, Lotman arriesgó la hipótesis de que, como texto de la cultura, la TV “complicó” la configuración semiótica que la cinematografía venía gestando desde comienzos del siglo XX (2000 [1974], p. 115).<sup>1</sup> En investigaciones anteriores (Gómez Ponce, 2017), esta premisa nos orientó a reflexionar que las series, por su activa eclosión en los recientes años, devienen un instrumento de cognición privilegiado para comprender el dinamismo de la cultura contemporánea y cómo esta expone sus síntomas recurrentes. Hablamos de una capacidad de estos textos para absorber casi de manera instantánea fenómenos históricos porque, según advierte Jorge Carrión, “la aceleración de la historia contemporánea ha sido paralela a la aceleración de su lectura” (2014:25). De acuerdo con este carácter, se rechazaría además la tendencia cultural a considerar banales a estos textos de consumo masivo, puesto que ellos emergen como herramientas repletas de significaciones para comprender la realidad imperante que nos rodea, nuestra relación con los otros y nuestro lugar en el orden social. Sobre estas cuestiones, la semiótica lotmaniana puede intervenir, volviendo inteligibles los modos de producción de sentidos en estos complejos aparatos narrativos que hoy son un modelo ampliamente dominante (Lipovetsky y Serroy, 2009). Se trata de una labor que nos lleva a problematizar cómo conjuran procesos de percepción y construcción del mundo y de la historia de las culturas porque, en su relación activa con el contexto, las series de TV se cargan axiológicamente a través de los elementos que componen su estructura textual.

<sup>1</sup> Estos interrogantes y afirmaciones fragmentas se inscriben en la última producción teórica de Lotman, que pareciera verse apresurada luego del primer derrame cerebral que sufriera en 1989. Sin embargo, aún con una enfermedad en avance y con la pérdida gradual de la visión, estos últimos años dan cuenta de un amplio caudal de producción intelectual, en la que el semiólogo “se abandona a la invención, más aún que en sus trabajos anteriores, casi como si le instara el temor a no poder comunicarnos todas sus ideas” (Segre, en Cáceres, 2014:8).

Desde esta orientación teórica, emerge una descripción final sobre la cual volveremos asiduamente en nuestro trabajo: en esta dinámica, las series vuelven creativa la memoria puesto que, como todo texto artístico, devienen programas para la conservación y la transmisión de la información (Lotman, 1996 [1985]). Al tiempo que están emplazadas en sus condiciones de producción, recuperan energicamente no solo rasgos estéticos de otras textualidades, sino también elementos políticos, filosóficos, históricos y sociales que circulan por la diacronía de los sistemas culturales. En otras palabras, muestran un volumen informacional que sintetiza un “paradigma de memoria-olvido” sobre aquello que las culturas quieren actualizar o desplazar de sus itinerarios narrativos (Lotman, 1996 [1985], p. 160). En esta lógica, la forma en que las series consumidas a gran escala proyectan una “memoria de la diferencia sexual” ocupa un lugar privilegiado (Boria, 2011, p. 52), dado que parece someter a crítica una relación jerárquica de los sexos, inscripta fuertemente en la capacidad retentiva de ciertas operaciones estéticas.

### 2.1. Perspectivas para el análisis de protagonistas seriales

Desde esta perspectiva semiótica, reconocer qué nos dicen las series sobre los modos de (re)presentación de lo femenino y lo masculino nos impulsa a estudiar cómo la cultura traduce parcelas mnémicas en sus textos artísticos. No obstante, emprenderemos un acercamiento transversal a los estudios de género, con el objeto pensar la representación de los sexos como un sistema de sentidos: es decir, atender a “la traducción cultural del sexo en género” (De Lauretis, 2000, p. 38). En consecuencia, calificamos al género como una esfera que, vehiculizada por ficciones narrativas, exhibe cómo los sujetos se identifican a sí mismos y cómo la cultura los percibe dentro de una red de interacciones que habilitan o prohíben comportamientos, homogeneizan valores y creencias, y colaboran en la auto-conformación de una identidad sexual (Cornelius, 2013). En otras palabras, nos orientamos a observar cómo un texto del arte como la serie de TV despliega una cartografía donde prácticas sociosexuales y formas de la ficción parecen traducirse mutuamente.

A los fines de ordenar las diferentes operaciones en las que centraremos nuestras reflexiones, nuestro recorrido priorizará en el elemento narrativo que condensa con mayor fuerza esta problemática: los protagonistas. Desde la perspectiva semiótico-cultural, en el estudio de los personajes, radica la atención a un núcleo volitivo especial que arrostra “un modelo de mundo y sus transgresiones” (Lotman, 1979, p. 91). Se trata de una postura que adhiere a la noción de héroe propuesta por Mijaíl Bajtín (2008 [1975]), prisma bajo el cual los personajes de las series pueden ser pensados como ejes narrativos: como ideólogos que adquieren toda la intencionalidad ética y la acentuación axiológica de la obra, pero asimismo de la cultura. También deudor del pensamiento bajtiniano, Lotman reconoce que el héroe es el ejemplo más paradigmático para entender el dinamismo de la me-

moria cultural en los textos, dado que su comportamiento sintetiza un “acontecer, es decir que puede cruzar las fronteras de las prohibiciones que otros no pueden” (1990, p. 151).<sup>2</sup> Incluso diríamos que doblemente interesante porque, mientras para Bajtín (1997, p. 39) el héroe traza “una descripción”, Lotman intuye que su rasgo principal radica en que “caracteriza el lugar, la posición y la actividad del hombre en el mundo que lo rodea” (1998 [1969], p. 99).

No obstante, se hace necesario señalar que las discusiones en torno al género ocupan un lugar marginal en la teoría de Iuri Lotman, en tanto aparece como una temática periférica que se vincula principalmente con ciertos comportamientos histórico-sociales del colectivo.<sup>3</sup> En función de ello, resulta de interés la recuperación de la teoría feminista Teresa de Lauretis (1987) quien se nutre de la propuesta lotmaniana para afirmar que en el héroe descansa una “diferencia sexual” primordial: una distancia biológica entre mujer y hombre que, diacrónicamente, se pone de manifiesto a través del héroe mítico. En De Lauretis (como también en Lotman y, por supuesto, en Bajtín), el héroe ocupa aquí un lugar privilegiado como sujeto que cumple el papel clasificador de la realidad, hundiendo sus raíces en los orígenes de la cultura (en aquello que la teórica reconoce como una “mecánica mítico-textual”, 1987, p. 188). Tales aportes, fijan pautas para estudiar las formas de heroicidad como un modo en que la cultura escenifica las continuidades y las rupturas en torno a la masculinidad, pero también a su contraparte esencial: lo femenino.

Por lo demás, esta línea de pensamiento permite desplazar al héroe/protagonista de su sentido tradicional (el héroe mítico triunfante que, de manera ejemplar, es propio de la mitología grecolatina), para proponerlo como una categoría teórico-metodológica: una figura protagónica que deviene condensador semántico del texto serial y “punto de vista” acerca del mundo (Arán, 2006). Con el objeto de esbozar un estado de la cuestión sobre las condiciones sociosexuales en un corte sincrónico de la cultura, procederemos con el estudio de elementos narrativos que particularizan aquello que, en investigaciones anteriores (Gómez Ponce, 2017), hemos definido como el ethos de los personajes: el análisis de datos biográficos y de la personalidad (a través de parlamentos, monólogos y acciones rutinarias), el mapa de relaciones con otras subjetividades y la ubicación en el orden cultural que propone la trama. Se trata de una mirada que se encuentra en diálogo con la propuesta de François Jost, quien ha pensado en la productividad de estudiar las tres “máscaras” de los personajes seriales que, indefectiblemente, refractan coordenadas socioculturales: su identidad profesional (su objetivo social y la actividad que lo caracteriza), la inclusión familiar (cómo se presentan ante sus otros íntimos) y la conformación del carácter: “en el doble sentido que el idioma inglés da a esta palabra: ‘personaje’ y ‘carácter’” (2015, p. 10).

Esta propuesta metodológica permite catalogar rasgos textuales de las series, que nos lleva a entender cómo el héroe/protagonista encarna los valores culturales desde

<sup>2</sup> La traducción es nuestra.

<sup>3</sup> Al respecto, véase el capítulo 10, “La imagen ‘del mundo al revés’”, del libro *Cultura y Explosión. Lo previsible y lo imprevisible de los cambios sociales* (1999).



la constitución de su semántica, al tiempo que adviene como un germen matricial que gobierna la aparición de los géneros “en el centro del macizo cultural” (Lotman, 1998 [1973], p. 186). En ello hallamos una entrada metodológica para el estudio crítico de personajes seriales, definidos como grandes condensadores de la cultura contemporánea: observatorios para pensar los sistemas sociales, sus matrices históricas y su espesor genealógico (Barei, 2017).

### 3. Acerca de *House of Cards*

Ahora bien, al centrarnos en las figuras protagónicas/heroicas como centros volitivos, emerge un interrogante fundamental para reflexionar sobre las series de TV actuales: ¿qué valores están transmitiendo aquellas formas heroicas que se encuentran lejos de dialogar con la representación de un héroe canónico? En este cuestionamiento, parecería radicar el mayor atractivo de las series que se mantienen siempre en un doble conflicto narrativo: una contradicción donde “un viejo fondo moral deontológico nos hace condenar, pero otra cosa nos sopla al oído que es mejor que no suceda, así el relato puede continuar” (Jost, 2015, p. 123). Quizá por ello, mientras una serie como *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) se vuelve exitosa al narrar un padre de familia y profesor de química devenido traficante de metanfetaminas, otras como *White Collar* (USA Network, 2009-2014) o *Prison Break* (FOX, 2005-2017) prefieren contarnos historias sobre criminales. Según advierten los estudiosos, en las últimas décadas, las series (como muchos otros textos culturales) han comenzado a discutir tipologías de personajes, siendo los modelos de un canon heroico aquellos más problematizados (Carreras Lario, 2014). La pregunta es por qué asesinos seriales, narcotraficantes o políticos y policías corruptos ocupan un lugar privilegiado en exitosas ficciones internacionales y, por ende, qué sistema volitivo traen consigo estas innumerables narraciones que relatan personajes “anormales”. En esta lógica, *House of Cards* parece consolidar uno de los máximos exponentes en los últimos años.

Serie producida por la cadena de streaming digital Netflix y creada por Beau Willimon, *House of Cards* lleva cinco temporadas desde su primera emisión en febrero de 2013.<sup>4</sup> De manera general, la trama se centra en el demócrata Frank Underwood (Kevin Spacey) y su inescrupuloso ascenso al poder que lo llevará de congresista a Presidente de los Estados Unidos. Situado en la contemporaneidad, el personaje se presenta como un sujeto amoral, ambicioso y despiadado que, en detrimento de las posturas de su partido (y, a ciencia cierta, de todo el Estado), lleva su propia agenda política cuyo recorrido mucho nos recuerda a la programática planteada por clásico texto doctrinario escrito por Nicolás Maquiavelo. Frank estará además acompañado por su mujer Claire Underwood (Robin Wright) quien, además de ocupar el rol de pareja ejemplar y participante de los movimientos de su marido, persigue su propio camino de ascenso en un mundo de congresistas, senadores y presidentes que, tradicionalmente, es casi exclusivamente de lo masculino. Juntos escenifican la contracara de una política que, al menos ante los medios, no permite la exhibición de una codicia de poder sin límites. Conspiración, cálculo,

manipulación, instigación, corrupción y asesinatos aparecen como los rasgos característicos de este estratégico y audaz matrimonio que protagoniza una de las ficciones internacionales más exitosas de los recientes años.

Aparece además otro signo característico que intensifican los rasgos paradigmáticos de este drama político. Puesto que la serie es una adaptación de la ficción británica homónima producida por la BBC en 1990, es posible pensar en la existencia de ciertos elementos “comunes” en torno a la corrupción política que formarían parte de un imaginario contemporáneo. Quizá por ello las estrategias de marketing realizadas por la cadena Netflix en un país como Argentina generaron tantas controversias, puesto que tomaron los personajes para parangonarlos con álgidas situaciones de la corrupción política local o ponerlos en diálogo con políticos actuales a través de las redes sociales Facebook o Twitter.<sup>5</sup> De modo que esta gran producción (galardonada incluso con nominaciones y premios Emmy y Golden Globe) no solo es un prisma que reflexiona sobre las normas morales de la política, sino que además es un hallazgo en las condiciones publicitarias y de emisión de contenido que marcan un itinerario de cómo estos productos masivos operan y renuevan el orden mediático.

Por lo demás, *House of Cards* contempla un amplio número de problemáticas que parecen entrelazarse con este escenario político que aparece como transcultural: la inmigración, la situación laboral, la educación, las crisis ambientales y el papel de los medios de comunicación son claros ejemplos de esta densidad temática que retoma “áreas sensibles” de la cultura. El argumento (que tiene también cierta estructura de policial) retoma incluso la cuestión de género, por su parte, significa uno de los contenidos que atraviesa la serie y que la trama retoma recurrentemente en los derroteros de sus cinco temporadas. Por esta última razón, nuestra lectura desplazará su mirada hacia uno de los personajes principales de esta serie y que, según entendemos, ofrece mayor riqueza heurística para el objetivo que perseguimos en este trabajo: nos referimos a Claire Underwood.

### 4. Claire Underwood y la memoria del género

En la trama que teje desde su comienzo, *House of Cards* trabaja compositivamente un interrogante central a nivel

<sup>4</sup> O, al menos, “emisión” en un sentido amplio, puesto que *House of Cards* forma parte de un fenómeno reciente que se conoce popularmente como “televisión web”: formas narrativas que, a diferencia de las series convencionales (cuya aparición se da semanalmente), se caracterizan por poner a la disposición del espectador la totalidad de la temporada, sin que el público tenga la necesidad de estar a la espera de los capítulos consecutivos. En este aspecto, radica un rasgo de interés para, en futuras investigaciones, problematizar cómo las plataformas digitales están modificando las condiciones de recepción de las series televisivas a nivel internacional en los últimos años.

<sup>5</sup> Hacemos referencia a ciertos guiños intertextuales que han llevado a la cadena a parodiar el eslogan de la propaganda política realizada para la campaña de reelección del expresidente Carlos Saúl Menem en 1999 y las conversaciones filtradas de la expresidenta Cristina Fernández de Kirchner.

de recepción: ¿qué es aquello que genera tanta atracción en este personaje sobre quien Frank Underwood no duda en afirmar que “amo a esa mujer. La amo más que los tiburones a la sangre” (101)?<sup>6</sup> ¿Qué se esconde en esta protagonista que reconoce saber “lo que es ser capaz, hermosa y ambiciosa” (103)? Glacial, distante, calculadora y siempre vestida por la moda, Claire Underwood despliega una personalidad cuyos sentidos deben ser cifrados a la luz de una transición constante por las esferas políticas que la serie refracta. Lo cierto es que poco sabemos de Claire antes de Claire Underwood, cuestión que trae aparejada una imposibilidad de reconstruir la totalidad de una biografía que aparece fragmentada en las sucesivas derivas de *House of Cards*. De ello se sugiere que la historia de Claire comienza in media res, en tanto el presente narrativo nos ubica a casi 30 años de su matrimonio, en un camino de ascenso (intrincado, pero certero) a la presidencia. Incluso esta vacancia de sentidos se marca a nivel de estrategia narrativa: esa ruptura con la cuarta pared (interpelación constante al espectador, poco común en las series de TV) resguarda la interioridad de una protagonista que solamente nos dedicará su mirada una vez (aunque finalmente termine por quebrar este manto en el clímax de la temporada final). De modo que entender qué se esconde en Claire Underwood requiere de una mirada atenta a pequeños gestos que pueden pasar desapercibidos en este relato que organiza una multiplicidad de situaciones políticas y personajes que aparecen y desaparecen en el transcurso de sus sesenta y cinco episodios.

Más allá de las características singulares de los personajes de esta narrativa, aparece un rasgo que es indicador de cómo opera el texto sobre lo femenino: Claire se encuentra lejos de permanecer en este lugar doblemente pasivo que, en principio, debería corresponderle como “mujer de” y como Primera Dama de los Estados Unidos. En detrimento de este contexto tradicional, la protagonista se muestra capaz de manejar una ONG, mover proyectos de ley (que van desde el registro nacional de posesión de armas a la creación de juntas civiles para juzgar a militares violadores), funcionar como embajadora de la ONU, tratar con presidentes y terroristas, postularse como congresista, y llegar a la vicepresidencia. Se trata de escalafones que funcionan como preludios de un itinerario que, finalmente, la hará llegar a la presidencia en el transcurso de la quinta temporada.

De allí que, en los siguientes apartados, focalicemos nuestra atención en ciertos elementos que ponen en jaque una esfera tradicional de lo femenino que desembarca en un contexto especial: el político. Nos referimos a operaciones que, en su irrupción, condensan una crítica al modo de subjetivación propio de la cultura occidental que establece una “zona de intimidad” a la cual se relega la mujer, sus pasiones y sus sentires: fragmentos discursivos que “contribuyen a la construcción de imágenes de la mujer (...) [y a] la conformación de los sujetos femeninos, entendiendo por tal una ‘construcción cultural’ cuya figura se realiza o

se concreta en los textos” (Boria, 2011, p. 82). Intuimos, por ende, que hay una “memoria del género” que *House of Cards* está problematizando, a través de un modelo de mujer que opera mediante una reconfiguración mítica, subrepticamente inscripta en el seriado. Dicho de otro modo, Claire Underwood amalgama (o, posiblemente, tergiversa) un modelo de mujer fuerte en el que confluyen al menos dos mitos propios de la cultura occidental. Mientras el primero responde a una galería de mujeres políticas que el siglo XX nos legó, el segundo se asienta en una tradición literaria que acentúa el conflicto entre feminidad y masculinidad: hablamos de Lady Macbeth, aquel germen de la femme fatale shakespeariana que funciona como faro de una ambición, en detrimento del lugar de fragilidad y maternidad de lo femenino. En función de ello, optamos a continuación por un relevamiento del ethos del personaje, mediante un trabajo de rastreo y delimitación de ciertas marcas subjetivas que, en la recuperación de estas figuras históricas/ficcionales, reflexionan sobre “los límites de alguna invariante de sentido” (Lotman, 1996 [1985], p. 157): aquella que responde a una condición de mujer en una cartografía política.

#### 4.1. “Frank Cumple, Claire dignifica”

Líneas arriba advertimos que *House of Cards* ha promovido un diálogo con la política argentina a través de las redes sociales. Sin embargo, lo que quizá resulte más interesante es la respuesta activa por parte de un público que rápidamente se hizo de eco de la serie, mediante un caudal de estrategias que rememoran un enclave político particular de la Argentina: el peronismo, régimen político populista que cobró vigencia a mediados del siglo XX. De manera particular, nos referimos a ciertas intervenciones artísticas que, en clara alusión a la serie, homologan los protagonistas con el presidente Juan Domingo Perón [1895-1974] y su mujer, Eva Duarte de Perón [1919-1952].<sup>7</sup> Emergen, de forma ejemplar, dos casos paradigmáticos: mientras, en el primero, la imagen del matrimonio Underwood ha sido reproducida en las paredes de la ciudad de Buenos Aires acompañada por los colores canónicos del partido peronista (Figura 2), en un segundo ejemplo los fans han estilizado a Claire Underwood, replicando el estilo que caracteriza el mural de Eva Perón que se encuentra en lo alto del Ministerio de Desarrollo Social y a pocas cuadras de la obra artística sobre la serie (Figura 3). Se trata de una fuerte filiación que recupera elementos de un imaginario antagónico (negativo, si se quiere) al peronismo, y que contempla a Perón como núcleo de un sistema dictatorial-populista y a Eva, como una mujer que ha escalado sin escrúpulos por las líneas de poder hasta devenir compañera presidencial (imagen que, además, se ha replicado en sede internacional, quizá como consecuencia del modo en que se narra la vida de Eva en la exitosa ópera rock de Andrew Lloyd Webber, llevada luego al cine en 1996 de la mano de Madonna). En esta lógica, puede mencionarse también la constante parodia en las redes sociales

<sup>6</sup> Sobre la codificación para anotar los episodios de la serie, seguimos el modelo de François Jost (2015): la primera cifra indica la temporada y las dos siguientes, el número de capítulo (305: quinto episodio de la tercera temporada). Cabe aclarar además que todas las traducciones de diálogos se basan en el subtítulo oficial al español que ofrece la cadena Netflix.

<sup>7</sup> De ningún modo sería pertinente desviar aquí la discusión para profundizar en aspectos de la historia política de la Argentina, que claramente exceden los objetivos de este trabajo. No obstante, para un panorama general de las diferentes facetas que cubren la vida de Eva Perón, véase Pigna (2012).



Figura 2. Intervención callejera de los Underwood con los colores oficiales del partido peronista.



Figura 3. A la izquierda, la intervención artística de Claire Underwood. A la derecha, el mural original de Eva Perón, situado a poca distancia del anterior.

que se apropian de la frase canónica del peronismo: “Perón cumple, Eva dignifica”.

Sin pretender emitir juicios de valor sobre las implicancias políticas del peronismo, no podemos dejar de preguntarnos provisoriamente si Evita no está trazando líneas simbólicas que se ajustan a una idea de escenografía del poder que *House of Cards* ubica en el centro de su ficción. Incluso la reciente adquisición de los derechos de la novela de Eloy Martínez, *Santa Evita* (1995), por la cadena internacional FOX nos impulsa a interrogarnos sobre ciertos recorridos estéticos de las series de TV que parecen estar abonando el terreno para interpelar la figura de Eva Perón mediante una traducción particular: aquella que ofrece el cuerpo femenino en el contexto tanto presidencial como matrimonial.

En tal sentido, quisiéramos llamar la atención acerca de la propuesta de la crítica Beatriz Sarlo (2003) quien reflexionó sobre el carácter excepcional de estas mujeres que se vuelven dobles del poder oficial a partir del caso paradigmático de la historia Argentina. Según entiende la ensayista, antes de Evita “ninguna esposa de mandatario o representante se había convertido nunca en una pieza central en la construcción y la consolidación del poder” (2003, p. 69). Y, particularmente, de la lectura de Sarlo nos interesa extrapolar dos aspectos que entendemos conjuran una memoria que *House of Cards* activa creativamente: el uso del cuerpo femenino y el matrimonio como espacio privilegiado de la mujer. Son además elementos que, llevados a

la escena política, parecen construir un mismo imaginario: que la mujer necesita indefectiblemente de su contraparte masculina para acceder al poder.

Lo primero a destacar es una problemática sobre una institución y escenario de lo privado al cual tradicionalmente se ha relegado al sujeto femenino: el matrimonio. En este marco, el discurso amoroso que trabaja la serie adquiere una especial contradicción que lleva al espectador a interrogarse cuál es efectivamente el vínculo sentimental que relaciona a la dupla. Porque el matrimonio Claire/Francis (apodo que la protagonista le otorga y que respetaremos en estos apartados) se encuentra lejos de ser “convencional”: son una pareja casi abierta que comporta ciertas “libertades” y que, como ellos mismos recuerdan, eran más profusas antes de llegar a la vicepresidencia (y quizá por esta melancolía es que convocan sexualmente a su personal de seguridad, Meechum). Incluso Francis posee una ambigüedad sexual que parece no ser desconocida por su mujer, como tampoco lo son los amoríos de esta última. Si hay efectivamente un ligamen amoroso entre ambos es un interrogante sobre el cual la serie (al menos hasta su quinta temporada) no arriesga respuestas. Se trata, en otras palabras, de una zona de incertidumbre en torno al amor y la sexualidad que nos deja entrever un primer atisbo de *House of Cards* por despegarse de ciertos lugares tradicionales, arrojando otra comprensión de lo que significa compartir la vida con el otro. Destacaríamos como ejemplo aquel episodio de la tercera temporada que se elige narrar en el modo más íntimo y personal, y que se va adensando mediante la imagen de los monjes tibetanos y la metáfora del mandala de arena; capítulo que además está marcado por un retorno a los albores de la pareja, a esa primera casa compartida en Texas y a una frase final que surge para cristalizar los sentidos que el matrimonio guarda: “nada es para siempre, excepto nosotros” (307).

Aparece, en este punto, otra regularidad dominante en esta disposición matrimonial que estaría rememorando aquel imaginario negativo de la pareja de Perón y Eva que comentáramos antes. Hablamos de un uso recíproco que el espacio del matrimonio habría habilitado: una combinación paradigmática entre autoría y posesión que parece ser trasladable a la lectura que opera *House of Cards*. Porque, entre Francis y Claire, hay una marcada importancia de la pluralidad que hace de su relación, un contrato en su sentido más literal. Detrás de él, se esconde un “trato” (“bargain”, lo llama la serie) que claramente remite a su doble acepción: como efecto de tratar a otro y como convenio que los lleva a “hacer las cosas juntos” (102). Manipular los objetivos, desplazar los enemigos y allanar el territorio devienen actividades privilegiadas para este matrimonio que aúna fuerzas en beneficio de sus intereses.

En una primera lectura, sería posible sugerir que quien obtiene el mayor provecho es Francis. Y es notorio este aspecto puesto que, si extrapolamos la lectura de Beatriz Sarlo y reemplazamos los nombres a los cuales se aplica (Perón y Evita), podríamos intuir que Francis encontró en Claire

no solo una colaboradora sino alguien que, junto con él, integraba en la cúspide del poder una sociedad política de dos cabezas, hegemónica por el hombre, en la cual la mujer tenía fuerzas especiales colocados por encima de las instituciones republicanas. Las imágenes de esta sociedad bipolar son un mecanismo tropológico de la hegemonía cultural (2003, p. 91).

Sin embargo, admitimos que Claire encontró asimismo en Francis una suerte de puente. Para explicar conjeturalmente esta idea, se hace necesario referir al movimiento que impulsa a una joven Claire de 22 años a casarse con este “white trash” (que claramente necesita de una familia hacendada de alto poder adquisitivo). Aparece aquí un segundo elemento que dialoga con la lectura de *Evita* que emprende, por ejemplo, el musical de Alan Parker en la vertiginosa escalada por el poder que ejecuta una joven Eva que recién arriba a Buenos Aires. Claire, aún con los recursos a su disponibilidad, reconoce la necesidad de una figura masculina que le allane el terreno, y Francis (muy a disgusto de la familia de la protagonista) llega para tal cometido. En el recuerdo del pasado de Claire, hay entonces un tono de inconformidad que recorre a esta mujer de la clase alta de Texas, y que es consciente del futuro inminente como “mujer de” que le espera por su condición socioeconómica y por las tradiciones familiares. Pero para Claire, el matrimonio adviene como otra “promesa” que cubre el anhelo de cierta ambición o, tal como aclara en otro momento de la narrativa, de ser “más que un observador (...) ser significativo” (111). Dicha inconformidad será el motor para que Claire atraviese un amplio número de roles políticos en el transcurso de la narrativa. Aún consciente de que tiene “más influencia” como Primera Dama y que puede ser acusada de falta de experiencia y despotismo, la protagonista aspira a más y necesita tanto del impulso de Francis como también de adquirir “experiencia legítima” (301).

Por otra parte, este “ser significativo” resulta también crucial para acercarnos a una posible explicación a romances que ella mantiene con hombres que, aunque muy diferentes, siempre la admiran y suplen un vacío. En consonancia y a la luz del amorío con el escritor Thom, esta necesidad de Claire es puesta en palabras por Francis, quien además parece explicitar el porqué de su apertura hacia los romances de su mujer:

puede darte cosas que yo no puedo. Claire, hemos sido un gran equipo. Pero una persona no puede darle todo a la otra. Yo no puedo viajar contigo. No te doy abrigo por las noches. No te veo de la forma en que él te ve. No es que tenga que darte permiso, pero haz lo que sea correcto para ti. Y quiero que sepas que si lo haces, sé que tendrás cuidado, y yo estaré bien. Si vamos a ir más allá del matrimonio, hagámoslo (411).

Cabe destacar, sin embargo, que emerge un recelo constante en el itinerario de ascenso político que emprenden ambos personajes. Nos referimos a una zona tensa que se deja entrever fuertemente en el reproche de Francis “nunca debí haberte hecho embajadora”, al que de forma rotunda Claire responderá: “nunca debí haberte hecho presidente” (306) (situación en estrecho diálogo con aquel autorreconocimiento que el presidente Perón reiteró en numerosas entrevistas: “Eva Perón es un producto mío. Yo la preparé para que hiciera lo que hizo”, Eloy Martínez, 1996, p. 47). Se trata de una problemática que cobra vida en un caudal de interrogantes que Claire concibe desde el comienzo de la trama y que se despliegan, aunque subrepticamente, a lo largo de las temporadas: “¿Son mis objetivos secundarios a los tuyos?” (109) o, aún de forma más directa, “he estado en sentada en el asiento del pasajero durante décadas. Es hora de que me ponga al volante” (301) son ejemplos de este sesgo de inconformidad. En estos puntos, se

inscriben todas las crisis entre los personajes, puesto que si ese “hacer juntos” es central, paulatinamente comienza a socavarse, cuestión patente en pequeños gestos que se pierden con el correr de la narrativa (como, por ejemplo, el correr y el fumar juntos, Figura 4).



Figura 4.

Uno de los gestos que se pierden entre los Underwood: el fumar junto.

Captura de pantalla de la serie *House of Cards*  
Netflix, Sony Picture Television

En segundo lugar, si este matrimonio deviene vehículo para despegar hacia otro escenario, también es cierto que hay otro rasgo que colabora con este ascenso al poder. Y, en este contexto, creemos que es posible retomar otra hipótesis de Beatriz Sarlo, para quien la excepción de Eva está en que aquello que no sirvió en el mundo artístico (Eva nunca fue una gran estrella del radioteatro), sí fue funcional para la escena política. Esto se condensa en uno de los rasgos más destacables del personaje histórico: su vestuario. Sarlo nos recuerda que la ropa de Eva (la colección Christian Dior, por ejemplo) se sostiene como un traje público que corona una escenografía del poder: un estilo que se vuelve uniforme político y con el cual *Evita* podía tanto realizar obras de caridad como atender a embajadores internacionales o gremialistas. De hecho, era una de las características que con mayor ahínco la prensa internacional retomó en aquel viaje protocolar por Europa en 1947, reconocida como la “Gira del Arcoiris” (Pigna, 2012). Y, en consonancia, si hay un aspecto que no pasa desapercibido de Claire, es casualmente este vestuario de alta costura que jamás se repite y que, en un mismo episodio, puede llegar a variar hasta tres veces (Figura 5).



Figura 5.

De manera ejemplar, algunos de los diferentes estilos que luce Claire Underwood.

Aún a riesgo de simplificar, es posible leer cierta operatoria común en el modo en que la vestimenta aspira a adquirir practicidad en el marco político. Dicho de otro modo, la preferencia por la ropa de diseñador va de la mano de un alto conocimiento de su utilidad, donde ciertos vestidos son funcionales para determinados contextos. Claire parece ser consciente de esta lógica, e incluso deviene una suerte de asesora de moda para su marido, que recurre a ella para el consejo final en torno al atuendo (sabemos que prefiere el azul marino). Hay, de este modo, una codificación estética del cuerpo político, cuyas resonancias simbólicas conforman un “estilo presidencial” para un sistema de gobierno que debe construir una imagen no solo ante el público, sino además ante los medios de comunicación. Junto con Sarlo, nos arriesgamos a pensar que es precisamente este vestuario un pivote sobre el que se arma un modelo de mujer, puesto que el uso de la ropa “no fue una cualidad agregada sino un dato central de su personalidad política” (2003, p. 92). Es, en otras palabras, elemento fundamental para entender tanto la transición de Eva Duarte (la Eva actriz y modelo de revistas) a Evita (emblema del Pueblo), como también para comprender el paso de Claire Hale a Claire Underwood, e incluso de la Claire Primera Dama a la Claire Presidenta (que no solo se observa en el cambio de estilo y colores desde la temporada primera a la último, sino además en un cabello que cambia de largo y tonos según la intencionalidad política que prime). Tanto Eva como Claire compartirían entonces esta descripción y, más allá de ciertas coincidencias cercanas en la confección de ciertos vestidos (Figura 6), la ropa de comporta en ambas un papel decisivo para una iconografía que sintetiza y sostiene la propaganda política tanto del peronismo como de los Underwood. Implica, de esta manera, una alta visualidad que toma al cuerpo femenino como soporte político, pero que remite indefectiblemente a un modelo de mujer: un estereotipo de belleza y femineidad de la cual la protagonista no puede ni parece querer desprenderse, y que mucho recuerdan a la distinción que busca subrayarse mediante los atuendos de la clásica realeza. Como bien indica su asesora LeeAnn Harvey, se trata de “llevar zapatos de marca y vestidos de diseñador” (401) e incluso volver al tono rubio (porque tiene más éxito en los votantes) ya que son modificaciones que se conciben para



**Figura 6.** A la izquierda, uno de los vestidos más destacados de Claire Underwood, Netflix, Sony Picture Television. A la derecha, Eva Perón luciendo un vestido de la colección de Christian Dior. En comparación, pueden observarse ciertas similitudes en sus estilos.

alcanzar el éxito de un marido que busca la reelección (y que carece de dicha presencia física), aunque también le permiten a Claire lograr sus propios cometidos. En síntesis, si el matrimonio implica un marco para el desplazamiento, el cuerpo aparece entonces como herramienta para dicho movimiento. Lejos de ser lugares comunes de la “mujer”, se refractan como elementos capitalizables, pero también como piezas de una maquinaria política que los vuelve cuestiones de Estado: son, al decir de Beatriz Sarlo, “configuraciones excepcionales” de la mujer política (2003, p. 88). Por lo demás, si los creadores y guionistas de la serie se han servido de referencias peronistas para organizar su narrativa es un dato que, al menos en entrevistas y en “detrás de escenas”, no se advierte. Por lo cual, podemos intuir que se trataría de cierta información cultural (un “espacio de cierta memoria común”, diría Lotman, 1996[1985], p. 157) que estaría circulando por esta configuración política de la mujer del siglo XX. Eva aparecería aquí como texto faro que rompe con un régimen canónico de mujer (un lugar pasivo) para construir otro: aquel que signa lo femenino en sede presidencial (y que además se encuentra en consonancia con el papel preponderante que adquiere la mujer en el escenario democrático gracias a la posibilidad del voto). Con todo, tal como intuye Pampa Arán (2005, p. 113), “si una mujer es lo que una época y una sociedad dicen que debe ser, Eva no se ajusta a los cánones”, y Claire Underwood parece recordar algunos de sus fragmentos para desplazarlos hacia otras coordenadas históricas.

#### 4.2. Lady Macbeth o “la serpiente que se esconde debajo de ella”

Dejamos un momento la configuración mítica de Evita, para abordar una segunda figura que intuimos esconde una problemática más “interior”. Dijimos que Claire se inscribe en la línea simbólica matricial de uno de los emblemas literarios de William Shakespeare: Lady Macbeth. Pero lo cierto es que esta relectura de una de las figuras centrales de *Macbeth* (1606), bien puede dialogar también con otros personajes seriales como Cersei de *Game of Thrones* (HBO, 2011), Gemma de *Sons of Anarchy* (FX, 2008-2014) o Janine de *Animal Kingdom* (TNT, 2016).<sup>8</sup> Lo que nos impulsa más bien a suponer que Lady Macbeth inaugura una matriz de mujer fuerte que responde a un sistema poder matrilineal y que deviene una suerte de custodia de la transición de la herencia familiar: en otras palabras, de un sujeto femenino que, aunque no directamente, coordina el poder y se empodera de manera encubierta. Se hace necesario señalar que, aunque las intervenciones del personaje en la obra de Shakespeare no son regulares, Lady Macbeth adquirió carácter mítico, formando parte de todo un imaginario que reproduce el motivo de la mujer fálica que estas series refractan. Y si bien no es ella quien comete los crímenes que llevan a la obtención de la corona (el asesinato de Duncan), aparece como un personaje que

<sup>8</sup> Interesa señalar que el retorno a Shakespeare no es exclusivo de *House of Cards*, si uno piensa cómo también *Sons of Anarchy* se asienta en el mito de Hamlet. Al respecto, resulta interesante la lectura que realiza Jorge Carrión (2014) sobre los diálogos narrativos entre la obra shakesperiana y las recientes producciones televisivas.

influye y sostiene a su marido para tales cometidos: es, en otras palabras, una figura de la instigación.

En *House of Cards*, Lady Macbeth es traducida en esta Claire glacial, que no tolera las disculpas, que muestra un rechazo marcado por su propia debilidad (quizá por esa temprana violación durante su primer año de Universidad), que impulsa el accionar de Francis mediante frases como “lo hagamos sufrir” y que lleva a su marido a dudar si “debo temerle o estar orgulloso de ella. Quizá ambas” (407). Incluso hablamos de una protagonista que busca evitar aquello que la serie trabaja como las “vulnerabilidades” (como, de manera ejemplar, se observa en relación a las fotos que se publican de Adam o en la posible salida a la luz de su diario íntimo cuyos secretos, nunca expuestos en la serie, bien podemos suponer). En su lugar, la audacia y el cálculo devienen no solo características privilegiadas, sino también *modus operandi* que se cristalizan en esta expresión de “hierros en el fuego” (“irons in the fire”) y que da cuenta de una audacia y de una elección entre varias posibilidades abiertas (aunque Claire finalmente aclare: “pero yo prefiero el fuego”, 101). (Mención aparte y como puede atenderse también de este sucinto recorrido, es la importancia que adquiere la semántica y la fraseología que tiene la serie para entender qué se esconde en el pensamiento y la interioridad de ambos personajes).

En cierto modo, sería posible pensar que este entramado se entrelaza con la escenografía del cuerpo que comentáramos líneas arriba. No debemos olvidarnos que esta condición femenina (y, más aún, de mujer bella) conlleva múltiples formas de sexismo que, en la serie, son expresadas mediante un sinnúmero de micromachismos de los cuales Claire no puede escapar. De manera ejemplar, mientras el embajador de Rusia le afirma que “la verdad es que no tienes vocación de embajadora, no más de lo que yo tendría como Primera Dama. Por cierto, muy lindo vestido” (305), el presidente ruso Petrov será más directo al interpellarla “¿Qué sería sin su marido? Nada. Solo una cara bonita” (406). No obstante, hay una audacia en Claire, propia del orden shakespereano, mediante la cual logra desarticular estos desplazamientos.

Y, en esta lógica, hay un ejemplo que ilustra claramente estas operatorias. Se trata de una situación de gran efecto donde Claire convoca al embajador Alexi Moryakov al tocador de damas (305). Luego de los profusos comentarios machistas, la escena modela una serie de acciones trascendentes que dejan entrever cómo se desestabiliza el lugar canónico de lo femenino y se somete, por ende, a su contraparte masculina: Claire lleva el enemigo a un terreno donde pierde fuerza (el tocador), no se desprende de este sesgo femenino (todo lo contrario, lo usa a favor e incluso le pide consejo a Alexi sobre su maquillaje porque “siempre es bueno tener la opinión de un hombre”), organiza un discurso repleto de información sobre los movimientos militares a desarrollar si no se cumplen sus pedidos (y sin brindarle posibilidad de respuesta a Alexi), y finalmente lo humilla desde su posición de mujer (le pide una toalla y le agradece por ser “un caballero”, 305).

Con ello, el fragmento muestra eficacia estética al trabajar la condición femenina en una difusa frontera entre lo público (la ONU) y lo privado (el tocador), entre poder y sumisión, y entre lo que se dice y lo que se calla. Este fragmento va de la mano con las operaciones de sabotaje que, de manera recurrente, Claire realiza. La intimidación y el sabotaje aplican estrategias funcionales para conte-

star a estos sexismos, pero también para arrasar con sus enemigos, llevarlos hacia su terreno o desarticularlos en sus propios hábitats (tal como opera con la periodista Zoe Barnes al ingresar imprevisiblemente en su departamento y hurgarle su ropero). Aún más, operan en contra de Francis y en situaciones fundamentales que el protagonista nunca ve venir: echar a tierra sus proyectos, convencer a opositores y sacar a la luz recuerdos racistas familiares son claros ejemplos de este trayecto.

Por lo demás, esta astucia también parece impulsarla a construir redes femeninas que se encuentran a la par del apoyo que paulatinamente va logrando entre el sector femenino votante. Pero, si bien Claire se esmera por rodearse de mujeres, resulta paradigmático que se deshace de ellas con la misma facilidad: de ello da cuenta su contacto con la Primera Dama del Presidente Walker (con quien forma un estrecho vínculo para manipular a su marido), con Gillian Cole (a quien más tarde le dirá que está “dispuesta a dejar que tu hijo se marchite y muera dentro de ti si es preciso”, 201), con Catherine Durand (primero convencida y luego utilizada), y finalmente LeeAnn Harvey (a quien saca de Texas para luego despedirla en el momento oportuno). Incluso conocemos a una madre dominante y autoritaria, de la cual Claire parece huir pero que finalmente es capaz de llevarla a la muerte con el objeto de que su candidatura como Vicepresidenta tome fuerza.

Mediante estos ejemplos, lo que buscamos señalar es que lo femenino, por detrás de lo masculino, parece estar organizando sus propias redes de poder de la mano de Claire Underwood. Y no es casual que mientras Heather Dumber y Jackie Sharp se enfrentan por ocupar el cargo de Presidenta, Claire permanezca en las sombras, en un gesto silencioso que avicina un futuro paso. En otras palabras, nos referimos a preparar el terreno para una presidencia que no le impaciente, porque parece seguir el consejo de Lady Macbeth: “lleva la bienvenida en los ojos, en la lengua, en las manos, y preséntate como una flor de inocencia; pero sé la serpiente que se esconde bajo ella” (Shakespeare, 2013 [1606], p. 53).

No obstante, si la figura shakesperiana adviene como matriz mnémica en cual se inscribe toda esta complejidad, también es cierto que trae aparejada una consecuencia que parece ser la contracara de Lady Macbeth: la culpa, fenómeno reconocido como “efecto Macbeth” (Jost, 2015) y expuesto incluso en una de las imágenes promocionales más difundidas de la serie (Figura 7). No está de más recordar que el personaje de Shakespeare se caracteriza por este rasgo signifiante: el intento constante por lavarse de las manos una sangre que insistentemente vuelve a aparecer, como consecuencia del remordimiento por haber incitado a su marido al asesinato. Y aunque casi no hay ningún juicio explícito de valor, la serie modela muchos momentos en los cuales Claire aplica a este fenómeno de la culpa: el despido casi masivo del personal de su ONG y aquella secretaria que difícilmente pueda encontrar otro empleo por su edad (106), las pesadillas con los hijos de Peter Russo (112) y el quebrar en llanto cuando destruye a la joven violada solo por lograr que la ley que busca promulgar se lleve a cabo (213). Y de allí que también sea posible observar ciertos intentos de “purificación” (como, por ejemplo, cuando le da el billete al indigente, y este se lo devuelve origami). En función de ello, Claire se trabaja como un personaje que, tal como recalca Francis, tiene “epifanías morales” (306). Hablamos de características

originales de una tradición ficcional de mujer ambiciosa de poder que finalmente sucumbe ante su conciencia, y quizá por ello adviene una de las frases que más puede impactar al espectador: “somos asesinos, Francis” (306).



**Figura 7.** Imagen promocional de la serie *House of Cards*. Netflix, Sony Picture Television. En ella, puede apreciarse la sangre en las manos de Claire, en clara referencia al clásico texto de Shakespeare.

Por último, interesa destacar un aspecto final al amparo de esta lectura. Si bien la culpa se extiende como un sentimiento siempre en latencia, aparece otro motivo con el cual se vincula estrechamente y que la serie problematiza de manera regular. En Claire, se advierte una condena (moral, si se quiere) por no haber ejercido la maternidad. La narrativa incorpora, en este punto, uno de los interrogantes fundamentales en torno a la protagonista, relevando una idea de “instinto maternal” que, en realidad, presume más bien un “vacío” [“void”] (204). Aunque la respuesta premeditada es practicada con antelación (ante la prensa, Claire afirma que el tiempo que le dedicaría a la crianza de hijos sería tiempo restado para otros que más lo necesitan: el pueblo –discurso muy similar al que utilizada Eva Perón ante el mismo interrogante–), sabemos que la maternidad es un asunto más complejo que debe ser entendido a la luz de su pasado y de los tres abortos que realizó (dos en momento de la juventud que Claire considera “imprudente” y uno final para acompañarlo a Francis en su primera postulación como congresista). Se trata de un abandono a este rol de madre que, ante la mirada social y luego de tantos años de casada, debería suplir. En otras palabras, de elegir el acceso al poder, aún a riesgo de no dejar un legado, gama de sentido muy en diálogo con las tópicas shakesperianas. Por esta razón, lo maternal organiza una zona problemática cuyo resultado es un atisbo de culpa que la impulsa a la clínica de fertilidad, luego de preguntarle a Francis: “Estoy pensando cuando uno de nosotros muera... ¿Qué dejaremos? ¿Para quién?” (113). Incluso es plausible suponer que, como Macbeth, Francis refuerza esta apropiación en tanto parece “no nacido de una mujer”: no tiene padres ni hijos, está centrado en sí mismo y la figura materna se omite, para dar lugar a otra forma de femineidad que lo contiene tal vez tanto como madre y mujer.

Lo interesante es que, pese a esta crisis que cobra vitalidad al finalizar la primera temporada, la maternidad cartografía un escenario difuso y enigmático, interrogante que la serie deja abierto quizá porque, en su interioridad, Claire ha resuelto un conflicto que al espectador nunca se le comparte. Si la moral es una problemática frecuente en *House of Cards*, Claire Underwood condensa un régimen de sentidos más indescifrable, aunque ciertamente la condición ética es algo que paulatinamente se va perdiendo hasta llegar, por último, a su extremo: el asesinato de su amante, Thom, en los desenlaces de la quinta temporada. Por lo demás, la narrativa nos permite elucidar que, en este punto, Claire no solo se modeliza como instigadora de Francis, ya que vuelve a revitalizarse la idea de matrimonio macbethiano, no solo como contrato para el poder, sino además como zona de aprendizaje mutuo. Porque claramente Claire aprendió de Francis. Aprendió que “si no te gusta cómo está puesto el tablero, dalo vuelta” (202). También que la condición femenina no necesariamente adhiere a obstáculo, en tanto puede intervenir como puente para desplazarse hacia otros trayectos. Claire Underwood aprendió, por ende, que (y siguiendo con la metáfora lúdica) un peón se puede convertir en reina, cruzando directamente hacia el otro lado. Lady Macbeth, en tal sentido, puede asumirse tanto como piedra basal de una condición de mujer, como ejemplo paradigmático de un devenir reina.

## 5. Reflexiones finales. Problemas sobre el poder femenino

Sin pretender agotar el alcance de estas figuras tan complejas, en este itinerario reflexivo hemos recortado un conjunto de rasgos que el personaje de Claire Underwood recupera activamente en el marco de una escenografía del poder. Pero el rastreo por estos elementos que expusimos tuvo un carácter un carácter exploratorio, en tanto no pretende agotar los múltiples y densos sentidos que entreteje esta compleja serie. De allí que la inclusión de estas cuestiones pretendan si no resolver, al menos dejar planteado un conjunto de nuevos problemas, que se deslizan de nuestra lectura.

Por lo cual nuestro trabajo funcionó, más bien, como un panorama de cómo Claire Underwood trabaja una diacronía y una sincronía para reflexionar sobre la emergencia del sujeto femenino en las ficciones seriales recientes: una memoria del género femenino, pero también su comprensión contemporánea. En función de ello, atravesada por dos figuras míticas y emblemáticas, Eva Perón y Lady Macbeth, *House of Cards* adscribe a un “hacer” mujer que problematiza una “memoria del género”: la corporalidad femenina, su anclaje en el contexto matrimonial y la activación de un instinto de maternidad son elementos que convocan, al tiempo que discuten, lo que la cultura tradicionalmente piensa como mujer. No obstante, hablamos de condiciones para un devenir femenino que, en Claire, denotan una inconformidad constante por permanecer en este lugar pasivo en donde lo social se esmera por ubicarla, recluirla y controlarla.

Incluso es posible suponer que aquello a lo que esta resistencia está aludiendo en el fondo es a un conflicto en torno a la libertad: la posibilidad de romper con estructuras normalizadoras de la cultura, de ciertas instituciones coercitivas y determinados mandatos que regulan lo social y, claramente, las emergencias del género. Por ello, *House*

of *Cards* elige relatarse como una historia que, como muchas otras, problematiza la libertad del sujeto femenino. Se trata de una elección claramente visible en la renuncia a la maternidad y a un “momento” de amor cuyo “espíritu libre” la atrae (recordemos, en este sentido, su relación con el fotógrafo Adam), para perseguir en cambio “un futuro, una historia” como aquella que Francis le ofrece (110). Sin embargo, la serie muestra una zona incierta y contradictoria, en tanto lo emocional (la culpa, el discurso amoroso), la representación del cuerpo canónico de mujer (sus vestidos) y la maternidad reflotan como fantasmas femeninos de los cuales no puede despegarse. En esta frontera lábil entre resistencia y desistencia, Claire pierde los límites de su condición e inaugura una esfera de incertidumbre que mantiene en vilo al espectador.

En tal sentido, parece resonar la hipótesis de Michel Foucault (2014), puesto que hablamos de formas de un poder que no se posee, sino que se ejerce. Es decir, que emerge como una red que atraviesa lo social y lo político, pero también lo familiar: que cartografía este intrincado “tablero” que Claire, tal vez por su sugerencia de su marido o por anhelo propio, atraviesa. Sin embargo, el interrogante que surge es: ¿Claire Underwood efectivamente accede a estas formas de poder? ¿O es, como pensara Foucault, que resulta necesario que el sujeto se resista para ejercer el poder? Dicho de otro modo, ¿la protagonista se modeliza como “un cuerpo donde se ha investido el poder” (Sarlo, 2003, p. 100) porque, como intuyó Thomas, ha estado esperando pacientemente a que Francis cometa un error para ella poder emerger de entre las sombras? ¿O deberíamos hablar, por el contrario, de una puesta en escena de su marido? Por lo demás, ¿hay un vínculo afectivo, real y profundo, entre ambos? ¿O el texto está exhibiendo, más bien, una carrera armamentista tácita? Estos son interrogantes a los cuales, suponemos, podremos volver en el transcurso de la próxima temporada, luego del contundente reciente final que nos muestra una Claire que intenta osadamente retener la presidencia, aún a costa de desplazar por completo a su marido (513).

Aparece, finalmente, otro gesto paradigmático en esta serie. En la fluencia de esta maquinaria que monta un cuerpo femenino en la escena política, las piezas que la componen se vuelven funcionales tanto para empoderarse (devenir Presidenta), como para desplazar al sujeto masculino y desencadenar su falla. Esto remite, por ende, a un poder que remueve parcelas de la memoria de la cultura mediante la figura de la esposa (recordemos a Evita o Lady Macbeth) que economiza y emplea medios, aunque eso lleve a la renuncia de toda realización como mujer. De modo que es posible pensar que, en su interior, *House of Cards* es una serie que siempre problematiza los límites del poder, supuesto que si bien es claramente visible en Francis (su peripecia es, ciertamente, una persecución de poder), en Claire aparece como una característica quizá más difusa y diseminada en este rol de lo femenino. En síntesis, la narrativa se orienta a reflexionar sobre una forma no tradicional de empoderamiento femenino que opera mediante la reutilización de rasgos y coordenadas propias de la condición de mujer. Quizá por ello, como bien le reprocha Catherine Durand, Claire subrepticamente parece esmerarse por tomar “ventaja de las situaciones para atribuirse autoridades que no tiene derecho a atribuirse” (406).

Surge, a modo de conclusión, otro interrogante: ¿Claire ofrece realmente una crítica sobre la comprensión tradicio-

nal de lo femenino o es, en el fondo, una mujer que tiene que apropiarse de los códigos masculinos para ascender? Se trata de una pregunta que alude no solo a *House of Cards*, sino también a los crecientes productos que toman sujetos femeninos para ubicarlos en el centro de sus historias. Cobra relevancia, en este punto, una de las hipótesis planteadas por Iuri Lotman: “no son las propugnadoras de los ‘derechos de la mujer’ (...) las que representan el vértigo de las conquistas femeninas, sino aquellas mujeres que expropián a los hombres de sus roles políticos y gubernamentales (las lady Thatcher de la política y de las ciencias del siglo XX)” (1999, p. 150, la cursiva es nuestra).<sup>9</sup> La mirada lotmaniana refiere a una larga tradición de mujeres como Catalina de Rusia, Isabel I o Juana de Arco, por nombrar algunas, que intervienen en el dominio político del hombre, y que las narrativas actuales vuelven operaciones estéticas en sus traducciones ficcionales (como instituyen, de manera ejemplar, series tal como *The Crown* o *The White Queen*).

Sin embargo, esta expropiación del poder, lógica claramente visible en un personaje como Claire Underwood, indaga sobre el papel secundario del sexo: es decir, situaciones en las cuales y en determinadas escenografías, la mujer se atribuye un rol masculino. Para Iuri Lotman (1999), implica un “cambios de funciones”, sugerencia muy en diálogo con la propuesta de Adriana Boria, quien sostiene que lo femenino y lo masculino no se establecen como estructuras biológicas, sino “como papeles o roles en relación a la trama” (2013, p. 5). Dicho de otro modo, son funciones socioculturales que, al mismo tiempo, devienen funciones semióticas, y que no dependen tanto de una representación física (el lucir mujer u hombre), sino de la apropiación de prácticas sociosexuales que responden a determinados enclaves de género.

En este cuerpo germinado, multidimensional o bivalente, como diría Mijaíl Bajtín, Claire rememora tácticas de apropiación/expropiación del poder mediante un tejido problemático de contradicciones entre lo que “debe ser” una mujer y lo que realmente anhela ser. Y tal vez, en este punto, yace su atractivo, dado que se manifiesta una imposibilidad de predecir cómo opera o qué dirección toma en las múltiples bifurcaciones que la serie trabaja y que mantienen al espectador (pero también al analista) a la espera de respuestas. Sujeto de frontera, de incertidumbre e imprevisibilidad, la protagonista de *House of Cards* imparte otro modo de modelar lo femenino que direcciona

---

<sup>9</sup> Se hace necesario señalar que este supuesto nace de sus reflexiones en torno a las formas de poder intensamente personalistas. Un caso interesante, desde esta perspectiva que plantea Lotman, sería estudiar a Frank Underwood como un personaje que parece rememorar “los excesos de un loco despotismo” (1999, p. 148), como mencionara el semiólogo al analizar figuras históricas como Iván el Terrible. Allí Iuri Lotman observa la aparición de dos condiciones paralelas y contradictorias: su autoproclamación en un rol de Dios –la metáfora del poder ilimitado– y de “exiliado indefenso” que deviene representante de una patria desplazada que debe luchar por consagrarse como Nación. *House of cards*, en tal sentido, sitúa un entramado de comportamientos políticos que se entretejen como un mosaico de imaginarios sobre un poder en su forma menos democrático, quizá síntoma de cambios políticos inminente en el contexto actual de los Estados Unidos. Yace aquí una discusión de gran interés para seguir problematizando en próximas investigaciones.



interrogantes para seguir pensando la concreción de un amplio caudal de seriados contemporáneos. En ella, la atribución de los roles señala un supuesto de importancia para retomar en futuras investigaciones, y que parece recordar tanto la sugerencia de Roland Barthes (de estos personajes que se definen “no según lo que son, sino según lo que hacen”, 1972, p. 30), como aquella frase faro del feminismo de Simone de Beauvoir: no se nace mujer, llega una a serlo.

## Referencias bibliográficas

- ARÁN, P. (2006). **Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín**. Córdoba: Ferreyra Editor.
- ARÁN, P. (2005). **Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre dictadura y memoria**. Ferreyra Editor: Córdoba.
- BAJTÍN, M. (1997). **Hacia una filosofía del acto ético y otros escritos**. Madrid: Anthropos.
- BAJTÍN, M. (2008 [1975]). **Estética de la creación verbal**. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BAREI, S. (2017). Condición de encrucijada. En: GÓMEZ PONCE, A. **Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV**. Córdoba: Editorial Babel, 9-16.
- BARTHES, R. (1972). "Introducción al análisis estructural de los relatos". En: VERÓN, E. [comp.]. **Análisis estructural del relato. Colección Comunicaciones**. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 65-125.
- BERNINI, E. (2012). "Las series de televisión y lo cinematográfico". En: **Kilómetro 111. Series y cine contemporáneo**. Nro. 10. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 25-40.
- BORIA, A. (2011). **El discurso amoroso. Tensiones en torno a la condición femenina**. Córdoba: Comunicarte.
- BORIA, A. (2013). "Desafíos de la teoría: feminismo y producciones mediáticas". En: **Memoria Académica**. III Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, Universidad Nacional de la Plata. Edición digital en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/41590>
- CÁCERES SÁNCHEZ, M. (2014). Lotman en primera persona. En: LOTMAN, I. **No-memorias**. Granada: Universidad de Granada, 7-23.
- CARRERAS LARIO, N. (2014). "La creación de personajes en series norteamericanas". En: CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, D. [ed.]. **Lenguaje y persuasión. Nuevas creaciones narrativas**. Madrid: ACCI, 85-100.
- CARRIÓN, J. (2014). **Teleshakespeare. Las series en serio**. Buenos Aires: Interzona.
- CORNELIUS, M. (2013). "Male Reference Groups, Herd Mentality, and Zombies in the Hardy Boys Series". En: **A Zombie Symposium**. Pennsylvania: Humanities Center of York College of Pennsylvania. Texto inédito.
- DE LAURETIS, T. (1987). **Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine**. Madrid: Ediciones Cátedra.
- DE LAURETIS, T. (2000). "La tecnología del género". En: **Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo**. Madrid, 33-69.
- ELOY MARTÍNEZ, T. (1996). **Las memorias del general**. Buenos Aires: Planeta.
- FOUCAULT, M. (2014). **Las redes de poder**. Buenos Aires: Prometo Libros.
- GÓMEZ PONCE, Ariel (2017). **Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV**. Córdoba: Editorial Babel.
- JOST, F. (2015). **Los nuevos malos. Cuando las series estadounidenses desplazan las líneas del bien y del mal**. Buenos Aires: Librería.
- LIPOVETSKY, G. & SERROY, J. (2009). **La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna**. Barcelona: Anagrama.
- LOTMAN, I. (1979). **Estética y semiótica del cine**. Barcelona: Gustavo Gili.
- LOTMAN, I. (1990). **The Universe of the Mind**. Londres: Indiana University Press.
- LOTMAN, I. (1996 [1985]). "La memoria a la luz de la culturaología". En: **La Semiosfera I**. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 157-161.
- LOTMAN, I. (1996 [1992]). "El texto y el poliglotismo de la cultura". En: **La Semiosfera I**. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 83-90.
- LOTMAN, I. (1998 [1969]). "Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura". En: **La Semiosfera II**. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 93-123.
- LOTMAN, I. (1998 [1973]). "El origen del sujeto a la luz de la tipología". En: **La Semiosfera II**. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 185-212.
- LOTMAN, I. (1999). **Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social**. Barcelona: Gedisa.
- LOTMAN, I. (2000 [1974]). "El ensemble artístico como espacio de la vida cotidiana". En: **La Semiosfera III**. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 113-122.
- LOTMAN, I. (2000 [1977]). "El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura". En: **La Semiosfera III**. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 123-137.
- PALM, S. & STICKERS, K. (2015). "What Will We Leave Behind?": Claire Underwood's American Dream. En: HACKETT, J. [ed.]. **House of Cards and Philosophy: Underwood's Republic**. Malden: John Wiley & Sons Ltd. 42-52.
- PIGNA, F. (2012). **Evita. Jirones de su vida**. Buenos Aires: Planeta.
- RINCÓN, O. (2006). **Narrativas mediáticas**. Barcelona: Gedisa.
- SARLO, B. (2003). **La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu**. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SHAKESPEARE, W. (2013 [1606]). **Macbeth**. Buenos Aires: Penguin.

**Andreia Fernandes Silva**

ISVOUGA - Instituto Superior de Entre Douro e Vouga  
Portugal

## The use of intertext with cinema in advertising discourse

The media narrative discourse often use intertextuality with cinema as a matter of immediate recognition, a strategy to foster empathy with the receiver or as the easiest way to elude and get a quick transmission and decoding of the message. In a time when everything rushes the wellspring of signs that bombard us, the development of methods for advertising's messages analysis is a powerful tool to develop essential soft skills in future media professionals. This paper presents examples of cross-reference between film and advertising in order to increase the role of intertextuality in encoding and decoding media discourses, enabling the development of skills that will enhance media and critical literacy as essential conditions for the good performance of any activity in the area of communication.

### Keywords

Advertisement, intertextuality, decoding, cinema, media literacy.

## O recurso ao intertexto com o cinema no discurso publicitário

**A narrativa publicitária recorre com frequência à intertextualidade com o cinema. Por uma questão de reconhecimento imediato, estratégia de criar empatia com o recetor ou simples artifício com vista a iludir a atenção e a facilitar a transmissão e rápida descodificação da mensagem. Numa época em que tudo se precipita no manancial de signos com que somos bombardeados, desenvolver uma metodologia de análise de anúncios publicitários é uma habilidade útil na formação de competências transversais essenciais na construção de futuros profissionais de comunicação. No presente artigo disserta-se sobre este cruzamento de referências entre o cinema e a publicidade e a importância de fomentar a competência intertextual no jogo de codificação/descodificação de sentidos no discurso mediático, contribuindo, deste modo também para a literacia mediática e a estimulação da capacidade crítica, condições essenciais para o bom desempenho de qualquer atividade na área da comunicação.**

### Palavras-chave

**Publicidade, intertextualidade, descodificação, cinema, literacia mediática.**

## Introdução

Para se comunicar com eficácia é preciso conhecer e reconhecer. É na partilha de saberes e experiências que o ser humano, enquanto ser social, promove o diálogo, mantém o relacionamento e, no caso dos discursos mediáticos, informa, entretém, repete ou convence. É neste enquadramento, de que a comunicação funciona melhor quando há identificação, uma ligação ou fio condutor para algo que o recetor já conhece, que se desenvolve este artigo em torno do uso da intertextualidade nos anúncios publicitários, como uma forma de atrair a atenção para este tipo de mensagem, mas acima de tudo, como um modo de afirmação e de familiaridade de uma marca. Em simultâneo, explora-se a noção de literacia mediática e de competências semióticas, isto é a capacidade para ler e interpretar códigos e linguagens variadas, uma premissa inerente à formação de um profissional de comunicação habilitado nas artes de saber fazer. A finalidade deste ensaio é, por um lado lembrar a importância das ferramentas que permitam a adequada interpretação de mensagens, e, por outro, sublinhar que na formação de um profissional na área da comunicação tem de existir vontade de descoberta para uma aprendizagem da já referida literacia mediática, mas também é importante ser detentor de uma bagagem cultural que lhe permita ser mais eficaz no «manuseio» dos diferentes signos. Tendo em conta que o sentido é constituído pela interação sujeito/texto e que existem múltiplas possibilidades de análise de qualquer tipo de texto fílmico, a presente reflexão visa contribuir para a tomada de consciência da importância de formação de um leitor crítico, capaz de mobilizar múltiplos signos, com vista à real aquisição de habilidades práticas de desconstrução-construção de distintos conteúdos mediáticos. Dado que a um futuro profissional de comunicação é crucial a incorporação da chamada literacia mediática «a capacidade de aceder aos media, de compreender e avaliar de modo crítico os diferentes aspectos dos media e dos seus conteúdos e de criar comunicações em diversos contextos» (Lopes, 2011:13), conforme definido pelas entidades europeias, o exercício de analisar o intertexto com o cinema em anúncios publicitários visa desenvolver os saberes fazer em quatro domínios do processo de informação: aceder, compreender, avaliar e criar: «É essa competência, mobilizada quotidianamente em variadíssimas situações, que permite a cada indivíduo, por um lado, aceder, compreender e avaliar criticamente mensagens mediáticas, e, por outro, criar e comunicar mensagens mediáticas» (Lopes: 2012: 4), condição essencial para o desempenho nas mais diversas atividades comunicacionais.

A função simbólica e a necessidade de reconhecimento imediata da mensagem publicitária compele para a aquisição da capacidade de transferência entre contextos, com vista a que seja capaz de compreender e produzir mensagens do mesmo género. Tal como Volli assinala: «a primeira função de qualquer texto publicitário é a função signíca, isto é, a capacidade de conduzir o significante (a presença física do texto) ao significado (a «outra coisa diferente da anterior»)», (2004: 84). Mas... como efectivamente promover a literacia mediática? Na verdade, a interpretação obriga à mobilização de estratégias de reflexão que estão para além da simples habilidade de leitura, um termo aqui aplicado tanto ao texto escrito como ao texto fílmico ou

à imagem. Nesta linha de pensamento, a proposta de realização de trabalhos em contexto de aula e em regime de autonomia numa instituição de ensino superior, desencadeou um processo de pesquisa e análise de anúncios publicitários que obrigou à mobilização de múltiplas disciplinas e saberes. Este exercício tinha definido um critério específico: o objeto de estudo teria de incluir a presença da intertextualidade com o cinema ao mesmo tempo que ajudasse a compreender o seu contributo para a notoriedade da marca, uma vez que o discurso publicitário é por inerência um modo de comunicação com um propósito persuasivo. Aproveitando a lógica da urgência da literacia e usando as palavras de Yuste (in Tornero) a educação para os media «alcança o seu grau máximo de realização quando o estudante tem oportunidade de “criar e desenvolver” – através dos media – as suas próprias mensagens».

Lembrando Shaeffer, para quem «para ler a imagens (...) não se deve esquecer que também é necessário aprender a ‘escrever’ este código» (Yuste in Tornero, 158), tudo com vista a «promover uma nova competência comunicativa», como defende Pérez Tornero, o exercício aqui alvo de reflexão definiu como prioridade a obtenção de competências comunicativas susceptíveis de serem treinadas e aperfeiçoadas, cruzando diferentes campos do saber, mas em simultâneo, que fossem promotores da construção de uma bagagem cultural mais robusta. Na verdade, a interpenetração de imagens (Lipovetsky, 2007: 234) obriga à mobilização de um manancial conhecimentos que permitam a real compreensão dos discursos mediáticos, mas que também promovam uma capacidade crítica e de distanciamento face a um universo muitas vezes metafórico, onírico, deslumbrante e encantatório que caracteriza estes dois mundos cativos do imaginário visual: cinema e publicidade. Este vai-e-vem entre uma aproximação de saberes e cruzamento de áreas disciplinares versus distanciamento e estímulo à capacidade crítica é um exercício exploratório com vista à procura de formas de implementar a aptidão para o pensamento e capacidade crítica. Partilhando o mesmo entendimento de José Lopes de que o «cinema estimula o pensamento» (Lopes, s/d:22) e reiterando a convicção de que o contacto com a sétima arte permite estimular o olhar treinado e possibilita «relacionar a informação visualizada com outros contextos, ao mesmo tempo que estabelece um enquadramento com a matéria leccionada» (Silva, 2011: 529), defende-se a importância de, por um lado, delimitar a interpretação e, por outro, ativar habilidades reflexivas promotoras de uma real consciência crítica, para além da mobilização de outras competências transversais.

Uma característica da sociedade contemporânea é a convivência com a proliferação de imagens, os jovens crescem familiarizados com o universo audiovisual e são habituados, no processo de socialização e em contexto de aprendizagem, a lidar com filmes, fotografias, objetos digitais, mas nem sempre são preparados para a sua adequada compreensão, e posterior análise crítica, o que implica igualmente o conhecimento que lhes permita participar nesse jogo intertextual. Em paralelo, como bem recorda Yuste (in Tornero, 160), num tempo onde impera a imagem importa usar o audiovisual também como ferramenta motivadora:

o aparecimento de um novo tipo de aluno, cuja característica fundamental é a necessidade de grandes doses de motivação para aprender, e a quem aborrecem as explicações teóricas tradicionais (...). Este é um aluno cuja socialização se fez num mundo de imagens e que se “instruiu” a partir de e com a orgânica discursiva do audiovisual.

Porém, se por um lado há a familiarização com o audiovisual, por outro, atualmente deparamo-nos no ensino superior com alunos que têm dificuldade em descrever, traduzir e reproduzir por palavras suas os mais diversos conteúdos mediáticos. Partilha-se da ideia de que a aquisição de conhecimento carece de seis momentos: estímulo, pesquisa, escrita, oralidade, consciência e auto-estima (Silva, 2011). Neste sentido, ao longo de um semestre trabalharam-se estas seis dimensões através da realização de um projeto de análise semiótica de anúncios publicitários que tinha como prioridade o processo que culminou com a auto-análise escrita de cada aluno relativamente ao seu processo de aprendizagem e de aquisição de novos conhecimentos, usando como ponto de partida a temática da intertextualidade com o cinema nos anúncios publicitários.

### **(Des)construir histórias**

Para além da habilidade para ler e compreender, uma outra competência que um profissional de comunicação deve possuir na atualidade é o storytelling. Saber contar uma história, dotá-la de sentido e conteúdo pode ser uma das ferramentas mais eficazes de estabelecer o envolvimento com os recetores e assim criar os laços que potenciem a eficácia comunicativa. Esta competência é particularmente importante quando estamos a falar de textos publicitários produzidos em qualquer suporte. Neste âmbito, a criatividade impera, mas, por norma, o recurso a imagens e situações que já são conhecidas facilita a leitura por parte de quem recebe a mensagem. A intertextualidade assume, desde há muito tempo, um papel preponderante na hora de permitir a interpretação, ainda mais quando nos referimos a discursos mediáticos como é o caso dos anúncios publicitários que têm uma missão clara: ficar na mente do recetor e incentivar à compra. Por outro lado, o facto de o termo imagem se ter tornado um conceito polissémico (Gardies, 149), não vamos entrar aqui na perspectiva de Metz de que é a interpretação que é polisémica, obriga a que na criação de uma mensagem publicitária se tenham em conta as formas como essa imagem é recebida, mas acima de tudo, como esta é percebida e retida na mente. Deste modo, o recurso a imagens que já façam parte do imaginário comum (intertextos), e o cinema tem esse poder de deixar na mente do recetor imagens e cenas, o processo de transmissão da mensagem pode ser facilitado. Até porque como assinala Gardies «o espectador identifica (objectos, agentes, acções e contextos, etc), hierarquiza, organiza, estrutura informações, produz inferências, coloca e verifica hipóteses que depois confirma, modifica ou abandona, formula conclusões» (Gardies, 237). Este papel ativo do recetor na desconstrução de sentido é uma tarefa que fica simplificada quando se recorrem a frases ou imagens que já se conhecem de outras circunstâncias. No mundo da publicidade, repleto de códigos, signos, há intertextos frequentes com outras artes como a

literatura, a pintura ou provérbios, para além do cinema.

Geneviève Jacquinet-Delaunay acrescenta a ligação entre cinema e narrativa, uma vez que esta arte, desde o seu aparecimento com a invenção dos irmãos Lumière se transformou «rapidamente numa máquina de contar histórias», um feliz «encontro» que obrigou ao estabelecimento da chamada «linguagem cinematográfica» (Delaunay, 2006: 26). O mundo da publicidade, aproveitou muitos desses ensinamentos do cinema e adaptou-os à necessidade de contar histórias em pouco tempo, e dada esta necessidade de ser sintético na hora de envolver o recetor, o uso de imagens facilmente reconhecíveis da sétima arte facilita a ligação entre a estratégia comunicativa. Não podemos também esquecer que a publicidade é um processo de comunicação intencional com um objetivo bem orientado que é a persuasão. Num anúncio, a estrutura formal dos signos, presentes ao nível de texto e/ou imagem, tem como função orientar a leitura do recetor e interpretar essa mensagem consoante o que foi definido, de modo a alcançar a eficácia comunicativa, inerente a este tipo de discurso. Uma das “armas” para reter uma marca ou produto na mente do consumidor é a memorização. E, neste sentido, o recurso à intertextualidade é uma das ferramentas que permite um rápido reconhecimento e identificação que fica guardado na mente de quem esteve em contacto com aquela mensagem. Gardies sublinha o poder da descodificação, e do universo de conhecimentos do recetor, na hora de decifrar as mensagens: «A nossa visão é condicionada pela interpretação que a acompanha» (Gardies, 149), o que depende das experiências e conhecimentos que cada um possui. Neste contexto, a perspectiva de Jauss desenvolvida na década de 70 e orientada para a literatura, de que a leitura «abre os mundos do texto, transformando-o em experiência» pode ser uma orientação profícua no sentido de alertar para a necessidade de que quem cria as mensagens publicitárias deve ser um profundo conhecedor do simbólico, mas também ter capacidade de ir de encontro ao horizonte de expectativa de cada leitor, assumindo-se aqui o primado do recetor no processo de descodificação da mensagem. Ainda no entendimento deste autor:

Uma obra não se apresenta nunca, nem mesmo no momento em que aparece, como uma absoluta novidade, num vácuo de informação, predispondo antes o seu público para uma forma bem determinada de recepção, através de informações, sinais mais ou menos manifestos, indícios familiares ou referências implícitas. Ela evoca obras já lidas, coloca o leitor numa determinada situação emocional, cria, logo, desde o início, expectativas»

(Jauss, 2003: 66-67). Deste modo, para Jauss a existência de um horizonte de expectativa resulta do facto de «o processo de recepção» ser passível de «ser descrito como um sistema semiológico que se cumpre entre dois pólos do desenvolvimento», numa clara referência às fases de criação e transformação que ocorre no momento em que a mensagem, ou texto, é descodificado. Uma vez que:

Cada novo texto evoca para o leitor (ouvinte) o horizonte de expectativas e regras de jogo que se tornaram familiares a partir de outros textos, e que ao longo da leitura podem vir a ser modeladas, corrigidas, modificadas ou ainda simplesmente reproduzidas.

(Jauss, 2003: 68). Nesta aceção, o recurso a outros textos

facilmente reconhecíveis e aceites é uma modalidade que garante a imediata identificação. Eduardo Camilo acrescenta a noção de partilha de conhecimentos e imagens comuns como um aspeto fundamental para a eficácia comunicativa deste tipo de discursos:

Cada vez mais, o valor persuasivo do filme publicitário se fundamenta numa espécie de 'mundo cognitivo' partilhado que possibilita descodificar as mensagens e, simultaneamente, 're-conhecer' o seu valor persuasivo, consensual. Apresenta uma dimensão discursiva que se alicerça numa competência pragmática fundada no conhecimento mútuo dos interlocutores sobre aquilo que ambos sabem ou julgam saber.

(Camilo, 2005). Na mesma linha de pensamento, «há uma 'energia' dialógica que consiste no facto dele ser obrigatoriamente composto por elementos significantes (...) que visam remeter o destinatário para quadros de sentido». Até porque: «O filme publicitário não vale por si, como entidade autónoma, mas por referência à sua capacidade expressiva para estabelecer a remissão para quadros de sentido essenciais na atribuição de um valor persuasivo» (Camilo, 2005). Lipovetsky lembra também que o casamento entre o cinema e a publicidade existe desde as experiências dos irmãos Lumière, que também produziram alguns anúncios (Lipovetsky, 2007: 223). O amadurecimento de outras técnicas de marketing foi aprimorando novas abordagens e linguagens que foram assumindo um papel preponderante na economia do cinema (2007:225). Até porque, e como bem sublinha Lipovetsky: «Se o cinema faz cada vez mais publicidade aos seus filmes, também a própria publicidade, de forma simétrica, utiliza cada vez mais o cinema como veículo de comunicação» (2007: 227), numa lógica cada vez mais ostensiva que promove o cruzamento da publicidade com os produtos culturais, tudo com vista a «aumentar a notoriedade da marca, de melhorar e valorizar a sua imagem (Lipovetsky: 229).

Sabendo-se que em termos de estratégia publicitária podem ser usados todos os mecanismos e artifícios que a criatividade-legalidade o permitirem, até porque a «publicidade parece preencher todos os possíveis registos do discurso: do irónico ao patético, do jogo à exaltação técnica dos bens, do futurismo sintáctico dos vídeo clips à mais tradicional das linguagens» (Lipovetsky: 2007) e, dada a diversidade de estilos e abordagens, desde cedo a ciência que estuda os signos procurou não só descobrir os significados e segundos sentidos deste tipo de mensagens como desenvolveu metodologias que ajudassem a organizar e descodificar o resultado do processo criativo. René Gardies lembra a este propósito que: «A "enciclopédia" pessoal, a competência intertextual, a capacidade de elaborar rápida e flexivelmente inferências e hipóteses determinam o perfil do espectador tal como é no seu contacto com a imagem, mas também tal como o texto o requer» (Gardies, 236). Neste entendimento, o recetor possui a capacidade de leitura e interpretação que resulta da partilha de um conhecimento comum, dos códigos e símbolos, presentes na interação comunicacional. Gardies lembra a distinção de obra em aberto de Umberto Eco que, no seu entender, «se alimenta de intrusões do leitor-espectador e da sua colaboração activa na construção de sentido, da obra "fechada", que induz mecanismos cognitivos limitados e unilateralmente orientados» (Gardies, 236). Numa era

em que a profusão de imagens invade os sentidos, o uso de outros textos (imagens, frases ou histórias) facilmente reconhecíveis tem sido um modo de aproximar as marcas a uma rápida identificação por parte de quem recebe a mensagem. Castro lembra: «Muitas vezes, as marcas são virtualmente indistinguíveis (...). Nessas circunstâncias, pode ser recomendável o posicionamento através de símbolos culturais» (Castro, 2007: 186).

No anúncio publicitário da marca Golf em que se usa como história, a mesma do filme *Forrest Gump*, é inevitável que um recetor que tenha visto o filme não se sinta obrigado a ver até ao fim e não deixe de estabelecer a ligação, até porque na fase inicial a voz e a semelhança física com o ator Tom Hanks, têm o poder de chamar a atenção de quem vê o anúncio. E a ligação entre o intertexto que espoletou a atenção e o interesse associa-se à marca ou produto publicitado.

### Um outro texto que retém o olhar

Para Amy Zalman: «Intertextuality is not a choice, but rather an inevitable by-product of creating, because we are always creating into already existing histories, discourses and ways of interpreting» (Zalman, 2012), aludindo à dificuldade em se criar constantemente algo de novo. A noção de intertextualidade foi explorada por Júlia Kristeva (1974) quando se referiu à existência de textos que remetem para outros textos. Também em Palimpsestos, a literatura de segunda mão, Gerard Genette (1930) refere a transtextualidade para designar os níveis de relação interna de um texto consigo próprio e com outros textos. Para este autor existem cinco versões ou tipos de diálogo com outros textos. A primeira é a intertextualidade, termo usado por Júlia Kristeva, entendido por Genette como «uma relação de co-presença entre dois ou vários textos». Neste tipo está incluída a citação, o plágio (empréstimo não declarado), alusão (a intratextualidade pode ser adicionada aqui, a alusão de um texto a si próprio). A paratextualidade consiste na relação entre um texto e seu paratexto, aquele que cerca o corpo principal do texto, ou seja, os títulos, chamadas, prefácios, epígrafes, dedicatórias, notas de rodapé, ilustrações. A metatextualidade refere-se ao comentário crítico explícito ou implícito de um texto a respeito de outro texto e a hipertextualidade diz respeito à relação entre o texto e um hypotexto precedente, um texto ou género no qual se baseia, mas que o transforma, modifica, elabora ou estende (incluindo-se aqui a paródia e sequência). A esta lista, deve ser acrescentada a hipertextualidade utilizada na informática: trata-se de um texto que pode levar o leitor diretamente para outros textos. Por último, existe a referência à arquiteculturalidade, designação de um texto como parte de um género ou géneros (poesia, romance, etc). Quer no texto fílmico cinematográfico quer no publicitário encontramos com frequência variações destas intertextualidades: umas mais diretas e imediatas, outras menos evidentes, com referências subliminares.

O recurso ao imaginário cinematográfico nos anúncios publicitários é uma estratégia frequente, não só, porque em inúmeras situações já existe a relação, mas também porque a associação a algo que com facilidade recordamos facilita não só a atrair a atenção e a despertar o interesse

mas também porque facilita a memorização. O anúncio da marca Volkswagen, The Force, exibido durante o Superbowl de 2011, acabou por ser repetido e propagado nas redes sociais, não pelo produto em si, mas pela associação ao filme, acabando por cumprir um dos objetivos essenciais de qualquer objeto publicitário: a memorização. De facto, as grandes sagas como Star Wars, os filmes de James Bond, as referências aos ídolos popularizados pelo cinema como o Hulk, usado no anúncio da Coca-Cola durante o Superbowl de 2016, acabam por se transformar em signos de mainstream facilmente reconhecíveis por todos.

Finola Kerrigan concorda que neste campo entramos no conceito de «brandscape», onde o filme assume o poder de marca que domina a paisagem e é portador de uma carga simbólica que extravasa as fronteiras da arte:

Salzer-Mörling and Strannegård (2010) argue that the advent of the experience economy is linked to a focus on the expressive or sign values of goods. They define (2010: 412) a “brandscape” as “a culture or a market where brands and brand-related items such as signs and logos increasingly dominate everyday life” and view it as “a field of relationships where consumers’ experiences are ideologically infused” (2010:413). (...) the brandscape is of a cultural space where brand meanings are developed and circulated within an ideological setting. We propose that in understanding the brand relationships that exist within a single film project, the concept of brandscape can helpfully be applied.

(Kerrigan, 2011). A intertextualidade, essa ligação a outros tipos de textos, ocorre aos mais diversos níveis: seja através de uma frase que se tornou popular; seja através de uma cena do filme, ou até quando se faz uma alusão ao filme no texto. Estamos no campo do «texto-tecido» como recorda Gardies para quem: «com a escrita e a imagem confundidas, a «logosfera» mediática funciona hoje na base de uma intertextualidade generalizada», (2004: 287). E é deste universo de imagens e textos comuns que resulta este encontro entre a criação publicitária e inspiração cinematográfica, uma união que em vez de substituir o texto precedente (o filme) tem o mérito de o recuperar e manter na memória comum de todos. Talvez seja por isso que Lipovetsky apelida o ecrã de «espaço mágico onde se projectaram os desejos e sonhos da maioria da humanidade» (2007: 9). E é a esta ecranosfera ou «visão ecrânica do mundo feita da combinação de espectacularidade, celebridades e entretenimento» que a publicidade procura inspiração. Gardies (2004: 26) recorda a propósito que:

O campo da imagem é assim atravessado por uma infinidade de «linhas» dramáticas, emocionais, axiológicas e plásticas, e de referências narrativas, culturais e intertextuais que se lêem na iluminação de um rosto, num arrear de pele ou na lentidão de um gesto, numa oposição de sombra e luz, num brilho ou numa degradação de cor (...).

Tal acontece, porque o discurso publicitário carece, por um lado de simplificação na hora de transmitir a mensagem, mas também porque a construção conotativa do significado destes tipo de mensagens, ser melhor suportado e retido na mente do consumidor. Ou como lembram as autoras Galhardo e Perestrelo: «Não basta que um anúncio consiga ser visto ou lido: o esforço da criação dever ir no sentido de atribuir ao objecto anunciado conotações e valores capazes de o tornar apetecível e memorável aos olhos do

seu público-alvo» (Galhardo e Perestrelo, 2000: 516). Este jogo que se estabelece entre quem cria a mensagem e o recetor obriga a que, no caso do recurso a referências cinematográficas, estas sejam facilmente reconhecidas no ato de recepção, sendo conveniente que «as referências activadas sejam actuais ou tenham adquirido já um estatuto de culto», até porque «não havendo descodificação, não haverá surpresa» (Galhardo e Perestrelo, 2000: 517). Lipovetsky recorda por exemplo que «com a citação, é dado ao público socializado na cultura mediática o prazer do reconhecimento do familiar, do jogo com o dejá-vu» (2007: 248).

### Como participar no jogo intertextual

Numa época em que assistimos a um manancial de informação e onde a acessibilidade a conteúdos mediáticos parece estar à distância de um clique, pode parecer simples, aplicar um exercício de desmontagem dos significados e intertextos de anúncios publicitários. Porém, dada esta profusão de imagens, e a ainda quase ausência no ensino de situações de aplicação reflexiva dos conhecimentos, atividades que incluam tarefas como filtrar, identificar e assimilar todos os signos e elementos de significação presentes nos anúncios, torna-se difícil de operacionalizar, mas ainda mais difícil de concretizar através da escrita, a transformação que pode evidenciar ou não a competência de literacia mediática.

A prática de atividades relacionadas com a comunicação exige também a aquisição de múltiplos conhecimentos com vista a que se saiba manusear convenientemente os signos, códigos e intertextos que se adequem aos diferentes públicos-alvo. Ugo Volli alude à necessidade de se encontrarem métodos adequados de análise para o discurso publicitário. Desde a primeira experiência de Roland Barthes, e à sua proposta de análise denotação-conotação, diversos autores têm desenvolvido formas de desconstruir e/ ou explicar os textos publicitários. No que diz respeito à análise da imagem Martine Jolly sugere que se comece pela descrição, uma aplicação da competência escrita mas que também mobiliza outras dimensões. Depois sugere que se faça um levantamento dos signos plásticos, icónicos e linguísticos. Neste processo inclui a importância de se analisar a moldura, os limites da representação visual, o enquadramento (proximidade/afastamento), ângulo, composição, cores e iluminação. No que concerne à mensagem icónica importa destacar as capacidades interpretativas por parte do espectador e na mensagem linguística poderão ser encontrados os limites à interpretação, isto é, as coordenadas para que se perceba a mensagem publicitária tal como esta foi preconizada pelo emissor.

Qualquer metodologia obriga num primeiro momento à identificação de todos os elementos (denotação) e à desconstrução de todos os signos passíveis de produção de sentido (conotação). Acima de tudo para Volli: «O principal valor da análise (...) é a atitude metodológica que rejeita um olhar superficial dos textos (...), mas visa a sua constituição profunda, isto é, as formas de organização do sentido que constituem a sintaxe e a semântica do texto publicitário (Volli, 2003: 11). Jolly recorda também que: a leitura das imagens, sejam fixas ou animadas (...) mobiliza as

mesmas actividades intelectuais de toda a leitura, que supõe uma interacção entre a obra, o leitor e o espectador: toda uma estratégia discursiva está necessariamente em curso, pondo em jogo a intertextualidade, as expectativas e as operações mentais de ajustamento do destinatário, tais como a memorização ou a antecipação.

(Jolly, 2005: 117-118). Ivone Ferreira, Helder Prior e Manuel Bogalheiro, num artigo intitulado *Em defesa de uma retórica da imagem*, acrescentam a função de ancoragem de Roland Barthes, que este aplicava à mensagem linguística, isto é «a capacidade do texto fixar a cadeia flutuante de significados, de modo a combater o terror dos signos incertos», numa referência à polissemia da imagem que, no caso do discurso publicitário tem de ser clara: «não se pode arriscar, a linguagem precisa os termos de significação da imagem e conduz o observador por entre os significados que devem ser lidos e os que não devem» (Ferreira et al 2008). No caso de qualquer texto publicitário regra geral, «a imagem quase que substitui a imaginação pois fornece uma ilustração já construída do texto poupando esforços de evocação ao observador que se podiam revelar desviantes em relação ao efeito persuasivo pretendido. A imagem do texto é representada directamente nas condições pretendidas pelo anunciante» (Ferreira et al). Para os mesmos autores este termo potencia a imaginação e a produção de sentido que está para além dos elementos presentes na imagem:

(...) a função de ancoragem da imagem adquire um valor de abertura: ainda que numa direcção pensada pelas intenções persuasivas da publicidade em questão, a imagem abre o sentido das palavras. Por assim dizer, a imagem ancora imagetivamente a mensagem linguística às dimensões em representação pelas imagens, que mais do que meramente ilustrativas ou enquanto provas de argumentos, adquirem valor simbólico e imagético. O significado de um anúncio, mais do que ser o seu objecto em si, é a abertura de sentido sobre esse objecto. A imagem como âncora limita semanticamente o texto. Não obstante, enquanto âncora de abertura, impossibilita que ele signifique só por si e permite que ele se abra imagetivamente a outras dimensões.

(Ferreira et al, 2008). Esta possibilidade de expansão das fronteiras e do conhecimento é uma das mais-valias da competência semiótica pois possibilita que o horizonte se expanda pela esfera do simbólico.

No contexto de uma sala de aula, a exercitação de competências intertextuais obriga a que à fundamentação teórica se agregue a aplicação do conhecimento num corpus delimitado. Neste contexto, ao longo de um semestre a sugestão foi de que se trabalhassem as competências transversais do curso, mas também que aplicassem uma metodologia adequada à análise de uma campanha ou anúncio publicitário em que estivesse presente a intertextualidade com o cinema. O exercício, já praticado em inúmeros contextos no âmbito desta área do saber, desde que Roland Barthes aplicou a análise a um anúncio de imprensa à marca de massas Panzani, propôs como eixos prioritários, a identificação dos signos presentes nos anúncios e, num segundo momento, o trabalho de descodificação do sentido. Pretendia-se que o processo de investigação possibilitasse um percurso de aprendizagem que articulasse múltiplas leituras de textos, livros, mas acima de tudo, fomentasse o olhar treinado de análise

da imagem. O trabalho desenvolvido com orientação contínua proporcionou uma busca incessante pelo pormenor. Cada signo, cor, elemento mais insólito exigiu a aplicação de actividades de pesquisa, a selecção de significados que se enquadrassem com o todo. Ainda no âmbito desta experiência solicitou-se também que cada análise contemplasse uma exploração do contributo desta estratégia para a marca no sentido de reconhecimento e notoriedade da mesma. Neste sentido, sugeriu-se que no processo de análise se contemplasse também a pesquisa de outros textos mediáticos sobre os anúncios explorados que permitisse um exame da repercussão que um anúncio que usa o intertexto com o cinema tem em termos de replicação do acontecimento, isto é, o anúncio transforma-se em informação e com isso amplifica a estratégia de comunicação da marca. E, na verdade, não foi difícil encontrar textos publicitários cujo enfoque fosse um intertexto com o imaginário cinematográfico. Partindo de campanhas publicitárias que usaram referências a filmes de cinema como intertexto é fácil encontrar artigos que abordam a situação, não só em publicações especializadas, mas também em órgãos de comunicação social de âmbito geral, o que representa um ganho para a marca em causa ao se transformarem em notícia. Por último, a avaliação incluiu a produção de um texto onde os alunos demonstrassem não só a capacidade crítica mas também fizessem uma síntese do percurso de aprendizagem ao longo de um semestre. Deste modo, procurou-se estimular a aquisição da literacia mediática, através da tomada de consciência do trilho traçado por cada um.

### Primeiras considerações para novos caminhos de pesquisa

A pretensão de inculcar uma aprendizagem significativa que estimule o desenvolvimento da literacia mediática dos futuros profissionais de comunicação e que integre o estímulo, a pesquisa, a escrita e a oralidade, mas também a consciência crítica que potencie o aumento dos conhecimentos e, por sua vez, permitam o aumento da autoestima e da segurança na hora de produzir mensagens foi o objetivo de um projecto em contexto de aula. Neste sentido, partindo da proposta de Barthes, denotação-conotação e acrescentando as directrizes de Jolly para a análise da imagem sugeriu-se que a uma turma do 1º ano da licenciatura em Marketing, Publicidade e Relações Públicas, o desenvolvimento de um trabalho que incluisse para além da seleção de um corpus concreto de anúncios publicitários onde estivesse evidente da intertextualidade com o cinema, se verificasse a existência de artigos (notícias ou breves) que o anúncio desencadeou. Tal acontece, não pela marca em si, mas pelo facto de o intertexto e a ligação com o filme despertarem curiosidade e, numa era de informação, a justificação da escolha do filme e da ligação ser também uma exigência. Sabendo-se também que a notoriedade de marca «é uma das tarefas básicas da comunicação» e que a «divulgação» (Castro, 2005) é um objetivo prioritário, a maioria dos trabalhos concluiu, através da análise ao conteúdo, que o recurso a intertextos proporciona uma maior identificação da marca e que com frequência esta estratégia acaba por se transformar num acontecimento que tem eco na comunicação social. A acrescentar ainda que, no caso dos artigos que se referem aos anúncios e às marcas, palavras como marketing, comu-



nicação, porta-voz e comunicado de imprensa são referidos. O contacto com o modo de funcionamento do campo dos media, e a luta de forças entre os diversos agentes do campo, permite que através da pesquisa e avaliação de diferentes produtos mediáticos, futuros profissionais de comunicação aperfeiçoassem por um lado a percepção, e, por outro, treinassem as competências que os podem transformar em agentes competentes no manuseamento de conteúdos mediáticos. Mais do que a criação de um método de trabalho estático, promoveram-se pistas de observação que cada grupo de trabalho transformou em interpretações, mas acima de tudo, em aumento de conhecimentos. Uma das mais-valias foi o contacto de muitos com filmes que nunca tinham visto, funcionando como um contributo para a sua enciclopédia pessoal. O exercício permitiu pelo menos a consciencialização da importância de se conhecer mais para melhor se produzir: «A imagem não é um signo (...), mas um texto, tecido misturado de diferentes tipos de signos e que, com efeito, nos fala secretamente» (Jolly, 2005: 179).

## Referências bibliográficas

CASTRO, João Pinto e (2007). **Comunicação de Marketing**. Edições Sílabo.

FERREIRA, Ivone, PRIOR, Helder e BOGALHEIRO, Manuel. (2008). "Em defesa de uma retórica da imagem" in Martins, M.L.; Pinto, M. (orgs.) **Comunicação e Cidadania**. Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho.

GALHARDO, Andreia, PERESTRELO, Sofia. (2000). **Encontros e desencontros da arte e da publicidade**, Comunicação e Sociedade. Cadernos do Noroeste, Vol. 14 (1-2). pp. 511-526.

GALHARDO, Andreia. (2002). **A sedução no anúncio publicitário: Expressão lúdica e espectacular da mensagem**. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.

GARDIES, René (org). (2011). **Compreender o cinema e as imagens**. Edições Texto & Grafia.

JACQUINOT-DELAUNAY, Geneviève. (2006). **Imagem e Pedagogia**. Edições Pedago.

JAUSS, Hans Robert. (1970). **A literatura como provocação**. Veja.

JOLLY, Martine. (2005). **A imagem e os signos**. Edições 70.

LIPOVESTKY, Gilles, SERROY, Jean. (2007). **O ecrã global**. Edições 70.

LOPES José Miguel de Sousa (s/d). **Educação e Cinema. Novos olhares na produção do saber**. Profedições.

METZ, Christian (1980). **O significante imaginário**. Psicanálise e Cinema, Horizonte do Cinema, Livros Horizonte.

SILVA, Andreia. (2011). **Aprender a pensar através de pequenos filmes**. in *Avanca | Cinema*. pp. 529-533.

TORNERO, José Manuel Pérez (coord). (2007). **Comunicação e Educação na Sociedade da Informação. Novas linguagens e consciência crítica**. Porto: Porto Editora.

VOLLI, Ugo (2004). **Semiótica da Publicidade. A criação do texto publicitário**. Arte & Comunicação. Edições 70.

Em linha:

CAMILO, Eduardo. (2005). **Duração mínima, alusão máxima ou a ditadura da elipse. Apontamentos sobre a montagem do filme de publicidade**, [www.bocc.ubi.pt/pag/camilo-eduardo-filme-de-publicidade.pdf](http://www.bocc.ubi.pt/pag/camilo-eduardo-filme-de-publicidade.pdf) (acedido em Março 2013).

GENETTE, Gerard. (2006). **Palimpsestos, a literatura de segunda mão** <http://pt.scribd.com/doc/46591105/GENETTE-Gerard-Palimpsestos> (acedido em 2013).

LOPES, Paula. (2011). **Literacia(s) e literacia mediática**, CIES e-working paper N° 110 [www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP110\\_Lopes.pdf](http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP110_Lopes.pdf) (acedido em Maio 2013).

LOPES, Paula Cristina. (2012). **Avaliação de competências de literacia mediática: o que medir, como medir e com que instrumento?** VII Congresso Português de Sociologia. [www.aps.pt/vii\\_congresso/papers/finais/PAP0116\\_ed.pdf](http://www.aps.pt/vii_congresso/papers/finais/PAP0116_ed.pdf) (acedido em Janeiro 2013).

KERRINGAN, Finola. (2011). **A view to a brand: introducing the filme brandscape**. *European Journal of Marketing* [http://www.academia.edu/1907896/A\\_View\\_to\\_a\\_Brand\\_Introducing\\_the\\_Film\\_Brandscape](http://www.academia.edu/1907896/A_View_to_a_Brand_Introducing_the_Film_Brandscape) (acedido em Maio 2013).

ZALMAN, Amy. (2012). **Intertextuality for strategic communication**. <http://strategic-narrative.net/blog/2012/12/intertextuality-for-strategic-communication/> (acedido em Março 2013).

**Teresa Manjate**

Universidade Eduardo Mondlane  
Moçambique

## Thoughts on “*The Tree of the Ancestors*” by Licínio de Azevedo

The article is a reflection on the film “The ancestors’ tree” Licínio de Azevedo’s movie, of 1994. This one rests in the consideration of the cinematographic work as a semiotic object, according to Charles Peirce theory. In this perspective, the movie is assumed as sign, an object that is based on the possibility of receiving an interpretation in relation to itself, as a complex structure. Each element of the structure incorporates a meaning, an aggregation and a successive projection of values of a whole in relation to the subjects, the object of art, in this case the movie and the society. In this perspective, the film is therefore a mediating sign between the subject (the artist) and the recipients (the audience), not only with an impact on a recipient as an individual, but also as a member of a society.

## Uma reflexão em torno de “*A Árvore dos Antepassados*” de Licínio de Azevedo

**O artigo é uma reflexão sobre o filme “A árvore dos Antepassados” de Licínio de Azevedo, de 1994. Esta assenta na consideração da obra cinematográfica como objeto semiótico, segundo a teoria de Charles Peirce. Nesta perspectiva, assume-se a obra como um objeto que se sustenta na possibilidade de receber uma interpretação em relação a si mesma, como uma estrutura complexa. Cada elemento da estrutura incorpora um significado, uma agregação e uma projeção sucessiva dos valores de um todo em relação aos sujeitos, à obra e à sociedade. Neste, a obra configura-se, pois, como um signo mediador entre o sujeito emissor (o artista) e os sujeitos recetores (o público), não só com incidência para um recetor como indivíduo, mas também enquanto integrante de um coletivo. O filme, que explora a imagem de forma multifacetada, oferece muitas possibilidades de leitura.**

### Keywords

Cinema, documentary, semiotics, readings.

### Palavras-chave

Cinema, documentário, semiótica, leituras.

A história não é somente uma ciência,  
mas também uma forma de memória.

Walter Benjamin

## Introdução

O cinema é uma construção híbrida, pois assenta em dois eixos: o sonoro e o visual. Transpõem-se para a obra uma lógica constituída por uma sintaxe que, no filme, se apresenta sob a combinação de diversos elementos como cenografia, sujeitos – metamorfoseadas ou não –, sons, diálogos, luzes e cores, etc. Ao incorporar estes elementos, o filme adquire uma forma, que é a harmonização da sintaxe das partes que estão contidas na ação, transferindo-as para os enquadramentos, criando imagens em movimento. Ao mesmo tempo confere-lhes uma narrativa que, através da montagem, se constitui como discurso e como argumento. É importante perceber como esse processo de construção do discurso ocorre através da montagem cinematográfica, isto é, da justaposição das imagens em movimento, criando e favorecendo a construção de sentidos. É esta perspetiva que permite pensar no texto cinematográfico como um signo, isto é, objeto semiótico. Os filmes documentários, o foco da presente reflexão são produzidos e lidos de acordo com convenções narrativas, apesar de ainda pouco exploradas no contexto moçambicano. Importa dizer que nas últimas duas décadas o público deste país tem sido brindado com filmes documentários de diferentes autores e igualmente de diferentes estilos.

Muito recentemente destacaram-se projetos de revisão deste género que, com objetivos diferentes, inscrevem uma escola nova, e que conseqüentemente exigem um olhar atento de quem os recebe. Não é comum questionar-se o facto de os documentários, de modo geral, serem estruturados segundo determinadas convenções narrativas e consumidos enquanto tais. Frente a essa questão, um dos objetivos do presente artigo é refletir sobre a análise narrativa cinematográfica na perspetiva do cinema documentário. A reflexão que se pretende realizar assenta na consideração da obra, no caso, cinematográfica como objeto semiótico.

Para Peirce, um signo ou representamen é aquilo que, sob certo aspeto ou modo representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente desse sujeito, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado o autor denomina interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, o seu objeto. Representa esse objeto não em todos os aspetos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denomina fundamento do representamen (2005: 46: § 228). O signo nesta perspetiva, destina-se a um movimento evolutivo e desenvolve-se num interpretante que irá, posteriormente, desenvolver-se em outro e assim ad infinitum. Por outras palavras, a ação sgnica é uma atividade crescente, onde um signo evolui num processo de relações lógicas. O interpretante, o terceiro elemento da cadeia semiótica, realiza o processo de interpretação sendo, também, elemento constituinte da própria cadeia sgnica. Assim, ao observarmos atentamente as conexões lógicas entre os elementos da tríade, evidencia-se a ação

gerativa do interpretante, que no seu próprio processo de transformação, gera outro signo, num processo de potencial crescimento da cadeia semiótica. O signo está destinado a crescer porque a transferência da representação por parte do interpretante significa que o signo é inevitavelmente incompleto em relação ao objeto que representa. Ao tomarmos A Árvore dos antepassados de L. de Azevedo (1994), como uma narrativa cinematográfica, identificamos no conjunto, elementos que despoletam sentidos e sugerem novas abordagens e leituras, a partir do apresentado.

## Leituras: entre o documentário e a ficção

Pode-se iniciar a reflexão com uma questão que indaga em jeito de desafio o género do filme *Árvore dos Antepassados* de Licínio de Azevedo. O que se pretende trazer para a discussão é o nível de subjetividade que o documentário (particularmente este) corporiza ou integra, sem pretender criar percepções estanques a nível da genologia.

O documentário, por definição é, segundo Fernão Ramos (2010), uma narrativa com imagens que estabelece asserções sobre o mundo na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo.

No dizer de Antonino Plagliari (1952:167) “Uma ficção pode assumir em si um valor absoluto (...) sendo verdadeira, apenas exige que acreditemos nela”. A natureza das imagens captada pela câmara e, principalmente, a dimensão da tomada, através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documental no meio de outros enunciados assertivos, escritos ou falados.

Brasil Wright (1907-1987) afirma que o cinema documentário pode ser considerado como uma fonte de pesquisa e ensino da história. Porém, este género cinematográfico pode, também, significar para os realizadores, estudiosos e espectadores uma prova da “verdade”, uma vez que trabalha diretamente com imagens extraídas da realidade. É comum imaginar-se o filme documentário como a expressão legítima do real ou crer-se que ele está mais próximo da verdade e da realidade do que os filmes de ficção, embora reconheça que a estética e a educação sejam partes interligadas neste género de filmes.

Ao lado destas conceções sobre o cinema documentário podem alinhar-se outras que problematizam o conceito e a forma de cinema documentário. Manuela Penafria (2004), por exemplo, adianta que o filme documentário “não (é) tanto um género, mas mais um projeto de cinema (...) que permite pensá-los em relação aos restantes filmes e em relação ao mundo que vivemos”.

Importa, deste modo, alinhar alguns aspetos comuns a várias conceções de cinema documentário: o documentário versa sobre factos identificáveis na linha do tempo histórico e possui características formais próprias para estabelecer asserções sobre o mundo histórico. Pesa aqui a intenção de o autor estabelecer asserções sobre o mundo histórico, isto é, marcar a sua posição ou um ponto de

vista, fazer um registo e resgatar memórias. Um documentário não se faz apenas com escuta e relatos esparsos e fragmentados, mas com a escolha e ordenamento destes fragmentos com um foco narrativo.

O que se deteta em *A árvore dos antepassados* é que é uma narrativa que explora diferentes possibilidades da narração cinematográfica. Esta narração explora diferentes pontos de vista: o ponto de vista do olho por detrás da câmara, dos intervenientes que assumem uma voz e um olhar, por exemplo, na perspetiva da família Ferrão, exilada no Malawi, por causa da guerra que devastou Moçambique. Do conjunto, há diferentes visões: a das mulheres e a dos homens. Ao longo da narrativa há uma sequência de sugestões que aproximam outras visões: umas mais próximas e outras mais distantes.

Esta narrativa explora argumentos racionais e emocionais assentes na expectativa de chegar a Moçambique, terra natal, de onde partiram, fugindo de um universo de instabilidade, como forma de preservar vidas e de forma implícita valores nobres como o direito à paz e à vida em harmonia.

Racionalmente, o regresso significa a capacidade de produção e regresso a uma vida normal – trabalho e autossustento, convívio familiar, participação na vida comunitária.

Emocionalmente, o regresso significa entre outras coisas, viver a realidade idealizada, utópica, onde parte da família Ferrão, a deslocada, poderá voltar a rever membros da família, a refazer machamba (exatamente do ponto de onde se partira) e colher e comer mel até saciar e suprir as faltas sentidas no exílio forçado, que faz lembrar Em busca do tempo perdido de Alan Proust.

O ponto de vista (de um olhar ou voz oculta) que decreta a paz, transposta para o “caderno de registos”, também com um valor simbólico muito forte: é a partir dele que a narração inicia. Através da exploração de uma forma estética e simbólica se impõe o que podemos chamar “real” ou como a leitura desse real.

### **A viagem: entre a utopia e a distopia**

O filme retrata uma viagem de Malawi para Moçambique, depois do Acordo Geral de Paz (1992), que pôs termo à guerra civil que durou 16 anos. Esta viagem, ao mesmo tempo que é uma realidade, também é uma metáfora, isto é, um despertar de sentimentos utópicos e distópicos de reencontro e de felicidade.

Entende-se viagem como um percurso, uma deslocação no espaço, com implicações percetuais ligadas à temporalidade. Neste caso, corresponde a uma fuga, um afastamento desejado, e simultaneamente a uma procura, uma tentativa de busca ou de resgate de uma realidade afinal nova ou complexamente renovada. Os viajantes transportam consigo uma visão do mundo, um código de perceção, a partir do qual interpretam os espaços: os caminhos, os pontos de repouso, a igreja abandonada, os cemitérios, os mercados, etc..

Destacam-se, no filme três partes ou sequências: a partida de regresso, o percurso e finalmente a chegada. Os grandes planos funcionam como indicadores da força anímica das personagens intervenientes como um todo, e da mensagem forte que é a vontade de voltar ao “paraíso perdido”.

O momento de partida congrega símbolos unificadores – a árvore guardiã dos espíritos, onde Maria, membro mais velho do grupo em movimento, faz a sua prece de despedida, convocando ao mesmo tempo os espíritos da família a acompanharem os vivos e a instalarem-se na terra natal. Simbolicamente, a árvore também se desloca, pois, no momento de chegada, Maria realiza a mesma prece, evocando os que ali estavam e os que ela trouxera do exílio, estabelecendo a união da família. A árvore dos antepassados faz a ponte entre os dois universos: o de partida e o de chegada e o universo dos mortos e dos vivos. Inscreve uma religiosidade profunda que se manifesta através da entrega e da busca de uma tranquilidade e harmonia que os vivos, sozinhos, não podem alcançar.

No percurso, os sorrisos e o brilho dos olhos denotam essa vontade de retornar aos campos da família, espaço desconhecido, numa realização utópica de distopias, que o dia-a-dia longe de casa, ditaram. Há dizeres (falas) das personagens que presentificam este sonho, uma possibilidade de realização.

“...quando chegar a casa (Moçambique) vou pintar esta porta de amarelo, que é cor do sol.”

“...quando estivermos em casa, vamos fazer machambas, apanhar mel, comer até encher a barriga ...”

Ao longo da viagem descobrem-se muitas coisas (os lugares sagrados profanados pela guerra, pelos senhores da guerra: a igreja, o cemitério); a realidade de outros lugares (as paredes destruídas com imagens desenhadas, fazendo o registo denuncia do que ali se passara: tanques de guerra, helicópteros, homens fardados e armados...). Este último cenário acompanhado de sorrisos inocentes de crianças alegres que olham, descodificam a mensagem, como algo que restou de um passado de que não tendo consciência, mudara as suas vidas (segundo os relatos orais dos mais velhos).

São cenários que se sobrepõem de forma imágética e contrapõem no sentido em que cruza com o pulsar da vida dos homens e dos animais - um cachorro, galinhas, cobras; e a manifesta vontade de chegar, daí os medos, a esperança e as expectativas; as mudanças sociais e políticas – a mobilização e as explicações em torno das minas e dos perigos que elas representam para as pessoas - mutilação e morte.

À chegada, Maria saúda a comunidade e, como se disse anteriormente, faz a sua prece na árvore dos antepassados. Derramando a bebida dos espíritos, anuncia o regresso e apela para a receção daqueles que, apesar de mortos, também se deslocaram para a terra-mãe para se juntarem a toda a família. Há um desmoronar das esperanças: a mãe está morta, muitos familiares também. Não há a liberdade tão ansiada: há minas que “apertam o coração” das mães de cada vez que vêm as crianças a correr ou a afastarem-se

do espaço central da casa: o quintal e as imediações.

Desse modo, a viagem surge como um exercício heurístico, de descoberta, reflexão e aprendizagem, pois o caminhante apreende sobre o outro e, no contraponto, com este aprende mais sobre si mesmo. Neste sentido, pode-se através da sequência das imagens encetar uma digressão pelo espaço e pelo tempo, conhecer reflexões sociais, históricas e antropológicas. E até entender mais sobre nós mesmos.

Os planos são fragmentos, são recortes com os quais a montagem traça uma ordem, dando-lhes um sentido. A montagem tece uma relação entre essas partes corporificando um todo. Inscreve a capacidade de governar os eventos e as imagens, conferindo-lhes uma lógica atuante entre os fatos/planos e perfazendo uma organização que projeta um resultado almejado. É assim que a narrativa surge arreigada de símbolos fortes: o caderno das anotações sobre ao nascimento e a morte de pessoas da família; as cartas escritas e ouvidas em reunião sobre familiares distantes e dispersos por causa da guerra, os apertos de mão que mais parecem atos de entrega/receção, ou partilha de dor e de responsabilidades e os sorrisos inusitados e banais perante realidades paradoxais e cenários desconhecidos como as mensagens de Organizações Não Governamentais, em Moçambique que alertam sobre mudanças de um mundo conhecido que se tornou desconhecido, que no passado eram seguros, agora desconhecidos, inseguros e perigosos, por causa das cobras que se multiplicaram por causa da ausência das pessoas e das minas, arma mortífera semeadas durante o conflito armado.

A porta é um objeto que acompanha os viajantes. Ela adquire vida própria. Ao longo da viagem ela é retirada do domínio da família. É achada num mercado informal, já marcada para a venda, mas é resgatada devido a marcas que a identificam como pertencente à família Ferrão. Ao mesmo tempo que representa um valor material e emocional “...quando chegar a casa (Moçambique) vou pintar esta porta de amarelo, que é cor do sol”, representa também, de certa forma, (in)segurança. E vemo-la no final da narrativa, colocada à entrada da casa e reforçada com um cadeado. Que leituras?

Esta capacidade gerativa de associações, de se desenvolver e se espalhar pelo pensamento de muitos intérpretes é uma faculdade essencial do símbolo. Tem o papel de significar, de produzir um efeito projetional na mente, trazendo algo novo através de associações. Segundo Santos (2011: 18) “O valor significativo de um símbolo consiste em uma regularidade associativa, de modo que a identidade do símbolo repousa nessa regularidade”.

O filme, como uma reconstrução representada de um determinado acontecimento, projeta muitos outros acontecimentos que, com a mesma carga, simbólica (eufórica ou disfórica) conduzem a uma apropriação dos universos que se podem apreender. Fica inscrito através da imagem de muitos tons e do som dolente a força da dor pungente dos rostos e das palavras lidas e ouvidas, questionando a validade da imposição da força bélica sobre a fragilidade das mulheres e dos homens, indefesos, e sobre a inocência

das crianças. Fica também nas entrelinhas da mensagem a importância de uma revisitação da memória individual e coletiva, do seu registo, através do uso criativo da linguagem cinematográfica.

## Conclusão

Esta grande narrativa, que na verdade mais parece uma viagem épica, encaixa outras histórias, orientadas para um processo não só informativo, mas sobretudo educativo pela maneira como se capta a realidade e pelos efeitos racionais e emocionais que despoleta. Fica claro, no filme, a determinação de chegar à terra-natal, a determinação de vencer outros determinismos impostos e infligidos pela guerra e conseqüente desterro.

O filme em si não tem a pretensão de separar o verdadeiro e o falso como se a obra tivesse apenas um sentido, uma interpretação correta. Permite, a medida de nos aproximarmos dele, fazer várias leituras que, em tempos diferentes, se diversificam. A mente identifica e reconhece que há uma lógica operando por detrás da narrativa. Ficam no ar abertas as possibilidades de efetivar inferências e abstrações, porque um filme possui como característica mais marcante, a natureza de um signo, que, por mais “realista” que pretenda ser depois de pronto, não depende da realidade para significar, mas assume vida própria, assemelha-se simultaneamente à realidade que lhe deu origem e a outras “realidades” em tempos e em locais diferentes, podendo ter significados distintos em cada lugar em que tem leitores. Esta vida própria da obra faz com que ganhe liberdade de interpretação em que a fruição estética convida a possibilidade de várias leituras, dos diversos pontos de vista e ao livre exercício do raciocínio de construção de sentidos.

## Referências bibliográficas

GAUTHIER, Guy (2011), **O Documentário: um outro cinema**. São Paulo, Papyrus.

PENAFRIA, Manuela (2004), "O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento britânico" [www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt) (consultado a 16/5/2017).

RAMOS, Fernão Pessoa (2005), **Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e Narratividade Ficcional**. São Paulo, Ed. SENAC.

DANESI, Marcel (1993). **Messages and Meanings: an introduction to semiotics**. Toronto: Canadian Scholar's Press.

DEELY, John (1990). **Semiótica básica**. São Paulo: Ática.

PEIRCE, Charles Sanders (2000), **Semiótica**. 2ª Reimpressão, 3ª ed., São Paulo: Perspetiva.

SANTOS, Marcelo Moreira (2011). "Cinema e semiótica: a construção sógnica do discurso cinematográfico". In **Revista Fronteiras - estudos midiáticos** 13(1): 11-19, Janeiro/Abril 2011, Unisinos.





Author / Autor

**Maria Aparecida Fontes**

Universit  Degli Studi di Verona e Universit  Degli Studi di Padova  
Itália

## Between the Pedagogical and the Performative: the Brazilian and Italian Mural Art of the 1930's

This essay is a reflection on the role of mural art in the formation of a national imagination, in Italy and in Brazil of the 1930s, based on the study of the works of Mario Sironi and Candido Portinari and the relationship between memory, mural painting and the cultural policy of the State.

## Entre o Pedagógico e o Performativo: a Arte Mural Brasileira e Italiana dos Anos 1930

**Este texto é uma reflexão sobre o papel da arte mural na forma o de um imaginário nacional, na Itália e no Brasil dos anos 1930, a partir do estudo das obras de Mario Sironi e Candido Portinari e das rela es entre memória, muralismo e política cultural do Estado.**

### Keywords

Mural art, memory, national imagination, cultural policy.

### Palavras-chave

**Arte mural, memória, imaginário nacional, política cultural.**

O meu objetivo com esse artigo é discutir acerca das relações entre arte, política e Estado, sobretudo em torno do papel social da arte mural na fabricação de um imaginário nacional, durante os anos 1930, no Brasil e na Itália. Os estudos mais recentes sobre a cultura fascista e as suas relações com a arte, a literatura e a arquitetura demonstraram que o totalitarismo tentou criar uma correspondência perfeita entre ideologia, arte e formas ritualizantes. Inspirando-se nas teorias de “estetização da política”, de Walter Benjamin, esses estudos sobre os mass media observam que, além de vincular uma crença, os meios de propaganda foram elementos capazes de determinar os conteúdos e a identidade do próprio fascismo. O ponto axial desse discurso baseava-se na ideia de totalitarismo da política estética, i.e., o modo como o fascismo atuava para impor um estilo de vida totalizante. Na verdade, o problema do estilo como um dos veículos de propaganda e da ideologia fascista foi quase sempre ignorado em prol dos estudos das individualidades artísticas ou do objeto estético, e somente nas últimas décadas os pesquisadores realizaram um exame cuidadoso da política cultural desse período, analisando criticamente os projetos institucionais, os incentivos econômicos, as exposições, os estilos e o papel dos gestores na administração do Estado e na construção do consenso.

De fato, em janeiro de 1999, por ocasião da mostra muralista no Museo della Permanente, na Itália, Gino Bartola questionou com respeito ao movimento em defesa da arte mural propalado por Mario Sironi<sup>1</sup> (1885-1961) na década de 1930, se nele teria prevalecido apenas o exercício estético e artístico ou se este teria sido mera obra propagandística do regime fascista. O autor indaga, no artigo publicado pela revista *Arte* (1999, p.27), qual seria o valor artístico dessas obras e como seria possível conciliar a liberdade do artista com o condicionamento imposto pelo regime de Mussolini. A interrogação revive a velha contenda acerca das relações entre política cultural, arte e Estado, além de indagar se o muralismo dos anos 1930 teria sido apenas uma forma de expressão plástica daquele espírito epocal ou uma escolha ideológica e/ou de conteúdos. Muitos artistas, encorajados e influenciados pelo poder, teriam como objetivo difundir, em curto período de tempo, com as suas obras de grande dimensão, uma filosofia, um ideal, um epos e um ethos a um número maior de pessoas.

Desde as pinturas murais de Pompeia até os afrescos nas igrejas medievais ou os ciclos decorativos renascentistas, o muralismo, além de veicular a comunicação, suscitava também outros problemas relativos ao espaço, às formas, às expressões, ao conteúdo épico, lírico ou dramático que se resumiam na ideia de algo monumental, e, como expressão artística popular, o monumento, palavra que provém de “moneo”, “amonire”, “monere” era também sinônimo de ensinar e recordar através da arte. Tal significado remete a um futuro que reinvoca o passado através da visão presente do monumento e da mensagem que esse veicula. Nesse sentido, para além do cruzamento das dimensões temporais, cristalizam-se no monumento, cuja natureza é

pública, política e social, as mensagens político-ideológicas através das quais se podem ler os conceitos históricos fundamentais de uma época. Portanto, era de se esperar que, em regimes totalitários, essa prática fosse recuperada e viesse a constituir uma das vias de divulgação dos ideais nacionalistas. De fato uma das formulações do manifesto da pintura mural, de Mario Sironi, baseava-se exatamente na necessidade de uma arte comum/popular e militante, a serviço de um ideal moral e livre do egocentrismo do artista que deveria subordinar a própria individualidade à obra coletiva.

Uma das principais chaves de leitura da arte mural dos anos 1930 na Itália é a sustentação de uma poética de integração das artes, funcionando como um amplo programa de gestão da estética de massa do regime, como doutrina e ensinamento, e como figuras representantes da nova nação industrializada. O fenômeno pode ser observado sob dois ângulos. O primeiro é analisado segundo o desenvolvimento da cultura decorativa, sobretudo na Itália, ou seja, uma espécie de continuidade referente: 1) à evolução do objeto de arte; 2) ao frequente relacionamento entre arte, arquitetura e urbanismo; 3) às renovadas formulações da arte sacra; e, sobretudo, após os anos 1930, 4) à realização de aparatos expositivos, próprios da propaganda, capazes de envolver um público cada vez mais vasto, compartilhando ideias e crenças. O segundo motivo volta-se para a construção, na Itália e também no Brasil, de uma nova imagem do país, mais adequada às propostas do Estado, e de uma nova ideia de classe. É importante sublinhar que a função educadora da pintura mural, na Itália, baseava-se, sobretudo, em uma questão de estilo, por isso é mediante a sugestão do ambiente e do estilo que a arte conseguirá formar uma imagem nova à alma popular. Por essa via, o ressurgimento dos afrescos na Itália também provinha de outras razões. O “futurismo de imagens” havia evoluído para um futurismo ambiental, ou um futurismo que se teria tornado um movimento cenográfico, fazendo das estruturas pictóricas e plásticas, dos enunciados poéticos e do espaço público um análogo do palco cênico e do aerodinamismo de F. T. Marinetti e de Fortunato Depero (1925, p. 3), ou uma “reconstrução futurista do universo”. Tratava-se, a princípio, de uma experiência global de integração das artes e dos princípios fundamentais que correspondiam à “atmosfera scenica futurista”. Este conceito criado por F. T. Marinetti e E. Prampolini relacionava-se à composição cênica, ou cenografia, cujos elementos eram scenosintesi, scenoplastica e scenodinamica. A este propósito, Giacomo Balla, em *Bal Tik e tak* (1921), já havia decorado uma sala de dança, enquanto Fortunato Depero apresentava, em *Cabaret del Diavolo* (1921-22), em Roma, a sua obra mais inquietante, baseada na Divina comédia. Depero projetou os móveis e desenhou seus grandes murais, entre eles as três salas denominadas Paradiso, Purgatorio e Inferno. Tanto a obra de Depero quanto a de Balla são exemplos de decorações de interiores cujas características principais eram as sugestões hipnóticas dos motivos decorativos e cromáticos e as potencialidades evocativas do ambiente. Essas mesmas ideias de intervenção e interatividade faziam parte de uma proposta de reforma urbana, cujas bases se assentavam numa ideologia que compreendia o espaço da cidade como lugar de transformação e de energia, como uma nova paisagem artificial construída com a beleza dos novos materiais, do ferro e do cristal, e que se contrapunham e se integravam, no final das contas,

<sup>1</sup> Mario Sironi, artista plástico italiano, nasceu em Sassari em 12 de maio de 1885, filho de Enrico Sironi, engenheiro e arquiteto, e de Giulia Villa. Morreu em Milão em 13 de agosto de 1961.

aos monumentos históricos e à nostalgia passadista do regime. Isto é, a dinamicidade do presente era composta dos signos articulados no passado, isto porque a narrativa nacional deveria ser construída na interação entre os signos repetidos da tradição e a resignificação destes no presente. Homi Bhabha (1998) chamou estes diferentes tempos da nação de pedagógico (passado) e performático (presente). É nesse clima de ambiguidade, entre o performativo e o pedagógico que (re)nasce o movimento muralista na Itália.

De fato, o forte processo de urbanização e a intensificação do fenômeno da Revolução industrial, no qual se enraiza em grande parte a concepção de arte moderna, determinaram a promoção de inúmeras licitações para a apresentação de projetos de decoração e reconstrução do espaço público. O regime fascista, após a conquista política, investiu na construção de um espaço urbano monumental, ocupando-o com os próprios ritos e símbolos. A utopia de Mario Sironi era, então, a de estabelecer um estilo que pudesse fundar uma nova civilização figurativa adaptada à tão esperada 'civiltà italiana', expressão que revelava o desejo de dar uma unidade à cultura de um país, cuja unificação política era mais uma questão formal do que uma realidade. Entretanto, essa unidade também implicava mobilizar certas variantes do sentimento de vínculo coletivo já existentes que pudessem operar potencialmente na escala macropolítica, ajustando-as à ideia de nação e de Estado moderno. Por isso alguns pintores muralistas retomavam alguns mitos da pintura italiana, reconstruíam estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizavam ou representavam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que deram sentido à nação. Um dos objetivos era, portanto, a manutenção de uma memória comum e das tradições que davam um sentido de continuidade histórica, e recriando-as continuamente e atribuindo-lhes novos significados, foi possível produzir um sentido de pertencimento e identidade pari e passu à modernização do país. É nessa esteira que a fatura plástica muralista vai se encontrar entre-dois-mitos, representada pela memória e pela técnica e progresso: entre os mitos do passado, em seu culto das tradições que garantiam a estabilidade do regime na Itália, e o mito do futuro, ambos os mitos sustentavam a ideia de progresso e industrialização, de verdade e pureza, de identidade e nação.

A expressão 'muri ai pittori' foi inicialmente formulada por Corrado Cagli como título de uma nota escrita para o primeiro número da revista Quadrante, coordenada por Pietro Maria Bardi e Massimo Bontempelli. Atenta ao desenvolvimento da arquitetura racional, a revista foi lançada, em Milão, por ocasião da V Triennale di Milano, em 1933, onde pintores como Mario Sironi, Carlo Carrà ao lado do próprio Corrado Cagli apresentaram ao público milanês a nova prática pictórica correspondente aos novos valores ético-sociais da cultura visual dos anos 1930. As ideias e formulações técnicas sobre a pintura mural pululavam nos principais jornais da Itália: primeiramente, no jornal romano e fascista Popolo d'Italia, em janeiro de 1932; depois no jornal L'Arca (1932), em abril, e, em seguida, na revista Domus (1932-1942) organizada, por Giò Ponti, em Milão. Contudo, o "Manifesto della pittura murale" somente aparecerá em dezembro 1933, na revista Collona, de Alberto Savinio, também em Milão, assinado

pelo próprio Mario Sironi, Carlo Carrà, Massimo Campigli e Achilli Funi. No texto, registrava-se a novidade sironiana em relação ao seu conteúdo que, como se evidenciava no realismo socialista na União Soviética, apontava para o que deveria ser a base do muralismo, ou seja, operar no imaginário popular e exercitar a sua função social de educação. A concepção individualista da arte-pela-arte havia sido superada, argumentava o pintor, pelo reflorescimento da pintura mural (incluindo mosaicos e baixo-relevo), e, sobretudo, pelo afresco, que facilitou a impostação do problema da 'arte fascista'. Nos seus escritos sobre o muralismo, o pintor italiano estabelecia uma correspondência direta entre imperativo moral, arte mural e o estado ético fascista que subordinava a individualidade a um fim coletivo. A decoração mural era, portanto, uma resposta à necessidade de uma arte política que não apenas celebrasse a doutrina fascista através da imagem e da ação, mas transformasse as consciências a partir dos poderes míticos da representação. A afirmação da pintura mural vai significar, portanto, o abandono do individualismo inerente à arte-pela-arte e o retorno à tradição dos muros que dialogavam com as massas.

Tudo isso talvez significasse a nostalgia do império, resumida nos monumentos imutabile das ville-città-museo, signos imperiais e mundanos, de um passado glorioso, que esperavam resgatar. Retomar esse passado era dar à luz a esse sistema de ruínas, a tradição vivente e sobrevivente de todos os rastros, a partir dos traços iniciais com que Rômulo conquistou a terra dos sete montes. Tratava-se da organização fluida, móvel e temporal da persistência e da eternidade da obra humana, dos seus edifícios que se salvam da morte, mediante a reutilização incessante do que resta deles por parte de quem continuou a habitá-los como sua própria cidade (Gnisci, 2002, p. 41). Signo máximo, capital da Itália, as imagens de Roma passam a ser o expoente das representações plásticas, poéticas e literárias. Isso porque Roma era o lugar da imagem de fundação, vivida pelo império do homem. Um império feito de tempo, sentido, guerra, ruínas, edifícios, estradas, oriente e ocidente, mediterrâneo, encruzilhada, tempo, rastros, sobrevivência, histórias. Roma torna-se ela mesma o monumento, e, através de suas ruínas, se apropria de si mesma, identificando-se e tornando-se reconhecível ao olhar do outro, do artista que a vê como símbolo identitário, figura. A propriedade das ruínas lhe confere sua carta de identidade.

Os artistas viam na cidade romana, florentina, veneziana, um espaço cujas ruínas lhes eram apropriadas (e inerentes), i.e., constituíam ruínas do próprio destino e da própria história que não havia ainda terminado. E, ao representarem plasticamente essas ruínas resgatavam a sua identidade, a italianidade, a 'propriedade' que lhe era singular. O monumentalismo vai recuperar, portanto, o sentido das ruínas, de eternidade e de império, exatamente a partir da exposição e do espetáculo, tal qual a 'cidade ruína' que hoje se oferece a nós, na forma eterna "da urbs como sistema de habitação cultural e estético" (Gnisci, 2002, p. 41). O conceito de ruína pressupõe um jogo entre continuidade e descontinuidade, o que Mussolini soube explorar ao conjugar o espetáculo estético/estático das ruínas romanas com a apoteose do poder e do progresso, através da fascistizzazione do espaço urbano, ocupando-

o com seus ritos e símbolos, construindo cidades, praças, monumentos e avenidas, inspirados nos conceitos de disciplina, autoridade e hierarquia. Emilio Gentile (2010) chamou a esse esforço de renovação arquitetônica de “fascismo de pedra”, cujo objetivo era petrificar, materializar o modelo de uma nova civilização imperial. Um dos casos mais expressivos foi a construção das cinco cidades do “Agro pontino-romano”<sup>2</sup>: Littoria (hoje denominada Latina), Sabaudia, Pontinia, Aprilia e Pomezia, cujo estilo era a materialização metafísica das praças italianas de De Chirico, através do filtro da experiência racionalista.

### O muralismo entre-dois-mitos

A tentativa de união da tradição às práticas de vanguarda, dos mitos do passado aos mitos do progresso, criou uma fissura para o acesso a uma imagem identitária de totalidade nacional, desse modo, o pensamento entrou em contradição com a realidade existente. Todo esforço de construção de uma política cultural era canalizado para a construção de uma ordem que ainda não existia, ou que estava fora da história. Curiosamente o desejo de totalidade tornava esse lugar de passagem entre o performático e o pedagógico ocupado pela arte mural, um lugar vazio, ou melhor, marcado pela ambivalência.

A explicação para esse “entre-lugar” reside no contraste que se estabelece entre o mito de origem e o mito do futuro, que atravessam o monumento. O primeiro situa-se em um passado remoto, considerado como a gênese dos grupos humanos; e o segundo refere-se aos mitos escatológicos correspondentes ao momento moderno que faz do futuro um princípio de sentido. Koselleck observa que a combinação dessas dimensões temporais pertinentes à prática muralista promove um deslizamento semântico, recarregando periodicamente a arte mural de novos significados político-ideológicos. Esse lugar vazio e ambivalente passa a ser preenchido com uma política de imagem que constrói e coloniza o imaginário do povo. Trata-se de representações político-culturais que têm como objetivo repensar as regras formais que permitem a reelaboração dos mitos e dos ritos, que são sempre reinvestidos durante os regimes totalitários.

As imagens exercem, então, a função de controle do ima-

---

<sup>2</sup> O projeto de construção de Sabaudia, inaugurada em 1934, foi assinado por Gino Cancellotti (Grupo7 e MIAR), Eugenio Montuori, Luigi Piccinato e Alfredo Scalpelli, e executado em apenas duzentos e cinquenta e três dias, nesse período recebeu a visita de Le Corbusier que tinha esperança de colaborar com a construção das outras cidades que faziam parte do projeto “Agro pontino-romano”. Após drenagem, saneamento e qualificação dos terrenos, não somente para a edificação, mas também para a agricultura, seguia-se o rito de “assentar a primeira pedra” (posa della prima pietra), com sentido de dar início às obras de urbanização. Esse era um dos momentos mais importantes para a propaganda do regime, uma espécie de mitologia coletiva que envolvia toda a população das cidades vizinhas.

“Agro Pontino” é uma área da região do Lazio, Itália, e faz parte da planície pontina. “Agro Romano” é o nome que se dá à vasta área rural em torno à cidade de Roma, porém quando se atravessa o rio Astura esta área rural romana deixa espaço à planície do “Agro Pontino”. [N.d.A.].

ginário e é fácil identificar suas funções pedagógicas quando se analisa, por exemplo, a penetração do cristianismo na cultura americana, sobretudo em relação à conversão dos índios às imagens cristãs e ao controle e à reorientação dos efeitos provocados pelo embate entre o imaginário ameríndio e o europeu. Esse processo revela, entre outras coisas, a capacidade desses sujeitos de reinterpretar as imagens provenientes da cultura europeia, e reintegrá-las às suas próprias culturas. Isso representava para os europeus a adesão, por exemplo, dos ameríndios à religião dos vencedores. Para isso, a Igreja procurou sensibilizar a população autóctone, expondo-a aos cânones da cultura europeia, i.e., à verossimilhança, à perspectiva, às imagens das paredes dos mosteiros franciscanos, ao teatro etc. Essa atitude tinha como objetivo, no dizer de Marc Augé (1998), colonizar o imaginário dessas pessoas exatamente a partir do terreno da visão, arregimentando a experiência “visionária” da população local, ensinando-lhe o ofício da pintura, da escultura, da incisão e substituindo as pictografias da região pelas figuras da pintura cristã.

A reinterpretação de imagens, provenientes da cultura europeia, também pode ser observada nos murais ilustrados por pintores mexicanos, como David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera e Orozco, no início do século XX. As obras desses pintores constituem um dos casos curiosos de paralelismos entre imagens de um passado e de um porvir, em uma síntese iconográfica da identidade nacional. A mescla de elementos não é um anacronismo, mas uma resposta possível da modernidade mexicana, que somente existia em nível de potencialidade e possibilidade, canalizado pela ação do Estado na busca de uma identidade nacional. De fato, isso também ocorreu na sociedade brasileira para qual a arte moderna e os movimentos culturais e políticos europeus constituíram um acervo de propostas percebidas de modo descontínuo pelos artistas nacionais que se apoderaram, em parte, de sua materialidade estética, de algumas faturas e conteúdos, para construir uma arte moderna brasileira, cuja representação revelava um país agrário e atrasado que se contrapunha aos ideais da industrialização europeia. Cândido Portinari, que nesse período regressara de uma viagem de estudos à Europa e tinha tido contato com as teorias e os movimentos artísticos na França e na Itália, sabia quais eram os novos rumos das artes e da arquitetura, revelando-se uma força ativa em prol de uma arte coletiva e a serviço dos trabalhadores, dos pobres, da gente simples e humilde. Embora o seu objetivo não fosse exatamente uma profunda revisão da obra de arte, mas um desejo de atualização da materialidade estética, estilo e vocabulário, o muralismo tornou-se para o pintor brasileiro, como também para Mario Sironi, um modo de impor à pintura o seu sentido de massa e revelar o homem como ser social e nacional.

### Entre o pedagógico e o performativo: Mario Sironi e Cândido Portinari

O mural *L'Italia corporativa*, de 1936-37, é uma das obras mais importantes de Mario Sironi e foi idealizado para

---

<sup>2</sup> Também chamado de Palazzo dei Giornali ou Palazzo del Popolo di Italia.

decorar uma das salas do Palazzo dell'Informazione<sup>3</sup>, em Milão. O mosaico revela a potência e a força construtiva do trabalho e da coletividade que, nas palavras do pintor, nascem do conjunto de obras de muitos indivíduos. *Italia costruttrice* foi o título inicialmente dado pelo artista à obra; mas depois esta se tornou conhecida com o nome de *Italia fascista*, e com o qual foi exibida, pela primeira vez e ainda incompleta, em um evento comemorativo durante a Triennale di Milano, em 1936. A composição recebeu, posteriormente, o título *L'Italia corporativa*<sup>4</sup>, injustamente segundo os críticos, devido à semelhança, em função da presença de algumas analogias iconográficas, à *La Carta del lavoro* (A carta do trabalho), vitral do Palazzo delle Corporazioni, também composto por Sironi em homenagem à organização corporativa do Estado fascista e, especificamente, ao homônimo documento promulgado, em 21 de abril de 1927, pelo regime.

A estrutura e as figuras que compõem o mural *L'Italia corporativa* encontram um curioso paralelo no desenvolvimento arquitetônico da cidade de Roma. Datada do século VI-V a. C., a construção chamada de *opus quadratum*, segundo alguns estudiosos, constitui a técnica mais antiga de edificação romana e atribui-se a sua introdução aos Etruscos, durante a dinastia dos Tarquini. Cada quadrante de *L'Italia corporativa* refere-se a um tema diferente, e os vários assuntos que são representados obedecem a um programa iconográfico, baseado na vontade de resumir em chave didática os valores sociais e civis: a família, o trabalho, o governo. No total, o mural mede oito metros de altura por doze de comprimento. No centro do painel, encontramos a figura feminina *Italia in trono* (ou *Dell'Italia Romana e Fascista*) em posição de guia e mestre. Abaixo, Sironi faz referência ao trabalho no campo e na cidade através da imagem de um construtor, um trabalhador e de um agricultor lavrando a terra. Figuras essenciais à reconstrução da pátria e à difusão da ideia de fundação da cidade romana e da “estirpe itálica”, que, por serem históricas, condensam e/ou deslocam o sentido das imagens e trazem consigo os textos e os subtextos que muitas vezes são obliterados pela história oficial. Assim, ao se repetirem, essas figuras denunciam o que está latente, o que a linearidade da história não conseguiu explicar. Através delas Sironi tenta, então, recoser a história italiana desde a sua fundação, passando pela unificação, até a formação do Estado totalitário. A costura inicia-se com a adequação da estrutura do mural ao passado da cidade romana, *Roma quadrata*, depois algumas figuras simbólicas aludem à estirpe itálica e outras, finalmente, remetem ao regime fascista. Entretanto, a “estirpe italiana”, conceito propalado pela ideologia do período, resume-se na principal figura do mural, i.e., a figura feminina *Italia in trono*, sentada no altar da pátria, numa posição de domínio e comando. Ao contrário dos murais de Portinari, aqui os trabalhadores ocupam planos secundários, porque o que se quer evidenciar é a grandiosidade do Império e da nação.

<sup>4</sup> *Il lavoro fascista* (ou *L'Italia corporativa*), 1936, mosaico. Palazzo dell'Informazione, Milano. Consultando o site do Arquivo Mario Sironi, é possível ter acesso à imagem do Mural em questão: <http://www.archiviomariosironi.it/>. Página consultada em 15 de dezembro de 2016. Com a queda do regime fascista, o mural foi coberto com uma tela e totalmente ignorado, somente em 1985 foi liberado para a visitação pública.

Esta vocação imperial torna-se evidente no pavilhão italiano da *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, organizada em Paris (1937), quando o mosaico de Sironi, finalmente concluído, ocupa o papel central no programa decorativo e de propaganda do regime fascista, como vitrine artística e como organização didática para a promoção da economia e da cultura italianas. De fato, um dos objetivos do pavilhão italiano, nesta exposição, era enfatizar a unidade italiana e a tradição mediterrânea, através das formas e dos materiais modernos. As inflexões racionalistas de Piacentini e o expressionismo de Sironi, com os seus arcaísmos e suas figuras distorcidas e gigantescas, sublinhavam uma posição particular das vanguardas italianas em comparação, sobretudo, à monumentalidade exagerada e ao autoritarismo alemão. Tratava-se de demonstrar que os artistas italianos eram livres para seguir os ‘estilos modernos’ desde que estes pudessem ser divulgados como estritamente latinos e mediterrâneos e, para isso, o retorno às tradições italianas dos afrescos venezianos, romanos e florentinos era importante, porque tais murais serviam-lhes de modelo, sobretudo, de exemplo de disciplina, magnificência e rigor técnico. O muralismo torna-se, então, uma das formas de narrar a nação, projetá-la e refundá-la, ainda que com símbolos tradicionais, em direção a um futuro exuberante. Uma nação feita de retalhos, tal qual colcha costurada com inúmeros quadrados justapostos de cores e tecidos diferentes, cuja trama somente poderia ser reconstruída através do relato mítico do trabalho e do destino do homem dentro do Estado ético fascista. Tanto os murais quanto as outras expressões artísticas eram os espelhos a partir dos quais os italianos procuravam (re)construir a sua identidade nacional. Tratava-se menos de uma realidade objetiva que de um reinvestimento de novos significados nas figuras e nas representações da história italiana, induzindo a imaginação do grupo à repetição e à atualização dos símbolos, dos rituais e dos mitos.

No Brasil, Cândido Portinari, ao contrário do expressionismo de Sironi, vai se dedicar a uma espécie de realismo crítico. Os temas eleitos são quase sempre relacionados ao trabalho, sobretudo ao trabalho rural, ao cotidiano das pequenas cidades, à infância em Brodowski, às condições de vida dos brasileiros, retratadas através das favelas cariocas, e isso refletia, em parte, a necessidade de conscientização do subdesenvolvimento e da dependência cultural do país, o que, obviamente, não fazia de Portinari um porta-voz da ideologia do Estado Novo. Ao contrário, Portinari inovava e subvertia, e não apenas porque punha em primeiro plano os tipos humanos: o negro, o mulato, o cangaceiro, o trabalhador rural, o capataz, mas porque essas personagens escapavam ao modelo civilizatório europeu, um tipo regional para o qual ainda não se tinha um modelo de representação. De um lado, havia o homem rude do campo, dominado por uma sociedade patriarcal em decadência; e, doutro, o homem comum das cidades enfrentando os problemas sociais. A arte de Portinari, contemporaneamente crítica e nostálgica, vai conciliar esses dois eixos, a partir dos recursos estilísticos modernistas e das temáticas tradicionais, recuperando Brodowski, o camponês excluído socialmente e a vida na roça. Os murais e as telas também documentam o êxodo das famílias nordestinas que deixavam o campo, onde o poder das oligarquias agrárias declinava, e, em busca de trabalho e de

melhores condições de vida, encaminhavam-se para as cidades, onde a burguesia industrial se fortalecia e passava a ocupar posição de comando. O que surge desse contexto é menos uma afiliação às diretrizes populistas do governo Vargas do que a adesão às propostas poéticas de um realismo social que já se estabelecera na literatura: as tensões inerentes à condição humana, a estratificação do trabalho, o sonho da ascensão social, a consciência do subdesenvolvimento do país, a pobreza.

Tudo isso implicava uma concordância fundamental com os objetivos da classe trabalhadora e com o mundo socialista, em contraste com o mundo capitalista, que estava surgindo. Um mundo diferente daquele que conhecera em Brodowski e do qual passou a ter consciência quando se transferiu a Paris. As cartas que o pintor escrevia aos seus amigos e parentes revelam o quanto a visão do presente era investida de uma análise minuciosa e dolorosa de seu passado em Brodowski e da condição social em viviam os seus conterrâneos. Para o pintor brasileiro, a arte mural aludia a uma dimensão histórica que não só denunciava a estratificação social, mas apontava também para um espaço de investimento simbólico. Doutro lado, a crise da ordem oligárquica também provocou o surgimento de várias reflexões sobre a estrutura econômico-social do país e a proliferação de uma literatura baseada na conscientização e nas transformações do processo de produção. Esse fato levou a uma alteração de enfoque, antes centrado no herói individual, para o ser coletivo, porque a representação da coletividade tinha a ver com a conscientização acerca do subdesenvolvimento do país, de um passado de escravidão, exploração e pilhagem. Portinari estava experimentando na pintura exatamente o que os movimentos literários, sobretudo o Regionalismo, denunciavam, i.e., o conflito racial, as lutas de classes, a reorganização do trabalho, a ideologia de massa, a cultura popular e a cultura nacional, o sincretismo religioso, o êxodo e a miscigenação, que eram as palavras-chave para o novo contexto político-cultural brasileiro.

Com a Revolução de 1930 e as transformações em âmbito econômico, os intelectuais se sentiram convocados a elaborar uma identidade nacional condizente com o Estado Novo e reinterpretar as categorias do nacional e do popular. Ora, se é verdade que a memória coletiva se aproxima do mito e a memória nacional é da ordem do ideológico e, portanto, produto de uma história social e não da ritualização da tradição, então os murais de Portinari, especificamente os afrescos dos Ciclos econômicos, encomendados pelo Ministro Gustavo Capanema, tinham em sua base o compromisso com a ideologia da política cultural do Estado Novo?

Esta é uma questão espinhosa, polêmica, que sempre incomodou os estudiosos da arte moderna brasileira. Em síntese, recordando os fatos históricos, Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde do governo de Getúlio Vargas, que não era alheio às tendências artísticas que circulavam nos ambientes intelectuais da capital federal durante o Estado Novo, encomendou ao arquiteto Lúcio Costa a criação de um moderno edifício para o MES e confiou a Portinari a criação dos afrescos e dos azulejos para o futuro palácio, cujo tema resumisse a história do trabalho no Brasil, a partir obviamente da ótica do Estado. As obras

de arte confeririam ao prédio um caráter nacional. Mas se é verdade que o processo de construção da identidade nacional se assenta em bases interpretativas, por que não refletir acerca da adesão de Portinari à Política do Estado a partir de outras perspectivas? Portinari, ao aceitar a proposta de colaboração e elaboração dos murais para o edifício, também concorda, em parte, com a premissa historiográfica sugerida pelo Ministro, incorporando-a em sua fatura plástica, mas resolve inverter o ponto de vista: representar a história do trabalho no Brasil a partir da perspectiva do próprio trabalhador, como a qual ele se identificava. Desse modo, a proposta de Portinari não se punha, simplesmente, em termos de reminiscência, mas como efetiva recuperação histórica vista de baixo, criando uma narração sobre a nação, mas sob a ótica dos vencidos. Assim o pintor executa o conjunto de afrescos chamado de Ciclos econômicos, estruturando-o em ordem cronológica nas paredes da sala de audiência do Ministro: pau-brasil, cana de açúcar e gado; depois garimpo, fumo, algodão, erva mate, café e cacau; e, finalmente, ferro, borracha e carnaúba.

O Ministro sabia que o resgate da memória nacional poderia operar uma transformação simbólica da realidade social, por isso procurou inserir no âmbito da política cultural os símbolos que caracterizavam a história da economia brasileira como elementos da identidade nacional, a fim de garantir à nação a continuidade e o sentido histórico, já que o discurso (sobre) nacional pressupunha, claramente, a existência de valores nacionais concretos. Entretanto, e considerando o conjunto da produção pictórica de Portinari, que aborda os impasses daquele período, os dramas da economia nacional e a introdução de alternativas à manipulação da obra de arte pelo Estado, o que Capanema não podia prever e nem adivinhar era que o resultado das representações dos Ciclos econômicos, cujas imagens aludiam à estratificação do trabalho e ao afrodescendente, tivesse um efeito inverso e ambíguo, questionaria exatamente o que era importante para a política populista de Getúlio Vargas, i.e., as relações entre trabalho e capitalismo. Portinari confere ao negro o papel de protagonista da história econômica do país, mas de uma forma ambígua. Se de um lado, os painéis apontavam para a insurgência de um homem novo que os intelectuais do momento buscavam valorizar; por outro, reforçavam também a condição de trabalhador braçal que o relegava a uma condição de inferioridade, agradando assim os conservadores. De fato, Portinari parecia querer produzir um documento que apontasse para um sistema de classificação de distribuição desigual de bens, de serviços e de trabalho que seria percebido como sistema simbólico, ou seja, um sistema de marcas distintivas que separava os ricos dos pobres e que se tinha transformado em expressões, signos distintivos de reconhecimento e status ou de opressão. Talvez tudo isso se tratasse de um artifício, de uma representação ambígua para rechaçar, em parte, as demandas do Estado. Fato é que o afrodescendente em sua monumentalidade estática não respresentava a elite trabalhadora, mas a escravidão e a opressão, uma figura e um instrumento que, desde a colonização, fomentara o crescimento do Brasil. Tratava-se pela primeira vez da emergência das classes sociais como explicação da realidade social brasileira. E nessa esteira, quando põe no centro da discussão o afrodescendente, Portinari o faz menos como uma categoria abstrata gera-

dora de uma identidade nacional, condescendente com o desejo do Estado nacional, que uma forma de denúncia da história étnica brasileira. Ele, como diria Bhabha, “reinscreve as lições do passado na própria textualidade do presente” (1998, p. 341), produzindo um espaço da diferença, o que viria a definir a raça como evento da modernidade. E como bem evidenciou Carlos Guilherme Mota: “A Revolução [de 1930], se não foi suficientemente longe para romper com as formas de organização social, ao menos abalou as linhas de interpretação da realidade brasileira” (Mota, 1994, pp. 27-28). Pela primeira vez as classes emergem nos horizontes de explicação da realidade social brasileira, enquanto categoria analítica. Continua o autor: “A preocupação em explicar as relações sociais a partir das bases materiais, apontando a historicidade do fato social e do fato econômico, colocava em xeque a visão mitológica que impregnava a explicação histórica dominante” (Mota, 1994, pp. 28). Era o início da crítica à visão monolítica do conjunto social.

O conjunto de afrescos destaca-se, portanto, pelo modo como narra a história do trabalho no Brasil, através das figuras dos afrodescendentes e dos índios, os quais apresentavam proporções desmesuradas, revelando a importância do trabalhador, em detrimento da paisagem circundante. As relações geométricas dos volumes e a densidade dos corpos conferem às figuras de Portinari, além da força monumental e estatuária, uma estaticidade análoga às figuras dos murais de Mario Sironi. Uma estaticidade que joga com a atemporalidade, eterniza e aprisiona a figura do trabalhador à estrutura econômica estratificada. Uma estaticidade melancólica, atemporal e muda, sobretudo quando se refere à construção geométrica dos rostos despojados de expressividade, como se lhes tivessem roubado a palavra, a estima, os sentidos, a história, enfim, a identidade. Embora o tema dos Ciclos econômicos esteja de acordo com a ideia de formação e configuração de um imaginário nacional, esse anonimato que caracteriza as figuras dos murais de Portinari, lembrando as palavras de Annateresa Fabris: “antes de evocar a ideia de uma totalidade abrangente (povo ou nação, por exemplo), evoca o processo de mercantilização do trabalho e, logo, a cisão entre o trabalhador e a atividade produtiva” (2005, p. 102). E isso, como observou a autora, já seria suficiente para desvincular o conjunto dos Ciclos econômicos da ideologia imagética do Estado Novo, caracterizada pelo nacionalismo e pela figura do trabalhador. Bhabha compara o performativo ao pedagógico observando uma divisão entre a continuística e acumulativa temporalidade do pedagógico e a repetida recursiva estratégia do performativo, o que revela que dentro do discurso nacionalista o povo se torna um objeto, ao passo que, através do diálogo da performance interpessoal, os grupos excluídos se tornam autônomos.

Ainda que mantivesse uma relação direta com o Estado, Portinari conquista uma certa autonomia que lhe possibilitou reinterpretar o passado econômico e as tradições do país apontando para a historicidade do fato social sem passar pela recriação de mitos, como fazia Sironi, na Itália. Ele repensa o trabalho e o racismo colonial como uma repetição das antigas concepções aristocráticas de privilégio e poder, localizando nesse ‘entre-tempo’ da raça, como diria Bhabha, o signo da diferença cultural no Brasil.

A estaticidade, por exemplo, tão significativa na obra do pintor italiano, que confere o sentido de atemporalidade às suas figuras, representava a forma de uma arte mítica e fascista, fundindo aspectos doutrinários com os valores formais do modernismo. A força do mito fascista consistia na criação de um imaginário voltado para a ‘essência’ do que era nacional e originário e que deveria ser recuperado e recriado, a partir da ótica do Estado. A realidade manipulada era o instrumento de mitificação política. Em Portinari, ao contrário, a estaticidade é um elemento que confirma a estratificação econômica e aponta para história da exclusão social desse sujeito silenciado que, contemporaneamente, emerge como classe trabalhadora. E não apenas. Aponta também para uma retroversão histórica quando, através da repetição dessas imagens, faz da raça um signo da modernidade.

A figura do trabalhador anônimo, que remete à ausência de identidade, é, todavia, um elemento comum também aos murais de Mario Sironi e característico da arte e da cultura de massa. “Homem entre homens” é uma máxima cunhada pelo artista italiano, que veiculava a ideia de destruição do individualismo e da unicidade. Por isso os murais do pintor evitavam o conteúdo explícito, privilegiando símbolos e sujeitos arquetípicos, diferentes das propostas de Portinari, que evidenciavam as especificidades do trabalho não a sua totalidade. Enquanto o pintor brasileiro criticava o sistema social de classe, Sironi objetivava articular um sistema simbólico de crenças que transferisse para os objetos materiais o “sagrado coletivo”, transformando uma espécie qualquer de capital em capital simbólico. A proposta de criação de um estilo de vida foi, nesse sentido, fundamental, porque exibia ainda mais as diferenças baseada no capital. Na verdade, os murais, sobretudo os de Sironi, tinham como proposta, senão o dito estilo de vida, ao menos uma escolha ideológica que vinha acompanhada da reconstrução da memória como evento fundador, mas isso se relacionava, fundamentalmente, com as bases do muralismo em geral. Sironi veiculava, através de seu discurso plástico-pictórico, não somente um estilo, mas também a ideologia do Estado, pois, ao inserir o trabalhador no reino do mito, ele criava uma arte que se propunha universal, na qual se conjugavam a sua poética pessoal e os seus princípios modernistas à imposição fascista de educar as massas através dos meios visuais de persuasão.

Se considerarmos que a arte de Estado persegue justamente aquilo que falta à representação da figura do trabalhador e do afrodescendente no conjunto dos Ciclos econômicos, ou seja, a identidade e a noção de totalidade que transcendem e integram os elementos da realidade social ao Estado, então as representações dos afrescos de Portinari permitem realmente uma dupla leitura, porque escapam não somente à fórmula de fabricação dos mitos para a construção da memória coletiva, mas também porque são os resultados de uma reinterpretação crítica que opera uma transformação simbólica da realidade nacional. Portinari, como político, negou obviamente a neutralidade da arte e afirmou o sentido social dela, imprimindo em sua obra uma “brasilidade” que, de qualquer modo, serviu também de estímulo para uma nova etapa de desenvolvimento do país dirigido e guiado pela ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas.

Todavia o que caracterizou o ponto de vista fascista em relação à arte foi o seu descarado elitismo: a escolha de uma arte “alta” contraposta à uniformidade da modernização e a negação da igualdade entre artistas e trabalhadores quanto ao poder ideológico. F. T. Marinetti, Mario Sironi, G. Bottai e outros intelectuais já haviam assinalado que a nova arte fascista não surgiria espontaneamente das massas, mas seria gerada por uma elite de intelectual e ideologicamente elaborada pelo Estado. Para Marinetti, por exemplo, tudo poderia ser concedido ao “proletariado” (vocabulário que mais tarde o fascismo irá traduzir pelo conceito orgânico de “povo”), salvo o sacrifício do espírito, do gênio, da grande luz que guia. O mito do “proletariado dos geniais”, como força revolucionária, destinado a guiar a nova ditadura do espírito serviu apenas para assegurar a adesão e a ilusão dos intelectuais ao projeto fascista, mesmo após o fascismo ter traído a promessa de preservação do ideal humanístico.

Mario Sironi cria um modernismo de compromisso, símile à ideologia da “terceira via” fascista, entendida como uma via intermediária entre o comunismo e o capitalismo. O edifício para qual Sironi compôs o mosaico *L'Italia Corporativa* também foi construído segundo um estilo clássico abstrato. Tratava-se de um compromisso entre o modernismo e a tradição que corroborava o sistema corporativo como uma “terceira via”, integrando arte e arquitetura, coordenando artistas e técnicas diversas, ilustrando de modo exemplar os valores do trabalho cooperativo. O muralismo de Sironi foi concebido como uma arte das cidades cujas figuras representantes das máquinas, da indústria, do progresso se misturam aos símbolos de fundação da nação e narram o mundo do trabalho, o cotidiano da metrópole e o seu nascimento, a vida e a morte do sujeito sem rosto. São imagens de um pensamento ambíguo que se agregam e que formam, através de figuras, um saber. Este saber provém da mistura da cidade industrial à “cidade eterna” das ruínas, enquanto teatro das representações, e com ele constrói-se uma cidade murale e murata, símbolo do labirinto e da incomunicabilidade, do pessimismo existencial, da solidão e da dramaticidade. Um saber figural representado ora pela negação da presença humana, ora pelo seu excesso, nas *chiusure urbane*. Isso se evidencia nos traços peculiares de um estilo cujas figuras do passado mesclam-se às figuras da tecnologia, representação daquilo que se compreendia como progresso e que se reduzia às figuras do automóvel, do caminhão, do maquinismo como expressão de arte para as massas, como denunciou o editorial “*La pittura dell'età industriale*”, do jornal *Il Gatto Selvatico*, publicado em outubro de 1964. Expressões que se misturam com a representação do Coliseu, do Foro Imperial, entendida como figuras de recordação, que pretendem restaurar a memória cultural, étnica e nacional. O cenário urbano representado pelos murais e pelas telas de Sironi é sempre uma surpresa que se põe entre o mito, a lenda e o trágico. Mitos fascistas que sustentavam realidades opostas. Assim, ao contrário do que dissera Mussolini de que tudo estava por ser construído, na verdade tudo já tinha sido elaborado, e foi justamente por todos acreditarem que a Itália ainda estava por ser construída que o mito pôde substituir a dialética da história.

O fato de a cultura não ser um repositório estático remete-nos às considerações de Norberto Bobbio (1997),

que distingue entre “política cultural” e “política de cultura”. Cultura e política são dois eixos cujas relações ainda requerem considerações. Existem duas questões que perpassam o processo de disseminação e de produção cultural, aquele considerado cultura politizada, ou seja, uma cultura que obedece a direcionamentos, programas e imposições que provêm do poder político, e outra que se considera cultura apolítica, desconectada da sociedade. Dir-se-ia que existe uma cultura engajada e outra alienada. Relembrando as palavras de Bobbio (1997), a primeira peca pelo excesso e a segunda pela falta. Pela antítese, já se percebe que as duas posições contêm o mesmo perigo. A cultura politizada pode ser considerada instrumental em relação aos fins sociais que a política persegue, enquanto a despolitizada é incomunicável no que diz respeito aos interesses sociais. E, ao ser indiferente, torna-se vazia e estéril.

Entre os dois polos, Bobbio apresentou uma alternativa que, segundo ele, pode ser a saída para a existência e o desenvolvimento cultural, ou seja, uma “política da cultura”, desvinculada de uma correspondência com a política que se faz em âmbito social. A política da cultura é uma proclamação de uma política aberta a todos os homens de cultura e, ao mesmo tempo, uma denúncia das políticas fechadas dos politizados e dos apolíticos e contra, sobretudo, as chamadas políticas culturais. Não se trata de uma posição conciliadora e sim da defesa do diálogo, do colóquio, que rompe com o silêncio e o consenso.

### Considerações finais

A ideia de Bobbio de se fazer uma “política da cultura”, através do diálogo, do colóquio, talvez esteja na base das propostas formuladas por Homi Bhabha, quando observa que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença. As relações entre Cultura e Estado, durante os três (e porque não os quatro) primeiros decênios do século XX na Itália e também no Brasil, com as devidas reservas e diferenças, podem ser traduzidas através da síntese entre aparelho estatal e expansão da rede de instituições culturais. Ao definir os rumos da cultura a partir de sua institucionalização, o Estado demonstrava a necessidade de uma cultura funcional que consolidasse a solidariedade orgânica da nação. Na verdade, a noção de integração, que perpassa os projetos de institucionalização da cultura italiana, desse período, trabalha em prol de um pensamento autoritário, servindo de álibi a toda uma política que desejava coordenar as diferenças, submetendo-as ao ideal nacional. O Estado estimulava a cultura como meio de integração, mas sob um centro de controle e decisão, e nesse contexto não havia apenas repressão, mas também estímulo à emergência de um mercado que incorporasse os bens simbólicos, possibilitando a consolidação das indústrias culturais.



## Referências bibliográficas

- AUGÉ, M. (1998). **La guerra dei sogni: esercizi di etno-fiction**. Trad. Adriana Soldati. Milano: Eleuthera.
- BANTERLA, G. (1999, novembre). **Muri ai pittori: l'affresco, dalla riscoperta del fascismo alla democrazia**. *Arte [Arte e Pittura]*, p. 27.
- BHABHA, H.K. (1998). **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG.
- CARLUCCIO, L. (1973, 11 febbraio). **L'angoscia d'oggi negli eroi di Sironi**. *Gazzetta del Popolo*, p. 8.
- CHECCHETTI, M. (1999, 24 ottobre). **I maestri della statura umana**. *Avvenire [Arte]* (250), p. 9.
- BOBBIO, N. (1997). **Politica e cultura**. 2 ed. Torino: Einaudi.
- Depero, F. (1925, 3 marzo). **Le invenzioni di Depero**. *L'Impero*, p. 3.
- GATTO SALVATICO (IL) (1964, ottobre). **La pittura dell'età industriale**, VII, 24.
- GENTILE, Emilio (2010). **Fascismo di pietra**. 3 ed. Milano: Laterza. (Collana Economica Laterza).
- \_\_\_\_\_(1975). **Le origini dell'ideologia fascista (1918-1925)**. Roma/Bari: Laterza.
- GNISCI, A. (2002). **Da noialtri europei a noi tutti insieme: saggi di letteratura comparata**. 3 ed. Roma: Bulzoni Editore, 2002.
- HAUSER, A. (1998). **História social da arte e da literatura**. 2 ed. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes.
- FABRIS, A. (2005). **Portinari e a arte social**. *Estudos Ibero-Americanos*, XXXI(2), 79-103.
- FONTES, M.A. (2015). **A beleza é voz de Estado. Futurismo: mito, arte, política e poética na construção da identidade nacional**. Roma: Aracne Editrice.
- MOTA, C. G. (1994). **Ideologia da cultura brasileira (pontos de partida para uma revisão histórica)**. 8 ed., São Paulo: Ática.
- PRAMPOLINI, E., PANNAGGI, I. & PALADINI, V. (2000). "L'arte meccanica: manifesto futurista". In Marinetti, F.T. **Gli Indomabili. Con un'antologia di scritti futuristi sull'arte meccanica e d'avanguardia a cura di Luigi Ballerini**, Milano: Mondadori, p. 155-160 [1 ed. *Gli Indomabili*, Piacenza: Porta, 1922].
- PONTIGGIA, E. (Ed.) (2000). **Mario Sironi: scritti e pensieri**. Milano: Abscondita.
- SIRONI, M. (1933). **Manifesto della pittura murale**. In *La Collona*, dicembre.



## Sílvia Raposo

FCSH - Universidade Nova de Lisboa  
CRIA (Centro em Rede de Investigação em Antropologia)  
Portugal

# Between *mujahidins* and ghosts: improvisation and archive-bodies as a microcosm of the Syrian conflict

The present paper suggests an analysis of theatrical dance departing from the binomial performance / politics, through which bodies can be perceived as privileged places to examine power, since a dancing body is always politically invested. To achieve it, we intend to contextualize theatrical-dance after the shows *Before they kill the elephants*, by Olga Roriz's Company, and *I am Mediterranean*, by Lifes from A to Z's Company, following both its artistic path and the analysis of their choreographical and scenic languages, in order to achieve an understanding of the dancing body as a body that suffers the actions of power connections. Studied as a site of tension and clash, developing articulations with memory and oblivion within a sensory-corporeal game, the body is approached as archive and place of memory and resistance, reinforcing its perception as a privileged spot to inspect power.

### Keywords

Performance, memory, Syrian civil war.

# Entre *mujahidins* e fantasmas: a improvisação e o corpo-arquivo como microcosmo do conflito Sírio

**O presente artigo propõe uma análise da dança teatral partindo do binómio performance / política, através do qual se perspetiva o corpo como lugar privilegiado para a análise do poder, uma vez que um corpo ao dançar posiciona-se sempre politicamente. Para tal, procura-se contextualizar a dança-teatro dos espectáculos *Antes que matem os elefantes*, da Companhia Olga Roriz, e *Eu Sou Mediterrâneo*, da Companhia Vidas de A a Z, a partir do seu percurso artístico, analisando as suas linguagens coreográficas e cénicas com o objetivo de alcançar uma compreensão do corpo que dança como um corpo que sofre as acções das relações de poder. Estudado como lugar de tensão e embate, desenvolvendo articulações com a memória e o esquecimento num jogo sensorio-corporal, fala-se do corpo como arquivo e como lugar de memória e resistência, perspetivando-o como lugar privilegiado para a análise do poder.**

### Palavras-chave

Performance, memória, guerra civil Síria.

## Introdução

Damasco mede o tempo não pelos seus dias e meses e anos, mas pelos Impérios que viucrescer, prosperar e desintegrarem-se em ruínas.

Twain apud Chagas, 2014

De que modo se performa um lugar? O que revelam as performances situadas acerca do chão que habitam? De que modo o chão da performance pode refletir o mundo social ou constituir-se como contra-lugar? Que chão é este em que os artistas dançam/interpretam? Em que chão querem dançar/interpretar? E que matérias-fantasma brotam deste chão? De modo a responder a estas questões analisam-se dois estudos de caso que considere representativos de uma abordagem artística ao Jihadismo global e à Guerra Civil Síria (2011 - presente), nomeadamente, os espectáculos: *Eu Sou Mediterrâneo: um espectáculo sobre a banalidade do mal*, da Companhia Vidas de A a Z, que estreou a 2 de Junho de 2016 no Teatro Turim, em Benfica (Lisboa), e passa por uma abordagem ao fenómeno do Jihadismo Global e à Guerra Civil Síria através do teatro; e o espectáculo *Antes que matem os Elefantes* da Companhia Olga Roriz, que esteve em cena de 15 a 16 de Julho de 2016 no Teatro Camões, no Parque das Nações (Lisboa), onde também é feita uma abordagem à Guerra Civil Síria (2011 - presente) através da dança. A etnografia resulta de uma investigação de cerca de dois anos, onde se cruzou a investigação etnográfica com a história das companhias e as biografias pessoais dos intérpretes através da pesquisa documental, testemunhos orais (conversas informais com os interlocutores), testemunhos escritos (nove testemunhos por escrito dos artistas/intérpretes e cinco notas por parte da encenação), entrevista etnográfica (cinco entrevistas, duas destas em grupo) e um processo de pesquisa no terreno que teve início com o acompanhamento dos ensaios no estúdio, nos teatros e nos bastidores.

A partir dos estudos de caso pretende-se compreender o modo como a partir do espaço da performance se abre um espaço de negociação de significados e mnemónicas associadas aos objetos e lugares de memória coletiva do conflito sírio, que procura articular uma memória coletiva de experiências traumáticas com a prática artística, transformando a cena num «museu vivo» de uma memória coletiva e mediática da Guerra Civil Síria, tendo em vista a resistência subalterna e agência cultural. Neste sentido, dentro do binómio performance/política, os estudos de caso permitiram-me perspetivar o corpo como lugar privilegiado para a análise do poder, no sentido em que este sofre sempre as acções das relações de poder, transformando-se num lugar de tensão e embates. Deste modo, proporcionam-nos uma leitura do corpo como veículo de contestação por quem ousa criticar e propor novas formas de se relacionar com o mundo.

## A Primavera por florir – uma performance do drama social sírio

É relevante compreender que a noção de coreografia ou encenação geralmente se baseia numa fantasia de que o chão da dança ou da performance é um espaço em branco, liso, sendo que na maioria das vezes se ignora a violên-

cia contida no acto de neutralizar um espaço. A principal condição para a dança ou a representação acontecerem não é o corpo, o movimento ou a música e cenografia, mas sim, como sugere Lepecki, a «terrapiagem», o alisamento prévio do chão onde esta tomará forma. Para que uma performance aconteça sem tropeções é necessário um chão liso, calcado e recalado (Lepecki, 2013), uma vez que o som que anima e precede a dança, o movimento, não é o canto dos pássaros, mas as convulsões da história na superfície da terra, ou seja, cicatrizes de historicidade:

“A barulheira infernal da maquinaria pesada, o palavrão ou as canções de trabalho dos operários, o chincalhar das ferramentas, o vociferar e os comandos de topógrafos, engenheiros e capatazes. E também, os gritos dos escravos” (Lepecki, 2013: 113).

O intérprete só deveria entrar em cena após o chão se tornar liso, para que a sua actuação não tenha de negociar com os acidentes de percurso. Contudo, a performance contemporânea tem vindo a desenvolver uma relação com esse chão supostamente neutro, propondo uma arqueologia da violência que faça tropeçar o intérprete apesar de todos os alisamentos, sendo esse tropeço o símbolo do encontro com a historicidade do chão onde se dança ou interpreta. Trata-se de pensar planos de composição para uma «política do chão» (Lepecki, 2013).

Quando se fala em «política do chão» na performance sugere-se um plano de composição que se enlaça entre o corpo e o lugar, nos seus interstícios. O chão surge como um lugar de força, transitório, liso. Um contra-lugar entre o corpo e o lugar (Vier Munhoz, 2015).<sup>1</sup> Precisamente entre o corpo e o lugar encontramos o chão. Um espaço que esconde armadilhas para os corpos que não se submetam ao movimento imposto pelo território. Mas, como nos recorda Deleuze, o chão pode ser estriado como ter a lisura de um deserto (Vier Munhoz, 2015), sendo que o espaço liso é habitado por uma multidão de intensidades:

“O que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos, os ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo” (Deleuze; Guattari, 1997: 185 apud Vier Munhoz, 2015).

O corpo enquanto gesto dançante ou interpretado é pensado nesse chão liso. É a lisura aquilo que permite que o movimento aconteça, deslize, contraia, retraia ou até mesmo recuse a ocupar o espaço. Mas todo o chão liso está imbuído de cicatrizes através das quais podemos escorregar e tropeçar. Por esse motivo, Deleuze e Guattari argumentam que os dois espaços não existem um sem o outro: o espaço liso é constantemente convertido num espaço estriado e o espaço estriado é constantemente devolvido a um espaço liso (Vier Munhoz, 2015).

<sup>1</sup> Michel Foucault salienta em *Of Other Spaces* (1984) que o nosso corpo encontra-se sempre noutra lugar ao mesmo tempo que está ligado a todos os lugares do mundo, encontrando-se num lugar que é o além do mundo. Se pensarmos na performance, representar ou interpretar na dança não é apenas adquirir outro corpo, mas é fazer entrar o corpo em comunicação com forças invisíveis, é colocar o corpo noutra espaço, num lugar do contra-lugar ou da heterotopia, um espaço real onde é possível sobrepor vários espaços de sítios que por si só seriam incompatíveis (Foucault, 1984).

É precisamente a forma com que nos relacionamos com o espaço que determina o modo como o produzimos (Vier Munhoz, 2015). O corpo na sua relação com o chão efetua uma forma específica de movimento e neste sentido Paul Carter refere-se ao conceito de «política do chão»:

“Para Carter, a política do chão não é mais do que isto: um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história” (Lepecky, 2011, p.47).

Neste sentido, dançar ou deslocar-se pelas cicatrizes que se abrem no chão e transitar pelos espaços lisos, movimentar-nos por relações intransitivas entre o corpo e o lugar é um gesto de resistência à ordem das coisas (Vier Munhoz 2015). Posto isto, no sentido de esclarecer estas cicatrizes que surgem no chão liso e compreender as particularidades de uma «política do chão», saliento a noção de «haunting» associada ao conceito de «matérias-fantasma» (Gordon, 1997), evocada por Avery Gordon, a que irei voltar mais adiante:

“[Falar de assombrações é falar em milhares de fantasmas]; Quando sociedades inteiras ficam assombradas por atos terríveis que ocorrem sistematicamente e são simultaneamente negados por todos os órgãos públicos do governo e comunicação; Quando todo o propósito da negação verbal é garantir que todos saibam o suficiente para assustar a normalização no sentido de causar um estado de cansaço nervoso; Quando há fantasmas inocentes e fantasmas malévolos que vivem em bairros; Quando toda a situação clama pela inteligência distinguindo entre a verdade e a mentira, entre o que é conhecido e o que é desconhecido, entre o real e o impensável e, no entanto, é o que é precisamente impossível; Quando as pessoas que conhecemos ou amamos estão lá num minuto e desaparecem no próximo; Quando as palavras e as coisas familiares se transmutam nas mais sinistras armas e significados; Quando um prédio comum pelo qual passamos todos os dias abriga uma fachada que separa o grito das suas atividades terroristas da fala silenciosa de terríveis conversas; Quando toda a vida se tornou tão envolvida no trânsito dos mortos e dos mortos-vivos... Abordar, muito menos estabelecer, uma compreensão firme dessa realidade social pode fazer-nos sentir como se estivessemos a carregar o peso do mundo aos nossos ombros. Simplesmente não pode ser carregado com delicadeza, um requisito rigoroso nestas circunstâncias” (Gordon, 1997: 64).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Tradução minha. No original *To look for lessons about haunting when there are thousands of ghosts; when entire societies become haunted by terrible deeds that are systematically occurring and are simultaneously denied by every public organ of governance and communication; when the whole purpose of the verbal denial is to ensure that everyone knows just enough to scare normalization into a state of nervous exhaustion; when there are guileless ghosts and malevolent ghosts living in tight quarters; when the whole situation cries out for clearly distinguishing between truth and lies, between what is known and what is unknown, between the real and the unthinkable and yet that is what is precisely impossible; when people you know or love are there one minute and gone the next; when familiar words and things transmute into the most sinister of weapons and meanings; when an ordinary building you pass every day harbors the facade separating the scream of its terroristic activities from the hushed talk of fearful conversations; when the whole of life has become so enmeshed in the traffic of the dead and the living dead... To broach, much less settle on, a firm understanding of this social reality can make you feel like you are carrying the weight of the world on your shoulders. It simply cannot be carried with any delicacy, a strict requirement in these circumstances* (Gordon, 1997: 64).

André Lepecki reivindica o conceito de «matérias-fantasma» (Gordon, 1997) para criar uma «política do chão», sendo que na sua acepção, as «matérias-fantasma» são:

“todos aqueles fins que ainda não terminaram (...), o fim da escravidão que não terminou com a escravidão; o fim da colônia que não terminou com o colonialismo; a morte de um ente querido que não apaga a sua presença; o fim de uma guerra que não deixou de ser ainda perpetrada” (Lepecki, 2013: 114).

A virtualidade do fantasma está em actuar como contemporâneo do presente, mas as matérias-fantasma são também todos os “corpos impropriamente enterrados da história” (Lepecki, 2013: 114; Gordon, 1997), ou seja, os corpos que foram negligenciados, enterrados, descartados e esquecidos pela história no espaço mais neutro, no terreno mais liso que agora brotam do chão provocando desequilíbrios e quedas e transformando esses espaços lisos num terreno difícil de dançar ou movimentar. Quero com isto referir que, para além da intencionalidade coreográfica, por vezes esses terrenos lisos expulsam «matérias-fantasma» obrigando esta a escorregar e a romper com a ilusão da neutralidade do espaço e do nosso corpo e movimento no mesmo (Lepecki, 2013; Gordon, 1997).

Uma política cénica ou coreográfica do chão corresponderia à forma como a encenação determina o modo como os intérpretes fincam os pés nos chãos que os sustentam e como os chãos sustentam diferentes posicionamentos e historicidades transformando-as e transformando-se (Lepecki, 2011). Os estudos de caso que me proponho a analisar posicionam-se precisamente num chão por onde irrompem inúmeras «matérias-fantasma» e, neste sentido, procurar-se-á uma compreensão do espaço cénico como «lugar de memória» (Nora, 1984) e chão por onde irrompe as «assombrações» e os «desaparecidos» (Gordon, 1997) associados à Guerra Civil Síria e ao Jihadismo Global.

### Estudo de caso 1: *Antes que matem os elefantes*

O espectáculo *Antes que matem os elefantes* subiu à cena a 15 e 16 de Julho de 2016 no Teatro Camões, em Lisboa, e procura ser um alerta para uma reflexão coletiva sobre o conflito na Síria. O espectáculo havia estreado a 29 de Abril, em Aveiro, no Centro Cultural de Ílhavo, tendo como temas centrais os refugiados, as migrações e a guerra.<sup>3</sup> Os bailarinos, Beatriz Dias, Carla Ribeiro, Francisco Rolo, Marta Lobato Faria, André de Campos, Bruno Alexandre e Bruno Alves dão corpo a um grupo de pessoas que procuram um lugar e corporizam emoções, memórias, medos e inseguranças relacionadas com as migrações forçadas. E embora o espectáculo incida sobre a temática do conflito sírio, a história do espectáculo é sobre um grupo de pessoas que procuravam um lugar porque neste mundo já não existia um lugar seguro para viver. O espectáculo inicia-se com testemunhos de crianças acerca do conflito sírio, sendo que de repente a luz sobe sobre a cena distinguindo um apartamento em ruínas e uma reprodução da própria teia de iluminação do teatro caída em desequilíbrio, destruída.

<sup>3</sup> Com direcção de Olga Roriz, seleção musical de Olga Roriz e João Rapozo, figurinos de Olga Roriz e Paulo Reis, desenho de luz de Cristina da Piedade e produção de áudio de João Rapozo.

Uma explosão. Há pó no ar e pedras no chão. Ao fundo, no maple carmesim um homem olha o vazio, um frigorífico destruído e um corpo em espasmos entre cobertores rasgados e colchões sujos. Surgem vultos, o ambiente é pesado, apenas interrompido pelo barulho ritmado de pedras atiradas para o chão por um indivíduo. A imagem é de um apartamento-abrigo em Aleppo esventrado por ciclos de violência e silêncio dramático, pessoas deambulam pelos escombros, cambaleantes e assustadas guiadas pela luz de uma lanterna e tropeçando em corpos amontoados como objectos descartáveis. No meio deste ambiente um casal tenta abraçar-se, homens carregam pedras em alguidares e mulheres lavam o cabelo simbolizando toda a normalidade, dignidade e controlo que resta sobre o corpo. Os bailarinos atiram-se ao chão, coberto de pedras, até que Bruno Alves, um dos bailarinos, agarrando num balde cheio de pedras, o despeja sobre si como se o tecto desabasse, pedras estas que são recolhidas posteriormente por Bruno Alexandre que as utiliza como material de reconstrução da cidade. A música retira-se para o fundo, os destroços e as acções permanecem e o espectáculo termina como se voltasse ao início, não procurando uma resolução, mas indicando que o flagelo continuará.

## Estudo de caso 2: *Eu Sou Mediterrâneo*

Já o espectáculo *Eu Sou Mediterrâneo* subiu à cena a 2 de Junho de 2016 no Teatro Turim, em Benfica (Lisboa), passando por uma abordagem ao fenómeno do Jihadismo Global e da Guerra Civil Síria. Com encenação de Mónica Gomes e interpretação de Mónica Gomes, Anabela Pires, Margarida Camacho, Márcio Piósi, Filipe Lopes, Liane Bravo e Sofia Assis<sup>4</sup>, o espectáculo tem como temas centrais os conceitos de «Jihadismo Global», «violência» e «banalidade do mal», procurando problematizar a relação entre guerra, política, violência e poder. O espectáculo tem início com uma *voz-off* que evoca uma referência à morte e à guerra. Segue-se a entrada de O Coro, uma figura hermafrodita que personifica a liderança enquanto voz do poder acompanhado pela figura da Morte, ao centro, carregando sacas de sarapilheira que empilha no lado esquerdo da cena formando uma trincheira. Durante o transporte das sacas os corpos que as transportavam caem mortos em tiroteio. A figura do Coro assume a rigidez de uma placa que também segura entre as mãos. A placa, composta por seis setas de direção permite situar a ação: «Museu Vivo Guerra Síria», «Rádio Medo FM» e «Drogaria D. Intolerância», «O Terrorista – serviços aéreos», «Hospedaria Mediterrâneo» e «FOME Snack-bar». Abre a luz para o lado direito do palco e vislumbra-se uma figura feminina, a Louca, em cima de um pedestal, de punhos cerrados em posição estátua que comenta a ação e narra o início da história de Hasan Al-Phortugali, um soldado jihadista que desertou. O soldado Hasan irrompe então pela cena acompanhado da figura da morte e continua a narrar a história da sua chegada à guerra na relação com o colega Abdul, um soldado

<sup>4</sup> Com criação de texto dramático de Sílvia Raposo e Mónica Gomes, criação e seleção de figurinos de Helena Raposo, desenho de luz de Mónica Gomes e Miguel Cruz, cenografia de Mónica Gomes e Helena Raposo, coreografia de Margarida Camacho, composição musical de Ivo Soares.

morto (personagem fantasma) que também ingressou as fileiras. A Louca volta a intervir trazendo à discussão a «Pedra de Meca» e o soldado segue a narração, falando agora de Zhaida, uma mulher com quem se cruzou na Turquia e que o levou a desertar, até que a Louca volta a intervir para comentar o conflito na síria, o que o leva a narrar a história de Razi, um menino palestino que foi morto na Faixa de Gaza e cujos destroços humanos foram projectados para Israel, sendo que todos os meses Aziza, a mãe de Razi, deslocava-se a Israel para recolher partes dos destroços da criança para poder realizar um funeral. A Louca intervém novamente questionando o modo como um corpo morto se pode transformar num cadáver histórico. A acção volta-se novamente para o soldado que, agora enforcado em cima do banco, está morto. Há um blackout e tem início uma partitura sonora onde os vários intérpretes vociferam sons de guerra, como se fossem crianças: uma hélice de helicóptero, sons de granadas, alguém que grita ao longe, um corpo que se move no espaço, uma respiração ofegante... Faz-se silêncio. A Louca desloca-se para junto da placa de direções assumindo a posição do Coro. Os corpos começam a dançar. As mulheres juntam-se numa reza. Há um corpo que se autoflagela, um outro que oprime e se liberta. Ao longo da partitura é projetado um vídeo evocando o fascínio mediático pela performance da violência associada à figura do terrorista e do refugiado. Durante esta partitura, a actriz que interpreta a figura do soldado, despe o colete à prova de balas assumindo-se enquanto o Homem, abandonando o papel que representava e, no centro do palco, apela ao combate à banalidade do mal.

## A improvisação como caminho para uma política do chão

O corpo na dança apresenta-se construído de forma diferente consoante o momento histórico em que se insere. O acto de dançar, destaca Maria José Fazenda, “é indissociável das técnicas corporais através das quais o corpo e o seu movimento se constroem formal e significativamente, pelo que a actuação do corpo na dança não é um fenómeno natural” (Fazenda, 1996: 141). Mas apesar desta constatação, a história da dança teatral ocidental, particularmente a americana do séc. XX, é marcada por ideia de «corpo natural», associada ao trabalho de Isadora Duncan no final do séc. XIX e de Steve Paxton, nos anos 70, cuja prática artística consistiu na exploração de um «movimento natural» (Fazenda, 1996)<sup>5</sup> enquanto forma de insurgência contra o elitismo dominante do ballet. (Fazenda, 1996). Rompendo com um paradigma de a-historicidade, a «nova

<sup>5</sup> Se até à primeira década do séc. XX o ballet dominava a dança teatral ocidental, Isadora Duncan insurge-se contra a mistificação, descorporização e artificialismo da dança clássica e cria uma «Nova Dança» assente na descoberta de um «corpo natural» (Fazenda, 1996: 142). Neste sentido, assiste-se a uma ruptura com a tradição a partir de uma recuperação da «naturalidade» do corpo (Fazenda, 1996), concepção que viria a influenciar o «contact improvisation», um estilo dança que nasce de um grupo de coreógrafos e bailarinos cuja postura propunha levar a dança a outros locais que não os teatros tradicionais e questionar as divisões entre o espectador e o performer, utilização de pessoas não treinada para além de bailarinos, rejeição da organização social das companhias de dança, bem como da diferenciação social dos sexos, introduzindo gestos e acções realizados no quotidiano, etc. (Fazenda, 1996: 145).

dança» propunha uma «política do chão»<sup>6</sup> (Lepecki, 2013). Também marcada por este retorno ao chão, na Europa dos anos 60, paralelamente aos pós-modernos americanos, uma coreógrafa contemporânea, não associada à Nova Dança, recupera o legado da dança expressionista alemã que vem a consolidar na Dança-Teatro. A coreógrafa alemã Pina Bausch cria, assim, a sua tanztheater, uma corrente de dança que redefiniu a dança contemporânea a partir de 1980 (Grebler, 2010) e que desenvolve alguns conceitos do Drama Épico de Brecht.<sup>7</sup> Posto isto, visando questionar o mundo através da linguagem híbrida do teatro e da dança, Bausch apresenta-nos corpos carregados de memórias, nos quais os bailarinos recriam experiências pessoais, uma vez que as coreografias advinham de improvisações baseadas nas suas histórias e narrativas pessoais. Neste sentido, a representação da identidade e alteridade no trabalho de Pina resulta de um processo de narração de si próprio que permite que os bailarinos construam novos olhares sobre as suas próprias experiências (Araújo, 2015).

Por conseguinte, partindo desta viragem na história da dança analisa-se a prática de improvisação enquanto instrumento de criação artística nos estudos de caso em análise, uma vez que, no caso da companhia Olga Roriz, não só a dança apresenta necessidade de discursar sobre si própria e de teatralizar e verbalizar o seu corpo e movimento (Bucchieri, 2011), mas também, no caso da companhia Vidas de A a Z, o teatro contemporâneo, para além de já não se resignar à tradição dramática ocidental, que privilegia uma hierarquia onde a palavra reside no topo e o corpo na base, deixa cada vez mais “de ter na palavra o seu lugar principal e encontra, também no corpo — um «corpo interessante» — os seus caminhos dramaturgicos” (Bucchieri, 2011: 62). Evidencia-se, deste modo, uma compreensão do corpo em teatro como caminho para meditações estéticas quando o corpo na dança já não é um mero instrumento a ser utilizado, mas também um lugar de intervenção (Bucchieri, 2011).

Neste sentido, resgatando o conceito de «discurso oculto» (Scott, 2000), a improvisação poder-se-á, deste modo,

<sup>6</sup> Entenda-se o termo por “um encontro aberto e relacional com a historicidade do chão onde se dança (...). uma dança aberta para aceitar e experimentar com os efeitos cinéticos das matérias-fantasmáticas, que interrompem a ilusão de uma dupla neutralidade, a do espaço e a do nosso movimento nele” (Lepecki, 2013, 114-115).

<sup>7</sup> Desenvolvendo alguns conceitos do Drama Épico de Bertolt Brecht. Bausch assume um compromisso político-ideológico, pautando o seu trabalho a partir de temas que aludem à condição sócio-política do homem contemporâneo. Entendendo o corpo individual como também um corpo colectivo, inscrito em inúmeras relações de poder, a coreógrafa procurou problematizar a capacidade do corpo em expor os condicionamentos da sociedade, explorando o conceito brechtiano através da teatralidade, em vez do comum movimento codificado (Grebler, 2010). Pretendia, neste sentido, explorar o movimento para além da técnica da dança e por isso Bausch fez uso do repertório processual teatral para criar novas técnicas e refazer conceitos coreográficos. A repetição obsessiva e a tecnicização dos gestos quotidianos irrompem como uma estratégia que visa o efeito de distanciamento, fornecendo o tempo ao espectador para que ele no que está a ver (Grebler, 2010: 6), no sentido em que “as pedras de um muro derrubado tornam o passo difícil e inseguro. Quando se traz para dentro do teatro algo que em geral se encontra fora, faz-se apelo ao olhar” (Bausch, 2000:12).

inserir na concepção de uma «arte da resistência», tal como aferiu James Scott, no sentido da criatividade cultural no domínio dos formatos de resistência subalterna, remetendo para a prática e para as “maneiras de fazer” (Almeida, 2014: 101). Seja de Isadora Duncan, passando pelo expressionismo alemão, à dança-teatro de Pina Bausch o regresso à «política do chão» caracteriza-se por uma recuperação da criatividade no que diz respeito aos formatos de resistência, aliados ao que Sílvia Pinto Coelho denomina por «dançar-pensar» enquanto reivindicação do pensamento na dança (Pinto Coelho, 2010).

É precisamente no contexto desta reivindicação que analiso os estudos de caso, dado que tanto Olga Roriz, como Mónica Gomes produzem imagens através do discurso dançado, sendo essas imagens de pensamento, dúvida, de posturas corporais, expressões gestuais e corporais:

*Já trabalho assim desde 94 e porque é que eu comecei a trabalhar assim? Porque eu trabalhava na Gulbenkian ou por outra, na Companhia do Reportório e onde obviamente que não pedia a ninguém para improvisar. Fazia os meus movimentos e eles copiavam. Era um estilo mais mimético. Mas depois, ao mesmo tempo desde 88, eu comecei a fazer os meus solos, e pronto, quando eu comecei a fazer os meus solos, eu comecei a perceber que havia um método de improvisação do intérprete. Eu estando de fora para dentro, não é? Um método de improvisação que eu gostaria de conseguir passar porque é complicado, é muito difícil (Entrevista a Olga Roriz, 2016).*

*A própria interpretação, na maioria dos casos, resulta de uma estratégia de improvisação (Entrevista a Monica Gomes, 2017).*

A improvisação irrompe enquanto possibilidade de pensamento. As acções são interrompidas pela reflexão e, de acordo com Pinto Coelho, toda a percepção já se constitui enquanto acção de pensar, no sentido em que o corpo está sempre a pensar e, por isso, a improvisação insurge-se como pensamento e resposta a uma forma de dança que leva a automatismos (Pinto Coelho, 2010). Destaca-nos o bailarino André de Campos a respeito do método de improvisação na construção do espectáculo *Antes que matem os elefantes*:

*Há mais liberdade, há mais responsabilidade...Tudo aquilo que nós fazemos é mais pensado, tem mais carga, tem mais peso, e nós podemos também, ao fim ao cabo, fazer uma experimentação de tudo aquilo que não é interessante, tanto para nós como para a Olga, e filtrar...E ir filtrando, que é o momento em que conseguimos lá chegar (Entrevista a André de Campos, 2016).*

A dança, bem como a coreografia, é aqui entendida enquanto pensamento, discurso e meio de investigação de si próprio, uma vez que, como destaca a coreógrafa Olga Roriz e a intérprete Margarida Camacho:

*A improvisação é uma coisa que tu tens de saber ir buscar às tuas memórias, às tuas vivências...É uma coisa complicada, não é nada fácil, é complicado, exige imenso e é uma coisa “non-stop”. Por exemplo, se um bailarino trabalha com o método mimético, tu chegas aqui, podes dar o litro, estás aqui até às seis da tarde e suas, não é? E depois vais-te embora, vais para casa e não ficou nada. Se tu trabalhas o método de improvisação, o rasto vai até casa, vai até tu adormeceres, acordas a pensar naquilo...Não tem nada haver, é um outro envolvimento muito, muito, muito diferente... (Entrevista a Olga Roriz, 2016).*

*Eu acho que a dança é uma forma de meditação, uma forma de nos acalmar, nos mudar e também de pensar. De pensar o que é que nós próprios podemos fazer para ajudar as pessoas (...). Eu quero através da dança dizer «eu estou aqui e que sirva para mudar alguma coisa» (Entrevista a Margarida Camacho, 2016).*

Este envolvimento diferente prende-se com a posicionalidade que emerge do movimento, ou seja, a qualidade de o intérprete se colocar dentro de qualquer processo (Pinto Coelho, 2010: 91) enquanto forma emancipatória e política de colocar o corpo em situação. A possibilidade de dançar-pensar traduz-se pela «improvisação» como método, ou seja, pelo modo como o corpo se relaciona com o espaço e com o tempo e o tipo de percepção e memória que desta relação advém ou que permite evocar (Pinto Coelho, 2010). O estúdio de ensaio assume-se enquanto «casa-espelho», «uma espécie de «máquina de reflexão», um laboratório de testar, ou de ensaiar potências» (Pinto Coelho, 2010: 105), tal como evidencia Roriz:

*Eu preparava o cenário, antes de se preparar o cenário, juntávamos e eu dizia-lhes qual era o ponto de partida daquela improvisação, daquela sessão. Às vezes era só uma palavra como condenação... Podia ser violência exterior, podia ser interajuda, podia ser outra coisa. Às vezes também lhes pedia a eles... Isso eu pedi. Pedi logo no princípio palavras-chaves sobre este tema, guardei-as e, de vez em quando, lançava para cada um deles palavras-chave (Entrevista a Olga Roriz, 2016).*

Ainda, para o bailarino Francisco Rolo, a ideia da mobilização grupal ou da formação da *communitas* (Turner, 1974) surge associada a uma estratégia que permite potenciar a «casa-espelho» como prática de produzir encontros e relações que opera enquanto máquina de pensar (Pinto Coelho, 2010):

*E depois há outra coisa, que eu também acho muito importante e que acho que a improvisação permite muito, é a questão do grupo... A improvisação fez-nos unir bastante enquanto grupo, enquanto sete pessoas juntas num espaço, e depois também o facto de haverem... Ou seja, são sete pessoas que estão a improvisar, são sete pessoas que estão constantemente a pôr ideias para o espaço, não é? (Entrevista a Francisco Rolo, 2016).*

Ainda, a improvisação é uma linguagem que permite ao intérprete alcançar uma zona liminar (Turner, 1974). O acto de improvisar é tido em conta como um território de passagem (Van Gennep, 1978) entre o processo de improvisação e a obra final, uma vez que a improvisação se transforma na própria obra. O intérprete encontra-se, assim, numa situação de liminaridade e é esta característica liminar o que acentua o lugar da improvisação como espaço de resistência cultural, social e política (Turner, 1974). Destaca-nos Mónica Gomes a propósito do processo de improvisação no espectáculo *Eu Sou Mediterrâneo*:

*O que há de íntimo no espectáculo é precisamente aquilo que é improvisado, o que acontece entre aquilo que é proposto e a acção que se concretiza. Ou seja, em última instância, aquilo que faz com que nos relacionemos de uma forma mais íntima com o personagem ou com um espectáculo é precisamente as zonas de fronteira, ou antes, o trabalho criativo do intérprete é a alma da criação e esse é um trabalho que é improvisado, não tem como ser de outra forma e, mesmo depois de fixada a improvisação, há sempre um espaço fronteiriço, daí que em teatro todos os dias sejam diferentes, caso contrário seríamos autómatos (Entrevista a Mónica Gomes, 2017).*

Evidencia-se uma compreensão das dimensões políticas possibilitadas pela improvisação, destacando-se as posturas dos intérpretes/encenadora/coreógrafa nos processos de composição em tempo real:

*A improvisação foi uma forma de fugir à estrutura porque quando começámos não sabíamos onde é que íamos dar e também não importava muito se o resultado ia servir estruturalmente para integrar o espectáculo ou não. Estávamos à procura de outra coisa, (...) de uma forma de tornar a história nossa, fazê-la passar de forma mais íntima pelos nossos sentidos e emoções (Entrevista a Monica Gomes, 2017).*

Estabelece-se, neste sentido, uma relação entre improvisação e posicionamento político do sujeito, uma vez que a própria forma de lidar com as questões sócio-político-culturais são inerentes ao sujeito dançante, tal como nos destaca o bailarino André de Campos a respeito do seu processo de trabalho em *Antes que matem os elefantes*:

*Em termos de improvisação, dá-nos uma liberdade total. De repente, ali nós podemos fazer tudo aquilo o que «quisermos» (...). Nós tivemos muita liberdade, como sempre, e eu acho que a Olga confia muito em nós em relação a esse aspecto, nós conseguimos agarrar na nossa interpretação, não enquanto bailarinos, mas enquanto pessoas, e na nossa opinião pessoal e na nossa pesquisa pessoal levá-la para estúdio (Entrevista a André de Campos, 2016).*

Trata-se aqui de um entendimento específico da improvisação enquanto formato de «discurso oculto» tornado público (Scott, 2000), servindo de método à descentralização do poder na dança, sendo que o poder simbólico relaciona-se com a improvisação enquanto lugar de problematização das estruturas sociais impostas pelo poder disciplinar, referindo-se neste caso a um «fazer-dizer oculto» (Setenta, 2007; Scott, 2000) que visa propor soluções e derrubar estruturas, assumindo a improvisação como um acto de resistência. Destacam-nos as bailarinas/intérpretes Beatriz Dias e Margarida Camacho:

*Há coisas que são muito genuínas no processo de improvisação e provavelmente nós não sentiríamos vontade ou não aconteceriam se fosse uma coisa que a Olga pedisse coreograficamente ou se nos impusesse isso. Eu acho que uma das coisas boas da improvisação é (...) surgirem coisas do nada (...) e criar este tipo de relações (...) comigo própria. Eventualmente não suscitaria tanta emoção e essa espontaneidade se fosse por outro método porque haveria uma regra, haveria um plano para aquilo acontecer e iria ser difícil ir a esses sítios (Entrevista a Beatriz Dias, 2016).*

*Algumas partes da improvisação é também a minha forma de me revoltar contra as regras. Eu acho que nós somos sempre revoltados e cada vez que eu vou sabendo mais sobre este tipo de assunto que estamos a tratar, cada vez mais eu quero transmitir aquilo que me revolta (Entrevista a Margarida Camacho, 2016).*

Os testemunhos acima permitem-nos entender a improvisação enquanto espaço de tomada de posição política através da descentralização do poder na dança permitido por discurso corporal não dominante - «o fazer-dizer oculto» -, que assume uma forma compartilhada de decisão e organização da criatividade. A este respeito acrescentam-nos também a coreógrafa Olga Roriz e a encenadora Mónica Gomes que



*A primeira coisa que acontece é que o espectáculo é muito mais do intérprete do que se injectado nos corpos, não é? Não quer dizer que seja sempre. Por exemplo, a parte da... Como eu estava a dizer, aquelas duas partes do unísono vieram de fora. Portanto, foram construídas a partir de mim, a partir de alguns momentos que eles estavam a tentar fazer. Pronto, mas já é uma coisa de fora para dentro. Agora depois a construção muito mais coreográfica ou teatral, digamos, é uma coisa que tem de partir deles* (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

*A dada altura houve qualquer coisa que se esgotou e, nesse sentido, fui à procura de instrumentos que me permitissem criar uma narrativa comum. A improvisação surgiu neste sentido, como uma forma de nos relacionarmos enquanto equipa com as temáticas que estávamos a abordar de uma forma mais íntima, mais pessoal, que fosse para além da narrativa exterior mais estruturada que até então servia como fio-de-prumo da encenação. Começámos a experimentar coisas sem ter definido à partida para onde é que vamos, foi uma questão depois de reflectir sobre e de eu fazer a selecção* (Entrevista a Monica Gomes, 2017).

Compreende-se aqui o «fazer-dizer» da improvisação como um método que permite escapar à “tirania do conceito de sujeito isolado e essencializado, pois entende que o sujeito é feito, constituído de outros sujeitos” (Setenta, 2007: 90). A própria noção de sujeito performativo é entendida enquanto um sujeito partilhado, reivindicando uma escolha política que defende uma forma diferente de organização do «fazer-dizer» na dança-teatro contemporânea (Setenta, 2007), particularmente demarcada no testemunho de Olga Roriz:

*[Improvisar] é complicado e realmente leva tempo e nas companhias de reportório como é Companhia Nacional, não têm tempo para parar durante três meses para eu agora fazer um espectáculo assim e, por isso, é que eu tenho a minha companhia para fazer aquilo que eu quero e bem me apetece, e os bailarinos agradecem obviamente* (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

A improvisação irrompe, deste modo, como um método de trabalho e formação do intérprete a partir do qual a coreógrafa se procura distanciar das técnicas clássicas e modernas mobilizadas no seu trabalho com a Companhia Nacional de Bailado enquanto estrutura de poder dominante. O «fazer-dizer oculto» na improvisação trata-se, assim, de uma alternativa discursiva que a coreógrafa empreendeu face a um «discurso público» veiculado pela Companhia Nacional de Bailado (Scott, 2000). O «fazer-dizer oculto» enquanto estratégia de descentralização do poder na dança permite, assim, sustentar micro-poderes e a autonomia do intérprete/coreógrafo. Ao assumir uma posição, o intérprete estabelece uma relação de poder no acto da improvisação, sendo que, como argumenta Chavarelli, falar de poder nos processos de criação é remeter para duas perspectivas diferentes: o poder disciplinar e o poder simbólico (Chavarelli, 2015). Contudo, durante os processos criativos, as relações de poder estabelecidas no acto de improvisar associam-se mais a uma ideia de poder simbólico, tal com apontado por Bourdieu, do que a processos de poder disciplinar, ou por outras palavras, estas visam muitas vezes esvaziar ou resistir ao poder disciplinar (Foucault, 1987):

“O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem (...). O poder simbólico é um poder de construção da realidade que

tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o conformismo lógico, quer dizer, «uma concepção homogénea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências». (...) As diferentes classes e fraccções de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais. Elas podem conduzir esta luta quer directamente, nos conflitos simbólicos da vida quotidiana, quer por procuração, por meio da luta travada pelos especialistas da produção simbólica” (Bourdieu, 1989: 7-11).

Este tipo de poder foi caracterizado por John Thompson como o poder cultural ou simbólico, ou seja, um poder que “nasce na actividade de produção, transmissão e recepção do significado das formas simbólicas” (Thompson, 1998: 24), uma vez que “os indivíduos se ocupam constantemente com as actividades de expressão de si mesmos em formas simbólicas ou de interpretação das expressões usadas pelos outros” (Ibidem). O poder simbólico, enquanto manifestação dos sistemas simbólicos (religião, arte, etc.) e característica das actividades culturais, associa-se, deste modo, à relação que o intérprete e criador estabelecem com a improvisação enquanto espaço e meio de produção simbólica que permite lutar por uma hegemonia de classe e ideológica (Bourdieu, 1989):

*Há individualidade. A importância dada à estrutura é porque o próprio poder tem uma estrutura, há qualquer coisa que é improvisada que tem a ver com o caos e com o acaso quando a Margarida faz o solo dela, mas o poder tem uma estrutura efectivamente. Portanto, é a representação da estrutura da autoridade, do poder. Enquanto ela representa o acaso, que é algo imprevisível e por isso improvisado* (Entrevista a Mónica Gomes, 2016).

*Ela deu uma entrevista há pouco tempo em que dava o exemplo do Bruno Alves a atirar as pedras para cima dele. Isso foi uma decisão dele, não dela. Agora aquilo que ela fez foi: «Agora tens de fazer isso várias vezes». Para vocês verem também que nós temos essa capacidade, esse poder, mas ela depois tem um poder por detrás da coisa bem mais pesado, não é? A Olga diz: «Achei interessante, agora faz isto desta maneira e esta quantidade de vezes» e nós temos de engolir* (Entrevista a André de Campos, 2016).

O testemunho da encenadora e do bailarino trazem ainda uma outra questão no âmbito das considerações expostas relativamente ao método de improviso, pois, ainda que a improvisação se manifeste enquanto estratégia de resistência e descentralização de poderes na dança-teatro, esta parece em simultâneo funcionar como mecanismo de controlo social por parte dos coreógrafos/encenadores, uma vez que se apresenta como uma espécie de desordem dentro das regras (Scott, 2000). Mas embora esta questão não deva ser ignorada, ela faz parte de um espaço liminar onde é possível a coexistência de diferentes formas de poder, pois a improvisação não surge apenas enquanto uma válvula de escape que serve de mediação a possíveis situações de conflito, mas também se apresenta como um momento de anti-estrutura e resistência político-cultural. Em suma, o «discurso oculto» do corpo (Setenta, 2007), ainda que organizado institucionalmente, possibilita o exercício da agência e resistência face à estrutura de dominação veiculadas através da improvisação, uma vez que ambas as estruturas artísticas manifestam a sua própria

resistência face a uma estrutura de dominação superior e, neste sentido, procuram romper com a linguagem estabelecida e com as convenções da sua área: os encenadores/coreógrafos procuram novas linguagens no campo artístico que possam romper com as linguagens formalmente instituídas, ou seja, as premissas reconhecidas publicamente como orientadoras na dança/interpretação, procuram por modos de agir contra-hegemónicos, renegam a tirania da autoria individual, procurando por um modo de criação colectivo que resulta de acções compartilhadas entre intérpretes e produção/direcção/encenação. Neste sentido, as próprias estruturas artísticas emergem como movimentos de resistência, criando novos colectivos que reivindicam proposições políticas, caminhando para uma política do chão.

### Mujahidins, elefantes e fantasmas

A memória apresenta-se como matéria fundamental de qualquer criação cénica, seja a memória associada à técnica, ao modo de fazer, a um determinado conhecimento específico, ou até a memória do performer, interpretada e expressa pelo seu corpo (Zili e Santos, 2015). A própria relação entre a memória, o corpo no teatro e o corpo no quotidiano apresenta um percurso histórico reconhecido através de Constantin Stanislavski, que, no final do séc. XIX e inspirado pela psicologia experimental de Théodule Ribot, recorre à memória das emoções como parte do seu sistema de atuação que procurava, através da representação motora das experiências emocionais vividas, criar uma nova sistematização para as acções físicas do intérprete (Lopes, 2009). A partir de 1920, o Actors Studio, um conjunto de artistas de Nova Iorque, apropriam o sistema de atuação de Stanislavski e criam o conhecido «método de stanislavski», caracterizado por um enfatismo na memória emocional como método de interpretação para o actor (Lopes, 2009). Também, a partir dos anos 60, num período marcado por revoluções políticas e novos movimentos artísticos, o teatro de Grotovski, Peter Brook e Eugénio Barba apropriam a memória como instrumento para trabalhar e pensar o corpo (Lopes, 2009). Barba coloca o foco do seu trabalho na relação do corpo com a experiência vivida, uma vez que, ao propor o reconhecimento de uma organização básica do corpo do performer entendida como pré-expressiva, ou seja, entendida num conjunto pré-cultural de reacções fisiológicas universais, demonstra-nos como a partitura física é guiada pela nossa memória (Barba, 1995). O corpo é, assim, o lugar da memória do intérprete que, no trabalho com os seus arquivos, encontra formas de materializar o que sente daquilo que recorda.

A performance cénica e o corpo entendido enquanto arquivo surgem, neste contexto, como um lugar que permite evocar a memória dos acontecimentos. Parte-se da premissa de que o estudo da relação entre o corpo, memória e performance nos revela caminhos alternativos, desvios, micro-políticas e acções de resistência face ao mundo social, à arte e ao próprio corpo, na contemporaneidade. Neste sentido, a aproximação entre os estudos da memória e a performance cénica trazem algumas questões relevantes: como pensar a memória na performance cénica quando relacionada com corpos que representam momentos históricos que não aqueles em que as coreografias/encenações foram criadas? O que significa reconstruir um acontecimento?

De que modo os figurinos, cenários e sequências de movimentos colocados em cena permitem reconstruir um acontecimento? De que modo a memória na performance se pode constituir enquanto micro-resistência? Trata-se de um questionamento da performance cénica enquanto expressão estética que estabelece uma relação com o tempo e o espaço (Cerbino, 2009). E que tempo é este?

No caso das performances em análise, este tempo é trabalhado como um tempo imobilizado, um tempo que anseia por um desejo trágico de praticar a suspensão (Prinzac, 2005). Fala-se aqui no tempo do drama social, demarcando-se entre o princípio e o fim, preso numa temporalidade que demora. Refere o bailarino André de Campos a respeito desta suspensão da temporalidade no espectáculo *Antes que matem os elefantes*:

*Aquele espectáculo acho que podia começar em qualquer sítio do espectáculo. Por acaso é aquele o início, mas eu acho que podia até começar pelo fim ou começar pelo meio...De repente, alguém abre uma janela e vê aquilo (...). No meu caso eu fiz muita pesquisa antes da peça. Não só pelo que acontece na Síria, mas por várias balizas temporais em que isto aconteceu no mundo, em que houve um conflito, num determinado território, e o grupo de gente viu-se forçado a sair daquele país porque já não havia país. Primeiramente fui mais por aí porque eu quis saber porque é que isto acontece, ou de que maneira é que na Síria é diferente, ou o que é que faz com que aquilo aconteça agora, ou se aquilo é também consequência dos outros conflitos que houve, e fui por aí (Entrevista a André de Campos, 2016).*

O tempo imobilizado permite também a sobreposição de diferentes tempos sociais, históricos e individuais advindos das noções e necessidades espaço-temporais dos intérpretes e coreógrafa, acentuando ainda mais o carácter liminar da temporalidade definida por Roriz:

*Uma coisa que já me perguntaram era se aquilo era mesmo uma hora e cinquenta, aquele espectáculo se era aquele tempo. E eu acho que não, aquilo é muito mais tempo. (...) Há espectáculos que eu faço que passou um dia inteiro. (...) Há outros que eu faço que é naquela hora, é o que se passou naquela hora, é aquela hora mesmo real. E aqui eu acho que não (...). Mas isto depende da cabeça de cada um. Pronto, eu não digo que sejam anos, mas realmente não é um período, não é aquele período que se vê, não é um período real (Entrevista a Olga Roriz, 2016).*

A concepção do tempo dialoga aqui com a noção de *tempo morto*, um tempo suspenso caracterizado pela liminaridade que é assumido logo no início do processo social do drama estético - a *voz-off* das crianças que dá abertura ao espectáculo com uma duração de 7 min. ou a música que só tem início 20 min. depois do espectáculo começar - e que convoca uma proposição política. Este tempo morto é um tempo simbólico que procura apelar a uma mudança, uma vez que sem a morte não existiria renovação e, neste sentido, Roriz, ao introduzir uma temporalidade que dialoga com a morte, apela a uma necessidade de agência face à própria suspensão temporal de um conflito que se vê arastado desde 2011 e afigura enquanto temática primordial do seu drama estético. Destaque-se ainda o testemunho do bailarino Francisco Rolo:

*Não é porque as pessoas se sentam no teatro que aquilo vai começar. Aquilo está a acontecer e as pessoas estão lá a ver, chegam àquela altura e começam a ver (Entrevista a Francisco Rolo, 2016).*

É possível compreender como o tempo imobilizado surge como uma estratégia cénica para sustentar uma dramatur-

gia que tem por base o drama social e que procura no real uma forma de relação com o traumático (Fradique, 2016)<sup>8</sup>, tal como também nos evidencia a coreógrafa:

*Imaginei uma câmara, não sei...Qualquer coisa deu-me um tempo diferente realmente, não tão manipulado. Quer dizer, ele é completamente manipulado, mas não é tão manipulado quanto isso, por isso é que o espectador fica ali um bocado: «Ai, ai, isto desemburra ou não desemburra? Desemburra.», quer dizer, está ali, é aquilo e não há música e pronto, levás com aquilo. Portanto, há ali algo de um tempo real em certos momentos, não em todos claro, que eu acho que para mim é fulcral para a construção daquele espectáculo e aquilo que eu tenho de passar para o público ou dar hipótese do público poder pensar (Entrevista a Olga Roriz, 2016).*

O real toma aqui a forma de espaço liminar onde a marginalidade social, cultural ou física inverte a ordem, transformando-se num instrumento simbólico de renovação (Fradique, 2016). Trata-se de uma manipulação do tempo como forma de afirmação do real enquanto suporte para chamar à cena os dramas sociais do indivíduo moderno (Fradique, 2016):

“Um real que pode surgir ainda enquanto registo documental que testemunha uma realidade cuja visibilidade dada pela cena adquire um valor político que se torna suporte estético” (Fradique, 2016: 136).

Este real é aquilo a que Teresa Fradique, parafraseando Helga Frinter, denomina por um «real imanente», remetendo para a dor física e exaustão enquanto formas de autenticação e fundamento da acção performativa (Fradique, 2016), o que, por sua vez, já havia sido evidenciado por Artaud e a noção de «corpo sem órgãos» (Deleuze; Guattari, 2007). Olga Roriz pretendeu, deste modo, estabelecer a relação com o real através de uma violência sobre os corpos e de um tempo ritual, estendido, imobilizado e, em simultâneo, suspenso que se perde, nas palavras de Prinzac, numa «espacialização» (Prinzac, 2005).

Esta imobilização do tempo também se encontra presente no espectáculo *Eu Sou Mediterrâneo*, evidenciando-se, tal como nos destaca a encenadora Mónica Gomes, através de uma continuidade entre tempo e matéria:

*Existe, ainda, um banco, onde o soldado se senta e que se torna num marco temporal ao remeter para uma ideia de imobilidade, de alguém que está à espera ou de qualquer coisa que está em espera (Gomes, 2016: 53).*

O banco assume a expressão da temporalidade ao longo do espectáculo, remetendo também para um tempo em suspenso, ou seja, um tempo que não acaba e que é liminar (Gennep, 1978) e tal como nos destaca a antropóloga Paula Godinho:

<sup>8</sup> Refira-se que uma referência importante em torno da temática da emergência do real é a obra *The return of the real: the avant-garde at the end of the century* (1996), de Hal Foster, que nos alerta para o redireccionamento etnográfico na arte contemporânea, ou seja, para uma deslocação da realidade enquanto efeito da representação para o real enquanto forma de relação com o traumático. Fala-nos, neste sentido, numa arte quase antropológica no sentido em que instrumentaliza a realidade enquanto produto cultural que é interpretado e utilizado no seu potencial político transformador (Foster, 1996).

*“O limiar é uma soleira, separa o que está fora do que já é interior. É uma passagem em que nos demoramos, num tempo-espaço criativo, entre duas margens” (Godinho, 2014: 12).*

Este tempo liminar está presente no banco enquanto marcador espaço-temporal que representa algo pelo qual o soldado está sempre à espera mas que nunca vem, encontra-se também associado a um ritual de passagem (Gennep, 1978) que marca o final do drama estético – a morte do soldado-, uma vez que é o banco que lhe é retirado debaixo dos pés aquando do seu enforcamento. Mas, se durante todo o espectáculo, o tempo é um tempo imobilizado, objectificado no banco de cena, durante a partitura de dança dá-se uma mudança temporal, onde o aspecto ritualizado do tempo se insurge:

*Após a segunda morte do soldado existe um blackout e uma partitura sonora, na qual são reproduzidos sons associados à ideia de guerra. Estes sons reflectem parte do universo interior das personagens, mas também correspondem ao já referido renascimento do próprio espectáculo, à semelhança do recém-nascido que chora para receber o oxigénio que lhe dá a vida. Este renascimento está associado a uma mudança temporal, sublinhada no discurso da Louca – “Este é o tribunal dos tempos. E o tempo urge. Urge. O tempo.”; mas também pelas metamorfoses do soldado, do Coro e da própria figura da Louca. Os “tempos” aludem às vidas humanas, que têm uma duração, e o “tribunal” apela ao auto-julgamento no sentido da auto-correcção, da reflexão. O recém-nascido espectáculo, tal como o processo natural da vida, parte da morte e segue o fluxo normal: nascimento, vida e morte novamente. Se o nascimento corresponde ao momento da partitura sonora, a vida corresponde à partitura de dança (...), uma partitura que procura expressar a luta da vida que, mais uma vez, culmina na morte, reconhecendo o ciclo natural da vida que assenta no constante renascimento (Gomes, 2016: 52).*

A partitura de dança marca o renascimento do espectáculo e uma nova consciência face à componente político-ideológica e ao processo social do drama estético. Evidenciando-se como uma fase de «margem» (Gennep, 1978), tal como é entendida por Van Gennep, a partitura é marcada por uma poderosa «communitas», enquanto única fase que agrupa todas as personagens em cena, bem como por uma «anti-estrutura» (Turner, 1974), momento em que os estatutos sociais dos personagens se invertem e a separação actor/personagem se confunde. É também definida por um tempo sagrado, pois é durante a partitura de dança que se dá o momento do sacrifício e da reza colectiva por parte das mulheres. Após a partitura dá-se a fase «pós-liminar» (Gennep, 1978), ou seja, a transformação do espectáculo e dos personagens, um momento de incorporação do renascido espectáculo com uma nova consciência. Neste sentido, a partitura evidencia uma separação do tempo e das fases da vida particularmente demarcada: entre nascimento, vida, morte e renascimento. Já a actriz Anabela Pires, intérprete do personagem Louca, dá-nos ainda conta da sua dificuldade em controlar o tempo:

*O tempo foi um aspecto pelo qual me debati inúmeras vezes, pois senti uma certa dificuldade em calcular, por exemplo, quanto tempo (duração) é que poderia estar a rir ou qual o tempo (ritmo) certo para dizer determinada sequência de palavras (Anabela Pires, mail, 05 agosto, 2016).*

A ideia de que existe um tempo certo para realizar uma determinada acção apresenta analogia com uma necessidade

da sociedade em controlar o tempo, medindo-o em momentos por si determinados e circunscritos, cuja expressão fundamental é assumida pelos calendários que procuram fixar um tempo sem interrupções, sem *tempo morto* (Godinho, 2014). Contrariamente ao tempo que marca o personagem Soldado que encontrava no *tempo morto* e na imobilização temporal uma estratégia de expressar o seu estado de espírito resignado, uma posição face ao conflito e um método de colocação do real em cena, a Louca representa a escrita da História e a construção memorial dominante cuja temporalidade é socialmente e fortemente demarcada e construída (Godinho, 2014). Neste sentido, a linha espaço-temporal da Louca remete-nos para a noção de lugar de memória, no sentido em que remete para uma suspensão do presente e uma manipulação da história e da memória como referenciais identitários (Peralta, 2011): A opção pelas diversas temporalidades em ambos os espectáculos dialoga com um entendimento do espaço cénico enquanto «lugar de memória», tal como proposto por Nora, e que evidencia uma certa instrumentalização do tempo e da memória, uma vez que “nenhum lugar de memória escapa aos seus arabescos fundadores” (Nora, 1984: 22). Apesar de uma certa instrumentalização, continuam a emergir ligados a si acontecimentos e datas-chaves que deambulam entre o passado e o presente “sem se fixarem em tempo algum” (Peralta, 2011: 229), o que nos remeterá mais adiante ao conceito de «matérias-fantasma» de Avery Gordon (Gordon, 1997). Por este motivo o espaço cénico pode ser entendido como um espaço liminar, sendo “the betwixt and between” (Schechner, 1986: 7) e, neste sentido, dá lugar a uma “fronteira, a terra de ninguém, que foi zonal e se tornou linear” (Godinho, 2014: 12). Esta é uma fronteira perigosa, sendo um “espaço marginal, periférico, descontrolado – porque fora de controlo pelos centros – torna-se zona de refúgio” (Godinho, 2014: 12) e um lugar de resistência. É este uma soleira que se situa entre a memória e a história, entre as «memórias fortes» e as «memórias fracas» (Traverso, 2012). E esta fronteira, este espaço liminar é também o lugar do corpo, da dança-teatro e da memória enquanto territórios convergentes, uma vez que o corpo possibilita minimizar distâncias espaço-temporais, compartilhar mundos e actualizar o tempo através do gesto (Porpino, 2006).

A primeira aproximação à temática da memória é apresentada através do estudo de caso *Antes que matem os elefantes* e a partir das experiências dos bailarinos face ao que Porpino, parafraseando Le Breton, denominou por «memória afectiva», ou seja, uma memória que permite a criação de «identidades provisórias» que, simultaneamente, se confundem e distinguem com o próprio intérprete (Porpino, 2006):

*Há certos momentos em que não é bem o André que está ali, mas é fruto de um processo muito íntimo, muito intenso, de todo o trabalho que foi feito em estúdio e de toda a pesquisa que foi feita. (...) Acho que nós passamos por vários momentos, por vários rostos, por várias vozes. Se calhar também daí as diferentes vozes que aparecem no início do espectáculo* (Entrevista a André de Campos, 2016).

Se entendermos o arquivo como um depósito de documentos ou um sistema que permite a elaboração dos discursos (Dias, 2015), o corpo é possível de ser compreendido enquanto arquivo e lugar de processos de materialização de identidades, que, no caso de André de Campos, as-

sume várias vozes, entre a dominação e a subalternidade, uma vez que este tanto interpreta uma figura dominante quanto subalterna (Scott, 1990). O arquivo corresponde à história individual, encontrando-se nas margens do corpo, pelo que o arquivamento do eu é uma forma de construção de si próprio e um mecanismo de resistência, uma vez que, se considerarmos como destaca Dias, um prisioneiro que escreve um diário, compreendemos que o modo como este olha para a sua própria vida transforma a escrita a partir do momento em que sabe que o diário será lido (Dias, 2015).

*Eu sempre vi aquele sítio como um sítio que já tinha sido algo muito bom antes, ou seja, a minha relação com aquele sítio era sempre um bocadinho dali para trás e nunca dali para a frente porque eu sempre achei que dali para a frente existiria o nada e o que eu queria era um bocadinho voltar para trás, como se calhar muitas pessoas que estão naquela situação querem, não é? É um bocadinho voltar atrás no tempo* (Entrevista a Francisco Rolo, 2016).

*Apesar de habitarmos o mesmo espaço, todos nós tínhamos passados diferentes e tempos diferentes e, em termos de processo, todos fizemos sete escolhas diferentes sobre* (Entrevista a André de Campos, 2016).

Francisco Rolo fala-nos assim de um corpo que arquiva uma versão memorial marcada pela nostalgia. O corpo, tal como denuncia o discurso do bailarino é um arquivo de distintas temporalidades onde o presente dialoga com o passado e com o futuro. Deste modo, o corpo-arquivo constitui-se como uma memória criada pelo conjunto de sistemas sensorio-motores organizados pelo hábito – porções de comportamento restaurado (Schechner, 2006) –, evidenciando como o corpo social determina a percepção que temos do corpo físico (Douglas, 1978) e sendo uma memória presente para onde confluem diferentes tempos, tal como evidenciou o bailarino André de Campos.

O corpo dos bailarinos/intérpretes ao recorrer aos seus arquivos transforma-se numa forma de materialização da memória, sendo que estes arquivos não correspondem apenas às memórias pessoais, mas também ao «filme-arquivo» enquanto fonte de pesquisa dos intérpretes e parte estruturante das memórias que estes assimilaram do conflito sírio:

*Depois também houve alguns documentários que nos permitiram... Pelo menos para mim foi a primeira vez... Nós vimos também alguns que foi daquele site que é o «Vice», que costuma fazer alguns documentários diferentes no sentido em que... Neste caso vimos vários jornalistas que estavam a acompanhar principalmente a frente dos rebeldes e, pelo menos para mim, foi a primeira vez que tive um bocadinho do que é estar mesmo ali, tanto que o jornalista estava mesmo ao lado dos combatentes. (...) Porque de repente vê-se uma pessoa que cai, fica no chão e, de repente, ouve-se um estrondo gigante e prédios a cair, mas há momentos em que aquilo parece que quase não é real porque não há uma ligação directa entre... Não se vê tudo, não é? Vê-se sempre um lado* (Entrevista a Francisco Rolo, 2016).

*Sim, não era um filme, não era... Quer dizer, nós vimos mesmo pessoas a morrer, cadáveres, e não é um filme* (Entrevista a André de Campos, 2016).

*Sim e muitas das fotografias também que a Olga nos foi mostrando. Às vezes uma fotografia dava para explorar imensa coisa* (Entrevista a Beatriz Dias, 2016).

Os filmes/documentários abordavam as histórias do conflito sírio, manejando a violência e a crueldade que o passado/presente evocam e transformando-se, assim, em «filmes-arquivo» (Souza, 2008). O arquivo do corpo dos bailarinos de Roriz é, deste modo, composto em grande parte por estes «filmes-arquivo» que trabalham e produzem os acontecimentos e falam de uma experiência traumática, insurgindo-se como um documento histórico socialmente construído e fonte de pesquisa histórica, do imaginário e da memória social dos intérpretes (Souza, 2008). É a partir da mobilização dos «filmes-arquivo» como referenciais mnemónicos que aludem a uma «memória forte», ou seja, “memórias oficiais, alimentadas pelas instituições, ou seja, os Estados” (Traverso, 2012: 71) que os bailarinos, através da dança, pretendem questionar a história. O facto de Francisco Rolo procurar ver documentários “diferentes” prende-se com uma tentativa de contestar as narrativas dominantes em torno do conflito sírio, procurando pelas «memórias fracas» e por um conhecimento alternativo que pudesse estruturar a sua acção em cena (Traverso, 2012). Ainda, os corpos na sua relação com os «filmes-arquivo» permitem levantar «espectros» e «matérias-fantasma» que integram o corpo dos intérpretes como forma de relação com o traumático (Gordon, 1997):

“Os gritos e os clamores, os silêncios, a densidade da história da nação, as justificativas ideológicas, as forças geopolíticas, a capacidade criativa de longa data para o terror doméstico (...), a assustadora resistência política, etc. - não se somam o suficiente. Eles podem ser isolados e colocados a nu, e podem ser colocados num ímpeto político de exposição, mas parece que, nesse mesmo ato, os fantasmas retornam, exigindo um tipo diferente de conhecimento, um tipo de reconhecimento diferente” (Gordon, 1997: 64).

O irromper dos «fantasmas» na construção da «identidade provisória» (Porpino, 2006) dos bailarinos altera a experiência de estar no tempo e a “maneira como separamos o passado, o presente e o futuro” (Gordon, 1997: xvi). Mas esta relação com as «matérias-fantasma» é tanto ou mais relevante no universo feminino:

*As mulheres estão mais numa zona de memória, de sofrimento, de apaziguamento também* (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

*Portanto, o corpo muitas vezes entrava numa tensão tão grande nesta contraposição de... Lá está, da memória, do querer voltar ao passado, tentar recuperar alguma coisa que quero de novo, mas também da saturação e da frustração de ter ficado naquele sítio. E o corpo muitas vezes... Lá está, coloca-se de uma forma um pouco mais passiva, mais... Ou sentada, ou só olhar, ou de outra forma que era um movimento mais rápido, mais acelerado, mas estava sempre um bocadinho à base dessa contraposição da insistência no espaço e no voltar atrás... Dessa revolta, às vezes dessa saudade... Acabava por ser uma saudade também* (Entrevista a Beatriz Dias, 2016).

A referência ao trauma associado às perdas não surge apenas como uma referência a uma instância temporal, a história do conflito sírio encontra-se transformada no corpo dos intérpretes, e, neste sentido, não é uma memória que traz de volta o passado daquele determinado momento ou período, mas um lugar de temporalidades diversas, no qual o trauma é apropriado enquanto acção de transformação e libertação. A própria violência exercida sobre o corpo como dispositivo de expressar o trauma é uma

forma de explorar as possibilidades do corpo e testar a resistência à dor, não numa referência aos limites do corpo das bailarinas (uma vez que são as mulheres que são indicadas de forma mais explícita pela coreógrafa como portadoras de uma memória do trauma), mas de todos os corpos envolvidos no conflito, pelo que não se trata de um corpo passivo, um mero depósito, mas sim um corpo resistente revoltado contra o biopoder e o disciplinamento (Furtado, 2012; Foucault, 1987).

É possível compreender o corpo no espectáculo *Antes que matem os elefantes* como um lugar que arquiva uma «versão provisória» do conflito sírio que, marcado pelas «versões fortes» e «versões fracas» (Traverso, 2012)<sup>9</sup>, procura contestar as práticas memoriais hegemónicas através da libertação de «fantasmas» (Gordon, 1997), assumindo-se como micro-resistência.

Já no espectáculo *Eu Sou Mediterrâneo* também é evocada uma «memória afectiva» que estrutura a «identidade provisória» dos intérpretes (Porpino, 2006). A encenadora/actriz Mónica Gomes remete-nos para o método de Stanislavski a respeito da sua interpretação no personagem Coro durante a partitura de dança:

*Em termos de emoções vou buscar à minha experiência, vou buscar ao sentimento pessoal, nomeadamente o medo eu vou buscar ao sentimento de perda. Vou buscar a memórias de perda e ajuda-me a transmitir melhor o medo. Por isso há vezes acontece eu chorar, é algo que pode acontecer, pelo facto de estar a trabalhar com emoções que me são muito próximas. (...) Eu acho que quando nós tentamos reproduzir as memórias traumáticas dos outros acaba sempre por ser muito injusto e não sabemos bem o que estamos a fazer porque não podemos assumir que podemos estar na pele do outro. Nós não podemos estar na pele do outro, nós podemos estar na nossa pele e tentar imaginar um pouco do que é que poderíamos sentir se fôssemos o outro. E para isso recorremos às nossas emoções piores, a momentos da nossa vida mais trágicos e tentar colar isso com o que poderá ser o sentimento* (Entrevista a Mónica Gomes, 2016).

O corpo transforma-se, deste modo, num território bio-cultural de memória que é constantemente actualizado pela própria dança/interpretação, uma vez que ao dançar/interpretar permite mobilizar o passado, criar um presente e projectar um futuro (Porpino, 2006). A própria relação entre dança e memória é reforçada a partir do momento em que a dança acarreta em si uma memória social histórica representativa dos povos que a criaram, estando imbuída em sentidos e significados relacionados com a cultura que a originou (Porpino, 2006). Para além disto, a dança insurge-se também como uma forma de reconstruir memórias de grupos sociais (Félix dos Santos, 2016). O corpo é, deste modo, um texto vivo onde se inscreve a memória, sendo através do gesto que essa memória é exteriorizada chamando ao presente um tempo passado:

*Quando eu faço com as mãos pelo corpo com o grito que é um bocado a libertação. É como se fosse uma limpeza, começando no peito até lá abaixo, portanto, esfrego as mãos no corpo limpando-o até empurrar o Filipe que é o «mau da fita» na dança, que eu acho que representa não só o homem todo, mas a tradição. As pessoas que estão muito agarradas aos costumes, à tradição, e não se libertam disso. Eu acho que, não é considerar que o homem, o líder islâmico, é mau, mas a*

<sup>9</sup> Apropriação do conceito de Traverso de «memórias fortes» e «memórias fracas» (Traverso, 2012).

*tradição. Ser agarrado ao passado e viver no passado. Então aquilo, quando eu o empurro, é um «vou-me libertar do passado», a libertação do passado para continuar em frente* (Entrevista a Margarida Camacho, 2016).

A intérprete/bailarina Margarida Camacho ao descrever-nos o seu desempenho no solo da partitura de dança em *Eu Sou Mediterrâneo*, fala-nos precisamente do tal tempo marcado pela ucronia, ou seja, “relendo sucessivamente o presente à luz do que poderia ter sido, (...) um tempo de presentismo e de história finalizada, que parece não querer construir para a frente e resgatar possíveis no universo das impossibilidades” (Godinho, 2014b: 13). Um tempo que a antropóloga Paula Godinho define como um «tempo pegajoso» que se encontra ligado a um acontecimento ou trauma de um cataclismo (Godinho, 2014b). A intérprete/bailarina procura, deste modo, revoltar-se contra um «mundo sem utopias» (Ibidem: 13), demonstrando-nos de que forma a dança permite «tocar o fantasma» ou seja, as complexidades do poder, a violência e a esperança, as sombras de nós próprios e da sociedade e o modo como esses «fantasmas» podem tocar a intérprete (Gordon, 1997). Margarida Camacho ao representar os sujeitos silenciados e excluídos da história chama à cena a necessidade de criar uma nova identidade cultural que olhe para o seu passado de forma crítica e permita ter uma perspectiva de futuro (Cedeno, 2010), pois, apesar de representar uma perda ou, neste caso, um caminho não tomado, “o fantasma também representa simultaneamente uma possibilidade futura, uma esperança” (Gordon, 1997: 64).

A própria noção de incorporação – *embodiment* – declara que a memória é um processo corporal e emocional que se enraíza em práticas e hábitos quotidianos. Neste sentido, a «memória-hábito», enquanto passado que se encontra sedimentado no corpo, apresenta-se como fundamental para o entendimento das histórias dos grupos sociais subalternos (Espinosa, 2007), sendo que esta «memória-hábito» é uma memória que se encontra presente em todas as performances enquanto ações que se constroem a partir de comportamentos previamente experienciados ou, como designado por Schechner, “porções de comportamento restaurado” (Schechner, 2006: 4) que se apresentam como espaço privilegiado para a compreensão da memória do trauma. A atriz/bailarina demonstra-nos também de que modo a «memória afectiva» (Porpino, 2006) enquanto «memória-hábito» guiou a sua interpretação:

*Em relação ao que senti na dança, as emoções que fui buscar, (...) fui buscar à minha vida. Passei por momentos de medo, por momentos de depressão. De não me poder defender em relação aos homens. Sofri muito na mão de um Homem, calada. Mas um dia basta. O nosso corpo é nosso, é um templo, temos de o defender. Muita lágrima rolou no meu rosto, acho que a dança do mediterrâneo ajudou-me a passar algumas mágoas. Em relação às mulheres, somos especiais. Temos de lutar por nós* (Margarida Camacho, mail, 12 julho, 2016).

Refere-nos Diana Tylor que o trauma e os seus efeitos pós-traumáticos continuam a manifestar-se corporalmente muito tempo depois do acontecimento que lhe deu origem, regressando e repetindo-se sob a forma de comportamentos e experiências involuntárias (Taylor, 2000). A intérprete Margarida Camacho demonstra-nos acima que testemunhar o trauma é relembrar algo que se quer

esquecido. Foi a partir desta suposição que guiou o seu trabalho, actualizando através do gesto uma «memória fraca», privatizada, de violência contra as mulheres e dominação masculina (Bourdieu, 2002). A manifestação do «fantasma» (Gordon, 1997), o reverter da «memória fraca» em «memória forte» (Traverso, 2012) e a exposição da «assombração», permitiu-lhe reivindicar por um futuro alternativo, uma vez que, como propõe Gordon, “assombrar aterroriza, mas dá-nos algo que temos de tentar por nós mesmos” (Gordon, 1997: 134-135). Mais do que nos falar num passado, a intérprete fala-nos num futuro, pois ainda que a performance não seja uma acção involuntária, partilha com o trauma essa restauração de comportamentos experienciados previamente evocados por Schechner e, neste sentido, surge muitas vezes como transmissora de memórias traumáticas permitindo também uma ressignificação das mesmas para a construção de novos futuros. A performance é, deste modo, um agente transmissor de uma memória social que extrai e transforma imagens culturais que advêm de um determinado arquivo colectivo (Taylor, 2000).

Esta noção toma especial relevância se considerarmos as influências da «dança-teatro» de Pina Bausch tanto no espectáculo *Antes que matem os elefantes*, de Olga Roriz, como em *Eu Sou Mediterrâneo*, de Mónica Gomes. Pina Bausch foi uma coreógrafa alemã, que por volta de 1980, fundindo a dança moderna alemã com a dança pós-moderna americana, começa a basear o seu trabalho nas histórias de vida dos bailarinos com quem trabalhava, procurando através da codificação dos gestos encontrar uma memória emocional (Garcia, 2012), utilizando a repetição como estratégia de distanciamento da realidade. Destaque-se aqui o testemunho da intérprete/bailarina Margarida Camacho a respeito da influência da tanztheater bauscheana na sua performance em *Eu Sou Mediterrâneo*:

*É assim, a dança da Pina Bausch ensinou-me a olhar em volta, em vez de falar, escutar e olhar. Porque nós encontramos o gesto numa pessoa que está simplesmente a comer ao nosso lado ou quando a pessoa está no caos da sua vida e quer sair e não consegue, há um gesto associado. Então, é olhar, observar, estudar o movimento que a pessoa está a fazer e depois pensar em como o transmitir na dança. Os principais fundamentos da Pina Bausch que utilizo... É... Ela agarrava muito na vida dos bailarinos para a «fazer» na dança. A experiência pessoal... (...), nós passamos sempre por momentos maus e bons e a dança consegue retirar desses dois coisas boas, gestos bons, e ajuda também a limpar cicatrizes, a fechá-las. E foi isso que a dança fez comigo e vai fazendo, não é? Esquecer um bocado o passado, fechando as feridas. Nós falhamos sempre, como acertamos em coisas. Agarrei em muitas falhas minhas, tentei fechar as feridas, esquecê-las e transmiti-las na dança* (Entrevista a Margarida Camacho, 2016).

*Portanto, ela [Pina Bausch] além de ir buscar movimentos a situações do quotidiano, ir também à sociedade, improvisação, caos de grupo, o corpo é usado para estimular a nostalgia, tem também técnica do ballet, usando-a sim de uma forma crítica, usa movimentos repetitivos e estranhos ... O que é eu vejo nisso? O mundo demora muito a perceber hoje em dia, nós somos um povo... não é todo, mas muitos de nós não têm cultura e a nossa mente funciona pela repetição. Então os movimentos que vou buscar à Pina Bausch são repetitivos e muito mecanizados* (Margarida Camacho, mail, 12 julho, 2016).

Margarida Camacho demonstra-nos como o corpo é uma memória viva em constante recriação que permite uma ressignificação de memórias traumáticas. O corpo encontra-se num momento presente, pelo que a memória corpo-

ral é sempre um acontecimento do presente e só pode ser compreendida a partir do presente, até porque a memória corporal é uma memória de sensações e estas, como defende Rosely Conz, só podem ser lembradas no momento em que são sentidas (Conz, 2012).

Dançar/interpretar entre o corpo e o lugar de memória permitido pelo corpo enquanto arquivo é atender a uma «política do chão» e lidar com «matérias-fantasma» que brotam do corpo na sua relação com o chão e com a memória (Lecpecki, 2013; Gordon, 1997). Se como salientei no segundo capítulo, as matérias-fantasma são todos os “corpos impropriamente enterrados da história” (Lecpecki, 2013: 114), como interpretar o corpo-arquivo enquanto repositório dessas «matérias-fantasma» que, tal como o «corpo arquivo» só podem ser compreendidas a partir do presente?

O corpo do intérprete-personagem Mónica Gomes/Soldado Hasan no espectáculo *Eu Sou Mediterrâneo* surge como dispositivo para arquivar uma determinada memória da experiência jihadista na guerra, presente na sua gestualidade enquanto «porções de comportamento restaurado» (Schechner, 2006), mas também através do seu discurso:

*O Razi morreu. Quem é o Razi? Ah, não te contei? Conheci-o quando o meu líder me mandou a mim e ao Abdul de espias para a faixa de Gaza. (...) Como é que morreu? Olha, mal a manhã despertou com as primeiras orações, estava o putro na escola e zás! Levou com um projectil em cima. Pois, não se safou. O funeral? Nós não fizemos funeral, tio, ele com embate foi logo projectado para Israel. É, passou a muralha e tudo. E como a terra é santa deixámo-lo lá. Se parecia em paz? Não, tio, parecia morto. E quando lá fui o mês passado já não o vi. Mas encontrei lá a mãe dele de pá na mão. Parece que consegue fugir sempre nalguns meses para vir à procura de um osso do Razi para levar para o campo de refugiados. (...) Andava a evitar mas, ontem, até lhe perguntei: Ó ti Aziza se já tem o occipital e o fémur porque é cá volta em Fevereiro? E ela respondeu-me “Quando eles me o levaram, levaram-no inteiro, por isso venho cá todos os meses. Quero que regresse como foi” (Gomes, 2016: 107).*

O discurso do personagem soldado Hasan, interpretado por Mónica Gomes, ao longo de todo o espectáculo procura problematizar a versão jihadista enquanto versão reprimida e proibida pelas instâncias políticas ocidentais, apresentando-se sob uma forma discursiva que procura humanizar o sujeito jihadista e banalizar as suas acções. Irrrompendo nas sociedades ocidentais enquanto uma «versão fraca», ou seja, versões dos acontecimentos “subterrâneas, escondidas ou interditas” (Traverso, 2012: 71), e opondo-se às versões oficiais alimentadas pelos Estados ocidentais, a versão jihadista foi atirada para a clandestinidade e perpetuada como uma versão estigmatizada e criminalizada pelo discurso dominante. Neste sentido, Mónica Gomes, através do discurso do personagem, pretende alertar para o facto de que, tal como nos destaca Enzo Traverso para a questão da memória, a visibilidade e reconhecimento da versão do acontecimento depende “da força de quem a possui” (Traverso, 2012: 71-72) e demonstrar como, através de uma forte pressão por parte dos meios de propaganda jihadista e pela consequente apropriação dos média ocidentais na construção de uma versão dos acontecimentos por parte destes grupos insurgentes islâmicos, a versão jihadista passou de periférica, de «versão fraca» a «versão forte» (Traverso, 2012). Também o discurso da personagem Louca como comentário à analepse «A história de Razi e o telefonema do soldado arrependido», procura evi-

denciar que a própria versão do jihadismo nas sociedades ocidentais encontra-se directamente ligada um conjunto de migrações forçadas que contribuíram para a sua transmutação em «versão forte»:

*Mas, quando se conquista um estatuto? Quanto será que um cadáver se torna um cadáver histórico? Quantos anos tornam um genocídio romântico? Razi, Razi... Razi, Razi, Razi... Não é um cadáver histórico. Não deu à costa na Europa, portões bonitos esses... Bonitos, bonitos, bonitos (Louca apud Gomes, 2016: 116).*

Através da crítica à morte do personagem Razi, o rapaz palestiano que foi morto na Faixa de Gaza, o discurso da Louca pretende trazer à tona a versão dos «desaparecidos» e das «assombrações» (Gordon, 1997), marcados pelas «versões fracas» (Traverso, 2012). Destaque-se a afirmação de Gordon relativamente ao estatuto do «desaparecido»:

“Desde que nós te fizemos desaparecer, tu não és nada. Enfim, ninguém se lembra de ti. Tu não existes. Uma característica constitutiva aterradora do desaparecimento é que os desaparecidos desapareceram e com eles todos os conhecimentos públicos e oficiais dos mesmos. Há um conhecimento sombrio, com certeza, e, de fato, o desaparecimento aterroriza a população de uma nação em grande parte pela incerteza que um segredo tão divulgado abrange, mas o Estado e seus vários representantes afirmam não saber nada” (Gordon, 1997: 78-79).

O «fantasma» de Razi surge na comparação e crítica à cons-trução da versão hegemónica do acontecimento presente na criança Aylan enquanto parte de uma «versão forte» que parte de uma apropriação das vítimas do conflito pelo imaginário europeu, transformando-as num elemento constitutivo da própria identidade europeia. Este fenómeno teve origem com o irromper da vítima como sujeito privilegiado do direito da justiça internacional (um fenómeno pós Segunda Guerra Mundial), no qual a vida política depois da morte foi alargada a pessoas comuns e, assim sendo, o cadáver biológico e social insurge-se também enquanto cadáver político (Alonso, 2014), pelo que

“En la actualidad es la propia evolución de la sociedad de los vivos la que va utilizando los cuerpos muertos como símbolos de distintas ideas políticas, casi con independencia de la propia trayectoria vital del difunto” (Alonso, 2014: 316).

A opção pelo facto da personagem de Razi nunca aparecer no espectáculo surge também como proposição política que tem em vista evidenciar o modo como os desaparecidos perdem a sua identidade social e política, uma vez que não há registos burocráticos, memoriais, funerais ou corpo e, neste sentido, transformam-se num meio de dominação (Gordon, 1997). A expulsão destes «fantasmas» em cena aparece também como um símbolo de que existe uma hipótese na luta pelo passado oprimido, procurando transformar as «versões fracas» numa «versão forte» (Traverso, 2012) com o desígnio de estabelecer um futuro que não apague a versão dos vencidos:

“Após o reconhecimento, o passado oprimido ou o fantasma nos surpreenderá ao reconhecer a sua força animadora. Na verdade, lutar por um passado oprimido é fazer com que este venha vivo como a alavanca para o trabalho do presente: obliterar as fontes e as condições que ligam a violência do que parece terminar com o presente, acabando com essa história e estabelecendo um futuro diferente” (Gordon, 1997: 65-66).

A antropóloga Paula Godinho fala-nos numa «privatização da memória», ou seja, em memórias que não podem ser recordadas em público, e por isso foram “longamente privatizadas, domesticadas, silenciadas, porque perigosas” (Godinho, 2013: 204). A ideia de uma privatização de uma determinada versão dos acontecimentos aparece representada no personagem Aziza, a mãe de Razi, que surge como «matéria-fantasma» (Gordon, 1997) portadora de uma memória traumática que representa todas as mães cujos filhos morreram ou desapareceram na guerra ou em consequência desta e cujo “dano infligido ou a perda sofrida por uma violência social feita no passado” (Gordon, 1997: xvi) permanece domesticado. O aparecimento de Aziza enquanto «matéria-fantasma», contrariamente ao trauma, implica que algo deve ser feito, é o momento em que “as pessoas que se destinam a ser invisíveis se dão a ver sem qualquer sinal de partida, (...) quando algo diferente, algo diferente de antes, parece que tem de ser feito” (Gordon, 1997: xvi). A desprivatização de versões dos acontecimentos, a possibilidade de as tornar públicas ou ou seja, o «reconhecimento do fantasma» (Gordon, 1997), como o evocou Avery Gordon, é muitas vezes impossibilitada pela dominação e obscurida pelos consensos hegemónicos e, neste sentido, as práticas artísticas (refira-se o teatro e a dança) apresentam-se como uma possibilidade na «desprivatização de versões» (Godinho, 2013). Este argumento é nitidamente evidenciado pela encenadora Mónica Gomes em relação ao personagem Louca:

*A Louca, do lado direito, excepto durante as suas intervenções, assume uma posição estática, em cima de um pedestal, composto por uma caixa preta semelhante ao pedestais de Museu. O museu que é por excelência o lugar de homenagem à memória, de exposição da História. Esta imagem procura remeter para a ideia de estátua e para a importância da memória e da arte como forma de inscrição na grande História, que no caso da Louca reflete a memória traumática* (Gomes, 2016: 53).

Apesar do personagem Louca falar sempre a partir do pedestal, símbolo das «versões fortes» (Traverso, 2012) e da escrita da história, nalguns momentos, entre eles a crítica à história de Razi, o personagem desce do pedestal, tomando a frente do palco, sendo que este assumir da frente do palco marca os momentos em que os «fantasmas irrompem» por entre o discurso memorial reivindicando um lugar para as versões silenciadas na História oficial e um reconhecimento público da «assombração» (Gordon, 1997). A par da Louca, também o personagem Coro estabelece uma forte relação com a performance da memória traumática, uma vez que o seu corpo é a reencarnação da própria «assombração» (Gordon, 1997):

*O Coro (...) vem dar voz aos mortos e mimetizar momentos passados, assumindo identidades várias, reforçando a importância do registo e da memória. (...) Também por isso o Coro está presente em grande parte do tempo, nem que seja em contra-luz, pois é a sombra e a presença constantes de um passado que ajuda a construir e reconstruir o presente e o futuro* (Gomes, 2016: 46-47).

O Coro é o melhor exemplo de como evocar os «fantasmas» através dos dramas estético-teatrais é dar visibilidade às «versões fracas» (Traverso, 2012), ajudando-nos “a olhar para trás para ter a certeza de que o futuro existe, pois foi por ele que caíram os que hoje aqui lembramos” (Godinho, 2013: 205). Desta forma, o discurso do sol-

gado ou a presença da Louca e do Coro não pretendem apenas expressar histórias de «fantasmas», mas consertar erros de representação e “entender as condições em que a memória foi produzida em primeiro lugar, em direção a uma contra-memória, para o futuro” (Gordon, 1997: 22). Neste sentido, o espectáculo não só questiona as versões dominantes, como se converte num espaço alternativo para a expressão das «versões dos fracos» de grupos que foram excluídos da história oficial, sendo que aqui as «versões fracas» apresentam uma estreita relação com o «discurso oculto» dos subordinados (Scott, 1990).

#### Conclusão

A prática memorial enquanto matéria do fazer artístico surge como um instrumento simbólico de rememoração a partir do corpo (Zili e Santos, 2015). É a partir do corpo enquanto arquivo e repositório das «versões fracas» em confronto com as «versões fortes» (Traverso, 2012) que os artistas reclamam as memórias silenciadas ou suprimidas da Guerra Civil Síria ou dos seus conflitos e traumas pessoais. Procuram, através da transposição de sentimentos relativos às versões traumáticas de um período marcado pela repressão, guerra e violência, reinterpretar os factos e encontrar um sentido de justiça, ao passo que denunciam a instrumentalização da memória em função de uma história oficial do conflito. Mais do que propor um reconhecimento dos «fantasmas», os artistas pretendem reclamar o seu não esquecimento e partir destes propor uma consciencialização em torno do conflito, pois, o “reconhecimento do assombramento é uma maneira especial de saber o que aconteceu ou está a acontecer” (Gordon, 1997: 63). Se o conflito político, a ordem da revolução e a desordem da guerra, ou seja, o «drama social» refletido na performance, se descarrega “na sensibilidade de quem o observa com a força de uma epidemia” (Artaud, 1983: 22), esta epidemia ou *mise-èn-scene* do «drama social» é tecida no momento em que o corpo encruzilha as teias da memória com as tramas do esquecimento. Urdida no palco da história, a *mise-èn-scene* do «drama social sírio» compõe-se a partir de memórias e esquecimentos, sobrepondo o passado ao presente para que se crie um futuro.

A performance irrompe, deste modo, enquanto espaço simbólico de contestação sócio-política, no qual o método de improvisado se manifesta enquanto estratégia de resistência e descentralização do poder na dança-teatro, ao mesmo tempo que se insurge enquanto mecanismo de controlo social por parte dos coreógrafos/encenadores. O espaço cénico é assim apresentando como um lugar liminar onde é possível a coexistência de diferentes formas de poder e onde a improvisação não surge apenas enquanto válvula de escape, mas compreende também um momento de anti-estrutura e resistência político-cultural. Deste modo, as falas do corpo possibilitam o exercício da agência e resistência face à estrutura de dominação artística, ao mesmo tempo que as estruturas artísticas manifestam a sua resistência face a uma estrutura de dominação política, rompendo com a linguagem pré-estabelecida, procurando por modos de agir contra-hegemónicos e emergindo como novos colectivos de resistência que reivindicam posições políticas e artísticas.

Posto isto, torna-se relevante atentar a possíveis linhas de pesquisa futuras que versem sobre o modo como os artistas lidam e tratam esta atracção pelo real na qual o chão necessita de uma terraplanagem para a criação de um espaço «neutro», um espaço que se torna liso para de segui-



da se voltar a tornar estriado através da performance cuja potência subjuntiva interage com as «matérias-fantasma», os corpos mal enterrados, os fins que não terminaram e que agora retornam. Falam-se, deste modo, em versões dos acontecimentos que são criadas e têm o corpo dos intérpretes/bailarinos como mediador, memórias individuais e «versões fortes» que se fundem numa performance que é liminar. Não será relevante atender a que técnicas mnemônicas são utilizadas pelos artistas na representação deste real em cena e de que modo? De que forma se cria espaço para uma experiência liminar que envolva tempos reais e irreais? Que procedimentos de criação podem ser estruturantes de uma abordagem artística ao real? De que modo e por que meios os artistas lidam com o chão nas encenações do real? Será «lisa» a interação entre o chão e a história ou entre as memórias pessoais dos artistas e as «versões fortes» da guerra e do terror? Por fim, não seria relevante futuramente problematizar e analisar aprofundadamente o facto de os artistas reviverem ou representarem pessoas sírias, com a violência simbólica que isso acarreta? Ou, noutro sentido, que validade política ou autenticidade possui a representação do outro e das suas emoções e traumas quando o corpo que os representa não os viveu ou sentiu nem tão-pouco é um corpo autobiográfico? Será que a reprodução da violência em cena a partir de mecanismos e formatos estético-performativos faz com que esta seja mais dificilmente abarcada numa noção de «banalização do mal», possibilitando assim que esta possua uma potência crítica que se afasta do «nihilismo da transparência»?

Ainda, uma questão relevante a considerar no seio da antropologia da performance é de que modo a atracção pelo real ou pela guerra enquanto palco da performance e a violência estrutural e simbólica que a representação desta acarreta pode, tal como destaca Nuno Crespo, levar a uma reconfiguração das ideias de criatividade, arte e experiência estética? (Crespo, 2017). De que modo a *mise-en-scène* da guerra permite criar novas formas de soberania, micropolíticas e contrapoder? Poder-se-á estar a assistir a uma afirmação de novos formatos de experiência estética nos quais o corpo na dança já não é suficiente enquanto expressão da representação de um real que caminha para uma política do chão como entendimento do político? Ou poder-se-á colocar a questão ao contrário: será que a linguagem do teatro já não é suficiente para expressar o real e nesse sentido recorre à abstração característica da dança como forma de problematizar um real que se refaz constantemente a cada dia? Como se representa um acontecimento ainda a decorrer no nosso tempo histórico? Será que a linguagem da dança poderá surgir no teatro como estratégia fixa de actualização do acontecimento mediante a plasticidade que o caracteriza e que se vai constantemente re-moldando consoante o desenrolar dos eventos?

## Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Sônia V. de (2014), "Práticas artísticas contemporâneas: imaginação e exibição da nação", in GODINHO, Paula (coord.), **Antropologia e Performance - Agir, Atuar, Exibir**. Castro Verde: 100Luz, pp.99-113.
- ALONSO, María García (2014), "El descanso de los muertos. Territorios del morir y del permanecer", Em GODINHO Paula, FONSECA, Inês e BAÍA, João, (Coords.), (2014), **Resistência e/y Memória - Perspectivas Ibero-Americanas** [Documento electrónico], Lisboa: IHC-FCSH/UNL, pp. 315-324.
- ARAÚJO, Pedro (2015), "Encontrando em pina bausch os caminhos para as memórias do corpo", in DE JESUS, S. (Org) (2015), **Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos, Goiânia**, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV.
- ARTAUD, Antonin (1983), **O Teatro e seu Duplo**, São Paulo: Martins Fontes, Coleção OPUS 86.
- BARBA, Eugénio (1995), **A arte secreta do actor: dicionário de antropologia teatral**, Brasil: Unicamp.
- BUCCHIERI, Jean Paul (2011), **O Terceiro Corpo na escrita cênica contemporânea. Uma proposta de intervenção para a formação do intérprete** (Dissertação elaborada com vista à obtenção do grau de Doutor no ramo de Motricidade Humana na Especialidade de Dança), Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, pp.45-172, 341f.
- BOURDIEU, P. (1989), **O Poder Simbólico**, Lisboa: Difel, pp. 1-58.
- CEDEÑO, Janneth (2010), "Arte y política. Entre propaganda y resistencia", in **Anuario colombiano de historia social y de la cultura**, vol. 37, n.º 2, Bogotá - Colombia, pp. 221-243.
- CERBINO, Beatriz (2009), "Dança e memória: usos que o presente faz do passado", in Inês Bogéa. (Org.), **Primeira estação: ensaios sobre a São Paulo Companhia de Dança**, 1 ed, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, v.1, pp. 33-47.
- CHAGAS, Gisele (2014), "A(s) estrada(s) para Damasco: reflexões sobre as experiências de trabalho de campo em uma sociedade do Oriente Médio", in **Revista Antropolítica**, n. 37, p. 403-423, Niterói, 2. sem.
- CONZ, Rosely (2012) "A criação em cena: memórias, percepções e imagens que emergem do corpo que dança", in **Revista aSPAs**, vol. 2, n.1, dez., p. 58-65.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1995-1997), **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**, Vol.3, Rio de Janeiro: Editora, pp. 34-715.
- DIAS, Ana Cristina (2015), **Este lugar de memória. O corpo-arquivo na Dança Contemporânea**, Projecto de Investigação (Doutoramento em Educação Artística), Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Junho, 16 f.
- ESPINOSA ARANGO, Mónica (2007), "Memoria cultural y el continuo del genocidio: lo indígena en Colombia", in **Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología**, nº5, julho-dezembro, pp.53-73. Disponível em <<https://antipoda.uniandes.edu.co/view.php/65/index.php?id=65>> [Consultado a 14 de Julho de 2016].
- FAZENDA, Maria José (1996), "Corpo naturalizado experiência e discurso sobre duas formas de dança teatral americanas", Em VALE DE ALMEIDA, Miguel (1996), **Corpo Presente: Treze Reflexões Antropológicas sobre o Corpo**, Oeiras: Celta.
- FÉLIX DOS SANTOS, Cláudio et al. (2016), "A memória escrita no ar: dança enquanto memórias das experiências humanas", in **X Seminário Nacional do HISTEDBR. Contribuições para a história e historiografia da educação brasileira**, 18 a 28 de Julho, Unicamp.
- FOSTER, Hal (1996), **The return of the real: the avant-garde at the end of the century**, The MIT Press. London.
- FOUCAULT, Michel (1984), "Of other spaces", in **Architecture, Mouvement, Continuité**, nº5, outubro, pp. 46-49. Disponível em: <[http://analobocrispi.files.wordpress.com/2009/05/michelfoucaultheterot\\_carmela.pdf](http://analobocrispi.files.wordpress.com/2009/05/michelfoucaultheterot_carmela.pdf)>.
- FOUCAULT, Michel (1987), "Os Corpos Dóceis", in **Vigiar e punir: nascimento da prisão**, tradução de Raquel Ramalhe, Petrópolis, Vozes, pp. 162-194.
- FRADIQUE, Teresa (2014), "For years, I have dreamed of a liberated Anthropology", in Paula Godinho, coord. **Antropologia e Performance - Agir, Atuar, Exibir**. Castro Verde: 100Luz, pp. 9-24.
- FURTADO, Beatriz (2012), "Corpo-Arquivo nas obras filmicas de Sigalit Landau e Marina Abramovic", in **O corpo, lugar da memória** (Texto apresentado na Bial de Dança de Fortaleza). Disponível em <[http://media.wix.com/ugd/c6daf0\\_56bd584a6effedd4a95cf90cd0406014.pdf](http://media.wix.com/ugd/c6daf0_56bd584a6effedd4a95cf90cd0406014.pdf)> [Consultado a 13 de Julho de 2016].
- GARCIA, Cristina Freire (2012), **Memória e Representação (através) do Corpo**. Trabalho de Projecto (Mestrado em Ciências da Comunicação - Especialização em Comunicação e Artes), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Março, 93 f.
- GODINHO, Paula (2012), "Usos da Memória e práticas do património. Alguns trilhos e muitas perplexidades", in Paula Godinho, coord. **Usos da memória e práticas do património**. Lisboa: Colibri.

- GODINHO, Paula (2014), "Agir, atuar, exhibir. Antropologia e Performance, uma introdução" e "A violência do olvido e os usos políticos do passado: lugares de memória, tempo liminar e drama social", in Paula Godinho, coord. **Antropologia e Performance - Agir, Atuar, Exibir**. Castro Verde: 100Luz, pp. 9-24; 193-213.
- GODINHO, Paula (2014b), "Tempo, memória e resistência", in GODINHO Paula, FONSECA, Inês e BAÍA, João, (Coords.), (2014), **Resistência e/y Memória - Perspectivas Ibero-Americanas** [Documento electrónico], Lisboa: IHC-FCSH/UNL, pp. 5-15.
- GOMES, Mónica (2016), **Eu Sou Mediterrâneo: um espetáculo sobre a banalidade do mal**. Dissertação (Mestrado em Teatro - especialização em Artes Performativas) - Instituto Politécnico de Lisboa/ Escola Superior de Teatro e Cinema, Portugal, 6 de Outubro de 2016, 485 f.
- GORDON, Avery (1997), **Ghostly matters**, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GREBLER, Maria Albertina Silva (2010), "Bausch e Brecht: a dança-teatro e o drama épico", in **II Seminário e Mostra Nacional de Dança Teatro**, Viçosa, Dezembro.
- HALBWACHS, M. (1990), **A memória coletiva**, São Paulo: Vértice / Editora Revista dos Tribunais. (Biblioteca Vértice de sociologia e política), pp.53-78.
- LEPECKI, André (2011), "Coreopolítica e coreopolícia", in **ILHA**, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun.
- LEPECKI, André (2013), "Planos de composição: dança, política e movimento", in Raposo et AL, **A terra do não-lugar. Diálogos entre antropologia e performance**, Florianópolis: editora UFSC, 2013, p. 109 - 120.
- LOPES, Beth (2009), "A performance da memória", in **Revista Sala Preta**, vol. 9, pp.135-145.
- LOWENTHAL, David (1995), "Como conhecemos o passado", in **The past is a foreign country**. 7ª Edição. [Trad. Lúcia Haddad], Cambridge: Cambridge University Press, pp. 63-180.
- NORA, Pierre (1984), "Entre memória e história - a problemática dos lugares", in **Les lieux de mémoire, I La République**, Paris, Gallimard, pp. 18-42. [Tradução de Yara Aun Houry].
- PINTO COELHO, Sílvia Tengner Barros (2016), "Dançar-pensar enquanto investigação e poética", in **Corpo, Imagem e Pensamento Coreográfico. Da Pesquisa Coreográfica Contemporânea Enquanto Discurso: Os Exemplos de Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa e João Fiadeiro** (Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação - Comunicação e Artes), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Junho, 307f., pp. 89-115.
- PORPINO, Karenine (2010), "Corpo, Dança e Memória: territórios convergentes", in **VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cénicas**, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- PRINZAC, Mônica (2005), **Performance da dor**, Dissertação (Mestrado em Teatro do Centro de Letras e Artes) - Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Brasil, 98 f.
- SCHECHNER, Richard (1986), "Victor Turner's Last Adventure", in TURNER, Victor (1986), **The Anthropology of Performance**, NY: PAJ Publications.
- SCOTT, James (2000), **Los Dominados y El Arte de la Resistencia**, Ediciones ERA, S.A. de C.V., pp.17-71; 167-237.
- SOUZA, Maria Luiza (2008), "Cinema, ditadura e memória: questões para uma antropologia do cinema narrativo", in **26ª. Reunião Brasileira de Antropologia**, Anais 26 RBA, Porto Seguro, Bahia, Brasil.
- TAYLOR, Diana (2000), "El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política", in **Teatro al Sur**, nº 15, Junho, pp. 33-40.
- TRAVERSO, Enzo (2012), "O Tempo e a força", in **O passado, modos de usar: história, memória e política**, Lisboa: Edições Unipop, pp. 55-71.
- TURNER, Víctor (1974), **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**, Petrópolis: Vozes, [1969]. pp. 9-13; 116-160.
- VAN GENNEP, Arnold (1978), **Os ritos de passagem** (Apresentação de Roberto da Matta), Petrópolis: Vozes, p. 9-33.
- VIER MUNHOZ, Angélica (2015), "Entre corpo e lugar: dançar o chão", Em **ALEGRAR**, nº16 - Dez.
- ZILI, Gabriela; SANTOS, Carlos (2015), "A produção artística através das memórias políticas: uma elaboração de novas memórias", in **XIV Seminário de História da Arte**, nº5, vol.14, pp. 01-14.

#### Entrevistas

CAMACHO, Margarida, **A dança em Eu Sou Mediterrâneo**, Lisboa, Café O Archote, 12 de Julho de 2016. 1 Ficheiro. MP3 (15 min.), Entrevista concedida a Sílvia Raposo.

DE CAMPOS, André; Rolo, Francisco; Dias, Beatriz, **A dança em Antes que matem os elefantes**, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II, 09 de Agosto de 2016. 2 Ficheiros. MP3 (74 min.), Entrevista concedida a Sílvia Raposo.

GOMES, Mónica, **A encenação em Eu Sou Mediterrâneo**, Lisboa, Lumiar, 14 de Agosto de 2016. 2 Ficheiros. MP3 (60 min.), Entrevista concedida a Sílvia Raposo.

GOMES, Mónica; LOPES, Filipe, **A dança em Eu Sou Mediterrâneo**, Lisboa, Lumiar, 12 de Julho de 2016. 1 Ficheiro. MP3 (15 min.), Entrevista concedida a Sílvia Raposo.

RORIZ, Olga, **O espectáculo Antes que matem os elefantes**, Lisboa, Estúdio Palácio Pancas Palha, 26 de Julho de 2016. 4 Ficheiros. MP3 (1h30 min.), Entrevista concedida a Sílvia Raposo.



## **Giuliarde de Abreu Narvaes**

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho  
Brasil

# The symbolic primitivism in the anthropophagic proposal of Oswald de Andrade

This paper aims an approach to the native primitivism like the principle and foundation of the aesthetic and philosophical arguments of the “Oswald de Andrade antropophagy”. We note the antropophagic proposal like an important review of the culture and brazilian national identity in allowing us to think the role that assumes the brazilian intellectual as a symbolic mediator who is able to compose a dialogical and dialectical connection between popular culture and national culture promoting a symbolic transformation of the reality.

### **Keywords**

Antropophagy, primitivism, dialectical, brazilian culture, Oswald de Andrade.

# O primitivismo simbólico na proposta antropofágica de Oswald de Andrade

**Este artigo aborda o primitivismo nativo como princípio e sustentáculo dos argumentos filosóficos e estéticos da “Antropofagia oswaldiana”. Tomamos a proposta antropofágica como importante revisão filosófica da cultura e da identidade nacional brasileira no que permite repensar o papel que assume o intelectual brasileiro como mediador simbólico capaz de compor uma ligação dialógica e dialética entre a cultura popular e a cultura nacional promovendo uma transformação simbólica da realidade.**

### **Palavras-chave**

**Antropofagia, primitivismo, dialética, cultura brasileira, Oswald de Andrade.**

## Introdução

Enquanto movimento artístico e promovedor de uma incisiva reflexão acerca da realidade e identidade nacionais, o modernismo brasileiro representou, com a geração de 1922, um dos momentos de maior questionamento e controvérsia da arte moderna no país. A procura da legitimação do caráter vanguardista dos novos procedimentos em arte, e da sua autenticidade como estética genuinamente nacional, impulsionou os primeiros modernistas frente ao processo inevitável e salutar de universalização das correntes estéticas em todo o mundo. Fez-se imprescindível aos intelectuais brasileiros a convivência com esta nova ordem dialógica das artes, que reconhecia na produção artística de cada nação sua sempre presente potencialidade comunicativa generalizadora, possível de ser compreendida e assimilada como produto universal do espírito humano e de uma época. Segundo o crítico literário e escritor brasileiro Haroldo de Campos (1992), “as obras intelectuais de uma nação tornam-se a propriedade comum de todas (...). Ponto de cruzamento de discursos, diálogo necessário (...), paralelograma de forças em atrito dialético” (CAMPOS, 1992, p. 233).

Neste artigo, abordamos o importante papel do primitivismo nativo no que Haroldo de Campos apontara como “necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal” (Campos, 1992). Inaugurado por Oswald de Andrade em seus *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e *Manifesto Antropófago*, e posteriormente reelaborado filosoficamente na tese *A Crise da Filosofia Messiânica* e outros ensaios pós-movimento modernista, o primitivismo nativo é princípio e sustentáculo dos argumentos filosóficos e estéticos da “Antropofagia oswaldiana”. O caráter ritualístico, tribal, totêmico e, principalmente, canibal que tal primitivismo encerra, possibilitam fértil diálogo com os valores simbólicos da cultura não-oficial ou popular interpretados pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin em seu estudo sobre a obra de François Rabelais.

Os valores materiais e corpóreos, celebrados na comunidade coletiva dos festejos carnavalescos da Idade Média e figurativizados no riso grotesco renascentista, encontram reflexos no banquete antropofágico modernista: “o Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil” (Andrade, 1972). O que antes eram os intestinos e as entranhas do ventre animal devorador, devorado pelos gigantes comilões de Rabelais, se transformam no próprio ventre estético da cultura estrangeira, devoradoras de vanguardas, e por sua vez devoradas no ventre tupiniquim dos intelectuais paulistanos.

Notamos se delinear na proposta antropofágica de Oswald de Andrade uma importante revisão filosófica da cultura e da identidade nacional no que permite repensar o papel da memória coletiva e da reinterpretação das manifestações populares, resgatando, deste modo, o valor dos grupos sociais na construção de uma identidade nacional. Baseando-nos na leitura sociológica que o pesquisador Renato Ortiz propõe da Cultura e das construções identitárias nacionais, buscamos, em última instância, observar o importante papel que assume o intelectual brasileiro como mediador simbólico capaz de compor uma ligação dialógica e dialética entre a cultura popular e a cultura nacional,

entre o particular e o universal, entre o singular e o global, promovendo, portanto, uma transformação simbólica da realidade de uma nação.

## 1. O primitivismo canibal devorador-devorado nos manifestos oswaldianos

O Manifesto da Poesia Pau-Brasil<sup>1</sup> representa a primeira visão do escritor Oswald de Andrade acerca do conceito primitivista, polemizado em toda a Europa. Fazendo convergir duas tendências principais do primitivismo estético europeu, uma de natureza interna, psicológica e catártica, e outra de natureza externa, formal, Andrade se apropria da originalidade étnica da cultura primitiva no tocante à dimensão sensível e concreta dos estados brutos da alma. Busca no “pensamento selvagem” um retorno à materialidade das formas e aos estados imaculados da arte: “A poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança”, anuncia o escritor (Andrade, 1972), isenta de superestruturas admoestadoras da tradição do bom senso burguês, que não deixa de ser devorado e decomposto no ritual purificador da *poesia antropofágica pau-brasil*.

Segundo o crítico literário Benedito Nunes (1972)<sup>2</sup>, “O bacharelismo, o gabinetismo e o academismo, as frases feitas da sabedoria nacional, a mania de citações, tudo isso serviria de matéria à poesia pau-brasil, que decompõe, humoristicamente o arcabouço intelectual da sociedade brasileira, para retomar, através dele ou contra ele, no amálgama primitivo por esse arcabouço recalçado, a originalidade nativa, e para fazer desta o ingrediente de uma arte nacional exportável” (Andrade, 1972).

Por meio do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, realiza-se uma síntese poética da realidade cultural brasileira, contemplada sem interdições ou regras: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos” (Andrade, 1972). Para Nunes (1972), em prefácio às *Obras completas VI*, de Oswald de Andrade, a tal inocência construtiva do material poético modernista, Andrade procura associar a necessidade da educação sensível do artista, cujo olhar crítico e livre não prescinde do processo de deglutição da alteridade cultural e do destronamento humorístico da colonizadora intelectualidade europeia e da sisuda e conservadora tradição brasileira. A esta prática de aprendizagem antropofágica, Oswald deu o nome de “prática culta da vida”. A sensibilidade poética passa a ser aprendida num processo intelectual-dialético de depuração do olhar, ideal de que se vale o *Manifesto* para conciliar a cultura nativa (oriunda da floresta) e a cultura intelectual renovada (conquistada pela escola estética), tendo como resultado um composto cultural híbrido legitimador da miscigenação étnica do povo brasileiro.

Ao pensar a proposta de uma identidade nacional implícita no manifesto e nos demais escritos de Oswald de

<sup>1</sup> Publicado no jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Brasil, em 18 de março de 1924.

<sup>2</sup> O ensaio de Benedito Nunes intitula-se “Antropofagia ao alcance de todos”, e é prefácio ao 6º volume das obras completas de Oswald de Andrade.

Andrade, verificamos fundamental o destaque do processo de antropofagia como um processo simbólico de intelectualização da cultura exótica e estrangeira a fim de universalizá-la num plano cultural regional. Segundo Benedito Nunes, a “universalidade da época deixaria de ser excêntrica para tornar-se concêntrica” (Andrade, 1972), o mundo se regionaliza e o regional passa a conter o universal, destituindo, por sua vez, de aura exótica a cultura nativa dos povos primitivos.

Esse processo intelectual de reinterpretação cultural mantém-se salutar à cultura e à sociedade enquanto é garantido o valor dialético e dialógico da relação entre as celebrações ritualísticas externas aos movimentos culturais intelectualizados e suas reinterpretações internalizadas nas produções artísticas.

Renato Ortiz (1994), sociólogo e antropólogo brasileiro, observa que “toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior, ela é uma diferença” (Ortiz, 1994). Os grupos culturais que compõe a diversidade étnica de uma nação são representativos de uma memória coletiva pluralizadora, que, segundo Halbwachs, unifica simbolicamente o ser em relação à sociedade na qual se insere. O exotismo peculiar desses grupos não pode ser apagado ou esquecido, sob a pena de impossibilitar a reinterpretação das manifestações e celebrações de tais grupos, procedimento fundamental na constituição de uma identidade cultural nacional. Do mesmo modo, não se pode repudiar, sob a égide do ufanismo iconoclasta ou do trauma exploratório terceiro mundista, as representações culturais estrangeiras, que também assumem relevância na formação de uma identidade nacional formulada dentro do modelo moderno e global de cultura.

Quando as técnicas cubista e surrealista, rebeldes à reprodução fotográfica da realidade, se apropriaram do primitivo em sua construção composicional, realizou-se uma interiorização devassa e carnavalesca dos elementos originais da cultura, fazendo com que o exótico nativo se tornasse sintético e universal. O posicionamento adotado pela estética *pau-brasil* se vale de tal síntese cubista, em que a modelagem técnica das formas é produto da devoração dos “valores exteriores mágicos e alógicos da imaginação primitiva”. Vejamos, como exemplo, um detalhe do quadro *Les Demoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso (1881-1973), ladeada por uma máscara africana utilizada em comunidades tribais (Figura 1):



Figura 1

Observa-se, na inspiração cubista de Picasso, a determinante influência das esculturas africanas. Seu interesse não se deu pelo caráter esteticamente formal da materialidade fria das máscaras expostas no museu<sup>3</sup>, mas por seu caráter exótico e de vigorosa selvageria, ligado à cultura animista dos primitivos, aos seus rituais e misticismos que recobrem suas máscaras de uma vitalidade mágica e sagrada.<sup>4</sup>

Compreende-se que a tradição cultural, que subjaz ao evento relatado acima, se faz presente na manifestação ritual de um grupo restrito, nomeadamente uma tribo africana, que se pronuncia como reminiscência de uma memória coletiva mediada pelo objeto-ritual exposto no museu. A observação do mesmo objeto como patrimônio cultural, legitimado por seu caráter museológico, é de ordem nacional e ideológica, e constitui, portanto, a memória nacional de uma sociedade, destituído de seu caráter particular e concreto.

Na composição pictórica, o artista andaluz assimila e reinterpreta esteticamente os elementos concretos da cultura primitiva, neste caso a memória coletiva representada e refletida pela máscara africana. Em sua obra plástica, intelectualizada e universal, o primitivismo exótico sofre um processo licencioso (devasso) de reinterpretação do elemento particular e concreto da cultura, que se ressignifica isento de seu valor simbólico-ritualístico. Obviamente não ritualizada pela Cultura, a obra cubista de Picasso representa, no entanto, a celebração simbólica e generalizadora de um esteticismo devorador, que se apropriou antropofagicamente do primitivismo tribal, sintetizado pela memória coletiva.

A “Antropofagia oswaldiana” é construção simbólica e generalizadora que reinterpreta, por meio da linguagem ensaística e poética, um mito fundador vivenciado ritualisticamente por certos grupos primitivos canibais, e tomado pelo modernista como herança folclórica de um povo, somatório de um legado cultural de valor nacional e histórico. Para Ortiz (1994), “toda identidade é uma construção simbólica”, portanto, não alienável a julgamentos de veracidade ou autenticidade. Não existem identidades autênticas, “mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos” (Ortiz, 1994).

<sup>3</sup> Em *Na cama com Picasso*, o crítico de arte Carlos Von Schmidt (1997) descreve uma visita de Picasso ao museu onde se encontravam as máscaras africanas. Ressaltamos a curiosa a relação que se estabelece entre a institucionalização da arte primitiva pelos museus (equivalente ao seu sepultamento em um intocável esquife de vidro) e sua potencialidade mágica, disposta a restituir-lhe a vivacidade dos rituais sob certo olhar um pouco mais supersticioso.

<sup>4</sup> As máscaras africanas constituem “símbolos iconográficos”. Segundo Gilbert Durand (1995), “o símbolo é, pois, uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério” (Durand, 1995). Esses símbolos constituem-se de múltiplas redundâncias, sua cópia ou repetição é representação material de valor epifânico, é instauradora de um sentido mítico ou místico encerrado em si mesma, como se a entidade sagrada, protetora ou opressora, se tornasse presente no processo simbólico de comunicação entre a máscara e o espectador que a ritualiza.

O folclore caracteriza-se como “universo simbólico de conhecimento, se aproxima do mito e se revela como o saber do particular” (Ortiz, 1994). Em virtude da existência folclórica e patrimonial do ritual concreto e particular de devoração da carne humana praticado por alguns grupos tribais, se engendrou as determinações simbólicas necessárias ao movimento antropofágico, que, dialeticamente, se propõe à negação, ou seja, a devoração de tal tradição folclórica, possibilitando sua própria ressurreição dentro do movimento cultural, que se propõe, deste modo, à renovação de uma identidade cultural nacional.

Ao perceber a obra de Pablo Picasso e ao investigar as proposições do *Movimento Antropofágico* de Oswald de Andrade, adotamos como perspectiva analítica a imagem rabelaisiana rigorosamente estudada por Mikhail Bakhtin (1999). A proposta antropofágica de “transfiguração do tabu em totem” reflete as imagens do destronamento-destruição do que se põe como elevado, sagrado e inacessível mantenedor de interdições e prescrições. A negação do estático e do tradicional em Andrade é movimento de deglutição, de devoração como forma de assimilação das forças contrárias que se renovam e ressurgem em um corpo novo: “Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada”; “A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem”; “o espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo” (Andrade, 1972). O corpo celebrado por Oswald é o corpo transubstanciado pelo pensamento antropofágico, inalienável, resistente contra as inquisições e violações do estrangeiro, é corpo individualizado compartilhado pelo coletivo, corpo totêmico de riso grotesco.

Oswald de Andrade, com seus aforismos irreverentes e burlescos e suas imagens polêmicas e especulativas, legitima o teor de verdade de seu manifesto por meio do caráter cômico da linguagem. Andrade, assim como Rabelais, rebaixa o significante sério, elitista, absolutista, dominador e hipócrita. Devora a todos. A destruição não significa lamento ou violência vingadora, mas um festivo banquete em que a proposta de renovação vem da deglutição da força imperialista da estética estrangeira, da imutabilidade dos dogmas religiosos e do folclórico primitivismo encontrado na tradição cultural nacional.

Consideramos, para o próximo tópico, os caracteres etnográficos e mito-poéticos encerrados nesta “questão antropofágica” oswaldiana, bem como suas raízes primitivistas em diálogo com traços do carnavalesco e do grotesco bakhtiniano. Observamos, pois, a “Antropofagia” em seu caráter histórico e político, e a relevância que tal termo assume como nomeador de um movimento de resistência e de renovação oriundos de uma cultura e de uma sociedade modernas, individual e ao mesmo tempo global.

## 2. O mau selvagem ou o homem natural devorador

Em 1950, com a obra *Crise da Filosofia Messiânica*, tese para a cátedra de Filosofia da Universidade de São Paulo, Oswald de Andrade retoma e desenreda, em um amplo conceito filosófico-crítico, a “antropofagia” promulgada

em seu eloquente manifesto de 1928. Servindo-se de um extenso banquete intelectual, com a deglutição de eminentes pensadores, do filósofo ateniense Sócrates ao norte-americano James Burnham, Oswald perfaz em uma espiral dialética de conceitos e projeções uma revisão da história da cultura, a observar a oposição entre o que chamou de *cultura da liberdade*, ancorada no conceito do “matriarcado pré-histórico”, suplantado pela evolução agrícola, e a *cultura da servidão*, pautada no conceito de patriarcado que estrutura toda a história do homem civilizado.

Segundo Haroldo de Campos (1992), a antropofagia de Andrade é o “pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado [...] segundo o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem’, devorador de brancos, antropófago” (CAMPOS, 1992). Percebemos que precede às implicações políticas e sociológicas que tal pensamento enreda, uma generalista, porém elucidativa, leitura antropológica e mítica que Oswald de Andrade faz do ritual antropofágico praticado por certas culturas tribais.

Para o poeta modernista, a “antropofagia” é operação metafísica, de sentido harmônico e comunitário, não alienável às interpretações espiritualistas, materialistas ou imorais de jesuítas e de colonizadores, que tomavam tal prática como canibalismo calcado na gula ou na fome. Para Andrade, o rito antropofágico é transformador de um valor oposto ou negativo (a que podemos dar o nome de *tabu*<sup>5</sup>) para um valor favorável ou positivo (que podemos denominar *totem*). A proposta de transfiguração dos *tabus* em *totens* em Andrade origina-se da apropriação que o escritor faz das investigações de Sigmund Freud (1969), estas voltadas à antropologia social e pela primeira vez reunidas no trabalho intitulado *Totem e Tabu*.

Neste conjunto de ensaios, Freud fundamenta algumas ideais, as quais nomeara como “psicomitologia”, voltadas à passagem do estado humano natural ao social, da Natureza à Cultura. Baseando-se em diferentes pensadores, com destaque para a hipótese de Charles Darwin sobre o estado social dos homens primitivos, o psicanalista vienense compõe uma hipótese histórico-mítica sobre a existência de uma horda primeva, onde ocorre um parricídio canibalesco: o assassinio de um pai primitivo, tirânico, chefe da comunidade e responsável pela fecundação de todas as mulheres. Os filhos rebeldes, após matarem o pai, o devoram, a interiorizar deste modo a autoridade paterna, que passa a funcionar como o “superego” coletivo, responsável pela interdição de práticas incestuosas entre os membros da tribo. Institui-se, por fim, a exogamia. Essa narrativa mítica tornou-se base para as teorias de Sigmund Freud sobre a origem das religiões, das instituições sociais e culturais, restrições morais e leis responsáveis

<sup>5</sup> Segundo Sigmund Freud (1969), o “significado de ‘tabu’, como vemos, diverge em dois sentidos contrários. Para nós significa, por um lado, ‘sagrado’, ‘consagrado’, e, por outro, ‘misterioso’, ‘perigoso’, ‘proibido’, ‘impuro’. O inverso de ‘tabu’ em polinésio é ‘noa’, que significa ‘comum’ ou ‘geralmente acessível’. Assim, ‘tabu’ traz em si um sentido de algo inabordável, sendo principalmente expresso em proibições e restrições. Nossa acepção de ‘temor sagrado’ muitas vezes pode coincidir em significado com ‘tabu.’ (FREUD, 1969)



pelo regimento do mundo civilizado. Segundo Freud: “há um instinto natural em favor [do incesto] e que se a lei reprime, como reprime outros instintos naturais, assim o faz porque os homens civilizados chegaram à conclusão de que a satisfação desses instintos naturais é prejudicial aos interesses gerais da sociedade” (Freud, 1969).

Ao evocar o espetáculo de uma refeição totêmica, momento em que se celebra o destronamento e a dessacralização do animal sagrado, sobre o qual recaem os tabus impingidos à tribo, Freud descreve traços evocativos do banquete coletivo, os quais permitem uma interessante aproximação desses festejos com algumas características das festas populares medievais comentadas por Bakhtin. A visão animista<sup>6</sup> do mundo (*Weltanschauung*), que caracteriza a expressão cultural desses povos primitivos, tem fundamental importância na insurreição coletiva contra os tabus estabelecidos, costume que se harmoniza à leitura bakhtiniana dos festejos carnavalescos ligados ao banquete de devoração do corpo morto.

Segundo Freud (1969), no cerimonial primitivo, após a matança do animal-totêmico, “segue a devoração de seu corpo cru: em sangue, carne e ossos. Os membros do clã se encontram vestidos à semelhança do totem e imitando-o em sons e movimentos, como se procurassem acentuar sua identidade com ele. Cada homem se acha consciente de que está executando um ato proibido ao indivíduo e justificável apenas pela participação de todo o clã, não podendo ninguém ausentar-se da matança e da refeição” (Freud, 1969).

Antes de nos atentarmos a disposição e consumo do corpo humano no banquete, faz-se imprescindível destacar, na descrição acima, o caráter carnavalesco que marca as festas populares. Para Bakhtin (1999), o carnaval significa a liberação total da seriedade da vida, festa que em que “uma parte do mundo se fantasiará para enganar a outra, (...); nunca se viu uma tal desordem da Natureza” (Bakhtin, 1999). Verificamos, na cerimônia descrita por Freud, que os membros do clã se vestem (fantasiam-se) para se assemelharem ao totem, num processo de inversão da ordem natural (processo típico das encenações teatrais em praça pública do teatro profano), os homens tomam o lugar do ente sagrado, imitam-no, ato enganoso e cômico, porque baseado na reprodução mecânica do corpo. A cultura cômica popular, em Bakhtin, se opõe ao gênero oficial, de tom sério e rigoroso. Os festejos carnavalescos, populares e públicos, ofereciam rituais que se opunham às celebrações da Igreja ou do Estado oficial. Perguntamo-nos, portanto, não são de origem totêmica tais instituições,

<sup>6</sup> Na obra de Sigmund Freud, embasado pelos estudos de Wilhelm Wundt (1832-1920) e pela História natural da religião de Hume (2004), o animismo primitivo surge como a expressão espiritual do estado natural do homem. Caracteriza-se pela tendência universal dos seres humanos para conceber todos os seres à sua semelhança, transferindo a todos os seres e objetos as qualidades que lhes são familiares, compondo assim uma consciência mítico criadora, atribuidora de vida aos objetos inanimados do mundo (Freud, 1969).

como assim demonstra Freud? A celebração coletiva e compartilhada entre todos os membros do clã (prática comum do ato proibido) resgata a ausência de fronteiras entre espectadores e atores, a liberdade é conquistada, não há limites ou tabus, visto que estes são superados, assimilados pela devoração coletiva da carne.

Os festejos constituíam em Mikhail Bakhtin, e se constituem em Sigmund Freud, uma segunda vida, uma forma ideal ressuscitada: o totem sacrificado, morto e devorado, renasce e renova-se no corpo de cada membro do clã, internamente e externamente. Aspecto último que nos conduz às seguintes descrições do festejo tribal: “quando termina, o animal morto é lamentado e pranteado. O luto é obrigatório, imposto pelo temor de uma desforra ameaçadora. (...) Mas o luto é seguido por demonstrações de regozijo festivo: todos os instintos são liberados e há permissão para qualquer tipo de gratificação. (...) um festival é um excesso permitido, ou melhor, obrigatório, a ruptura solene de uma proibição. (...) O caso é que o excesso faz parte da essência do festival; o sentimento festivo é produzido pela liberdade de fazer o que via de regra é proibido. Como vimos, os integrantes do clã, consumindo o totem, adquirem santidade; reforçam sua identificação com ele e uns com os outros. Seus sentimentos festivos e tudo que deles decorre bem poderia ser explicado pelo fato de terem incorporado a si próprios a vida sagrada de que a substância do totem constitui o veículo (Freud, 1969).

Nos festejos carnavalescos da cultura popular, os bufões são esses homens fantasiados que encarnavam uma forma especial de vida, ao mesmo tempo real e ideal. Os membros do clã, descritos por Freud, representam este momento de comunhão fraterna da vitória frente à morte do corpo individualizado, frente à repressão do espírito coletivo e qualquer outro elemento negativo à experiência dos prazeres humanos e à experiência da vida material e corpórea. Após o rebaixamento e a degradação do que se põe como elevado e sagrado, inacessível repressor da liberdade individual, suas partes amputadas são degustadas pela coletividade: o sangue, a carne e os ossos do animal totêmico sacrificado se confundem com a própria corporalidade popular, que se integra à unidade material do cosmo: a água se transfigura em sangue, líquido<sup>7</sup> que fertiliza a terra, transfigurada em carne, matéria orgânica que recobre rochas e minérios, sustentáculos ósseos para toda superfície viva, úmida de sangue... E, deste modo, se perfaz o ciclo cósmico-corpóreo da concepção totêmica e carnavalesca do mundo, capaz de assegurar a imortalidade do povo por meio da celebração da ressurreição coletiva, sentida “numa indissolúvel unidade com a imortalidade de

<sup>7</sup> Lembremo-nos do que diz Bakhtin sobre o convite a beber, recorrente na obra de François Rabelais, cujo significado se traduz como “comunicar-se e comungar-se com a verdade.” (Bakhtin, 1999)

<sup>8</sup> “Podemos lembrar a obscura e enigmática afirmação de Wundt sobre o significado duplo da palavra tabu: ‘sagrado’ e ‘impuro’. Originalmente, de acordo com ele, a palavra não possuía esses dois significados, mas descrevia ‘o que é demoníaco’, ‘o que não pode ser tocado’, acentuando assim uma importante característica comum a ambos os conceitos extremos. (...) ‘Tabu’, em si própria, é uma palavra ambivalente” (Freud, 1969).

toda a existência em vias de evolução” (Bakhtin, 1999). Oswald observa, na cultura antropófaga, a superação de um Deus-Pai como encarnação do supremo mal, um *Pai-tabu*<sup>9</sup> que se impõe como interdição moral às vontades e aos desejos dos filhos, os quais aparecem como manifestação alegórica do ideal de liberdade e igualdade entre os homens em sua fecunda ligação coletiva com a terra-mãe. O ritual de ingestão da carne humana presentifica e celebra a devoração/negação do Pai-totêmico, transformado e cultuado como totem por meio de sua morte mitológica. A antropofagia é vista como júbilo humanista cultivado pela sociedade primitiva, a qual integra, em equilíbrio e harmonia, os valores matriarcais que embasam sua cultura: os filhos, de direito materno e pertencentes à toda tribo; a propriedade comum do solo; e a não divisão de classes sociais, politicamente garantida pela ausência do Estado e miticamente pela morte do pai repressor, arquétipo que institui o signo de soberania no mito.

Com o ritual antropofágico, o Ser humano expurga, através do valor simbólico da celebração, seu ímpeto vingativo e violento direcionados contra o “Pai repressor”. À partilha comunitária da culpa pela transgressão do *tabu* se sobrepõe a alegria coletiva do festejo, o *tabu* transformado em *totem* provê a reconciliação catártica entre a realidade exterior e a intrínseca vontade criadora do Ser livre, ligada às dimensões do imaginário, do prazer e do ímpeto de vida. A vivência popular e fraternal torna-se tão real quanto ideal depois da derrocada do patriarcado “com seu ódio de classe, com seu desprezo insultuoso pelo povo, pelo ‘comum das gentes.’” (Oswald, 1972)

## Conclusão

Como procuramos demonstrar neste artigo, é neste ritual festivo e coletivo, resgatado filosófica e simbolicamente pelo escritor Oswald de Andrade, que o movimento antropofágico fundamenta o processo imaginário de reelaboração crítica das manifestações culturais elitistas e oficiais advindas do estrangeiro europeu ou conservadas pela tradição colonial brasileira. O retorno à forma primitiva de pensamento é movimento que se volta ao baixo da hierar-



Figura 2

quia civilizacional, ao material e mais terreno das relações humanas, em última instância, é retorno às origens populares da cultura, as quais se voltou François Rabelais ainda no século XVI, e nas quais também encontrou inspiração a pintora Tarsila do Amaral, contemporânea de Andrade e influente artista no movimento modernista brasileiro.

A obra *Carnaval em Madureira* (1924), reproduzida acima (Figura 2), foi composta após a chegada da artista ao Brasil, depois de estada em Paris<sup>9</sup>, e permite visualizar, ao olhar crítico, a síntese que buscamos para a proposta de carnavalização constitutiva do pensamento antropofágico oswaldiano. Nessa tela, do Amaral realiza, em sua plasticidade e temática, a proposta de dialogismo figurativo preconizada pelo “Manifesto Oswaldiano”, que, como apontamos, retoma o aspecto cômico da cultura popular. Ao inserir a icônica *Torre Eiffel* parisiense no meio de uma festa popular tipicamente tropical, Tarsila promove o rebaixamento do elemento estrangeiro, representativo de uma sociedade de prestígio elitista, que, ao mesmo tempo, carrega, em sua configuração verticalizada e rigorosa, as características do elemento totêmico devorado nos rituais primitivos. As cores naturais da paisagem brasileira recobrem todos os elementos do quadro, a impregnar de vivacidade e calor a atmosfera festiva protagonizada pelo grupo popular. A carnavalização da *Torre Eiffel* dá-se como negação de seu aspecto totêmico, o objeto encontrasse ao avesso, fora do seu espaço oficial, tomado por bandeiras e contornado pela paisagem tropical, inserido na cultura popular e transformado por ela, em uma celebração coletiva.

Podemos verificar que a “Antropofagia” de Oswald de Andrade ainda reverbera, nos tempos atuais, como heroico eco de resistência ao estatismo e individualismo da sociedade moderna. A proposta modernista, igualitária e sincrética, proposta pelo *tupi antropofágico*, dá-se por meio da síntese dialética entre o Homem natural e o Homem civilizado. Através do olhar sobre o selvagem, como reminiscência do matriarcado primitivo, berço mítico do Homem natural, possibilita-se a superação do estado de negatividade do Homem civilizado, resultado de uma evolução política, econômica e cultural de caráter exploratório e repressor, que culminou nas estruturas hierárquicas e escravocratas das mais influentes sociedades civilizadas de todo o mundo.

Desde Charles Baudelaire a flunar pelas ruas de Paris, a arte moderna se dispõe a um olhar renovador, dialético e transfigurador da realidade social, a nascer do baixo, do popular, do lugar de agonia, de aniquilação, e tão expurgado pela ideologia burguesa alienadora. Isto posto, percebemos no arquétipo do “artista antropófago” uma atualização de um conceito mítico fundador, a descerrar uma proposta idealista de futuro, subversora da ordem hierárquica e individualista da sociedade civilizada moderna. Como sanciona Oswald de Andrade em seu manifesto: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (Andrade, 1972).

<sup>9</sup> Tarsila do Amaral teria pintado o quadro depois de passar o carnaval no Rio de Janeiro, em 1924.

## Referências bibliográficas

ANDRADE, O. (1972). **Obras completas VI - Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: Manifestos, teses de concursos e ensaios.** [pref. de Benedito Nunes]. Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.

BAKHTIN, M. (1999). **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** [trad. Yara Frateschi Vieira]. São Paulo, Brasil: Hucitec; Brasília, Brasil: Editora da Universidade de Brasília.

CAMPOS, H. (1992). **Metalinguagem e outras metas.** (4th ed). São Paulo, Brasil: Perspectiva.

FREUD, S. (1969). **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: tomo XIII.** Rio de Janeiro, Brasil: Imago.

HALBWACHS, M. (1990). **A memória coletiva.** São Paulo, Brasil: Vértice.

HUME, D. (2004). **História natural da religião.** São Paulo, Brasil: Editora da Unesp.

ORTIZ, R. (1994). **Cultura Brasileira e Identidade Nacional.** (5th ed). São Paulo, Brasil: Brasiliense.

SCHMIDT, C. V. (1997). **Na cama com Picasso.** Minas Gerais, Brasil: Arte Digital.



## A brief approach to the meaning of “The touch in cinema” through the survival of archive in Harun Farocki’s movie: *The Expression of Hands*

The archive has a very special role in the cinema of Harun Farocki (Nový Jicin, Neutitschein, Sudetengau: now Czech Republic). As a young student director at the Berlin Academy of Film and Television in Berlin, was strongly influenced by Bertolt Brecht and Jean-Luc Godard, who gratefully contributed to his first non-narrative films / essays on image politics. The film *Der Ausdruck der Hände* (30 min. Video-BetaSp, 1: 1,37) 07.09.1997), produced by Harun Farocki Filmproduktion (Berlin) for WDR - Westdeutscher Rundfunk, collects several readings (in individual historical film scenes) in which the image and the narrative are organised by the hands. From the analysis of a documentary film by Harun Farocki, will be made an attempt to approach the meaning of “the touch in cinema”.

### Keywords

Anachronism, memory, archive survival, touch.

## Breve aproximação ao significado de “O toque em cinema” na sobrevivência do arquivo no filme de Harun Farocki: *Der Ausdruck der Hände*

O arquivo tem um papel muito especial no cinema de Harun Farocki (Nový Jicin, Neutitschein, Sudetengau: hoje República Checa). Em Berlim, na formação como realizador na Academia Alemã de Cinema e Televisão de Berlim (dffb), foi bastante influenciado por Bertolt Brecht e por Jean-Luc Godard que muito contribuíram para os seus primeiros filmes/ensaios não narrativos sobre a política de imagens. O filme *Der Ausdruck der Hände* (30 min. Video-BetaSp, 1:1,37 ) 07.09.1997), produzido por Harun Farocki Filmproduktion (Berlim) para a WDR - Westdeutscher Rundfunk, recolhe várias leituras (em cenas individuais da história do cinema) em que as mãos organizam a imagem e a narrativa. A partir da análise a um filme-documentário de Harun Farocki esboça-se uma tentativa de aproximação ao significado de “o toque em cinema”.

### Palavras-chave

Anacronismo, memória, sobrevivência do arquivo, toque.

## 1. Introdução

Harun Farocki é mais um arqueólogo (da história) do que um criador de filmes, pesquisa profundamente a história das representações: para as desafiar e para as interrogar. É um investigador dedicado, capaz de entrar na história da imagem em movimento e, de algum modo, sabe envolver o olhar do espectador, pedindo-lhe que tome parte na construção e na análise de imagens. O trabalho que realiza é conotado como um manifesto/postura que um artista pode e deve encarar ao interrogar a realidade.

*Der Ausdruck der Hände* foi realizado em 1997, e muitos dizem ser uma reminiscência dos ensaios de vídeo de Hartmut Bitomsky. Seja: com uma instalação de dois monitores de vídeo, tantos quantos as mãos de um humano podem activar, a voz explicativa de Farocki comenta vários excertos de filmes de ficção e de documentário. Utiliza outros médiuns (livros, especialmente “*Gestologia e Representação para atores de cinema*”<sup>1</sup> de Dyk Rudenski) como um bloco onde esboça planos chave; e com as suas próprias mãos esclarece de maneira representativa (e activa) o que nos monitores-vídeo está a acontecer. O resultado é uma narrativa fragmentada em torno do tema-mote “As mãos”. A mão é, neste sentido, não só um veículo para a linguagem gestual mas também um instrumento de trabalho.

## 2. Análise do filme-documentário: *Der Ausdruck der Hände*

O filme começa com uma análise de uma sequência de planos em conflito.

Num excerto do filme *Pickup on South Street* (1953), de Samuel Fuller, Farocki realça a importância da construção dramática da escala de planos bem como o papel essencial da mão e do rosto na cena escolhida: um homem seduz uma jovem senhora no metro. Essa jovem senhora sente-se atraída e nem percebe que a evasiva mão do ladrão se apodera do conteúdo da mala que traz ao ombro. O rosto, plano tão adorado no cinema, mente, diz o contrário do que a mão faz; por isso, é reforçada a sinceridade instintiva da mão, um elemento essencial na dramaturgia.

O ladrão faz um rosto despreocupado enquanto a mão tenta aproximar-se. A mão faz algo diferente do que o rosto indica. O ladrão abre a bolsa da mulher, a mulher abre os lábios, então parece que o ladrão abriu os lábios. A mulher parece seduzida em vez de roubada. A mão comete um crime e parece gerar sedução. (Farocki, 1997: 2'43") (figuras 1, 2, 3)



Figura 1



Figura 2



Figura 3

<sup>1</sup> Rudenski, D. (1927) *Gestologie und Filmspielererei*. Berlin: Hoboken Press.

Ao desenhar os planos-chave num bloco, Farocki analisa e desconstrói a cena. Envolve-nos e, por isso, dá-nos a possibilidade de partilhar a investigação que executa.

Com o filme *Betrayed by a Handprint* (1908), de D.W. Griffith, a importância da montagem bem como a ilusão que a mesma provoca é posta em questão. Recorde-se que o único grande-plano e o primeiro grande-plano da história do cinema é destinado à mão (“Hand”). Uma mulher em pijama passa em equilíbrio no parapeito da janela para esconder as jóias (que roubou no apartamento ao lado) dentro de um sabonete: trata-se de um filme de ação (“Handlung”).<sup>2</sup> Na montagem, ainda pouco desenvolvida por Griffith, é difícil ter noção dos fragmentos de imagem (recortes do plano-geral, hoje a normal narrativa do cinema) necessários ao entendimento efetivo da ação do filme. Ou seja, o enredo e o conflito da cena eram transmitidos através de uma exagerada e deficiente mímica. Farocki introduz a linguagem gestual através do livro “*Introdução à linguagem de sinais e à sua exploração*”.<sup>3</sup> A linguagem (que como qualquer outra é estranha a quem a desconhece)<sup>4</sup> usa a mão como ferramenta primordial de comunicação ao serviço do ser humano. O diálogo é constante; a expressão da mão tem contínuo significado: *As mãos congeladas deveriam pensar na ferramenta de serviço que as mãos são*.<sup>5</sup> (figuras 4 e 5) A inutilidade de tal instrumento traduz a condição de dependência humana desta acoplada ferramenta.



Figura 4

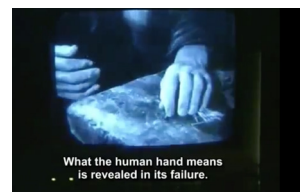


Figura 5

Aqui, um homem tenta aquecer as mãos, que ficaram adormecidas. As mãos congeladas não conseguem segurar o fósforo, a única hipótese de se aquecerem. As mãos insensíveis deveriam deixar pensar: que ferramenta útil são as mãos! O que a mão humana significa é representado aqui em falha. (Farocki, 1997: 6'56")

No excerto de *North by Northwest* (1959), de Alfred Hitchcock, a função elementar da mão é destacada. Na montanha, numa das mais excitantes e célebres cenas de Hitchcock, Cary Grant, agarrado na berma de um penhasco, tenta salvar Eva Marie Sant que, na iminência de cair, procura socorro estendendo-lhe a mão. A cena é interrompida assim que o perseguidor os encontra e pisa a mão

<sup>2</sup> Palavra alemã que significa ação.

<sup>3</sup> Braem P. B. (1990) *Einführung in die Gebärdensprache und ihre Erforschung*. Hamburg: Signum-Verlag.

<sup>4</sup> Farocki, H. (Writer). (1997). *Ausdruck der Hände* [Video-BetaSp]. In B. Harun Farocki Filmproduktion, für den WDR (Producer), 6'20"

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, 7'18"

de Cary. Ficamos com a noção de uma cadeia de vida ligada no último reduto da sobrevivência: a mão é o último recurso de salvação, é o elo de ligação à vida. A transividade de objetos, eternamente ligada às mãos, tem um papel preponderante na narrativa cinematográfica. Vemos, num dos monitores, quatro pares de mãos trocando, sucessivamente, dinheiro entre si. É um excerto de um *filme de propaganda* dos USA (1934 a 1937), onde se publicita a aquisição de trabalho em massa. O dinheiro circula na mão que tudo pode fazer. A dualidade de expressão da mão é descrita, mais uma vez, através do livro *"Gestologia e Representação para atores de cinema"*.<sup>6</sup> A partir deste ponto o autor começa a trabalhar a interação humana em relação à posição da mão: a palma da mão (a parte interior) sensível e frágil que tem como função guardar e acariciar; a costa da mão (a parte exterior) árida e forte, cuja função é proteger e defender. Esta é a dualidade representada através das imagens abaixo: o respeito e a intimidade (figura 6), a agressão e a carícia (figura 7).



Figura 6



Figura 7

A revolução de *Le Petit Soldat* (1963), de Jean-Luc Godard, traz à tona o punho como símbolo de força e de resistência. A mão fechada em punho (de costas voltadas para quem se mostra) é sinónimo de ameaça; virada ao contrário, a mão mostra a parte fraca; ao alto, erguida, diz que não tem medo e que está decidida a lutar; é por isso, sinónimo de revolução, o inverso de ameaça. A mão pode ser virada, rodada, observada de todos os lados; é o único membro do corpo passível de admiração em todas as perspectivas. Pode ser poiso para os olhos como se fosse um espelho; pode ser uma superfície de escrita, um ecrã ou um palco para um mundo imaginário. Para quem a vê, é muito mais do que uma mão, é o que os olhos conseguem imaginar.

A famosa cena de *Un Chien Andalou* (1929), de Luis Buñuel, ilustra com mestria este sentimento: o ator olha expectante o formigueiro na mão (figura 8). Farocki exemplifica e sintetiza, pedagogicamente, escrevendo as três possibilidades na palma da mão: papel, palco e ecrã (figura 9). Neste caso, diz Farocki, embora se trate de um grande-plano da mão, não se pode considerar um filme de ação. O olhar do ator, no filme de Buñuel, é transformado enquanto admira o espetáculo que decorre na palma da sua mão ("Palco"). Não existe portanto, qualquer ("Handlung"), ou seja, não existe qualquer ação da mão.



Figura 8

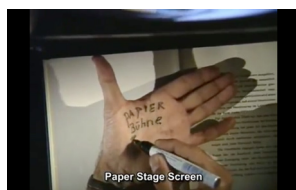


Figura 9

<sup>6</sup> Rudenski, D. (1927) *Gestologie und Filmspielerrei*. Berlin: Hoboken Press.

No mesmo livro *"Gestologia e Representação para atores de cinema"*<sup>7</sup>, consta a intenção de criar uma nova língua gestual para atores de cinema. Anuncia, também, a inauguração de uma escola de atores que até à data (1997) não tinha sido criada. Em interligação com esta informação, Farocki exhibe novamente um conjunto de imagens referentes a filmes de propaganda dos USA (1934-1937), onde, através de uma criteriosa seleção, salienta a vontade de se publicitar a função da mão no trabalho laboral. Segundo o excerto de filme, e em sua opinião, a função da mão no trabalho laboral é muito limitada: armazenar, agarrar, trazer (*"hinlangen, greifen, bringen"*). O autor do livro propõe até um plano curricular onde, no terceiro semestre, se toma como importante o estudo do taylorismo e da economia do movimento. Farocki critica a postura científica, irracional e desumanizada dos princípios da ciência de gestão de Frederick Taylor: a introdução do cronómetro nas fábricas; a otimização de movimentos dos trabalhadores para uma eficácia superior; etc. Diz ainda que, até ao presente (em 1997), não tinha sido considerada a relação entre os movimentos do gesto laboral e o do gesto na narrativa cinematográfica - a mão que toca piano, a mão que trabalha - o pianista e o operário.

Num filme intitulado *Play of Hands*<sup>8</sup> não existem rostos, só imagens de mãos para sustentar o enredo. A primeira imagem é a de um pianista, que na opinião de Farocki, é o principal trabalhador "laboral" do cinema. *O cinema mostra a mão do pianista tão apetitosamente como a mão que agarra um revólver*<sup>9</sup>. Numa análise sucinta e geral à estratégia de cada imagem do mesmo filme, encontra um denominador comum: a função da mão como elemento decisor de montagem. *As imagens funcionam como um jogo de adivinhas. Percebe-se o que é exibido e cumpre-se de imediato a função*.<sup>10</sup> A exceção recai numa das imagens do filme: as mãos de uma mãe, agarradas a uma cama de ferro, tentando superar as dores de parto (figura 10). Esta imagem, segundo Farocki, teria lugar, também, num filme em que as mãos não fossem o objeto central.



Figura 10

Do parto nasceram dois filhos, um deles foi pianista que mais tarde perdeu uma das mãos na guerra. Este infortúnio da vida, deixou-lhe, para todo o sempre, um gancho na extremidade do braço como moeda de troca. Mais uma vez a explicativa voz de Farocki clarifica o enquadramento base de um pianista a tocar. *Quando se trata de tocar piano, a maioria das*

<sup>7</sup> Rudenski, D. (1927) *Gestologie und Filmspielerrei*. Berlin: Hoboken Press.

<sup>8</sup> *Das ist ein abwegiges Vorhaben, vergleichbar denen, in der Badewanne das Meer zu überqueren oder auf Händen den Kontinent.* (É um projecto absurdo, comparável a uma travessia na grande banheira do mar, rumo ao continente das mãos.) Farocki, H. (Writer). (1997). *Ausdruck der Hände* [Video-BetaSp]. In B. Harun Farocki Filmproduktion, für den WDR (Producer). 18'46"

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*, 18'04"

<sup>10</sup> *Idem, ibidem*, 19'03"

câmeras tende a cortar as mãos do resto do corpo.<sup>11</sup> (figura 11) O filme *The Beast with Five Fingers* (1946), de Peter Lorre, é um belo exemplo de uma mão que abandona o homem. A um pianista, que devido a um acidente perdeu as mãos, são-lhe cosidas as mãos de um homem que foi acusado de homicídio. Estas estranhas mãos, com o instinto assassino, tornam-se autónomas e apoderando-se do sua vontade. Exibindo uma imagem de *Un Chien Andalou* (1929), de Luís Buñuel, vê-se um homem que observa e pica, com a bengala, uma mão cortada no meio da praça. Farocki compara a quantidade de mãos que na guerra ou na câmera são cortadas.<sup>12</sup> (figura 12) Também as mãos do trabalhador pianista e as mãos do trabalhador de fábrica, (figura 13) separadas do seu corpo, prestam simplesmente o serviço requerido. Num filme de propaganda *Hands* (1944), de Army Pictorial Service - Signal Corps, é clara esta relação: o filme começa com as mãos do pianista e finaliza com as do operário militar.



Figura 11



Figura 12



Figura 13

No anúncio publicitário o apelo à ação é notório:

Mãos paralisadas pela dor são mãos incapacitadas que nunca podem fazer o que é comum. Essas mãos deverão ser arrancadas de tais pessoas. Fechem as mãos - Cerrem o punho. As mãos fortes da América, mais punhos de raiva. As mãos de milhões de trabalhadores que dão a sua destreza, o seu amor, a sua força. Mãos que moem, encaixam, martelam, moldam, despejam, testam, constroem, lutam. Mãos para o golpe final. Vamos acabar com isso! (figura 14) (Army Pictorial Service, 1944) (Farocki, 1997: 22'07")



Figura 14

Farocki esboça, no bloco, um teclado de piano e a mão do pianista. Introduce, de seguida, uma nova sequência de imagens de filme de propaganda nazi: trabalhadores que vigiam máquinas que manufaturam armas. Para Farocki é

interessante ver como as mãos, sujas de óleo desses trabalhadores, conduzem, deixando deslizar com gentileza, o recém nascido material bélico. É, portanto, um ritual, como sugere um excerto de um livro sobre direito arqueológico:

O tato, como mero gesto de toque, é, originalmente, uma ação mágica. Isto é a mais evidente e a mais antiga forma de juramento. Um objeto mágico pagão não pode ser afagado ou agarrado. Só através do toque conquistará o estatuto de encantado. (Schwerin, 1943) (Farocki, 1997: 23'53")

Este filme foi lançado a seguir à sangrenta batalha de Stalingrad em 1943. Farocki considera que *para os trabalhadores existem todas as razões para utilizarem gestos mágicos.*<sup>13</sup> O excerto do filme é interrompido quando a máquina de manufatura de armas pára de súbito. Num dos monitores, circulam imagens de um magazine-semanal sobre cultura europeia produzido pelos nazis em Março de 1945.

Neste vídeo não se encontram casas rebentadas, soldados, armazéns, mortos ou automóveis. Estão de volta os trabalhadores, de volta a destreza na ponta dos dedos.<sup>14</sup> Apenas se vê, numa pequena oficina, um construtor que transforma madeira em violinos.

Farocki desenha e analisa os dois enquadramentos (a mão do pianista e a do operário militar que deixa deslizar a peça bélica por debaixo dos dedos) (figura 15) para provar que o cinema não é um médium do tato, mas está sim, dependente da visão. *A maioria das sensações táteis são traduzidas, no cinema, em olhares.*<sup>15</sup> A mão de Farocki entra na imagem de uma forma estranha como se fosse um caranguejo. (figura 16) Diz que *todas as crianças imaginam uma mão a fugir e a fazer coisas proibidas.*<sup>16</sup> A sequência inicial de *Pickup on South Street* (1953), de Samuel Fuller, onde a jovem mulher ao sentir-se atraída no metro é roubada pelo sedutor, é, de novo, reproduzida. Como se de uma ilusão se tratasse, a mesma cena tem agora outro significado. Todos os movimentos dos dedos são alavancados por uma nova percepção assimilada durante todo documentário. (figura 17)



Figura 15



Figura 16



Figura 17

<sup>11</sup> Farocki, H. (Writer). (1997). *Ausdruck der Hände* [Video-BetaSp]. In B. Harun Farocki Filmproduktion, für den WDR (Producer), 19'47"

<sup>12</sup> *Idem, ibidem*, 21'28"

<sup>13</sup> *Idem, ibidem*, 24'23"

<sup>14</sup> *Idem, ibidem*, 7'18"

<sup>15</sup> *Idem, ibidem*, 26'43"

<sup>16</sup> *Idem, ibidem*, 27'07"



Também a malvada autônoma mão de *The Beast with Five Fingers* (1946), de Peter Lorre, é pregada ao piano como forma de represália, e, não admitindo tal desfeita, incendia a casa e estrangula o seu dono: *a mão que traz a morte*.<sup>17</sup> (figura 18) Vemos, de imediato, uma cena de um Western: a mão agarra a pistola e dispara sobre um cowboy que, inanimado, cai largando a esfera de ferro que tinha escondida na mão, ou seja, *a mão que anuncia a morte*.<sup>18</sup> (figura 19) No monitor oposto, um soldado faminto é atingido ao tentar alcançar uma lata de comida: a Vontade sai do corpo, a mão perde suporte.<sup>19</sup> (figura 20) Farocki (que vemos no reflexo do monitor) repete a mesma cena, desta vez ligeiramente mais lenta, como se nos quisesse mostrar o que de mais importante existe dentro da mão; e sempre que esta a larga *a essência da vida fica livre*.<sup>20</sup>



Figura 18



Figura 19



Figura 20

### 3. O toque em cinema

O toque em cinema é representado pela mão. Ela transporta ou deve transformar as percepções sensoriais em visual num filme. Na história do cinema os planos foram evoluindo numa escala de grandezas, de plano-geral para grande-plano. O rosto humano, o mais querido dos enquadramentos, é limitativo para revelar o que a face esconde: o pormenor da ação e o que o mundo sensorial releva. A mão, como foco de interesse cinematográfico, tem o poder de transportar o instinto, a ilusão do tato: a mão filmada desafia a imaginação e cria a possibilidade de passagem a novos mundos. O saber inato da linguagem corporal traduz um conhecimento inconsciente da gramática da mão. O instinto, defensor de sobrevivência de um corpo, limita-se somente a fornecer pistas, que pouco ou quase nunca, nos levam a reflectir profundamente sobre a necessidade e a adaptabilidade desta ferramenta. O cinema traduz esta linguagem muitas das vezes imperceptível aos olhares mais distraídos na sala de cinema que, fulgorosamente, entre pipocas e refrigerantes, seguem o desvendar de um crime ou a revelação de um caso de amor proibido. É nesta grandeza de atenção que são dadas todas estas mensagens subliminares. Como num plano-geral não se dá importância aos puxadores das portas, também, num grande-plano das mão, muitas das vezes, não se olha para a sujidade por baixo das unhas. A mão é portadora de muitas informações: idade, condição social, condição mental, condição física, estado de espírito, etc. Mas, a função que exerce é muito mais do que meramente estética. Tem o poder de agarrar, construir, pesquisar, tocar, etc. Embora estejam estas qualidades subjacentes, visíveis e presentes,

<sup>17</sup> Farocki, H. (Writer). (1997). *Ausdruck der Hände* [Video-BetaSp]. In B. Harun Farocki Filmproduktion, für den WDR (Producer). 27'28"

<sup>18</sup> *Idem, ibidem*, 28'20"

<sup>19</sup> *Idem, ibidem*, 28'43"

é o movimento que nos atrai. A função instintiva de sobrevivência ou de caçadores deixa-nos mais astutos e mais alerta sempre que algo se mexe. Por isso, é fácil de entender que, na cena de *Pickup on South Street* (1953), de Samuel Fuller, exibida logo no início do vídeo-ensaio, o foco de atenção está na ação, na habilidade do ladrão e no objeto desejado: neste caso, no dinheiro.

### 3.1. Objetos em trânsito

A transitividade de objetos ou a vontade demonstrada em os ter é extremamente declarada no cinema de Bresson. Um autor que segundo Deleuze conecta os pequenos espaços visuais (sem conexão premeditada) através da mão<sup>21</sup>, enaltece a função da mesma, dando-lhe todo o protagonismo.

É o triângulo (dinheiro, vítima, ladrão) que nos deixa expectantes e em suspenso no decorrer do filme. Tal como no excerto do filme de Samuel Fuller, a cena de sedução é tão bem detalhada e trabalhada como a cena de assalto. É esta comparação que levanta a questão moral que está por detrás de uma ação. A mesma questão levantada por Farocki no momento que, em justaposição, desenha a mão do pianista e a do operário militar. As ações retratadas ao mesmo tempo contrapõem-se: a possibilidade de um ato é intrínseca à vontade do corpo e das motivações que o ordena; e suportam-se na medida em que ambas elegem um julgamento moral: uma terceira imagem, uma conclusão. Esta é a posição de um espectador de cinema, apenas lhe é permitido elaborar este tipo de pensamentos, estando por isso inibido de interferir com o enredo ou com o dispositivo. É por isso que toque em cinema é somente retratado. O cinema está ligado à visão e não ao tato.

### 4. Anacronismo e memórias

Harun Farocki (neste filme) abandona por completo a ordem cronológica das imagens selecionadas. Com filmes do início do século até 1963, com Jean-Luc Godard, são apresentados variados exemplos para reflexão.

Existe, porém, uma linha condutora e bem definida em todo o filme. Como objeto de estudo de um artigo científico ou com personagem principal numa história de cinema, o filme *Der Ausdruck der Hände* (1997), de Harun Farocki, é construído dentro da famosa estrutura de três atos de Syd Field: Exposição - Confrontação - Resolução. Numa breve e sucinta análise verifica-se, no primeiro ato, uma

<sup>20</sup> *Idem, ibidem*, 29'02"

<sup>21</sup> Conferência "What is a creative act?", Escola de cinema La Fémis, Paris, 1987.

clara introdução ao objeto de estudo: a funcionalidade, a vitalidade e o poder da mão como ferramenta na imagem em movimento. No segundo ato é colocada em confrontação a relação Mão-Ferramenta e as diversas variantes da mesma relação são expostas de maneira consequente: a mão como ferramenta de comunicação, de salvamento, de construção, de defesa, de guerra, de fantasia, de imaginação, de trabalho, de toque mágico. A intencionalidade de Farocki ao construir um discurso em torno do operário de cinema e do operário fabril e do de guerra, vem, possivelmente, na consequência de histórias contadas em família sobre as atrocidades da Segunda Guerra Mundial, e numa vontade profunda e didática de clarificar e expor a manipulação de imagens, bem como propor e desafiar um novo olhar analítico e perspicaz na manufatura, tanto de imagens como de ações. O terceiro ato encarrega-se de transportar a dicotomia entre os dois mundos de vida. A mão que retira a vida e a vida que sai da mão. A proposta de reflexão é clara e bem definida. Existe, portanto, uma ordem, um enredo predefinido, uma intenção cronológica no interior na seleção dos excertos filmados.

#### 4.1. O arquivo e a peça de dominó

O arquivo (ferramenta essencial na obra de Harun Farocki) transporta consigo toda uma série de características permanentes que capacitam o intérprete de um novo olhar, de uma nova reconexão do tempo passado com o presente.

A maneira como o passado recebe a marca de uma actualidade mais elevada é dada pela imagem em que está compreendido. E esta penetração dialéctica, esta capacidade de tornar presentes as correlações passadas, é a prova da verdade da ação presente. Significa isto que acende o pavio do explosivo que jaz no que já foi. (Benjamin, 1982: k 2, 3)

Como Walter Benjamin, ao passar pela destruída cidade de Paris, admira a quantidade de história que jaz debaixo dos destroços da capital francesa, procurando imaginar um panorama pintado dentro da desconstruída paisagem de ferro, o arquivo cinematográfico é também, dotado de tal efeito. Insere-se, desde a sua génese, dentro de uma cidade de prateleiras: catalogado, datado e consignado ao direito de permanecer. Um filme é, por isso, somente um dos edifícios dessa cidade com um ou mais habitantes, com vários apartamentos ou só mesmo uma grande casa: tem uma história, uma cronologia interna especial e diferente de todos os outros. Ao isolar um momento dessa história (uma sala de estar desse apartamento) e analisá-lo por si só, ficaríamos sem perceber muita das motivações de ações ou estados de espírito dos protagonistas, pois parte do enredo foi destruída. É de todo necessário referir que uma imagem, fora do seu contexto, é como uma peça de um dominó perdida no chão da sala, à espera de uma ajuda carinhosa de alguém que passe e lhe diga qual a caixa a que pertence. Se ainda aprofundarmos mais, na tentativa de relevar e desconstruir a ideia de dominó, teríamos de descrever primeiro o que é fisicamente um filme. Um fotograma é a ínfima parte de um filme. No formato normal de exibição em sala de cinema<sup>22</sup> são projetadas 24 imagens

por segundo, um plano filmado é um conjunto de fotografias, uma cena é um conjunto de planos, um filme é um conjunto de cenas. Portanto a peça de dominó que deixamos no chão, pode não estar propriamente perdida, mas está sim à espera de um novo contexto. É importante perceber que, a partir deste ponto, a imagem ganha um novo valor interno e passa a valer por si só. *Diante da imagem, estamos sempre diante do tempo.* (Didi-Hübermann, 2000: 9)

#### 4.2. O valor interno da imagem - a sobrevivência do arquivo

*A fotografia é a verdade. O cinema é a verdade em 24 fotografias*, diz Bruno Forestier protagonista de *Le Petit Soldat* (1963), de Jean-Luc Godard, (filme este, também selecionado por Farocki) numa das citações mais famosas do cinema. Aqui não se trata de realçar o intuito revolucionário da Nouvelle Vague, mas sim, sublinhar a pertinência do valor interno de uma imagem. A peça do puzzle, ainda que perdida e separada da sua caixa, contém um valor interno e a possibilidade de se encaixar noutra encadeamento. É na justaposição de imagens que o arquivo potencializa o seu valor anacrónico.

...a ligação por analogia é a lei ou princípio constituinte do pensamento metafórico, o seu nexa, já que o significado só surge através do contexto causal pelo qual um signo responde por, toma o lugar de, traz à tona, é um paralelo, o campo de ligação... (Kosuth, 2006: 214)

A sobrevivência de um arquivo depende da sua adaptabilidade a uma possível reciclagem; da concorrência formal de imagens semelhantes, da novidade do enredo e da pertinência do seu valor interno. Farocki também joga com todos estes elementos ao selecionar todos os excertos de filme necessários a uma digna coloração e clarificação da ideia predisposta por si. Nas mãos humanas é transportado todo o valor metafórico, simbólico e atemporal da ação. No seu movimento está incutido uma das memórias colectivas mais marcantes da Humanidade.

A realidade humana é feita apenas de exemplos e de casos particulares, contudo, compreendemos os comportamentos e os gestos e as atitudes dos nossos semelhantes. É, portanto, uma semiosis análoga que deve fornecer ao cinema, que é a "semiologia da realidade no estado natural". (Aumont, 2004 : 29)

É neste valor interno da imagem que Farocki edifica o seu enredo e constrói a sua própria cronologia. Retira do arquivo de memórias excertos de filmes para produzir mais um outro arquivo, outra memória sobre as mãos: fazendo-o, mais uma vez, sobreviver.

### 5. Conclusão

Por mais estranho que, eventualmente, possa parecer, considera-se que a leitura faseada do documentário de Harun Farocki permite fazer uma ligeira aproximação ao conceito de toque em cinema, aproximando-o do conceito háptico: o resultado do que acontece quando alguém tocando num dispositivo desencadeia uma resposta visual ou sonora (que pode ser reduzida ou ampliada). De facto, por detrás de um toque numa tecla virtual existe um conceito, aquele que traduz a abertura de uma imagem ou um

<sup>22</sup> Aqui refere-se somente o modo clássico de exibição de filmes em sala de cinema.

som; abertura esta que pode dizer-se mora na ponta dos dedos. Acontece então que a grande vantagem da análise fina do documentário de Harun Farocki (com o destaque ao papel multifacetado das mãos) é assim a modos que descobrir o lugar onde a especialização das mãos e dos dedos (até de cada um dos dedos) se pode visualizar quando elas e eles (dentro do filme) desencadeiam imagens e andamentos novos. Exemplo elucidativo é a alteração dos comportamentos dos personagens consoante o papel das mãos.

Como escreve ainda Benjamin: “O prazer que se retira do mundo das imagens [...] alimenta-se de um sombrio desafio lançado ao saber.” (Benjamin, 1933: 230) E nada é mais necessário, para o saber, do que aceitar este desafio. (Didi-Hübermann, 2000: 180)

## Referências bibliográficas

AUMONT, J. (2004) **As teorias dos cineastas**, São Paulo: Papirus.

BENJAMIN, W. (1933) **Breves ombres II [Obras Escolhidas II] , Images de pensée [Imagens do Pensamento]** (pp. 143-277), São Paulo: Editora Brasiliense.

BENJAMIN, W. (1982) **Das Passagen-Werk (1927-1940)**, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

BRAEM, P. B. (1990) **Einführung in die Gebärdensprache und ihre Erforschung**, Hamburg: Signum-Verlag.

DIDI-HUBERMAN, G. (2000). **Devant le temps - Histoire de l'art et anachronisme des images**, Les Éditions de Minut.

FAROCKI, W. E. a. H. (2004). “Towards and Archive of Visual Concepts” in **Harun Farocki: Working on the Sightlines**. Amsterdam: Amsterdam University Press, Thomas Elsaesser.

FAROCKI, H. (Writer). (1997). **Ausdruck der Hände** [Video-BetaSp]. In B. Harun Farocki Filmproduktion, für den WDR (Producer).

FIELD, S. (1979). **Screenplay: The Foundations of Screenwriting**. New York, New York, USA: Bantam Dell | A Division of Random House, Inc.

KOSUTH, J. (2006). **A arte depois da filosofia: Escritos de Artistas anos 60/70**, Rio de Janeiro: Zahar.

RUDENSKI, D. (1927). **Gestologie und Filmspielerei**. Berlin: **Hoboken Press Schwerin**, S. K. v. A. a. C. v. (1943). Gegenstände, Formen und Symbole germanischen Rechts. Teil I: Einführung in die Rechtsarchäologie. Berlin: Ahnen-erbe-Foundation.

VICENT, J.-D. (2010). **Viagem extraordinária ao centro do Cérebro**. Alfragide - Portugal: Texto editores.

## Filmografia

*Ausdruck der Hände* (1997), de Harun Farocki

*Arbeiter Verlassen die Fabrik* (1995), de Harun Farocki

*Betrayed by a Handprint* (1908), de D.W. Griffith

*Gefängnisbilder* (2001), de Harun Farocki

*Le Petit Soldat* (1963), de Jean-Luc Godard

*Hands* (1944), de Army Pictural Service - Signal Corps

*Hands* (1934), de Ralph Steiner, Willard Van Dyke

*Un Chien andalou* (1929), de Luis Buñel

*North by Northwest* (1959), de Alfred Hitchcock

*Pickup on South Street* (1953), de Samuel Fuller

*The Beast with Five Fingers* (1946), de Peter Lorre

*Wie man sieht* (1986), de Harun Farocki



**Carolina de Oliveira Silva**

Universidade Presbiteriana Mackenzie  
Brasil

## Female Body and the Abjection Senses: The heritage of exploitation's heroines in Quentin Tarantino

This article aims to discuss the conditions in which body and mind are being exploited as fundamental components to understand Quentin Tarantino's female characters. Departing from movies such as *Jackie Brown* (1997), *Kill Bill* (2003/2004), *Death Proof* (2007) and *The Hatefull Eight* (2015), this analysis goes through Julia Kristeva's questionings on abjection and identity formations relegated to female body (1982), possibly mixed with the recognizable heritage from exploitation's heroines. While establishing contradictions through postmodern parody, the ephemeral character of representations assumes a complex nature which directly dialogues with the prerogatives presented by postfeminism itself.

### Keywords

Female characters, Exploitation, Postfeminism.

## Corpo Feminino e os Sentidos de Abjeção: A herança das heroínas do *exploitation* em Quentin Tarantino

**Este artigo pretende discutir as condições de exploração do corpo e da mente como componentes fundamentais para compreender as personagens femininas protagonistas em Quentin Tarantino. Partindo de filmes como *Jackie Brown* (1997), *Kill Bill* (2003/2004), *Death Proof* (2007) e *The Hatefull Eight* (2015), esta análise expõe questionamentos sobre a abjeção e as formações identitárias relegadas ao corpo feminino em Julia Kristeva (1982), possivelmente entremeadas às heranças reconhecíveis das heroínas do *exploitation*. Ao estabelecer contradições por meio da paródia pós-moderna, o caráter provisório das representações assume uma natureza complexa e que conversa diretamente com a prerrogativas apresentadas pelo próprio pós-feminismo.**

### Palavras-chave

Personagens femininas, *Exploitation*, Pós-feminismo.

## Introdução

Em “Powers of Horror: An Essay on Abjection” (1982), de Julia Kristeva, a discussão acerca do abjeto indica aquilo que perturba a ordem, o que é intermediário e violador. Essa visão ganha força quando incorporada a situação de algumas personagens femininas de Tarantino, provedoras da índole maldita do exploitation, em sua utilização do corpo objetificado aliado a mente astuta.

Aquele pelo qual o abjeto existe é, pois, um jogador [jeté] que (se) coloca, (se) separa, (se) situa e, portanto, erra, ao invés de se reconhecer, de desejar, de pertencer ou de recusar. Situacionista em certo sentido, e não sem riso – porque rir é uma maneira de colocar ou deslocar a abjeção. Forçosamente dicotômico, um pouco maniqueísta, divide, exclui e, sem, propriamente falando, querer conhecer suas abjeções, tampouco as ignora. Aliás, frequentemente, ali se inclui, jogando, assim, dentro de si o bisturi que opera suas separações.<sup>1</sup> (KRISTEVA, 1982, p. 8, tradução nossa)

Esse raciocínio afirma que o abjeto têm uma função: a de violentar os limites em meio a uma sociedade marcada pela dissolução de suas regras. Recuperando a irreverência em seu sentido bruto, observamos um exame da figura feminina exaustivo, que pretende assumir o estrato inferior do corpo – atribuindo uma liberdade que distorce, extravia e corrompe, servindo-se da opressão para existir.

Esse tipo de construção que se alimenta da perversidade aponta exatamente para o tipo irreverente de algumas personagens em Tarantino, recuperadas no âmbito do exploitation e retrabalhadas na conjuntura pós-feminista. A conjunção de opostos é encontrada nessas personagens em diferentes graus, pretendendo demonstrar um tipo de decadência feminina – o corpo sexualizado é revertido em poder consciente – naturalizando aquilo que causa incômodo. Tomadas por esse espírito, as personagens estabelecem uma desmistificação da exploração gratuita em meio a uma reconstrução supostamente amadurecida das heroínas do exploitation.

## Da abjeção feminina

A definição atribuída por Kristeva como “algo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem” (p. 4) tornando-se um intermediário ambíguo e ameaçador, converge para as representações da mulher responsável por sua perturbação quando pensamos na figura feminina difundida pelos filmes exploitation. Tais filmes ofereceram não apenas personagens femininas resguardadas sobre a égide do corpo como prazer masculino, e agora feminino, mas também uma heroína que surge em suas alterações, reconhecendo o artifício do corpo.

No caso do exploitation, assistir a um filme estava muito

próximo da emoção de uma festa de carnaval. Mikhail Bakhtin, apresenta em “Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film” (1989) sua noção carnavalesca muito próxima ao exame do exploitation “o privilégio dos filmes de ‘estrato inferior do corpo’, anulou uma estética clássica baseada na harmonia formal, promovendo uma antigramática”<sup>2</sup> (pp. 110-111). Marcado por sua marginalidade quanto às produções mainstream, Tarantino recupera o comportamento e a fala irreverentes, confrontando aspectos da violência mal-ajambrada das figuras femininas e sua subversão.

(...) a construção do gênero atua através de meios excludentes, de forma que o humano é não apenas produzido sobre e contra o inumano, mas através de um conjunto de exclusões, de apagamentos radicais, os quais, estritamente falando, recusam a possibilidade de articulação cultural. (BUTLER, 1999, p. 161)

Tanto a antigramática de Bakhtin quanto o binômio conduzido por Butler, são excessivamente radicais para descrever as irreverências sugeridas pelas personagens femininas de Tarantino. A confrontação dessas ambiguidades funciona como uma demarcação que “não separa radicalmente o sujeito daquilo que o ameaça – pelo contrário, ela o reconhece em perigo perpétuo” (KRISTEVA, 1986, p. 9). As contradições estabelecidas por meio da paródia pós-moderna, explorada pelo cineasta, confirmam o caráter provisório das representações.

Possivelmente, *Os Oito Odiados* (2015) seja o filme em que essa posição estabeleça-se de forma mais aparente, mesmo com apenas uma personagem feminina de peso que exemplifica perfeitamente a irreverência e a abjeção, as outras personagens reavivadas do gênero western – questionam seus estereótipos, alternando seus posicionamentos ameaçadores e amedrontados. Os ressentimentos proporcionam uma degladição em que nenhuma das personagens possui mais voz que a outra, problematizando uma violência responsável pela constituição de uma civilização em um zigue-zague hipnótico entre a legalidade e a vilania, muito próxima das frágeis fronteiras identitárias do sentimento de abjeção e da sensação do horror causada por ela.

## Um caminho para o exploitation

A preocupação com a construção de suas personagens em uma atitude consciente da imagem e ao mesmo tempo paródica, diz muito sobre o espaço da imagem pós-moderna, ao mesmo tempo caminha junto com a mutante consciência pós-feminista. Pamela Mc Callum<sup>3</sup> (1985) é uma das autoras que destacam a importância do espaço corpóreo para a autonomia da escrita da mulher como inteiramente válido, nesse caso, refletir sobre as designações do exploitation – como filmes que permitem o controle da mulher na narrativa – a modernização dessas mulheres ativas da década de 1970 nas mãos de Tarantino, retrabalham os papéis e as novas habilidades como espaço de questionamento. A ideia

<sup>1</sup> “The one by whom the abject exists is thus a deject who places (himself), separates (himself), situates (himself), and therefore strays instead of getting his bearings, desiring, belonging, or refusing. Situationist in a sense, and not without laughter - since laughing is a way of placing or displacing abjection. Necessarily dichotomous, somewhat Manichaeian, he divides, excludes, and without, properly speaking, wishing to know his abjections is not at all unaware of them. Often, moreover, he includes himself among them, thus casting within himself the scalpel that carries out his separations.” Tradução do autor.

<sup>2</sup> “as the movies privilege the ‘lower body stratum’, overturn a classical aesthetics based on formal harmony and good taste, and foster antigrammaticality.” Tradução do autor.

<sup>3</sup> Em “New Feminist readings: woman as scripture or woman as other?”.

de modernização parte de Jenny Platz (2012), na contramão do que foi dito antes, Platz aponta para essa modernização<sup>4</sup>, na verdade, como uma não progressão do exploitation, ainda dependente da exposição dos corpos e da subjugação da mulher ao olhar masculino, esse retrato polêmico, no entanto, diz respeito aos aspectos desafiadores do trabalho de Tarantino.

Essa provocação refere-se a própria política pós-moderna, frequentemente permeada por polêmicas a sua própria conceituação: entre críticas e enaltecimentos às metrópoles decadentes e a ausência de preocupação social, Pucci (2006) observa que não existe um único pós-modernismo, mas vários. Nesse sentido, os diagnósticos previstos por autores como Jean-François Lyotard (2000) e a crise dos relatos, David Harvey (1996) e as consequências da aceleração condicionada pelo espaço e tempo e Frederic Jameson (1993) com seu posicionamento acerca da nostalgia e perda da noção do processo histórico, não foram os únicos a contribuir para o debate.

O universo pós-moderno de Tarantino ampliou-se, elevando sua obra a um caráter cult, o lugar excepcional tomado pelo cineasta vai além das reivindicações capitalistas, por exemplo, em favor da leitura feminina como protagonismo forçado, o cineasta elege o viés desagradável. Nesse sentido, a concepção pós-moderna apresentada por Linda Hutcheon (1991), longe do anti-historicismo de alguns teóricos, identifica os aspectos subversivos como potencial, impelindo-os como uma alternativa política válida, apresentando discursos válidos como versões da realidade e não reprodução.

Partindo desses aspectos, a tendência que se inicia a partir dos anos 1970 e que distinguirá as próximas décadas é confirmada por meio da alusão – segundo Noël Carroll (1982) esse termo refere-se a uma série de práticas: a memorialização dos gêneros e suas reformulações, a recriação de cenas, diálogos, personagens e enredos, e o resgate da história do cinema – principalmente referindo-se às produções dos anos 1960-70. Para os cineastas que cresceram envolvidos nesse discurso, o desenvolvimento de um tipo de taxonomia como forma de compreensão dos filmes, além de um importante padrão de fixação e produção faziam parte dos estudos acerca da história do cinema, os quais aprendiam por meio dos “temas, estilos e qualidades expressivas que foram selecionadas e destiladas pelos autores americanos”<sup>5</sup> (CARROLL, 1982, p. 54).

Ainda que críticos do Terceiro Mundo, como prossegue Stam (2006), “sustentaram que o ‘pós-modernismo’ foi simplesmente mais uma forma de o Ocidente ‘reembalar-se’, fazendo suas preocupações provincianas valerem como condições universais” (p. 335), não podemos esquecer de suas intrínsecas qualidades de subversão, repassadas por Linda Hutcheon (1992), destituindo a ideia de total conhecimento histórico e implantando um passado que nunca

é apagado, mas incorporado com novos sentidos, como se estivesse sempre vivo.

Sob as considerações de Bordwell (2009), resumir Tarantino a um afiado citador e associador da cultura pop lhe parece muito raso e limitador, “eu acho que ele quer mais”<sup>6</sup>, é o que garante o teórico. “Em seus filmes cada local ou nome de personagem ou linha de diálogo se sente como uma citação, uma teia de associações à cultura pop”<sup>7</sup> – para Carroll esse “entretenimento popular” surge como alternativa à “cultura religiosa comum”, ampliando a excepcional erudição adquirida por Tarantino. O sentido de alternativa nos parece extremamente louvável e conveniente para discutir as figuras femininas em seus filmes a partir de seu uso do exploitation, mas se Tarantino reinsere uma série de referências em seus mais diversificados significados, o que levaria Bordwell a pensar que ele quer mais do que parece?

Os filmes exploitation “geralmente considerados como eticamente duvidosos, industrialmente marginais e esteticamente falidos”<sup>8</sup> (SCHAEFFER, 1999, p. 17), foram um produto intrinsecamente americano, um filão do cinema às margens da indústria mainstream, apelativos e transgressores quanto às estruturas sociais, políticas e religiosas. Ainda que reconhecidos desde 1920 sob a égide dos filmes de “higiene sexual”, suas reformulações desde a década de 1950 permitiram uma divisão em quatro principais fases propostas por Eric Schaeffer.

A primeira fase é denominada como clássica, composta por filmes baratos, exibidos marginalmente entre as décadas 1920 e 1950, com temas proibidos, como sexo, prostituição, drogas, nudez e delinquência juvenil, sendo alguns deles produzidos para fins educativos. Já na segunda fase, o exploitation do pós-guerra ou teenexploitation refere-se aos filmes feitos para o público jovem, tratando dos temas clássicos e novos tipos de histórias com monstros e invasões alienígenas, fenômeno que deu força, principalmente, para o cinema B nos EUA. A terceira fase é conhecida como a explosão do exploitation, em 1959 o surgimento de vertentes e ramificações permitem a criação de subdenominações de acordo com o que seria mostrado nos filmes: o sexploitation tinha como principal chamariz o apelo sexual, já o blaxploitation denominava as temáticas violentas envolvendo afrodescendentes, o nunexploitation tratava de histórias bizarras passadas em conventos, o woman in prison eram os filmes sobre presídios femininos, entre outras várias subdenominações. A última fase é a da generalização em que o cinema se difunde e é absorvido de diferentes formas ao redor do mundo, momento, também, em que se dá a apropriação pelo cinema mainstream.

Na obra de Tarantino, destacam-se como influentes os filmes da primeira metade da década de 1970, também pesquisados em detalhes por Mauro Baptista, principalmente aqueles dirigidos por Jack Hill – “Coffy: Em Busca

<sup>4</sup> Em “Return to the Grindhouse: Tarantino and the modernization of 1970s Exploitation” (2012) o autor analisa o tratamento das personagens femininas nos filmes Jackie Brown (1997), Kill Bill I e II (2003 e 2004), À Prova de Morte (2007) e Bastardos Inglórios (2009) em sua tentativa de remover as personagens femininas do ostracismo de Hollywood, criando a estrela de ação – as mulheres fortes, mas limitadas pela sexualidade.

<sup>5</sup> “(...) themes, styles, and expressive qualities as these had been selected and distilled by American auteurism.” Tradução do autor.

<sup>6</sup> “I think he wants more.” Tradução do autor.

<sup>7</sup> “In his films every situation or character name or line of dialogue feels like a citation, a link in a web of pop-culture associations.” Tradução do autor.

<sup>8</sup> “Exploitation films are usually thought of as ethically dubious, industrially marginal, and aesthetical bankrupt.” Tradução do autor.

da Vingança” (Coffy, 1973), “Foxy Brown” (Foxy Brown, 1974), “As condenadas da Prisão do Inferno” (The Big Doll House, 1971), The Big Bird Cage (1972), “Faca na Garganta” (Switchblade Sisters, 1975) – mas também “De volta ao Vale das Bonecas” (Beyond Valley of the Doll, 1970) de Russ Meyer, Black Mama, white Mama (1972) de Eddie Romero, Superfly T.N.T. (1973) de Ron O’ Neal e The Mack (1978) de Michael Campus – filmes do ciclo do blaxploitation, recuperados por Tarantino especialmente no que se refere a construção de personagens em seu caráter profundamente humano.

É uma das boas brigas que sempre compro; os personagens não têm de ser sempre perfeitos. Em romances você pode escrever sobre um cara que é um completo canalha e tudo bem. Os filmes basicamente perderam isso nos anos 1980; estamos recuperando isso nos anos 1990. As pessoas podem ter defeitos, errar e ser imbecis e ainda assim pode ser bem pesado hoje para elas assistir a um filme se for blaxploitation. Seria difícil. (TARANTINO apud WOODS, 2012, p. 263)

A possibilidade de histórias com temáticas até então proibidas, como o sexo, a prostituição, as drogas, a nudez e a delinquência juvenil sempre objetivando o lucro, não deixam de refletir, de certa maneira, as transformações comportamentais da época – a geração nascida no pós-guerra desenvolveu gostos e interesses distintos que foram atendidos pelos filmes de baixo orçamento e pelo próprio exploitation. Na década de 1970, a crítica da segunda onda feminista defendia, por exemplo, a figura da femme fatale como uma condensação das ansiedades masculinas em relação a liberdade sexual e econômica das mulheres.

Esse trabalho foi importante para formar uma imagem da femme fatale como sexualmente e genericamente transgressora: uma figura feminina que se recusava a ser definida pelas normas sócio-culturais da feminilidade, ou contida pelas operações genéricas do filme noir, em narrativas que sua fatalidade resultou em sua destruição final. Na década de 1980, a crítica de cinema feminista produziu uma série de trabalhos sobre gêneros femininos e questionou os modos e as contradições do discurso de Hollywood ao público feminino através do melodrama e do filme feminino.<sup>9</sup> (HANSON, 2007, p. XV)

Nessa tendência proveniente dos anos 1970-80, os apelos tornaram-se, também, transgressores, a crueza e o ultraje do exploitation permite reformular a habitual unidimensionalidade das personagens femininas que não se privam de seu poder sexual e da exploração de seu corpo, mas aliam isso a outras espertezas. A nova feminilidade aponta para o seu próprio prazer, constituído, também, por um corpo que inventa uma linguagem inexpurgável e destruidora de partições e regulamentos, submergindo em diferentes interpretações da feminilidade.

O uso que Tarantino faz do exploitation demonstra a sua criatividade distinta em meio aos realizadores do cinema

pós-moderno da década de 1980-90, boa parte identificado como conservador, “uma vez que obedece a um modelo clássico simplificado, transformado em fórmula, e cita o passado cultural e cinematográfico sem estabelecer a diferença (o pastiche)” (BAPTISTA, 2013, p. 27). No caso de Tarantino, a realização de seus filmes como histórias que não dependem apenas das guinadas reflexivas e dos conhecimentos cinematográficos, apresentam, na verdade, uma perturbação ao próprio espectador, forçando-os ao exame de valores e crenças, em vez de mostrar-lhes complacência. E é dessa maneira que pretendemos pensar as personagens femininas em suas complexidades, como frutos de uma construção imanente, mas modificada do exploitation: são as figuras femininas que não mais se contentam apenas com justificativas duais e, conseqüentemente, anuladoras de si mesmas, essas personagens são modificadas pelo distanciamento pós-moderno, exigindo reformulações reveladoras e reflexivas, que levem em consideração suas singularidades reconhecidas pela crítica pós-feminista, que recusa os essencialismos e acolhe tanto o paradoxo quanto a própria contradição.

### Corpo sexualizado e poder consciente

Em entrevista a Simon Hattenstone (2012), Tarantino é perguntado sobre o que sua mãe havia achado de Jackie Brown, “É meu filme de que ele mais gosta. É obviamente produto de uma mãe solteira” (p. 302). Embora não se possa afirmar sobre a influência da figura da mãe, pensar Jackie Brown partindo da perspectiva de Jackie (Pam Grier) como uma mulher mais velha, é reconsiderar a posição de Tarantino enquanto cineasta.

Jackie Brown inicia com um plano sequência que acompanha Jackie na esteira do aeroporto ao som de Across 110th Street, de Bobby Womack (1973) – em uma letra que descreve as dificuldades de sobreviver quando se é negro. Jackie, como uma sobrevivente do blaxploitation, não possui a mesma agilidade de antes. Aos 44 anos, ela fatura apenas 16 mil dólares por ano, ao mesmo tempo, ela contrabandea dinheiro, a mando de Ordell Robbie (Samuel L. Jackson), um traficante de armas. Interceptada no estacionamento do aeroporto pelo detetive Mark Dargus (Michael Bowen) e o agente Ray Nicolet (Michael Keaton), ela é presa por porte de drogas – cocaína que desconhecia carregar. A fiança é paga por Ordell por meio do agente de fianças Max Cherry (Robert Forster), que se apaixona por Jackie. Quando os policiais oferecem um acordo para que ela entregue Ordell em troca de sua liberdade, Jackie transforma-se em uma agente dupla.

“Você trabalha há 19 anos e só ganha 16 mil por ano mais benefícios? Você não é bem uma vencedora, não é, Jackie? (...) se eu fosse uma negra de 44 anos lutando para segurar o emprego de merda que consegui por sorte, não acharia que poderia desperdiçar um ano”, insinua Mark, problematizando sua idade, raça e seu status social “fracassado”. Ao conversar com Max sobre a situação – cena que se passa em um restaurante de luz baixa avermelhada – sua desilusão é potencializada. Mais tarde, ela toma a arma de Max sem ele perceber, revertendo sua desilusão em ação.

Precavida, a cena em que ela está prestes a realizar a troca das sacolas no shopping, é intensificada por um plano sequência e uma trilha de perseguição. Jackie se faz de inocente, “Melanie entrou no provador, pegou todo o dinheiro e fugiu!”, alegando que não havia como ir atrás da garota,

<sup>9</sup> “This work was important in forming an image of the femme fatale as sexually, and generically, transgressive: a female figure refusing to be defined by the socio-cultural norms of femininity, or contained by the male-addressed, generic operations of film noir narratives in which her fatality resulted in her ultimate destruction. In the 1980s, feminist film criticism produced an array of work on female genres, and questioned the modes and contradictions of Hollywood’s address to its female audiences through melodrama and the woman’s film.” Tradução do autor.



pois estava só de calcinha no provador. “O que eu devia fazer se algo desse errado? Você não disse, disse?” – é o que alega a Ray.

A herança das heroínas do blaxploitation corporificada em Jackie pode ser vista quando ela pega a arma de Max “me sinto mais segura com ela”. Com um corpo cansado – “o que acha de envelhecer?”, ela pergunta a Max que desconversa dizendo que ela está ótima – “minha bunda não é a mesma”, lamenta-se. Jackie não é mais uma heroína de ação, seu corpo deixou de ser ágil: a ação está em seu raciocínio e na forma como envelhece.

Sua passagem rápida pela prisão em uma evocação aos filmes *woman in prison*<sup>10</sup> que tratavam de histórias em presídios femininos, apontam os problemas que Jackie já tivera com a polícia por conta de seu ex-marido traficante. Assim, Jackie parece bem familiarizada, afinal, sua juventude violenta fez dela uma mulher que vive no mundo do crime, mas não uma criminosa.

Jackie conversa de igual para igual com os policiais: ela fuma seu cigarro, cheia de condições. Em seu papel duplo, Jackie conta a Ordell que os policiais já sabem de tudo, deixando-o preocupado, então explica o que pretende, “farei duas entregas, a primeira com 10 mil, só como teste, eles observam, veem como funciona. Na segunda, trago o meio milhão (...) falei que você nunca recebe pessoalmente, que sempre manda alguém que nunca sei quem é”. A grande sacada está na segunda troca, em que Jackie entregará o dinheiro para outra pessoa. Tomada por uma ira incontrolável, Jackie chega ao apartamento de Ordell reclamando a mudanças de planos – Ordell coloca Sheronda (LisaGay Hamilton), transferindo o dinheiro para Simone Hawks (Hattie Winston).

Simone, uma mulher mais velha, repete o mesmo número de dança há anos, imitando as The Supremes – um grupo de mulheres negras americanas que fizeram sucesso entre 1959-77, apresentando músicas do estilo soul, disco e R&B – recorrentes nas trilhas dos filmes de blaxploitation. Sheronda, é uma garota do interior que aos 19 anos fora encontrada por Ordell “descalça como um animal” em um ponto de ônibus e que fora convencida a ir com ele para Hollywood. Depois de anos enclausurada, ela ainda não fora capaz de descobrir que não vive em Hollywood. Ambas vivem presas a Ordell – Simone e seus números musicais, e Sheronda, anestesiada por drogas – uma maneira de suportarem suas vidas, colocando-se sempre a disposição de homens que pouco as valorizam em uma opressão que não é revertida em resistência.

No dia da segunda troca, Jackie sai desesperada do provador para simular a falha do plano, essa é a verdadeira Jackie, farta de sofrer por conta da velhice que atinge seu corpo. Mais tarde, Jackie espera Ordell no escritório de Max, treinando caras e bocas para encarar seu inimigo, ela acusa Ordell de estar armado e Ray o mata. Suas relações afetivas, no entanto, não parecem ocupar um espaço significativo. Como aponta Mauro Baptista (2013), Jackie Brown critica o sentimentalismo “como uma alegoria das limitações da

sexualidade e do amor na sociedade americana” (p. 101). As relações sexuais valorizadas no exploitation do qual a mesma atriz fizera parte como um sex symbol, são deixadas de lado.

Jackie abre mão de sua vida amorosa eximindo-se da culpa quando diz a Max, “eu me sentiria melhor se você ficasse com mais dinheiro”, tentando se redimir por tudo que convencera Max a fazer. Jackie convida-o para ir a Espanha, mas ele recusa, “tem medo de mim?” ela pergunta, Max responde “um pouco”. Jackie dá um beijo em Max, não um beijo de final feliz, mas um beijo de satisfação, “vou te mandar um cartão”, diz ela, “promete?” ele suplica, “claro, sócio”. As preocupações de Jackie vão além do sentimentalismo, inalcançável para o amor e enferrujada no manuseio de armas, ela ainda causa calafrios de repulsa e desejo. Na cena final, Jackie sai em seu carro com um sorriso resiliente, ao som de *Across 110th Street*, que confirma “você tem que ser forte se quiser sobreviver”.

Melanie (Bridget Fonda) uma das mulheres de Ordell – com seu olhar debochado, consegue tirar os homens do sério. No início do filme, enquanto Ordell explica a Louis sobre as armas que vende – repetindo o texto que ouve nos vídeos de demonstração, ironicamente apresentados por garotas de biquíni – ele ordena que Melanie lhe traga uma bebida. O desprezo reservado a garota alimenta a indiferença – a objetificação de seu corpo é persistente, principalmente nessa cena, na qual pedaços dele são mostrados aos poucos.

A tensão entre Ordell e Melanie aumenta quando o telefone toca e ele pede para ela atender, “não me obrigue a te dar porrada”, ameaça. Seu corpo está à mostra de shorts e biquíni, uma figura provocante, Melanie sente prazer com o que sabe fazer de melhor: aproveitar a vida vendo TV e ficando chapada, hábito passado a Louis, um bandido fora de forma, que engasga quando fuma, “tossir é bom, abre os capilares, quando tosse, puxa o ar, ou, nesse caso, fumaça... até áreas do pulmão que não são usadas, é bom, fica mais doído” completa Melanie difundindo seu conhecimento barato. O relacionamento entre os dois é direto, enquanto conversam sobre a única foto que Melanie tem no Japão, ela vira para Ordell e pergunta, “você quer trepar?”, e ele aceita. Três minutos depois estão os dois na cozinha, “foi legal”, diz Melanie, “agora vamos nos conhecer”, Melanie caminha seminua e Louis pega uma cerveja.

Sua morte, resultado de uma provocação a Louis, está relacionada ao seu não-limite – o corpo, tão incitado, é apagado, não o vemos sem vida, apenas escutamos o tiro. Seu riso é a sua maior arma, a forma que encontra para atrair os planos de Ordell, a repugnância por sua existência é demarcada pela ambiguidade: ao mesmo tempo em que é uma ameaça, reconhece-se em um mundo de perigo perpétuo.

### O corpo como arma, poder e subversão

Atrevidas e grosseiras são designações que conferem as personagens de *Kill Bill*, uma personalidade vigorosa, o grupo das mulheres do Esquadrão Suicida das Víboras Mortais, estão longe da tranquilidade desencantada, *Kill Bill* prolonga o poder dessas mulheres que lutam entre elas. A impetuosidade de Kiddo, relembra a vivacidade das heroínas do blaxploitation, o corpo objetificado inexistente, ele é utilizado como arma – passando por experiências de quase morte.

<sup>10</sup> “Black Mama, white Mama” (1972) de Eddie Romero, é um dos filmes do ciclo *woman in prison* protagonizado por Pam Grier e Margaret Markov. Duas prisioneiras: Lee Daniels (Pam Grier), namorada de um cafetão e Karen Brent (Margaret Markov), membro de um grupo guerrilheiro, são alçadas juntas em um presídio como castigo para o mau comportamento, é quando são obrigadas a colocar suas diferenças de lado para escaparem dali com vida.

O abjeto é a violência do luto por um “objeto” para sempre já perdido. O abjeto derruba o muro da repressão e seus julgamentos. Ele reconduz o eu [moi] à fonte dos limites abomináveis dos quais, para ser, este se separou – ele o reconduz ao não-eu, à pulsão, à morte. A abjeção é uma ressurreição que passa pela morte (do eu [moi]). É uma alquimia que transforma a pulsão de morte em despertar de vida, de nova significância.<sup>11</sup> (KRISTEVA, 1982, p. 15)

A morte representa a mudança, a violência como poder que libera e encarcera, é um meio de chegar aos objetivos, no entanto, a luta que travam é justamente contra ela. Kiddo (Uma Thurman), é relegada ao esquecimento, ao acordar de um coma depois de quatro anos sofrendo abusos sexuais, percebe, com um choro preso na garganta, que não está mais grávida. Mesmo desolada, ela percebe que alguém se aproxima, é quando o enfermeiro entra em seu quarto acompanhado, “uma trepada sai por US\$75, amigão” ele prossegue explicando as regras, “as trompas dela já eram, então, goze dentro se quiser (...) às vezes, a xoxota dessa aí fica mais seca do que areia, se estiver seca, lubrifique com isso e mande ver”, lhe entregando um pote de vaselina. Kiddo ataca seu agressor mordendo-o no lábio, em uma luz baixa e esverdeada, que lembra os filmes de terror, ela se arrasta até a porta, limpando sua boca suja de sangue. O enfermeiro, estarrecido, é atacado no calcanhar e golpeado na cabeça, começa a ter espasmos e morre. Seu gozo de vingança é violento e doloroso, sua moral abominável torna-se uma perturbação da ordem. Esse seguimento é interpretado não apenas como uma vingança genérica materna, mas enquanto privação da liberdade, indicando uma agressão que será combatida pela agressão. Em Kill Bill Vol.1 a noiva ensanguentada que suplica pela vida, o faz pelo seu bebê. Chorosa, Kiddo revela que o bebê é de Bill (David Carradine), seguido de um tiro que explode sua cabeça. A face da vida e da morte são postas em jogo e a perspectiva materna torna-se a força motriz.

Ao final de Kill Bill Vol. 2 Kiddo relembra o momento em que decidiu mudar de vida, em uma conversa com a assassina Karen (Helen Kim), “Karen... acabei de descobrir, agora mesmo, logo antes de você abrir um buraco na porta, que estou grávida”, ela pede para que Karen olhe o teste de gravidez, “sou a mulher mais mortal do mundo, mas agora, estou com medo pelo meu bebê” – é quando Karen se convence e vai embora, desejando felicidades, Kiddo aceita os encargos maternos que estão longe da imposição.

Levada pela Pussy Wagon – carro de Buck, Kiddo foge do hospital depois de treze horas treinando para conseguir movimentar-se. O primeiro passo é ir para o Japão convencer Hattori Hanzo (Sonny Chiba) a forjar uma espada para que ela concretize sua punição. Sedenta pela morte, sua força não está apenas no corpo treinado, mas na astúcia da mente. No capítulo 8 The cruel tutelage of Pai Mei temos uma prova dessa virtude, depois de ser enterrada viva por Budd (Michael Madsen) ela concentra-se em lembrar seu

treinamento com Pai Mei (Gordon Liu), concedido por Bill, “se agir com a velha irreverência americana, ele quebra suas costas e seu pescoço feito gravetos” aconselha ele, reprimindo-a por sua natureza insolente. “Quando verei você de novo?”, Kiddo pergunta a Bill, que responde “quando estiver pronta”. Estar pronta dependeria da sua capacidade em aprender a lidar com um mestre rabugento, preconceituoso e que não suporta mulheres. Um aprendizado árduo, em que passa dor, fome e suporta críticas, mas que lhe será útil. Kiddo renasce quando surge da terra, sua força representada pelas marcas de sangue no caixão a despertam pela segunda vez.

“Você e eu temos negócios inacabados” comenta Kiddo antes do duelo com Bill. Pai Mei ensinara-lhe a técnica mortal dos Cinco Pontos que Explodem o Coração que, segundo Bill, ele não havia ensinado para ninguém. Kiddo em um misto de orgulho e arrependimento começa a chorar, chegando a conclusão de que é uma má pessoa, Bill a corrige dizendo que ela é “uma pessoa maravilhosa”. Kiddo sai com a sua filha nos braços e a espada nas costas: suas maiores conquistas. Na manhã seguinte, ela aparece estirada no banheiro, em um misto de choro, risada e alívio, ela abraça um ursinho de pelúcia com seu pijama branco, uma mulher inocente e delicada – é a sua face materna – ela sai do banheiro e pula na cama, onde B.B. (Perla Haney-Jardine) está vendo TV.

A motivação de O-Ren Ishii (Lucy Liu) nascera de um problema familiar – o assassinato de seus pais. Junto dos Crazy 88’s, O-Ren tomara conta da cena criminal em Tóquio. Nas palavras de Tanaka (Jum Kunimura) O-Ren é uma degradação para o conselho que escolhera uma líder mestiça: após decepar a cabeça de Tanaka, O-Ren promete que, nenhum assunto será tabu, exceto a sua descendência.

Vociferando, ela incorpora a opressão como catalisadora de sua identidade, reforçando-a por meio da tirania. Com um estilo de luta comedido, O-Ren é uma líder experiente – sua descendência oriental e americana fizeram-na combinar dois estilos de vida. A modificação da posição de quem fala, nesse caso é uma das concepções do sujeito do pós-feminismo que, segundo Preciado, não trata de substituir o domínio feminino pelo masculino, mas de uma contínua negociação.

Após a retaliação dos Crazy 88’s, Kiddo pergunta “então, O-Ren, tem mais subalternos para eu matar?”, é quando Gogo surge simpática e uma risada estridente, munida de uma mace chain que balança graciosamente. Kiddo pede a Gogo “sei que seu dever é proteger sua patroa, mas eu imploro que vá embora”, Gogo ri, levando a mão até a boca “chama isso de implorar?”. Seus primeiros golpes desarmam Kiddo – e ela reconhece a astúcia de Gogo, no entanto, mesmo enforcada, Kiddo é capaz de golpear a garota na cabeça, fazendo-a chorar, bravamente, lágrimas de sangue.

No caso de Vernita (Vivica A. Fox), o arrependimento da especialista em facas não anula as decisões do passado, mesmo explicando seu ponto de vista e lamentando-se pelo massacre. Enquanto prepara o cereal de Nikki (Ambrosia Kelley), convencendo-nos de que não atacaria Kiddo, Vernita atira, precipitadamente, com uma arma que sai de dentro do cereal. Sua morte com uma facada no peito demonstra um lado que Kiddo ainda não experimentou: as responsabilidades da maternidade.

Já Elle Driver (Daryl Hannah), diferente das outras membros do Esquadrão Suicida das Víboras Mortais, não possui qualquer relação familiar aparente, no entanto, sua relação

<sup>11</sup> “The abject is the violence of mourning for an “object” that has always already been lost. The abject shatters the wall of repression and its judgments. It takes the ego back to its source on the abominable limits from which, in order to be, the ego has broken away—it assigns it a source in the non-ego, drive, and death. Abjection is a resurrection that has gone through death (of the ego). It is an alchemy that transforms death drive into a start of life, of new significance.” Tradução nossa.

com Bill, que parece beirar quase a um caso de amor, é o único relacionamento que lhe resta, ela respeita-o veementemente – talvez a única pessoa que consiga orientá-la no que fazer. Dona de uma personalidade difícil, Ele é desobediente e sempre consegue o que deseja, sua luta contra Kiddo não implica, necessariamente, em defender-se do ataque da antiga rival, mas atacá-la com todas as suas forças e precisão, para terminar, de fato, o que ela começara há quatro anos.

“E a que devo eu este prazer duvidoso?” responde ela a Budd pelo telefone, fumando seu cigarro e com seu cabelo loiro escorrendo pelo rosto, um semblante misterioso que é acentuado pelo seu tapa-olho. Quando Budd comenta sobre a espada Hattori Hanzo de Kiddo que ele tem em mãos, a expressão de Ele muda radicalmente, seu olho, antes baixo e desinteressado, agora olha para a frente, empenhada e interessada. Os dois começam a negociar o valor da espada, “quanto?” pergunta Ele, e Budd em um tom abusado “é difícil dizer, sendo tão valiosa”, “quais são as condições?”, prossegue ela – 1 milhão de dólares – Ele concorda contanto que Budd mate Kiddo e a faça sofrer até o último suspiro. No capítulo Face to face de Kill Bill Vol.2, surgem figuras femininas pautadas em um corpo que simboliza o prazer, um corpo perverso, sofrido e calado que representa o avesso das personagens anteriores. Clarita (Claire Smithies) é uma das prostitutas do bordel de Esteban Vihao (Michael Parks) que formara seu exército, os Akuna Boys, filhos bastardos das prostitutas. Clarita é escolhida para servir Esteban e Kiddo, com uma deficiência no rosto – tratada com repulsa e caridade por Esteban, que lhe oferece um lenço para se limpar – indicando sua deficiência como um inconveniente. As outras oito prostitutas que aparecem brevemente – Patricia Silva, Maria Del Rosario Gutiérrez, Sonia Angelica Padilla Curiel, Veronica Janet Martinez, Lucia Cruz Marroquin, Citlati Guadalupe Bojorquez, Graciela Salazar Mendoza, Maria Lourdes Lombera – na rede ou sentadas, exalam uma despreocupação e conformidade com suas vidas. Ao aceitar um tipo de não existência – apropriando-se de uma tranquilidade inexistente para as outras personagens que utilizam o corpo como forma de empoderamento e não submissão a violência que arrancam suas individualidades.

A opção pelo tempo cíclico, para Kiddo e Vernita é a salvação. Kill Bill tenta erigir um chamado para a tomada das mulheres pelo tempo linear, empoderando-as pela violência. Por meio de sua narrativa fragmentada que nos obriga a pensar sobre a ordem e o que entendemos por diferenças sexuais – de forma exagerada e cômica – as divergências operam “em sua declinação política, as novas tecnologias da sexualidade que aqui são propostas mostram que o corpo é também o espaço político mais intenso para levar a cabo operações de contraprodução de prazer” (PRECIADO, 2014, p. 13).

Em À Prova de Morte, mesmo vitimizadas por uma morte que dilacera o corpo de Arlene (Vanessa Ferlito), Jungle Julia (Sydney Tamiia Poitier) e Shanna (Jordan Ladd), as garotas experimentam uma liberdade brutal. A irreverência das primeiras garotas está naquilo que elas dizem, afinal, À Prova de Morte é um filme sobre o cotidiano, as garotas praguejam em meio a voltas de carros, drinks e algumas drogas.

O diálogo diz muito do que poderia ser mostrado, todavia, a provocação dos filmes exploitation, resguardados pela ação, estão presentes por meio da exploração do corpo feminino. A câmera que segue Julia de calcinha e camiseta

no início, só comprova a importância do corpo, ela deita no sofá, pedaços de seu corpo vão sendo explorados – o mesmo acontece com Arlene que, ao subir para a casa de Julia para fazer xixi, suas pernas são focalizadas, desesperadamente envoltas pelas mãos.

Julia é DJ da rádio local, seu corpo é seu instrumento de trabalho – ela está em vários outdoors pela cidade. Com as amigas, deitada no banco do carro ela comenta mal-humorada, “Shanna, eu não sou obrigada a dar maconha pra todo mundo quando a gente sai”. Shanna desconversa, comentando de um produtor que é apaixonado por Julia, a garota revida “se ele tivesse uma queda por mim tinha ligado ao invés de sumir por seis meses e, viria pra cá mais vezes se quisesse e teria ligado na merda do meu aniversário”, e Shanna rebate “mas quando você se enrosca nele, fica tudo bem”, insinuando que a dureza da amiga é um escudo.

Shanna é tranquila, apaziguadora e cômica “Arlene, esqueceu como é sair com a Jungle Julia? Isso aí não foi nada, foi só a Julia resmungando que nem uma putinha e eu criticando e tolerando ela ao mesmo tempo”. Arlene é mais calada, quando questionada sobre o encontro da noite anterior, ela esquiva, “se a gente não põe esses caras na linha eles não te respeitam”.

Os detalhes da noite passada dizem muito sobre Arlene, uma personagem que se aproxima de Abernathy (Rosario Dawson) – conservadoras, mas que nunca se sujeitam a fazer o que não querem. Arlene começa a contar sobre a sua noite, “tá legal, eu vou pra cama agora, então, tá na hora de vazar e ele começou a resmungar, ‘agora?’ e eu disse assim ‘é, agora, você pode vazar’ e ai ele disse ‘espera ai, eu já sei...’ e eu disse não, e ele disse ‘como assim, você não sabe nem o que eu vou falar’ e eu disse ‘eu sei o que você vai falar e a resposta é não’ e ele disse ‘como você sabe o que eu ia falar’ e eu disse ‘ porque você vai falar, ai vamos dormir juntos sem fazer nada, só ficar de boa, dormir abraçado e acordar juntos... não, vai embora e a gente se vê amanhã”.

No meio da conversa, Shanna relembra, “nada de transar com os caras hoje, podem conversar com eles, podem ficar com eles, mas nada de trepar com eles, porque a gente vai pro lago LBJ essa noite e meu pai deixou bem claro, ele disse ‘tô deixando vocês e suas amigas ficarem na casa do lago, não você e uns depravados tentando trepar com a minha filha””. Quando elas decidem para onde ir começam a se perguntar se os garotos vão estar lá e Arlene comenta “talvez eles levem o beck”, imediatamente Julia rebate “nem ferrando, não, primeiro eu não quero depender desses merdas e segundo que eles dependam de mim, se a gente não arranjar vai ter que ficar com eles a noite inteira” – provando que, ainda que se apaixonem, fiquem presas a homens não é uma boa ideia.

À Prova de Morte também recorre a perspectiva da mulher apática às diferenças sexuais e o encontro entre Marcy (Marcy Herriell) e o trio demonstra isso. Arlene descobre que Julia prometera na rádio que o primeiro cavalheiro que recitasse um poema para sua amiga, seria presenteado com uma lap dance. “Julia, que merda você falou de mim lá no rádio?” pergunta Arlene. Ao invés de explicar, as garotas optam por encenar a aproximação de um cara interpretado por Marcy, que finge uma voz máscula. Para Arlene tudo isso é ridículo e sua amiga, em um tom ameaçador lhe diz “você que sabe, mas se não fizer todo mundo em Austin vai achar que você amarelou e eu acho que você não vai querer que todo mundo ache que você amarelou”.

Destacamos a exacerbação do corpo como um status in-

falível, as garotas bêbadas vão para o Texas Chili Parlor, onde dançam, bebem e encontram com os rapazes enquanto esperam Lanna Frank (Monica Staggs). No bar, o dono Warren (Quentin Tarantino) oferece uma rodada de bebidas, “se o Warren manda, a gente faz”, confirma Julia aprovando uma submissão consciente e, para os mais fervorosos, uma metáfora que designa Tarantino como o dono do filme.

Arlene sai para fumar e é pega de surpresa por Nate (Omar Doom) que sugere “uns amassos”. Ela nega, explicando que o lugar não é apropriado e Nate oferece seu carro, “como assim, você não tá vendo que tá um puta dilúvio ali?”, ele saca um guarda-chuva. Irritada, ela responde “para de choringar, não é atraente... tudo bem, só que eu não quero que fique óbvio pra todo mundo no bar que a gente sumiu, então a gente entra no carro e fica seis minutos e volta, fechado?”, ele concorda.

Dov (Eli Roth) e Omar (Michael Bacall) são os rapazes que o trio encontrara, eles se oferecem para pegar bebidas e começam a arquitetar um plano – “você acha que elas vão cair nessa?” pergunta Omar e Dov responde “se um cara estiver pagando, essas malucas bebem qualquer coisa”. Os diálogos machistas só enfatizam a força das garotas, longe do corpo de uma heroína como Kiddo, mas próximo da emancipação, recusando essencialismos biológicos e incitando novas estratégias para abordar o mundo.

Com as pernas molhadas pela chuva e embaladas por bebidas e cigarros, as garotas aproveitam um momento relaxante fora do bar, é quando Mike surge. Arlene, ao mesmo tempo em que parece seduzida pelo dublê, demonstra medo de seu carro, que para tranquilizá-la ele diz ser de sua mãe. “Que tal aquela dança erótica?” pergunta ele – “você parece meio abalada, ferida, desprezada (...) você achou que os homens te incomodariam toda a noite, mas pelo seu olhar dá pra ver que ninguém chegou em você (...) pouca coisa no mundo é tão atraente quanto o ego ferido de um lindo anjo”.

Ao som de *Down in Mexico* (1956) dos The Coasters, suas mãos escorregam pelo corpo curvilíneo, ela se arrasta pelo chão e vai até o colo de Mike, ela o faz colocar suas mãos em seu corpo, chegando ao ápice em um balanço frenético. Arlene é observada por mulheres – apesar de dançar para Mike, seu olhar não é o único. Julia brinca que Mike vai “faturar uma transa”, por dar carona a Pam (Rose McGowan) e a jovem responde “escuta aqui suas idiotas, eu não vou transar com ele, nem se eu quisesse, ele tem idade pra ser meu pai”. Pam confessa ter medo do carro de Mike, é quando discursa sobre os filmes de ação, explicando que seu carro é seguro. Enquanto isso, Pam debruça-se sobre o carro, brincando com a caveira desenhada nele, distraída. Quando entra no carro, Pam pergunta por qual motivo o banco do passageiro está em uma caixa e Mike explica que ali costuma-se colocar a câmera, protegendo-a – o que não acontecerá com ela.

Sonolentas, as garotas colocam a música *Hold Tight* (1966) de Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick & Tich. Desatentas, elas escutam a música em último volume, incentivando-as a “segurar firme e fechar os olhos”. Mike ultrapassa as garotas, desliga seu farol e vai ao encontro delas, a batida é violenta, os corpos desmembrados – a cena repetida sob vários ângulos, enfatiza a fragilidade e o terror desses corpos.

Tal morte soa como uma lição de moral obsoleta por colocar a “culpa” nas garotas – no entanto, relegar o acontecimento a uma explicação simplória, seria reduzi-lo a complacência. Na cena seguinte, o empasse esclarece não apenas uma

condenação das garotas, a crítica é ao estado da lei. Earl McGraw (Michael Parks) e Edgar McGraw (James Parks) são responsáveis pela investigação do acidente e sentem que não podem fazer nada. Mike, como o único sobrevivente, permanecera imaculado de bebidas e drogas, diferente das garotas. A dupla confirma, obrigatoriamente, um discurso que não responsabiliza os homens e relega a culpa ao comportamento feminino.

Ao propor a *fallen-women* – garotas que perderam sua inocência – coloca-se em questão não só a recuperação das mulheres do *exploitation*. Annette Kuhn<sup>12</sup> afirma que na maioria dos filmes sobre “higiene sexual” – um preconizador do *exploitation* – a mulher ativa sexualmente é vista como a causa das doenças. Nesse filme, o espaço oferecido implica em deixá-las ser o que querem, o fim trágico encara a morte como um despertar para a vida em um mundo que não está preparado para essas mulheres.

Meses depois, Mike retorna com outro alvo: um grupo de garotas que trabalham com cinema, mais calejadas com o mundo pernicioso. A renovação feminina é revertida em personagens tão sem escrúpulos quanto o seu agressor. “No mundo em que eu vivo, mulheres precisam de arma”, expõe a dublê Kim (Tracie Thoms). Abernathy e Lee estão no carro, Mike se aproxima e passa a língua no pé de Abernathy. A garota acorda assustada explicando que “aquele cara” encostara no pé dela – observando-o entrar no carro e sair em disparado. É quando Lee comenta “pau pequeno” e Abernathy concorda, insinuando esse comportamento como uma demonstração falha de masculinidade. Lee é mais tranquila e, muitas vezes, não acompanha o raciocínio das amigas – sua caracterização de jovem avoadada com roupas de líder de torcida, reforçam seu estereótipo. Com total confiança em suas amigas, sua ingenuidade não se torna só uma forma de abuso masculino, mas funciona como uma forma de suas amigas explicarem que o mundo não é seguro.

Depois de encontrar um exemplar da *Vogue* italiana na loja de conveniência, Abernathy fala com Lee. Comicamente enquanto acompanhamos o diálogo, pensamos no que as garotas seriam capazes de fazer por ela – a forma como o atendente anuncia a revista nos incita a pensar que ele pediria algum favor sexual. Tal ideia é desconstruída quando as garotas começam a discutir sobre a divisão da revista, provando que em *À Prova de Morte*, o diálogo é mais significativo que a ação.

Quando se encontram com Zoë, as garotas são observadas por Mike e sua câmera – a música, uma voz feminina que canta um lá-lá-lá medonho que lembra as trilhas de filmes de terror – chegando a parecer vítimas inconscientes. O clima tenso desaparece quando começam a falar sobre os romances – Lee mantém um caso com assistente que possui uma tara: ele gosta de vê-la fazendo xixi, uma confissão que desperta risadas e provocações.

“Kim, departamento de pintos” diz Zoë, “nada de pintos dessa vez, eu tenho o meu homem”, responde ela – “roubou de quem?” pergunta Zoë – indicando a índole pouco confiável da amiga. “Ele tava super namorando” completa Abernathy, “a Kim sempre rouba o namorado das outras” diz Zoë, deixando Kim alterada “(...) eu não roubei nenhum deles, eles só pularam fora”.

<sup>12</sup> Em “Cinema, Censorship and Sexuality, 1909 à 1925” (London: Routledge, 1998).

No restaurante, as amigas continuam com o blá-blá-blá, “Zoë a gata” é como Abernathy chama sua amiga, apelido que se deve a sua capacidade de agilidade e destreza. Zoë conta que planeja há um mês alugar um Dodge Challenger, “vou dizer que quero comprar para fazer um teste drive, um Dodge Challenger 1970 com pintura branca...Kowalski, ‘Corrida contra o Destino’, cara, é um carro clássico” conta ela para Kim. “O que é corrida contra o destino?” pergunta Abernathy, descrentes, as dublês explicam que se trata do filme “Vanishing Point” (1971). “Abby, achava que eu era a sem noção aqui”, explica Zoë, “olha só Zoë, a maioria das meninas não conhece ‘Corrida contra o Destino’”, completa Kim. “Espera um pouco, a maioria das meninas? E você duas o que são?” pergunta Abernathy, é quando Kim explica que elas são fanáticas por carros, comparando os filmes de corrida com “Ursinhos Carinhosos”, que Lee confessa amar. Kim foge de um discurso ultrapassado, afirmando que as garotas podem ser e ver aquilo que desejam.

Não devemos apenas ao trio a responsabilidade pela vingança, mesmo excluída da aventura, Lee talvez esteja mais próxima do primeiro grupo. Seu corpo não é somente explorado por homens, mas por suas amigas que a usam como moeda de troca para conseguirem o carro, comprovando não uma irmandade fajuta, mas o reconhecimento de que seu corpo possui alguma força, redescobrimo o espaço corpóreo para a autonomia feminina.

Kim e Zoë discutem sobre a manobra que Zoë quer realizar e Kim profere um discurso que zela pela segurança da amiga. Zoë implora e promete ser a escrava de Kim por três dias. Já convencida, elas tentam persuadir Abernathy a ficar esperando, “(...) as duas tem a cara de pau de me pedir, ou melhor, de me avisar pra conversar com aquele fedorento, enquanto as duas saem pra se divertir, isso é palhaçada sim”. A dupla explica que Abernathy e Lee são a garantia de que elas vão retornar, “na verdade a gente tá te fazendo um favor, porque vamos fazer uma coisa bem idiota, mas tudo bem, a gente é dublê e não tem juízo, mas você tem juízo e ninguém com juízo faria o que a gente vai fazer”. Elas usam o fato de Abernathy ser mãe para justificar sua falta de coragem, e ela se revolta.

Abernathy coloca em prática seu plano. “Jasper, a gente queria saber se minhas amigas e eu podemos testar o carro sozinhas, sabe? Pra ver se é confortável”, pergunta para o dono do carro, e ele, desconfiado, pergunta porque faria uma burrice. Abernathy explica que elas não são ladras, isso seria deselegante, ele poderia verificar no hotel em que estão hospedadas. Por fim, ela diz que Jasper terá a chance de conhecer Lee, que ele pensa ser uma atriz pornô.

Lee encara uma situação constrangedora quando as amigas a deixam de lado, o trio que sai em busca de aventuras e assume o lugar de repressoras – excluem uma política binária. Lee serve para explicar as ameaças que o mundo oferece, alertando não apenas para os homens malfeitores, mas as mulheres – lembrando um pouco da índole educacional dos filmes de “higiene sexual” que pretendiam explicar o mundo para os jovens.

Na primeira parte da perseguição Zoë está prestes a cair, demonstrando sua fragilidade e Mike comemora uma vitória antecipada. Surpreendentemente Kim dispara sua arma contra Mike, ferindo-o. Zoë, que voara do capô do carro, volta de forma hilária, saltando de um arbusto “vamos atrás dele?”. Abernathy é convidada a se retirar, já que ninguém acredita que ela seria capaz de colocar essa ideia em prática, é quando ela responde “vamos matar o imbecil”.

Kim veste suas luvas e uma jaqueta, Zoë tira seu cinto e pede o de Kim, que se nega a emprestar “é o meu preferido, eu não quero saber, pega o da Abernathy”. Kim ordena para Abernathy “me dá o cinto” e ela se recusa “não, é Prada”, Abernathy começa a discursar sobre educação – “quer saber, nem pense em me pedir pra arrumar seu cabelo de novo” ela diz para Kim, “vai pedir por favor, porque você é assim quando ninguém tá olhando, não é tão durona”, completa ela. Kim é dessa forma pois o mundo necessita que ela seja dissimulada, mas genuína.

Em Os Oito Odiados, Daisy (Jennifer Jason Leigh), uma das poucas mulheres, sofre tanto física quanto mentalmente quando apanha dos homens. Uma assassina sádica que experimenta um tipo de igualdade em meio aqueles com quem convive – seu olhar debochado e seu olho roxo não apenas enfatizam a fragilidade, mas colocam à prova sua capacidade em suportar a dor.

Sua cabeça vale 10 mil dólares, um preço razoável quando comparado ao valor das cabeças masculinas, um valor material que no mundo inóspito de Os Oito Odiados, é o suficiente para colocar em risco a vida de todos. Daisy é tão apática quanto qualquer outro, chegando a reclamar da carona que Ruth (Kurt Russell) dá ao Major Marquis Warren (Samuel L. Jackson), pelo fato de ele ser negro, “você vai deixar esse crioulo andar aqui dentro?”, pergunta indignada. Ruth a golpeia na cabeça, fazendo-a chorar, “gosta do barulho dos sinos, vadia? São bem bonitos, não são? Se abrir essa boca suja de novo, arranco seus dentes”.

Daisy levanta sua face ofegante, mesmo machucada, ela ainda parece ameaçadora com seus olhos negros penetrados pelo ódio e sua testa ensanguentada. Em uma constante inversão de valores, que perpassa todas as outras personagens, a única mulher despreza todos aqueles que são diferentes dela ou que, de alguma forma, atrapalham seus planos. As contradições de Os Oito Odiados apenas acentuam a índole humana imperfeita, ignorando os falsos complementares: homem e mulher.

Como explica Preciado, as posições de gênero são o resultado de imitações, regulações, repetições e sanções constantes que contêm um germe perturbador, já que “toda técnica que faz parte de uma prática repressiva é suscetível de ser cortada e enxertada em outro conjunto de práticas, reapropriada por diferentes corpos e invertida em diferentes usos, dando lugar a outros prazeres e a outras posições de identidade” (2014, p. 108). Nesse sentido, as práticas opressivas sofridas por Daisy são revertidas em defesa: o sangue derramado serve de alimento, um sustento que ela tira proveito com prazer, lambuzando-se – Daisy não se mostra debilitada pelo corpo surrado, ela suporta cada pancada com o riso.

A indiferença de gêneros é retomada quando Warren pergunta quem é Daisy Domergue, “uma maldita vadia assassina”, responde Ruth, o major faz então uma observação relevante, “vejo que não tem problemas em levar uma mulher para a força”, e é respondido, “por ‘mulher’, se refere a ela? Não, não tenho problemas”. Tal afirmação, rapidamente esquecida, prevê algumas interpretações: uma primeira análise apontaria seu caráter misógino e intolerante, no entanto, observamos a colocação de Warren em sua complexidade: Warren, como um negro que sofre preconceito da própria Daisy, destaca em seu caráter machista uma fraqueza da assassina, a fraqueza em ser mulher que, segundo ele, seria incômodo até na hora de sua execução. Esses jogos identitários, marcados pelo desacato, são cons-

tantes, os momentos de violência praticados contra Daisy – só intensificam o seu ódio – mesmo sangrando pelo nariz, Daisy convence pela comicidade, dando uma piscadela para Warren, afirmando um tipo de normalidade dessas situações inconvenientes.

Daisy está presa a Ruth e, mesmo depois de deixá-lo envenenar-se, a corrente que os prende não é partida, a assassina carrega o peso de um corpo morto. A mulher, em *Os Oito Odiados* como Daisy, é motivo de toda a confusão, já que salvá-la é o objetivo de quase todos os que estão no armazém, com exceção de Warren, Smithers (Bruce Dern) e Mannix (Walton Goggins).

Enquanto Warren promove um julgamento para descobrir quem envenenou o café, Daisy mantém-se em silêncio, transformada em um monstro ameaçador, seu corpo treme de excitação, “seu preto sem vergonha, filho da puta, você vai morrer nessa montanha e eu vou rir muito quando isso acontecer”, grita ela. Já desconfiado de Oswaldo Mobray (Tim Roth), Joe Gage (Michael Madsen) e Bob (Demián Bichir), Warren acredita que algum deles está tramando algo junto com Daisy, afinal, “que graça essa tribu tem para fazer um homem atravessar uma nevasca nesse frio?”. No capítulo 5 *The Four Passengers* tomamos contato com a verdadeira história e é quando outras personagens femininas também são apresentadas: Minnie Mink (Dana Gourrier) a dona do armazém, Gemma (Belinda Owino) a sua tímida ajudante, e Six-Horse Judy (Zoë Bell) a cocheira simpática. Um capítulo decisivo para a compreensão da história e que conta com personagens pontuais merecedoras de problematizações, principalmente em um filme como *Os Oito Odiados* em que a presença de figuras femininas é escassa. “Aqui está pessoal, o armazém da Minnie, saiam para esticar as pernas. Quando estiverem prontos entrem, se aqueçam junto ao fogo e bebam café, vou apresentá-los à Minnie” diz Judy. Quando os quatro entram no armazém, Minnie parece bastante rígida, entoando a voz, pede para que os cavalheiros tirem o chapéu. Hospitaleira, ela faz com que se sintam à vontade, falando alto e gesticulando bastante, Minnie orgulha-se quando o quarteto comenta terem ouvido sobre “o melhor café do mundo”. Minnie é como uma mãe – que talvez lembre um pouco do que fora a figura da Mammy – ela ordena que Judy vá ajudar os outros com a bagagem, “mas dê um jeito no café” brinca Judy correndo e dando risada e Minnie responde “vou dar um jeito em você!”, autoritária.

Minnie impressiona-se com a gentileza dos rapazes e o francês de Jody, “isto é muito legal, o que é?” pergunta ela, é quando ela aprende que oui significa sim em francês e exige que Dave (Gene Jones) lhe pergunte se sua bunda é grande, o velho que parece não entender, faz o que ela manda, “olha só pessoal, eu falo francês” resmunga orgulhosa. Os quatro viajantes são muito gentis: Joe refere-se ao sotaque de Judy como uma gracinha, um flerte desajeitado; Oswald pede um doce para Gemma chamando-a de madame e segura a escada para que ela suba em segurança e Bob pede encarecidamente para assistir ao jogo de xadrez de Smithers e Dave.

Ansiosa para receber um parecer de seu café, Minnie ela pergunta, subitamente recebe um tiro na cara. Gemma e Judy olham com pavor, precedido de tiros que atravessam seus corpos. Todos que estão no armazém são mortos e enterrados – com exceção de Smithers – um velho que lhes parece autêntico para uma emboscada convincente. Oswald atira pela segunda vez em Gemma, agora com os braços

encolhidos sobre o peito, choramingando e deitada sob as balas coloridas que derruba, ela é morta. Joe continua admirando Judy que também implora pela vida agarrando na barra de seu casaco, o vaqueiro atira novamente na cocheira e, dessa vez, o sangue da moça chega até sua face.

O breve momento concedido a essas personagens relegam-nas a impossibilidade de praticarem o que chamamos de sua autenticidade, que fora interrompida. Mesmo ferida, Daisy expressa um momento de felicidade quando vê seu irmão Jody (Channing Tatum), que é morto com um tiro na cabeça, deixando-a descontrolada “o que está fazendo? Ele estava se rendendo!” – a garota sofre em soluços com os restos de seu irmão no rosto. Daisy tenta negociar sua vida, “Mannix, escolheu a hora errada para virar amante do negro”, ameaça ela tentando convencê-lo a ficar do lado dela, afinal, ela faz parte de uma gangue e a cabeça de seu irmão vale, pelo menos, 50 mil dólares.

Com seu irmão morto, Daisy está no comando, “pegue a arma e atire no negro, então, ficamos aqui pelos próximos dois dias, quando a neve derreter, voltamos para o México”. Ela oferece a Mannix o corpo de um de seus homens e, conseqüentemente, a recompensa por ele. A assassina explica o quão difícil será levar os corpos a Red Rock sem a ajuda dela, não apenas por conta da nevasca, mas pelos quinze homens da gangue que estão esperando por todos. Atendida por Warren, agora no pé – Daisy prepara-se para morrer, fechando os olhos, é quando a arma de Warren falha. Mannix começa calmamente a repassar todo o acordo. Daisy só não concordou em entregar o corpo do irmão justificando-se pelo fato de ele ter filhos – “sem acordo, sua vadia” lhe diz Mannix – começando a explicar que, quando ela viu ele tomando o café envenenado, não disse nada, o que faz com que ele não acredite na história que ela conta agora. Mannix refere-se a ela como “uma vadia mentirosa que faria de tudo para escapar da força”. Daisy tenta, arrastando-se pelo chão, escapar do corpo de Ruth, conseguindo decapar o braço de seu torturador, ela se aproxima da arma, é quando leva um tiro de Mannix. Daisy cospe em sinal de desprezo para depois ser enforcada. Seu rosto vermelho e desdentado começa a sofrer com a falta de oxigênio, debatendo-se no ar junto ao braço de Ruth do qual ela não conseguira se livrar, “essa foi uma dança bonita”, afirma Warren sobre o enforcamento.

### Considerações finais

Não se pode negar que, a perturbação das personagens femininas irreverente em Tarantino encontra-se em um transtorno de suas identidades – em sua maioria delimitadas entre as fronteiras do interior e exterior, que não se livram da ameaça, mas mantém-se em constante perigo. Destacamos personagens que sobrevivem em uma constante exploração de sua ordem social e, principalmente, de seus corpos, quase todas experimentam os limites entre a vida e a morte, ressignificando suas posições: violência, perversidade, sanguinolência, sadismo, excitação e sofrimento. Assim, o abjeto como portador de tudo aquilo que é sujo e desprezível – assim como fora o *exploitation* que também não deixara de representar suas personagens femininas através da objetificação – ao mesmo tempo em que problematiza os significados potencializando a desestabilização do sujeito na sociedade, assume não só a liberdade do corpo feminino, mas a sua opressão, atuando como catalisador das identidades.

## Referências bibliográficas

BAPTISTA, M. (2013). **O Cinema de Quentin Tarantino**. São Paulo: Papirus.

BORDWELL, D. (2009). (50) **Days of summer** (movies), Part 2. Blog Observations on Film Art, 12 set. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/category/directors-tarantino/>>. Acesso em: 06 abr. 2016, 10:20:20.

BUTLER, J. (1999). **Gender Trouble – Feminism and the Subversion of Identity**. Routledge: New York and London.

CARROLL, N. (1998). *The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)*. In CARROLL, Noël. **Interpreting the Moving Image**. (pp. 240-264). University of Wisconsin: Madison.

HANSON, H. (2007). **Hollywoody Heroines – Women in Film Noir and the Female Gothic Film**. New York: I.B. Tauris.

HARVEY, D. (1996). **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola.

HUTCHEON, L. (1991). **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago.

JAMESON, F. (1993). *Postmodernism and consumer society*. In FOSTER, HAL (org.). **The anti-aesthetic. Essays on post-modern culture**. Seattle: Bay.

KRISTEVA, J. (1982). **Powers of Horror – An Essay on Abjection**. New York: Columbia University Press.

\_\_\_\_\_. J. (1986). **The Kristeva Reader**. New York: Columbia University Press.

KUHN, A. (1998). **Cinema, Censorship and Sexuality, 1909 – 1925**. London: Routledge.

LYOTARD, J. (2000). **A Condição Pós-Moderna**. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio LTDA.

MC CALLUM, P. (1985). **New Feminist Readings: woman as escritura or woman as other?** Canadian Journal of Political and Social Theory 9, n.1-2, pp. 127-132. Disponível em <<https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14030/4802>>. Acesso em: 08 abr. 2016, 10:50:33.

PLATZ, J. (2012). **Return to the Grindhouse: Tarantino and the modernization of 1970s Exploitation**. Enthymema, v.2, n.7, 2012, pp. 528-542. Disponível em <<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2730>>. Acesso em: 09 abr. 2016, 18:32:20.

PRECIADO, B. (2014). **O manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições.

PUCCI, L. (2006). *Cinema Pós-moderno*. Em MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, pp. 361-378.

SCHAEFER, E. (1999). **Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919 – 1959**. Duke University Press: Durham & London.

SHOHAT, E.; Stam, R. (2006). **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify.

STAM, R. (1989). **Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.





**Mariana Amaro  
Camila Freitas**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Brasil

## The ludus-gamification operation and the mechanical enslavement

In this theoretical paper, we propose a correlation between the notion of mechanical enslavement and the gamification phenomenon in order to present how some processes that constitute the environment of rational games reinforce the maintenance of machinic servitude, especially by making invisible the social machine's phenomenal functioning and by imparting a new layer of meaning endowed with values and meanings contrary to those experienced by the human part articulated in this dynamic. In order to do this, we return to Huizinga and Caillois' understanding of the functioning of game structures and play. Then we approach Deleuze and Guattari's semiotic approach of abstract machine's elements and operation regarding Lazzarato's mechanical enslavement to explain how game and critical semiotics are linked in gamification. Finally, we present the proposition that paidia can help to disrupt the capitalist machine's ethics and logic.

## O funcionamento da ludus-gamificação e a servidão maquinica

**Neste artigo de caráter teórico propomos uma correlação entre a noção de servidão maquinica e o fenômeno da gamificação, a fim de apresentar como alguns processos constitutivos do ambiente dos jogos racionais reforçam a manutenção da servidão maquinica, sobretudo ao invisibilizar o funcionamento fenomênico da máquina social e ao conferir uma nova camada de significado dotada de valores e de sentidos contrários àqueles experienciados pela parte humana articulada nessa dinâmica. Para isso, retomamos a compreensão de Huizinga e Caillois sobre o funcionamento das estruturas de jogo e jogar. Em seguida, tratamos da abordagem semiótica dos elementos e do funcionamento da máquina abstrata de Deleuze e Guattari e de sua relação com a servidão maquinica de Lazzarato, além de explicarmos como jogo e semiótica crítica se vinculam na gamificação. Por fim, trazemos a proposição de que a paidia pode auxiliar a romper com a ética e a lógica da máquina capitalista.**

### Keywords

Mechanical Enslavement, Game, Logics, Gamification.

### Palavras-chave

Servidão Maquinica, Jogo, Lógica, Gamificação.

## Introdução

Neste trabalho apresentaremos como processos e lógicas inerentes ao universo dos jogos “racionais” – especificamente através do mecanismo e da funcionalidade da “gamificação” às atividades não-lúdicas – auxiliam a manutenção da “servidão maquínica” ao, em um mesmo movimento, invisibilizar o processo de funcionamento fenomênico da máquina social e sobrescrever uma nova camada de significado com valores e sentidos opostos a aqueles experienciados pelas partes humanas.

A escolha dos autores Huizinga e Caillois, ambos pertencentes a uma era pré-informática, em detrimento de outros autores contemporâneos, deve-se tanto à relevância destes na área dos Estudos de Jogos sobre o paradigma cultural social, quanto à riqueza de suas análises em relação aos valores e observância da natureza dos jogos – obviamente não digitais.

Mas por que não utilizar o conceito de “jogo” e semiose de Derrida, pode perguntar-se o leitor, já que seu uso seria mais lógico por estar mais aproximado de Lazzarato, de forma que poderíamos entrar nos preâmbulos e fazer uma revisão teórica da Servidão Maquínica de Lazzarato (2014) e das estruturas maquínicas entre o material e o sentido nos fenômenos. Bem, duas razões fundamentais se opõem diante dessa tarefa. A primeira é que esse trabalho já foi efetuado em certa parte (e se ainda não foi, com certeza, será) por semióticos com mais intimidade às terminologias apropriadas, aos (neo)logismos e com os próprios paradigmas da área. A outra é que o “jogo” de Derrida se debruça de fato sobre a natureza do campo da semiótica e da desconstrução do estruturalismo<sup>1</sup>, do que propriamente ao fenômeno do jogo em si, o que talvez nos levaria a analisar a gamificação dando mais ênfase ao plano de expressão associada ao ludus-jogar, do que às suas condições no plano de conteúdo.

A partir dessas limitações, foi necessário buscar um outro olhar, não metafórico, mas de certa forma análogo, do funcionamento da estrutura das máquinas em relação ao jogo para elaborar a proposição que pretendemos aqui apresentar. De forma que optou-se, no presente trabalho, por tomar um outro rumo, pela via dos estudos do fenômeno que, de certa forma, originou a Teoria das Probabilidades, uma das avós da Cibernética: o jogo.

A fim de apontar as correlações entre a servidão maquínica e o fenômeno da gamificação, será necessário, em um primeiro momento, explicar como Huizinga e Caillois compreendem o jogo (e o jogar, por consequência), assim como seus modos e funcionamentos. Após, será feita uma exposição de como compreendemos a abordagem semiótica dos elementos e do funcionamento da “máquina abstrata” de Deleuze e Guattari (2012) – com apoio dos os trabalhos de Nakagawa e Rocha (2014) e Rocha e Araújo (2015) – e como ela está relacionada à “servidão maquínica” de Lazzarato. Em seguida, serão apresentados como estas duas esferas, jogo e semiótica crítica, se articulam na “gamificação”, proporcionando uma reflexão acerca desta última tanto como funcionamento coercitivo quanto como mecanismo representativo em prol da manutenção do funciona-

mento da máquina e do discurso do capitalismo.

Por fim, gostaríamos de apresentar nesse artigo uma resposta possível à questão “Como podemos inventar e praticar tanto a igualdade quanto a ‘diferenciação ética’ (singularização) rompendo, ao mesmo tempo, com as servidões maquínicas e as sujeições sociais do capitalismo contemporâneo, que exercem esse duplo domínio sobre a nossa subjetividade?” (Lazzarato, 2014, p. 213), feita pelo autor italiano ao fim da obra “Signos, Máquinas, Subjetividades. Nossa proposição é a de que a paidia pode auxiliar a romper com a ética e a lógica da máquina, pois compreendemos que esta disposição de brincar perante as regras e ao próprio jogo (e com os os jogadores) pode se manifestar como resistência anárquica, que tem a possibilidade de corromper a dinâmica da máquina capitalista – do duplo servidão maquínica e sujeição social.

## O funcionamento das estruturas do jogo e o jogar

Em uma das primeiras obras sobre o aspecto cultural e social do jogo publicada em 1938, o historiador e linguista Huizinga enfatiza que há uma forma superior de jogar, caracterizável a partir de duas particularidades: jogar como disputa (evidente na maior parte dos jogos e esportes) ou como representação de algo (de forma ritual ou como performance). Diferente do termo jogar em português, a palavra “play” (em inglês) estaria conectada com as duas formas superiores de jogo de Huizinga (2010), uma vez que ela reúne, em um mesmo termo, a criatividade e ludicidade atrelada ao “brincar”, assim como o caráter competitivo e regulador do “jogar”. Para o autor jogo é:

(...) uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e alegria e de uma consciência de ser diferente da ‘vida quotidiana’. (Huizinga, 2010, p. 34).

Huizinga (2010) ainda define que, além de regras claras e acordadas entre os participantes/jogadores, é necessário que o jogo ocorra em um espaço temporal determinado: o círculo mágico. Ao entrar neste círculo mágico, de acordo o autor, o jogador entra em uma segunda realidade e lá concebe seu novo espaço. Portanto, há uma quebra na barreira do espectador que, ao ser participante da própria mensagem, muitas vezes pode provocar e negociar as consequências naquele espaço, pois a interatividade do jogo pode modificar a experiência e o potencial da mensagem. O âmbito do círculo mágico (Huizinga, 2010) considera o respeito às regras como fator principal para a criação do momento lúdico, que compreende o círculo como um contrato social entre os membros envolvidos em alguma atividade lúdica. Essa separação do cotidiano é considerada primordial pelo autor, já que no jogo “[...] [ao jogador] é lhe dado um espaço fechado, isolado do ambiente cotidiano, e é dentro deste espaço que o jogo se processa e que suas regras têm validade” (Huizinga, 2010, p. 23). Portanto, quebrar as regras terminaria com esse ambiente, ao permitir que impactos exteriores interferissem nos rituais lúdicos, desmanchando, assim, o “círculo mágico”.

Huizinga considera que o jogo pode ser compreendido como o fundador da cultura, já que ele precede os domínios da língua e da própria racionalidade, sendo muito mais duradouro em preservar seus sentidos entre as mais di-

<sup>1</sup> Diz o autor: “este campo é com efeito o de um jôgo, isto é, de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito”. (DERRIDA, p. 244).

versas linguagens e sociedades do que outros fenômenos sociais. Quanto a semiose do jogo, ele diz que:

O jogo é mais do que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico. Ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função significativa, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa “em jogo” que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa. (Huizinga, 2010, p. 3-4).

Ainda de acordo com o autor, é a partir justamente da brincadeira que se estabelece uma relação semiótica cíclica entre matéria, mente e expressão, pois,

Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza. (Huizinga, 2010, p. 7).

Em um trabalho que vem para dialogar diretamente com o de Huizinga – com o objetivo de complementar, classificar e revisar o entendimento de jogo –, o francês Caillois separa, em obra publicada em 1957, o que ele chama de modos de jogar em dois, *paidia* e *ludus*. *Paidia* pode ser entendido como um jogar “livre”, onde diversão e improvisação são alguns de seus principais elementos. Brincadeiras de faz-de-conta, com a construção de cenários (físicos ou imaginários), nas quais as regras deste ambiente são definidas organicamente durante o jogar por seus participantes, são exemplos deste tipo de *play* ou *jeux* (que pode ser traduzido para português no termo brincar). Já o *ludus* se refere a um modo de jogar que controla a fantasia dos jogadores a partir de convenções arbitrárias e imperativas que necessitam de esforço, habilidades, engenhosidade lógica e, algumas vezes, sorte (Caillois, 2001). Nesta categoria, os jogos são controlados por regras pré-existentes ao momento do jogar, contratos aceitos pelos jogadores como essenciais para o jogo, que definem a vitória ou a derrota dos participantes envolvidos. O prazer, de acordo com Caillois (2001), neste tipo de jogo é a emoção de competir e a satisfação em resolver os empecilhos impostos pelas regras. O autor estabelece que esta classificação não é rígida, sendo um jogo atribuído a uma classificação ou a outra, mas sim, uma linha onde cada um dos conceitos corresponde a uma das pontas, sendo os jogos classificados dentro deste espectro.

Enquanto no primeiro, *paidia*, é permitido maior flexibilidade no estabelecimento da combinação das regras não-tácitas, o *ludus* segue preceitos de um regimento mais rígido, por ser focado no entretenimento individual de tentar ultrapassar obstáculos arbitrários e perpetuamente recorrentes. Por isso, neste último caso, a rigidez imposta pelas regras ajuda a manter as estruturas estabelecidas em prol da manutenção do objetivo em vencer os empecilhos. Contudo, ele destaca que é preciso um certo grau de liberdade (mesmo que seja ilusória) para que o jogar não se torne uma tarefa enfadonha e o jogador perca o interesse:

As regras são inseparáveis do jogar, tão logo este último se torna institucionalizado. A partir deste momento, elas se tornam parte de sua natureza. Elas se transformam em um instrumento de cultura fecunda e decisiva. Entretanto, uma liberdade básica é central para jogar a fim de estimular a distração e a fantasia. Essa liberdade é indispensável em seu poder de motivação e é básico

para as formas mais complexas e cuidadosamente organizadas de jogar. (Caillois, 2001, p. 27).

A partir destas modulações do jogar, o autor francês define o funcionamento do jogo em quatro categorias básicas: *agôn* (jogos de competição guiados pela maestria de habilidades técnicas ou lógicas, como futebol ou xadrez), *alea* (jogos de azar guiados pela chance, como roleta ou black jack), *mimicry* (jogos de simulação guiados pela interpretação de outras identidades, como faz-de-conta) e *ilinx* (jogos de vertigem baseados na busca por sensações e desligamento de si, como bungee jump ou paraquedismo). De acordo com o próprio Caillois (2001), algumas atividades de jogo podem se encaixar simultaneamente em mais de um tipo de categoria, como no caso de uma competição de snowboard, que ao mesmo tempo pode ser caracterizada como *ilinx*, em relação à vertigem sentida pelo esportista na realização das manobras, como *agôn*, pois é uma competição de habilidades entre os vários participantes.

Apesar de afirmar categoricamente que os jogos, *sozinhos*, não devem servir de parâmetro para a definição e a origem de uma determinada cultura, ele utiliza um capítulo inteiro para explicar como o *ludus* (e a *paidia*) podem ser encontrados em relações sociais de não-jogo, já que para ele existem “inter-relações de compensação ou convivência em jogos, costumes e instituições” (Caillois, 2001, p. 67) no destino de uma cultura em estagnar ou florescer dependendo de sua preferência por certos tipos de jogo (*alea*, *agôn*, *ilinx* ou *mimicry*).

Ele amplia as análises desta tipologia às “atividades adultas”, em sincronia com a sua proposição de “uma sociologia derivada dos jogos” (Caillois, 2001, p. 80) a partir de uma expansão da teoria dos jogos. Este esforço é justificado pelo autor pelo fato de que jogos “afetam suas preferências (culturais), prolongam seus costumes e refletem suas crenças” (Caillois, 2001, p. 82).

Caillois explica que nas sociedades democráticas e igualitárias as lógicas da *agôn* deveriam estar presentes em seus processos de funcionamento, ditaduras e outras formas de governo que governem seus cidadãos através da *alea* (em fatores aleatórios e devido à sorte como a hereditariedade social, financeira e física), sem realmente criar um ambiente meritocrático verdadeiro, tornam os ali governados em elementos sem agência. Já tanto *mimicry* e *ilinx* estariam, no plano social cultural, mais identificados com as sociedades primitivas, já que o primeiro estaria relacionado à “máscara ritualística e divina” que emana o mistério e o segundo a catarse e o arrebatamento por experiências de transcendência que afastam o sujeito de si, tornando-o parte de uma massa. Em sociedades modernas essas lógicas estariam associadas ao uso de uniformes (na força da representação social de identidade concedido a quem o veste) e a *ilinx* estaria ligada ao uso de drogas e outras formas de alienação que, da mesma forma, borram a noção de si mesmo.

A grande ruptura de Caillois em relação a Huizinga, quanto aos seus entendimentos sobre jogo, vem de um ponto específico: a subjugação do racional ao irracional, ou vice-versa. Caillois defende que a razão está presente nos tipos mais nobres de jogos, e, portanto, que sociedades mais culturalmente avançadas estariam relacionadas ao *ludus* em relação às mais primitivas, guiadas pela *paidia*. Por outro lado, Huizinga defende que é exatamente o nosso lado

irracional (que seria mais aproximado à paidia de Caillois), o jogar como uma criança, que nos determina como seres humanos e nos leva até a ética, que amparada no divino, seria superior ao logos. Nas palavras de Huizinga (2010, p. 6):

A própria existência do jogo é uma confirmação permanente da natureza supralógica da situação humana. Se os animais são capazes de brincar, é porque são alguma coisa mais do que simples seres mecânicos. Se brincamos e jogamos, e temos consciência disso, é porque somos mais do que simples seres racionais, pois o jogo é irracional.

Cabe salientar que Huizinga, que morreu em cativeiro aprisionado pelo regime nazista, dedica o último capítulo de *Homo Ludens* a criticar os movimentos de massa, o domínio das tecnologias e a aplicação da estrutura de jogo a atividades de não-jogo, pois, de acordo com ele, a essência da criatividade e da brincadeira seriam perdidos, corrompidos em uma estrutura de controle perigosa, vertiginosa e alienante, onde não haveria lugar para o sujeito e a essência da brincadeira.

Tanto para Caillois quanto para Huizinga, os jogos em si não são necessariamente bons ou ruins, sendo externos a esse domínio da moral, entretanto, para Huizinga, as ações dos jogadores (o jogar) ainda devem observar os preceitos da ética. Esse é outro ponto forte de divergência de Caillois com Huizinga. Na verdade, todas as críticas do francês expressamente direcionadas ao historiador holandês são justamente às questões éticas envolvendo jogos descartados por Huizinga em sua obra (como os de azar e os jogos profissionais) e no tom utópico adotado, que dedica maior devoção ao irracional presente no jogo – e por isso *Homo Ludens* ao invés de *Homo Sapiens* não seria somente uma nova redefinição do homem, mas uma proposição que sublinhasse o contraste entre o logos e o pathos, colocando o segundo em destaque. Huizinga via o círculo mágico como local ideal e necessário ao humano para se libertar, brevemente e sabidamente, das amarras do racional e do utilitarismo da vida cotidiana e do trabalho. Um espaço para a criação e a diversão sem consequências monetárias ou sociais. Nessa proposta, Caillois compreendeu um fechar de olhos proposital e um tanto moralista para os jogos de azar, aos jogadores profissionais e na própria cultura econômica. Bem, na verdade, no último capítulo de *Homo Ludens* – classificado como um capítulo pessimista por Caillois – Huizinga (2010) fala explicitamente que não considera esses “jogos” como verdadeiros:

Provavelmente esta opinião é contrária à atitude popular atualmente dominante, segundo a qual o esporte constitui a apoteose do elemento lúdico em nossa civilização. Acontece que essa atitude popular está errada. E outro exemplo da tendência fatal para o excesso de seriedade são os jogos não atléticos baseados nos cálculos, como o xadrez e os jogos de carta. (p. 220).

E completa:

O autêntico jogo desapareceu da civilização mesmo onde ele parece estar presente trata-se de um falso jogo, de modo tal que se torna cada vez mais difícil dizer onde acaba o jogo e começa o não-jogo. Isto é especialmente verdadeiro no caso da política. (p. 229).

Diga-se de passagem, que são justamente estes jogos, tidos como não autênticos, que foram a base empírica para os estudos fundadores da Teoria da Probabilidade,

uma das raízes da Cibernética.

Quanto ao uso da ludicidade e da aplicação da lógica de jogos a situações econômicas, Huizinga explica que as estatísticas de venda foram incluídas como elemento de competição, quase esportivo, onde os triunfos de venda ou tecnológicos sobre um concorrente comercial devem ser publicitados. Ele prevê, de forma pessimista, e bem antes da promoção marqueteira da “gamificação”, o que poderia ocorrer se essa lógica fosse aplicada em ambientes de não-jogo: “Os negócios se transformam em jogo. Este processo vai ao ponto de algumas das grandes companhias procurarem deliberadamente incutir em seus operários o espírito lúdico, a fim de acelerar a produção. Aqui a tendência se inverte: o jogo se transforma em negócio” (Huizinga, 2010, p. 222). Ele também teceu críticas fortes em relação à mecanização da sociedade na época, afirmando que esta limitava a espontaneidade e tornava os processos menos naturais e mais suscetíveis ao controle. Suas críticas também envolviam os novos meios de comunicação que facilitaram as relações humanas e “a técnica, a publicidade e a propaganda contribuem em toda parte para promover o espírito de competição, oferecendo em escala nunca igualada os meios sérios para satisfazê-lo” (Huizinga, 2010, p. 222).

Caillois, por sua vez, declarou que os pesquisadores da matemática pura interessados em sistematizar todas as probabilidades possíveis de um jogo estariam fadados ao fracasso, já que

Esses cálculos são baseados em dois postulados que são indispensáveis para uma dedução rigorosa, e que, por definição nunca são encontrados no universo da realidade contínua e infinita. O primeiro é a possibilidade de informação total, usando assim todos os dados relevantes. O segundo é (a existência de) uma competição entre dois adversários que sempre tomarão a iniciativa a partir de um completo conhecimento das causas, em antecipação de um resultado exato e que supostamente escolherão a melhor solução (...) o interesse no jogo se apresenta precisamente nessa inextricável concatenação de possibilidades. (Caillois, 2001, p. 172).

O autor acaba por, em uma mesma sentença, duvidar do pessimismo de Huizinga e do otimismo de matemáticos e físicos que acreditavam que a aplicação das fórmulas da Teoria da Probabilidade um dia chegaria a tal patamar. Como veremos a seguir, podemos dizer com relativa confiança que, em relação ao jogo de previsão envolvendo essa declaração, Caillois assume evidentemente o posto de perdedor.

### **Cibernética e a servidão maquínica**

Antes de falarmos na máquina da semiose é preciso resgatar, brevemente, que a ideia defendida por Deleuze e Guattari de que as estruturas sociais e materiais formadas por humanos, artefatos técnicos e suas redes de informações seriam máquinas abstratas, mas não metafóricas, partiu de uma inspiração dos preceitos da Cibernética: “a ciência do controle e da comunicação, no animal e na máquina”, como já anunciava o subtítulo da obra de Wiener publicada em 1948. Cabe também salientar que, assim como a máquina abstrata de Deleuze e Guattari, entende-se que a própria “cibernética” está para a máquina real – eletrônica, mecânica, neural ou econômica – assim como a geometria está para um objeto real em nosso espaço terrestre” (Ashby, 1970, p. 2), sendo ela também, de certa

forma, abstrata e diagrama.

A Cibernética tem em seus ramos fundadores a Teoria da Probabilidade, parte dos estudos matemáticos que iniciou com a observação empírica de jogos e apostas, a partir das pesquisas de Cardano e de Pascal e Fermat, nos séculos XVI e XVII, respectivamente (Bellhouse, 2005). Ashby afirma que “a cibernética trata tipicamente qualquer máquina dada, particular, perguntando não “que ação individual ela produzirá aqui e agora?”, mas “quais são todos os possíveis comportamentos que pode reproduzir?” (Ashby, 1970, p. 3), completando que por ser um estudo de controle, coordenação e regulação dos modos de se comportar de uma máquina ideal de forma que “nenhuma informação, sinal ou fator determinante pode passar de uma parte para a outra sem ser registrado como um evento significativo” (Ashby, 1970, p. 4). Trechos que poderiam servir a uma resposta direta à incredulidade de Caillois.

Se a relação ainda não está compreensível ou parece demasiada distante, uma última citação:

Parece estar claro que a teoria da regulação (que inclui numerosos problemas importantes de organização no cérebro e na sociedade) e a teoria dos jogos terão muito a aprender uma da outra. Se o leitor acha que semelhantes estudos são algo abstratos e desprovidos de aplicação, deverá refletir sobre o fato de que as teorias dos jogos e da cibernética são meramente os fundamentos da teoria de Como encontrar seu Próprio Caminho. (Ashby, 1970, p. 285).

Se apoiando em algumas das estruturas apontadas pelas máquinas da cibernética, foi passando de uma semiótica fundamentada no estruturalismo da linguística para o pós-estruturalismo da matéria e da expressão, como explicam Rocha e Araújo (2015, p. 134) que “o poder preditivo dos modelos deixou recalcado o acontecimento, a dimensão propriamente política da linguagem”. Os autores citam as reflexões de Deleuze e Guattari para explicar a existência de uma terceira fase da semiótica que chamam de Semiótica Crítica (Rocha & Araújo 2015), onde a linguagem não é somente subjugada à linguística, mas à dimensão política da experiência. O signo, dentro desta perspectiva pós-estruturalista, é formado pela articulação entre o plano de expressão e o de conteúdo (matéria, corpos, fenômenos, etc.), que, por sua vez, são engendrados conjuntamente para produzir o signo da seguinte forma:

A substância do conteúdo é resultado da projeção de uma forma sobre a matéria do mundo, o que torna este mundo inteligível. O mesmo ocorre com a substância da expressão, esta, resultado da projeção da forma sobre a matéria expressiva (cadeia fônica, por exemplo). (Nakagawa & Rocha, 2014, p. 3).

Em cada um dos planos há articulações de diferentes agenciamentos da ordem da enunciação (expressão) e do desejo maquínico (conteúdo) que em suas articulações, efetividades e transformações produzem uma máquina abstrata “cujas regras de funcionamento caberia à semiótica crítica descrever” (Rocha & Araújo, 2015, p. 141), de forma que esta máquina seria responsável tanto pela atualização contínua de textos quanto das regras que a regem (Nakagawa & Rocha, 2014), em um processo através da força dos procedimentos políticos com uma pretensa estabilidade e sincronismo (reterritorialização) em uma relação instável e assíncrona (desterritorialização) entre expressão e conteúdo.

Nas relações de força travadas entre humanos e máquinas,

para Deleuze e Guattari (2012) existem dois conceitos: a servidão maquínica e a sujeição social. O primeiro é formado pelos corpos humanos e de objetos (tal qual a rede de Latour na Teoria Ator Rede), que como peças são controladas e dirigidas por “uma unidade superior” (Deleuze & Guattari, 2012), enquanto que a sujeição seria o humano que não é parte da engrenagem, mas sim “submetido pela máquina” (Deleuze & Guattari, 2012).

Lazzarato (2014) parte destes conceitos-mecanismos de Deleuze e Guattari para explicar a organização da produção do capitalismo, atribuindo à sujeição social a fabricação do indivíduo e as semióticas significantes que conduzem às representações (como a linguagem) e à servidão maquínica a dessubjetivação a partir de semióticas a-significantes, que fazem o ato em si sem passar pelas representações percebidas pelo sujeito (como a linguagem binária de computador) (Lazzarato, 2014).

De acordo com o autor, na servidão maquínica o humano deixa de ser um indivíduo para ser parte da máquina social capitalista que o insere em um aparato que captura e sistematiza seus atos e comportamentos (traduzidos na forma de inputs), a fim de reprogramar continuamente a configuração da máquina e seus dispositivos de coerção e controle (outputs) em uma assistência que deveria libertar o humano, mas ao invés disso, o torna mais dependente.

O capital não se reduz a uma categoria econômica na medida em que funciona como um poder semiótico que opera transversalmente a diferentes níveis de produção, em diversas estratificações de poder e em múltiplas segmentações sociais. A vida seria hoje inexplicável e ineficaz sem a intervenção dos componentes semióticos e maquínicos. O contínuo aumento do “capital constante social” e a crescente complexidade dos signos que o fazem circular assumem o controle das relações, dos comportamentos, das opiniões, dos desejos, bem além do trabalho assalariado. (Lazzarato, 2014, p. 157).

A servidão maquínica, ao simplificar os corpos e as ações a opções de input, é capaz de operar uma tradução “maquínica e não-significante dos fenômenos” (Lazzarato, 2014), tornando essas operações maquínicas mais reais que aquelas relegadas aos sujeitos. Lazzarato ainda afirma que a desterritorialização dos signos (principalmente no plano de expressão) ocorre na tradução da ação em “signos-potência” feita pelas máquinas, que agem no mundo físico, como na fabricação de créditos (moedas, pontuações, etc.), através dos algoritmos ou dos cálculos sem passar pela consciência de um sujeito ou pela divisão de produção e representação. Portanto,

[...] na servidão, as relações entre agentes e signos existem de fato, mas não são intersubjetivas; os agentes não são pessoas e as semióticas não são representativas. Agentes humanos, assim como agentes não humanos, funcionam como pontos de ‘conexão, junção e disjunção’ de fluxos e como redes compondo o agenciamento coletivo empresa, sistema de comunicação e assim por diante. (Lazzarato, 2014, pp. 29-30).

Em contrapartida, a sujeição social opera as semiologias significantes, como a linguagem verbal, afeta o humano e a sua percepção ao procurar operar representações que fabriquem um indivíduo com identidades que se atenham a um dos papéis em relações binárias como patrão/empregado, homem/mulher, etc – impondo tais hierarquias, a sujeição condiciona e reduz a multiplicidade maquínica a vários dualismos. O que é irônico, já que é justamente as máquinas computacionais que têm sua lógica mais primi-

tiva associada aos impulsos binários de passagem ou não passagem de energia – que foi posteriormente traduzido para a linguagem binária de computação.

Fluxos de signos a-significantes agem diretamente sobre fluxos materiais, para além da divisão entre produção, representação e funcionamento, independentemente de significarem algo para alguém ou não. Equações matemáticas, programas de computador e diagramas participam diretamente no processo de gerar seu objeto enquanto uma imagem de publicidade apenas fornece uma representação extrínseca disso (embora, em seguida, produza subjetividade). (Lazzarato, 2014, p. 40).

Apesar de terem resultados opostos, a servidão maquínica e a sujeição social estão paradoxalmente relacionadas para a manutenção do programa da máquina. De acordo com o autor, é preciso compreender que no capitalismo há uma articulação entre os dispositivos, na qual ambos

(...) se combinam e se complementam: as semióticas significantes organizam um tratamento e um funcionamento molar da subjetividade que atinge, solicita e interpela a consciência, a representação e o sujeito individuado, enquanto as semióticas a-significantes organizam um tratamento e um funcionamento molecular dessa mesma subjetividade, que mobiliza subjetividades parciais, estados de consciência não reflexiva, sistemas perceptivos e assim por diante (...). (Lazzarato, 2014, p. 108-9).

O autor afirma que a invenção e propagação de dispositivos eletrônicos com base computacional em redes-fluxo de comunicação possibilitaram que qualquer processo mediado nesta rede seja associado e computado em programas e memórias artificiais. Logo, nesta realidade capitalista maquínica um humano sem máquinas e, portanto, sem acesso a essa semiose a-significante, não consegue se comunicar, decodificar ou sequer modificar os processos de desterritorialização promovidos neste sistema.

### Gamificação: ludus e servidão maquínica

“Gamificação” é um aportuguesamento de “Gamification”, termo que ganhou popularidade em meados dos anos 2010, nas áreas de Marketing e Administração no Brasil. De acordo com Fuchs, Fizek, Ruffino e Schrape (2014), a palavra gamificação pode ser aplicada a vários significados e diferentes contextos, sendo que os mais comuns são a utilização do termo como a) sinônimo de modelos, estratégias ou produtos que agregam uma camada de sentido lúdica ou de jogabilidade à uma atividade de não-jogo ou b) como sistema que aplica valores e lógicas de funcionamento das estruturas comuns aos jogos à uma atividade de não-jogo. E são esses dois usos que nos chamam a atenção a gamificação aplicada no plano de conteúdo e na de forma semântica.

Nesses casos destacados, ela pode se referir tanto a uma estratégia de tornar os processos de funcionamento de alguma atividade de produção/ensino/comunicação mais próximas àquelas de um jogo (definindo regras, mecânicas, objetivos, conquistas e medalhas aos “vencedores” ou “bons jogadores”) (Dragona, 2014) ou então a um software gerenciado por um dispositivo digital (Dragona, 2014; Tiessen, 2014) que têm como objetivo, com sua interface gráfica, materializar na esfera digital os processos de funcionamento e quantificações sobre o jogador para que ele mesmo possa visualizar seu “progresso”, a fim de ser uma ferramenta de auto-incentivo sobreposta por uma camada

lúdica em uma atividade de não-jogo. Ambos podem ser relacionados à servidão maquínica e ao sujeitamento de Lazzarato, respectivamente. Apesar de parecer ser uma relação paradoxal, como o autor assinala, o processo não é. A questão é que o jogo a ser jogado, no plano de conteúdo, é identificado com os formatos de alea (sorte) e ilinx (vertigem), enquanto no plano da semiótica o jogo é representado (e compreendido) como um jogo de agôn (técnica e maestria) e mimicry (simulação e atribuição de papéis). Na introdução à obra *Rethinking gamification* (2015), Fuchs et. al (2014) explicam que é preciso repensar e analisar criticamente os usos da gamificação como método de incentivo à atividades e como forma de controle comportamental não para colocar em xeque sua eficácia, pois, esta já teria sido comprovada. O objetivo seria compreender, em caráter emergencial, como a gamificação se infiltrou a tal ponto que não a vemos mais e para isso são expostas as seguintes questões: “O que é que faz com que uma narrativa tão entusiástica se complete tão perfeitamente? Como é que as ideias em torno da gamificação se conformaram sem a necessidade de mais discussão?”<sup>2</sup> (Fuchs et. al., 2014, p. 10).

Os textos do livro explicam como a gamificação foi aplicada e publicizada como uma forma de transformar o comportamento visando uma maior efetividade na produção, trabalho e até no engajamento de consumidores com marcas e de cidadão com a sociedade civil, tentando compreender em que momento a forma de jogo foi “corrompida” ou reterritorializada para ser utilizada para estes fins. A estrutura de funcionamento e lógica de uma máquina, por meio das arquiteturas de escolhas e das técnicas de big data<sup>3</sup>, está fortemente atrelada ao jogo. Os próprios cálculos que orientam os algoritmos são computados com base em diagramas computacionais do maior número de variáveis possíveis (alea) no qual as informações das ações do agente humano, que eram um dos dados mais difíceis de se captar em sua forma analógica, informam à própria máquina novas variáveis individuais para auxiliar a manutenção do sistema maquínico.

Contudo, cabe salientar, que a reterritorialização efetuada na “gamificação” não é só um acaso de tentar encaixar uma representação estranha a uma nova estrutura, que a partir da sedimentação, se estabiliza. A lógica do jogo, com suas regras, mecânicas e elementos, está permeada na atual estrutura social capitalista desde o início do séc. XX (como apontou Huizinga), assim como no funcionamento de escolas, prisões e exércitos (Schrape, 2014). A lógica de jogo já existe na máquina, e os elementos cruciais do ludus, como pontuação, ranking e troféus estão todos ali, prontos para serem vistos. Então como essa invisibilização ocorre? O que parece é que há um desvio entre como o jogo funciona e como se entende que ele funciona.

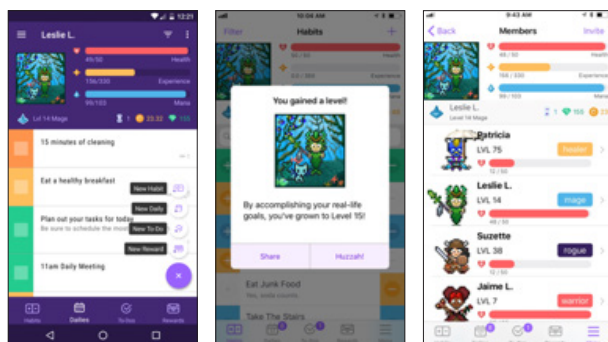
A gamificação, nesse processo entre plano de conteúdo e expressão, se refere à própria lógica não-verbal da es-

<sup>2</sup> Tradução livre de “What could it possibly be that makes such an enthusiastic narrative apparently fulfill itself so perfectly? How come the ideas surrounding gamification happened to conform themselves with no need for further discussion?”

<sup>3</sup> Termo usado na área da Tecnologia para se referir à grandes bancos de dados.

trutura de funcionamento dos corpos e objetos de uma empresa ou uma sociedade guiada por preceitos capitalistas. Nele, os processos da máquina funcionam de acordo com a sorte (alea) e vertigem dividualizada (ilinx) são vividos no plano de conteúdo, enquanto seu plano de conteúdo são desterritorializadas e reterritorializadas no plano da expressão, a partir de enunciados representacionais que indicam que a máquina funciona de acordo com as lógicas de meritocracia (agôn) e de sujeição individualizada (mimicry). É neste ponto específico de instabilidade entre o real e a representação que parece se encontrar o aparente paradoxo destacado por Lazzarato (2014) entre a Servidão Maquinica e a Sujeição Social. Parece que para jogar bem o jogo – e quem sabe vencer – é preciso atingir a maestria nas habilidades ligadas ao logos, enquanto, conjuntamente, se interpreta corretamente a identidade destinada a si, processos da Sujeição Social. Entretanto, o jogo funciona por meio do acaso (sobrenome, cor, relações, sexualidade já pré-estabelecidas na loteria da vida) permeado pela vertigem do resultado não-previsível e a sensação de pertencer à máquina “vestindo a camiseta” (em uma sensação de nervosismo e ansiedade que torna o humano em zumbi, parte de uma massa amorfa que se aliena de si para ser parte de uma instituição). O ludus domina o homem, o aprisionando por tentar usar um tipo de lógica em uma estrutura que não corresponde àqueles esforços. O sujeito não consegue acessar o controle do sistema porque não consegue enxergá-lo e, por isso, não é capaz de desterritorializar os signos e as relações entre esses planos, aparentemente, paradoxais.

E, se essa assincronia já ocorria entre o sistema, quando a gamificação serve como plano de expressão do sistema de funcionamento da estrutura capitalista (mas com os modos autênticos de funcionamento, do plano de conteúdo, invisibilizados), quando se sobreaplica ao sistema capitalista um software gerenciado por um dispositivo digital (o aplicativo Habitica é um exemplo desse uso - figuras 1, 2 e 3), essa nova camada sobre codifica ainda mais a semiose desta máquina abstrata, pois através desse novo mecanismo gamificador e de sua interface gráfica é possível materializar digitalmente as gratificações dos sujeitos com pontos e carteiras a-significantes com conteúdo existente, apenas para dar forma a um sistema de feedback instantâneo que acompanha, quantifica, guarda e expressa de forma mais representativa possível o resultado das suas “ações”.



**Figuras 1, 2 e 3: Interfaces visuais do aplicativo de gamificação Habitica**  
O aplicativo Habitica, direcionado ao incentivo de otimização produtiva de seus usuários quanto ao trabalho, tarefas e hábitos. Da esquerda para a direita: Fig. 1 mostra as ações que devem ser executadas, Fig. 2 a gratificação por meio de nível e Fig. 3 exibe a comparação entre os status do “jogador” em relação aos colegas de grupo (Fonte: Divulgação da Habitica\*).

A Gamification, enquanto uma estratégia de marketing apoiada em um software para promover comportamentos que otimizem a produção e o consumo, é uma mecânica de coerção que busca criar novos signos-potência, na forma de pontuação e medalhas disponíveis somente na memória maquina (sendo seu único acesso às interfaces gráficas das máquinas). O novo signo que surge dessa reterritorialização é ainda mais a-significante que o próprio dinheiro, pois a sua circulação e corpo é ainda mais imaterial e não-produtiva que o anterior, ela nunca é representação de fato, é sempre uma linha de energia e de cálculos somente acessíveis à cognição humana por meio da tradução de computadores. Se é possível consumir e adquirir produtos com o dinheiro, as pontuações produzidas neste processo nem para isso servem, sendo assim, a forma-signo dada a uma forma de Capital Social. É o capitalismo de produção zero, soma zero e nenhuma perda, porque nenhum movimento é feito. É subversão do próprio ludus em uma servidão maquina do próprio sistema em relação a si mesmo, totalmente a-significante.

No fim, aceitar jogar de acordo com o ludus e as propriedades da razão, adotando as regras a fim de alcançar a harmonia e o ritmo social só encapsula a máquina-humano em si mesma, de uma forma que, em breve, nem os mecanismos de controle ou a lógica poderão ser decifrados por algo que não “naturalmente-maquínico”.

#### Considerações finais: a paidia como resistência à máquina

Após alguns entraves e certamente muitos deslizos territoriais, chegamos à consideração, ainda preliminar de que gamificação pode ser uma mecânica de coerção, que assume a forma de jogo ao estabelecer regras, objetivos e conquistas aos agentes humanos, através de uma interface paradoxal entre o plano de conteúdo da servidão maquina baseado no funcionamento de jogos de sorte e vertigem. Este paradoxo aprisiona o ser à sua própria condição inicial, ao o deixar em um nível de ansiedade e catarse em que não consegue se ver como indivíduo. Ao mesmo tempo, esse plano de conteúdo é reterritorializado a partir de enunciados de meritocracia e de identificação da sujeição social de um plano de expressão que amarram, por fim, o sujeito em uma realidade antagônica e paradoxal em relação ao de conteúdo.

Quando sobre codificada pela estratégia do software-marketing de um metajogo digital, que visa coercivamente por meio de medalhas e pontuações digitais impulsionar a produção dos empregados, alunos ou consumidores nas máquinas-humanos, ela subverte o próprio capital, criando uma moeda ainda mais a-significante do que o capital. Esse novo capital social acaba por corromper a ideia mais básica de produção e por estagnar toda reterritorialização possível.

Todos estes processos são possíveis pois, a partir do ludus, se crê racionalmente que há a capacidade apreender a lógica de funcionamento das máquinas e se crê em suas representações no plano de expressão, mesmo que os resultados colhidos no plano de conteúdo provem o contrário. De modo que parece que a única forma de ganhar o jogo é não jogá-lo com a máquina. Essa frase pode ter dois

<sup>4</sup> Recuperado de: <https://habitica.com/static/press-kit>.

sentidos. Ou se considera o desligamento da máquina, se tornando mudo, cego e surdo sem sua tradução, como previu Lazzarato (2014) ou, então, se considera jogar entre suas mecânicas, em um metajogo que pareça irracional à lógica computacional.

Este último caso, refere-se obviamente, à paidia – o brincar como forma de resistência, o pathos que resiste e confunde o logos. Brincar é um processo de metajogo que, por si só, destrói a ordem e os processos da infraestrutura da máquina. Graças a sua aleatoriedade, ele corrompe os dados e interrompe o funcionamento maquínico, pois a máquina funciona a partir de resultados prováveis já observados em busca de padrões, enquanto as quebras de padrões são identificadas como bugs ou glitches. O caráter non-sense do brincar não é compreendido pela estrutura a-significante da máquina, pois o processo não é lógico, ele é caótico, é anti-logos e, por isso, não funciona como caráter estruturante. Ele quebra tanto o dispositivo de sujeição, quanto a servidão maquínica, justamente por operar em um nível de sentido e com possibilidades e saídas muito mais aleatórias do que as previstas pela lógica computacional das probabilidades. Uma máquina pode compreender a lógica de uma variedade de memes e reproduzi-los no contexto correto após uma coleta expressiva de dados, mas ainda não há inteligência artificial que fabrique um mene<sup>5</sup>.

Ora, a servidão máquina é baseada nas teorias de Cibernética, que desde o início alegará o poder de a Cibernética ser um grande modelo de análise de possibilidades de diferentes estruturas de um número infinito de fenômenos, devido ao seu olhar não “elementarista”, mas sim processual (não o que acontece, mas como pode acontecer), que pretende analisar um número quase infinito de possibilidades reais ou não. A máquina parte de pressupostos lógicos e algoritmos (no caso ordens e caminhos a serem seguidos a partir de comandos), que mesmo perto do infinito, ainda são finitos. E quanto mais refinada for a máquina, mais perto de resultados verossímeis ela vai se aproximar. O jogo de paidia quebra totalmente essa dinâmica e, para vencer, quebrar a máquina é o objetivo final.

---

<sup>5</sup> Mene é uma versão niilista dos memes, que ao invés de serem replicáveis e obedecerem a padrões de contexto e significado, são aleatórios, irônicos e uma forma de brincar com a própria existência de memes, agindo como “não-memes”.



## Referências bibliográficas

- ASHBY, W. R. (1970). *Introdução à cibernética*. São Paulo, SP: Perspectiva.
- BELLHOUSE, D. (2005, May). *Decoding Cardano's Liber de ludo aleae*. *Historia Mathematica*, 32 (2), 180-202. Recuperado de <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0315086004000400>. Acesso em: 2 março 2018.
- CAILLOIS, R. (2001). *Man, play and games*. Chicago, IL: University of Illinois Press.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (2012). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (vol. 4). São Paulo, SP: Editora 34.
- DERRIDA, J. (1971). *A estrutura, o signo e o jogo no discurso das Ciências Humanas*. In DERRIDA, J., *A Escritura e a diferença* (pp. 229-249). São Paulo, SP: Perspectiva.
- DRAGONA, D. (2014). *Counter-gamification: emerging tactics and practices against the rule of numbers*. In FUCHS, M., FIZEK, S., RUFFINO, P., SCHRAPE, N. (Eds.). *Rethinking gamification* (pp. 227-250). Lüneburg, GER: Meson Press. [Versão em PDF]. Recuperado de <http://meson.press/books/rethinking-gamification/>. Acesso em: 2 março 2018.
- FUCHS, M., FIZEK, S., RUFFINO, P., SCHRAPE, N. (2014). *Introduction*. In FUCHS, M., FIZEK, S., RUFFINO, P., SCHRAPE, N. (Eds.). *Rethinking gamification* (pp. 7-17). Lüneburg, GER: Meson Press. [Versão em PDF]. Recuperado de <http://meson.press/books/rethinking-gamification/>. Acesso em: 2 março 2018.
- HUIZINGA, J. (2010). *Homo ludens: O jogo como elemento da cultura* (6 ed.). São Paulo, SP: Perspectiva.
- LATOUR, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to Actor-Networking-Theory*. New York, NY: Oxford University Press.
- LAZZARATO, M. (2006). *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira: 2006.
- LAZZARATO, M. (2014). *Signos, máquinas, subjetividades*. São Paulo, SP: Edições Sesc São Paulo & N-1 edições.
- NAKAGAWA, R. M.; SILVA, A. R. da. (2014). *O processo semiótico da comunicação como estratificação e modelização*. *Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Foz do Iguaçu, PR. Recuperado de <http://www.intercom.org.br/sis/2014/resumos/R9-1676-1.pdf>. Acesso em: 2 março 2018.
- SCHRAPE, N. (2014). *Gamification and governmentality*. In FUCHS, M., FIZEK, S., RUFFINO, P., SCHRAPE, N. (Eds.). *Rethinking gamification* (pp. 21-46). Lüneburg, GER: Meson Press. [Versão em PDF]. Recuperado de <http://meson.press/books/rethinking-gamification/>. Acesso em: 2 março 2018.
- SILVA, A. R. da., ARAUJO, A., BORBA, C. de, BENTZ, I. M., OLIVEIRA, L., TELLES, M., NAKAGAWA, R. M. (2015). *Semiótica crítica: fundamentos epistemológicos e percursos da pesquisa*. Porto Alegre, RS: Ufrgs, 2015. [Versão em PDF]. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10183/147914>. Acesso em: 2 março 2018.
- SILVA, A. R. da. & ARAUJO, A. (2015, dezembro). *Semiótica Crítica: materialidades, acontecimento e micropolíticas*. *Intexto*, 34, 132-145. doi: 10.19132/1807-8583201534.132-145. Acesso em: 2 março 2018.
- TIESSEN, M. (2014). *Gamed agencies: affectively modulating our screen- and app-based digital futures*. In FUCHS, M., FIZEK, S., RUFFINO, P., SCHRAPE, N. (Eds.). *Rethinking gamification* (pp. 251-269). Lüneburg, GER: Meson Press. [Versão em PDF]. Recuperado de <http://meson.press/books/rethinking-gamification/>. Acesso em: 2 março 2018.
- WIENER, N. (1961) *Cybernetics: Or control and communication in the animal and the machine* (2 ed.). Paris, FR & Cambridge, MA: Hermann & Cie & MIT Press.



**Denise Azevedo Duarte Guimarães**

Universidade Tuiuti do Paraná  
Brasil

## A dynamic “typo/icono/graphy” in Brazilian movie posters

This article has Brazilian movie posters as its object of study and tries to investigate how they continue a project that integrate verbal sign and its iconic interfaces, from the origins of the western visual poetry to the recent creative processes in printed media. The reflections intend to demonstrate how this hybrid communicative products explore interchangeable signs between form and sense, words and images, looking for a possible (re)articulation of questions linked to gestalt perception. An intersemiotic reading emphasizes the importance of considering a kind of “typo/icono/graphy” in the language of the contemporary posters, based on Charles Sanders Peirce’s theoretical concepts.

### Keywords

Brazilian movie posters, Visual poetry, Graphic design, Gestalt, Intersemiotic reading.

## Uma “tipo/icono/grafia” dinâmica em cartazes de filmes brasileiros

**O artigo tem cartazes de filmes brasileiros como seu objeto de estudo e almeja investigar como eles dão continuidade a um projeto que integra o signo verbal e suas interfaces icônicas, desde as origens da poesia visual ocidental até os processos criativos recentes nas mídias impressas. As reflexões pretendem demonstrar como estes produtos comunicativos híbridos exploram signos intercambiantes entre forma e sentido, palavras e imagens, buscando por uma possível (re)articulação de questões ligadas à percepção gestáltica. Uma leitura intersemiótica enfatiza a importância de considerar um tipo de “tipo/icono/grafia” na linguagem de cartazes contemporâneos, com base nos conceitos teóricos de Charles Sanders Peirce.**

### Palavras-chave

**Cartazes cinematográficos brasileiros, Poesia visual, Design gráfico, Gestalt, Leitura intersemiótica.**

*Meia-noite, livro aberto  
Mariposas e mosquitos  
pousam no texto incerto  
Seria o branco da folha,  
Luz que parece objeto?  
Quem sabe o cheiro do preto,  
que cai ali como um resto?  
Ou seria que os insetos  
descobriram parentesco  
com as letras do alfabeto?*

Paulo Leminski

## Introdução

O título deste artigo aglutina os conceitos de tipografia e de iconografia, para mostrar que um texto espacializado comunica, primeiramente, a sua forma e que, com seu design gráfico particular, um texto verbovisual não quer apenas “informar”, ele quer “formar” uma mensagem poética ou estética, com seu relevo semiótico reconhecível como tal. O termo tipografia indica a atividade relacionada ao uso de tipos, impressos ou não, assim como o estudo e desenvolvimento de famílias tipográficas, como uma área dentro do design gráfico. O termo iconografia, por sua vez, remete à força da organização ostensivamente icônica dos vocábulos, ou seja, à explicitação da sua dimensão plástica como forma significante, tendo por base a Semiótica peirciana.

Procuramos demonstrar como as palavras escritas passaram a ocupar um expressivo lugar na poesia, nas artes, na propaganda e nas mídias impressas em geral, viabilizando ao texto moderno incorporar alguns princípios expressivos das artes do espaço: pintura, escultura e arquitetura.

A seleção das peças que constituem o objeto de pesquisa deste artigo foi motivada pela tentativa de efetuar associações entre os textos poéticos de caráter visualizante, em diversos estilos de época, comparando-os com cartazes cinematográficos brasileiros, aqui tomados como exemplos de textos verbovisuais inventivos.

Embora de certo modo considerados periféricos aos filmes em si, por parte dos estudos acadêmicos na área de cinema, acreditamos que os cartazes cinematográficos são criações relevantes e assim, portanto, pretendemos indagar sobre o que poderia fazer de um cartaz algo particularmente expressivo e instigante. Nesse sentido, como assinala Manovich, o cinema é, desde suas origens, multimidiático.

[...] filmmakers had been combined moving images, sound, and text (whether the intertitles of the silent era or the title sequences of the later period) for a whole century. Cinema was thus the original modern “multimedia”. We can also point to much earlier examples of multiple-media displays, such as medieval illuminated manuscripts that combine text, graphics, and representational images. (Manovich, 2001, p. 50)<sup>1</sup>

A assertiva acima endossa nossa hipótese que o design

<sup>1</sup> Tradução livre [...] cineastas tem combinado imagens em movimento, som, e texto (desde os intertítulos da era muda ou as sequências de créditos do último período) por todo um século. O cinema foi então a moderna “multimídia” original. Podemos também apontar exemplos mais antigos de dispositivos de mídia múltipla tais como as iluminuras medievais manuscritas que combinam texto, gráficos, e imagens representacionais.

gráfico das peças de divulgação de filmes reflete os jogos sinestésicos que ultrapassam a fronteira fonética da palavra escrita, transformando-a em informação visual, um tipo de composição tipográfica em que a palavra entra com força de imagem, ressignificando suas pretensões semânticas. Os conceitos aqui desenvolvidos valem tanto para a poesia visual quanto para os cartazes, as mensagens publicitárias, as capas de produtos e as embalagens, entre tantos outros que fazem experiências criativas com a plasticidade dos vocábulos.

## 1. Uma tipo/icono/grafia poética

Durante séculos, a maior parte da impressão de textos era feita por tipografia, processo que se baseia na ideia de agrupar sequencialmente um conjunto de tipos móveis para formar linhas que, por sua vez, compõem juntas a matriz de impressão de uma página. O ponto de partida deste artigo assinala as esporádicas experiências visualizantes da escrita, após o advento da imprensa, com ênfase no estilo barroco e nas propostas poéticas de Stéphane Mallarmé, no final do século XIX; propostas essas que servem, frequentemente, de definição para a modernidade literária e da mídia impressa a partir do século passado.

Foi somente a partir das vanguardas européias que as inovações formais relevantes passaram a ocorrer, com as propostas estéticas futuristas, cubistas e dadaístas, entre outras. Os versos livres e as palavras em liberdade implodem a sequência do discurso lógico e inauguram uma sintaxe analógica, cujo princípio ordenador é a justaposição de elementos linguísticos no espaço da página. Trata-se de um movimento dialético, regido pelo conflito entre a linearidade da sequência verbal e a simultaneidade dos signos não-verbais, no eixo da simultaneidade paradigmática.

As reverberações das vanguardas históricas atingem todas as formas de comunicação escrita, mais especificamente os cartazes, que redimensionam seus modos de apresentar o material verbal nas superfícies expostas. É nesse sentido que usamos o conceito de “tipo/icono/grafia”: artistas inovadores buscam manipular as matrizes tipográficas de forma não convencional, distanciando-se da simetria e da horizontalidade, de modo a conferir a uma sensação de movimento às composições textuais. Torna-se relevante a utilização de tipos variados em peso, tamanho e desenho; o que nos permite depreender as razões pelas quais, gradativamente, os autores vão descobrindo que não apenas cada letra possui sua forma precisa, mas também que o conjunto das letras e sílabas que compõem a palavra tem uma forma global (seu design gráfico particular). As linhas retas, inclinadas ou curvas, os espaços ocupados pelas letras e entre uma letra e outra, tudo isso é lido de forma global, ou seja, são formas percebidas de acordo com a Psicologia da Gestalt<sup>2</sup>, por exemplo, nas ilusões de ótica da figura n.1. Durante os anos 1920, uma série de psicólogos alemães, tais como Max Wertheimer e Wolfgang Kohler, começaram a estudar diferentes princípios da percepção que levaram às conhecidas leis da Gestalt de organização perceptual, muito usadas e/ou discutidas nas áreas de Arquitetura, Design Gráfico, Comunicação Visual e Artes Visuais em geral.

<sup>2</sup> O termo Gestalt vem da palavra alemã que significa “forma” e denomina a abordagem de acordo com a qual o todo é mais (ou diferente) do que a soma de suas partes.

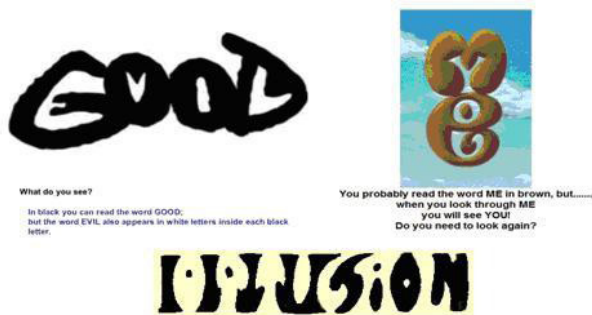


Figura 1  
 Psicologia da Gestalt: Percepção de fundo e forma  
 Fonte: <https://moniqueberryreport.wordpress.com/tag/optical-illusion/>

Nas palavras GOOD/EVIL ou em ME/YOU, grafadas em formas peculiares, podemos ler/visualizar o resultado do processo de uma articulação ambígua dos signos linguísticos em diversos níveis, cuja legibilidade é assegurada por um sistema híbrido: icônico e indicial.

Efeito equivalente pode ser observado no cartaz do filme brasileiro *BYE BYE BRASIL*, dirigido por Cacá Diegues, aqui tomado como primeiro exemplo para estudo de caso de escrita tipo/icono/gráfica.

No cartaz cinematográfico, as palavras do título são superpostas em camadas e integradas a determinados signos visuais que simbolizam a brasilidade. É grande a variedade de tipos gráficos e de modulações cromáticas, que revelam uma sugestão de tridimensionalidade nas letras. As significações organizam-se em paradigmas equivalentes, como uma espécie de metáfora plástica, na intersecção de dois



Figura 2  
 Cartaz de *BYE, BYE BRASIL*, por Cacá Diegues (1980)<sup>3</sup>

sistemas, de modo que a similaridade dos significantes se projeta no plano dos significados.

De acordo com a Semiótica da Imanência de Louis Hjelmslev “São apenas as funções da língua, a função semiótica e aquelas que dela decorrem que determinam sua forma. O sentido se torna, a cada vez, substância de uma forma e não tem outra existência possível além de ser substância de uma forma qualquer” (Hjelmslev, 1975, p. 204).

A informação visual é predominante neste cartaz, que se assemelha a um quadro modernista, na esteira das propostas poéticas de Oswald de Andrade e da pintura de Tarsila do Amaral. Por outro lado, verifica-se também um diálogo com as configurações estéticas do Tropicalismo, movimento dos anos 1960 que transborda as fronteiras da música e expressa-se através de variadas linguagens artísticas. A Tropicália propunha a renovação da vida através das confluências inusitadas de elementos aparentemente díspares que seus integrantes provaram serem perfeitamente mescláveis em suas obras.

O exposto permite perceber o sincretismo policromático tropicalista no cartaz analisado; procedimento que reforça ainda mais a proposta de iconização dos conflitos culturais tematizados na época, como, por exemplo, com o recurso visual da letra Y que confere nova dimensão e reafirma iconicamente a antítese “Nacional versus Estrangeiro” (língua portuguesa versus língua inglesa). O design gráfico do cartaz reforça o efeito de estranheza provocado pelo jogo com os dois idiomas no título do filme (*Bye/Brasil*), que se mostra análogo ao processo utilizado por Oswald de Andrade em “*Tupi or not Tupi?*” (*Manifesto Antropófago*, de 1928). Tal frase acabou virando emblema da “antropofagia cultural” proposta pelo poeta brasileiro: todos os elementos culturais estrangeiros deveriam ser ritualisticamente devorados, assim como os antropófagos o faziam, visando assimilar do outro o que ele tinha de melhor. É o que a frase oswaldiana faz ao apropriar-se de parte da famosa frase de Shakespeare, em *HAMLET*: “*To be or not to be, that is the question*”.

Por outro lado, a observação das semelhanças sonoras entre os dois idiomas (*To be = tupi*) permitem um procedimento paródico que explora paradigmas análogos aos do cartaz analisado: Primitivo X Civilizado; Importação X Exportação. Imaginamos que, recuperando sinteticamente a ideologia antropofágica, como os tropicalistas o fizeram, o design gráfico exuberante do cartaz de 1980 apresenta-se como uma alegoria do exotismo para turista, ou seja, do ex/ótico, entendido como uma ótica que vem de fora e tenta “vender” ícones de um país tropical.

Em ostensiva desproporção ao corpo do cartaz de *Bye, Bye Brasil*, as informações sobre o filme, em linhas centralizadas na parte inferior da peça, são compostas por tipos bem menores e na cor preta.

Como se sabe, a escrita em sua origem é um recurso para conservar, por mais tempo, o que se diz oralmente. Seu lado visual, portanto, de um mero auxiliar que era, passa a elemento significativo fundamental na composição de textos poéticos visuais ou de peças de divulgação do cinema, como o cartaz do filme brasileiro analisado. Seu conteúdo é ostensivamente apresentado por meio da estrutura grá-

<sup>3</sup> Todos os cartazes cinematográficos analisados neste artigo encontram-se à disposição na internet como material de divulgação dos respectivos filmes.

fica, vindo a estabelecer uma comunicação simultânea, tanto no âmbito verbal quanto no visual. O procedimento procura devolver à palavra escrita uma sensibilidade que parecia perdida, por força da rigidez da informação impressa tradicionalmente linearizante, na denominada lógica aristotélica da linguagem.

No intermédio entre a Antropofagia Modernista e o Tropicismo, por volta de 1950, surge no Brasil o Movimento da Poesia Concreta, sinteticamente conceituada como “tensão de palavras-coisa no espaço-tempo”. Cumpre ressaltar que o poema concreto não abdica das virtualidades da palavra ao propor-se como uma estrutura-conteúdo, apesar de seu apelo à comunicação não verbal evidenciar sua busca de uma comunicação mais rápida. Tal preocupação com a metacomunicação revela a consciência da emergência dos meios de massa e de suas inegáveis repercussões na linguagem da poesia. Sua influência logo se faz sentir nos anúncios publicitários, nos cartazes e nas capas de produtos que fazem experiências com a visualidade da palavra escrita, bem como nas interfaces com outros sistemas sógnicos. Como exemplo, citamos um conhecido poema concreto:

o v o  
n o v e l o  
n o v o n o v e l h o  
o f i l h o e m f o l h o s  
n a j a u l a d o s j o e l h o s  
i n f a n t e e m f o n t e  
f e t o f e i t o  
d e n t r o d o  
c e n t r o

Figura 3  
Poema concreto de Augusto de Campos (1957)

Esse poema concreto pode ser relacionado a um filactério – um tipo de poema medieval ornamentado com imagens de fetos – que foi recriado, por sua visualidade, em alguns poemas barrocos. Apresenta ainda vínculos inegáveis com o poema “OVO”, de Símias de Rodas (325 a.C.).

No poema de 1957 (fig.3), o “feto”, além de estar verbalmente citado, encontra-se iconizado no espaço em branco, ou seja, pode ser percebido visualmente no espaço irregular deixado entre as letras, na parte central da forma ovular. Os jogos paronomásticos (*ovo/novo, novelo/no velho, filho/folhos*) enfatizam a antítese inicial: *novo/velho*. Visualmente, associam-se a novas aliterações do fonema *j* (*jaula, joelhos*) e do fonema *f*, (*filho/folhos/infante/fonte/feto/feito*), que reforçam a sensação de movimento e estabelecem um contraste sonoro com as consoantes *d, t, c* (*dentro do centro*). São camadas sonoras que ostentam sua visualidade, estrategicamente expostas na forma ovular do poema, onde saltam aos olhos as repetições da vogal *o*, do primeiro ao último verso, acentuando a noção da circularidade, da gestação e do tempo cíclico.

São reconhecidamente pioneiras as propostas poéticas e os conhecidos estudos teóricos efetuados por parte dos poetas concretistas, com base no *Plano-piloto para a Poesia Concreta*, de 1958. (Campos et al, 1975) O referido

texto consiste em um conjunto de assertivas retiradas de artigos dos três poetas fundadores do Concretismo (Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos). Muito sucintamente, tais propostas estariam contidas na definição inicial: “[...] poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso [...] começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural, espaço qualificado: estrutura espaço-temporal.” (Campos et al, 1975, p. 156) A partir do Concretismo, a poesia visual empreende novas tentativas de combinações, que se abrem e confluem, que se afastam e se mesclam. O processo resvala para o gráfico, com a inclusão dos elementos que convencionalmente são vistos como apoios, como a tipografia.

Em seus estudos sobre o fim visual do século XX, o ensaísta e poeta português Ernesto de Melo e Castro, reafirma que a disposição tipográfica de um texto pode determinar a um grau considerável seu conteúdo.

A dimensão visual do poema é um novo *medium* que toma conhecimento de si próprio e cuja aplicação se encontra um pouco por toda a parte, no nosso *habitat* urbano e ao longo das estradas, nos sinais, nos avisos, nos reclames, nos cartazes, nas tabuletas, nos dísticos, nos *graffiti*, nas paredes, nos telhados, nos veículos, e entra nas nossas casas em grande parte da publicidade televisada, nas revistas, nos jornais, nas capas dos livros, etc. (...) A tipografia criadora é uma das consequências imediatas da poesia concreta, mas o que todas essas mensagens visuais nos dizem, e o modo como o fazem, é mais do que somente arte gráfica. (Melo e Castro, 1993, p. 50)

Já na década de 1970, outro exemplo a destacar é o poema visual de Affonso Ávila, “HOSPÍCIO DA TERRA SANTA”, no qual também se efetiva a exploração dos aspectos qualitativos da figura formada pela disposição ovalada das letras, em camadas que dialogam em uma “tipoideografia” dinâmica, como dizia Décio Pignatari, ao tratar dos fenômenos semióticos na escritura de Machado de Assis. “Do Brás Cubas, extrairemos cinco exemplos de fenômenos semióticos – cinco informações que extrapolam do código

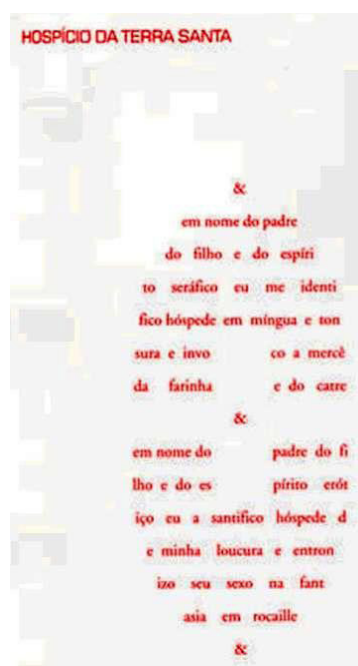


Figura 4  
Poema visual de Affonso Ávila (1976)  
Fonte: [http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_visual/affonso\\_avila.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/affonso_avila.html)

alfabético enquanto código puramente fonético, saturando-se na tipoideografia” (Pignatari, 1979, p. 80).

Observe-se que o texto é dividido em duas partes, pelo signo &, que aparece ainda no início e no final do poema, numa reiteração tríplice que aponta para a simbologia da eternidade, ao mesmo tempo em que sugere uma sucessão ilimitada das mesmas formas.

A leitura do espaço em branco ou em preto é significativa, como em uma atitude de decifração, perceberíamos “ilhas visuais” significativas, em termos dos ícones, que são signos que representam seu objeto por similaridade, de acordo com a Semiótica de Charles Sanders Peirce, como explica Lúcia Santaella. “São efeitos de forma, qualidade de linhas e superfície, combinações de massas e volumes, tanto quanto possível libertos de esquemas, diagramas ou de composições.” (Santaella, 2001, p. 212)

Na composição do poema brasileiro de 1976 (fig.4), percebemos que, devido às equivalências visuais e/ou acústicas entre os vocábulos, prefixos, sufixos e sílabas, podem surgir insuspeitadas relações que passam a ter suas potencialidades expressivas exploradas muito além das áreas lexicais. Lembramos aqui as palavras de Hjelmslev “As palavras não são os signos últimos, irredutíveis, da linguagem. [...] As palavras deixam-se analisar em partes que são igualmente portadoras de significações: radicais, sufixos de derivação e desinências flexionais” (Hjelmslev, 1975, p. 49).

No caso de um poema visual, a vivência estética passa a assentar-se, não apenas no conteúdo, mas também na linguagem como acontecer linguístico, com o som e o contorno tipográfico que se tornam acontecimento. O processo de percepção de um poema visual ou de um cartaz, por exemplo, pode ser associado às conhecidas ilusões de ótica, conforme já assinalado no início deste artigo. São signos a serem decifrados da mesma forma como as escritas tipo/icono/gráficas devem ser lidas. As imagens ou figuras percebidas, em sua textura sensível, distinguem-se umas das outras e do seu próprio fundo, em uma categoria de percepção gestáltica.

O exposto pode ser visualizado em um cartaz cinematográfico brasileiro, de 1967, no qual se percebe a tentativa de conciliação entre dois modos bastante distintos de grafar as palavras associadas às imagens. Nesse material de divulgação do filme *A MARGEM*, de Ozualdo Candeias, além da força simbólica dos vários tons de cinza, destaca-se sobremaneira a silhueta humana sentada, que parece se dis-

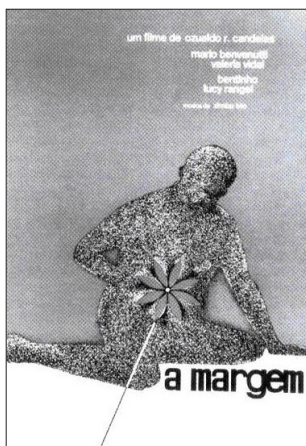


Figura 5  
Cartaz do filme *A MARGEM*, de Ozualdo Candeias (1967)

solver, como que renderizada, repleta de pontos brancos e cujos traços não são claramente delineados.

Sobre a imagem, aparece inscrita uma flor, à altura da mão direita. A massa gráfica com informações sobre o filme é irregular, heterogênea, na cor branca, ocupa o lado direito superior do cartaz e parece sugerir um peso triangular sobre a cabeça ligeiramente inclinada. Na parte inferior, também à direita, aparece o título do filme em letras negras bem mais “pesadas” sobre o fundo branco, como se este conjunto verbal, de caráter simbólico dialogasse com o icônico para servir de ancoragem à figura humana com formas curvas e contornos sinuosos. Tanto a parte inferior das pernas dobradas, quanto o caule diagonal da flor são elementos que parecem sair da moldura, como se vê no universo pictórico barroco, que segue linhas de fuga, por ruptura e prolongamento, em todas as direções e dimensões, no jogo do claro-escuro e nas tensões inerentes ao estilo.

É importante assinalar que a percepção icônica, por dizer respeito a uma qualidade, abrange não só a similaridade, mas também o contraste; ou seja, podemos reconhecer uma qualidade por meio do seu contraste ou sua semelhança com outra qualidade, o que exclui a idéia da simples impressão como base da percepção qualitativa.

Um poema visual, muito semelhante ao cartaz da figura 5, merece ser comentado aqui, inclusive por seu conteúdo de crítica social que o aproxima dos cartazes e da visualidade dos *outdoors*.



Figura 6  
“PORmenores”, poema-cartaz de Avelino de Araújo, 1998  
Fonte: [www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_visual/avelino\\_araujo.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/avelino_araujo.html)

Neste poema-cartaz de Avelino Araújo, o próprio título desmembra o vocábulo ‘POR/menores’, numa duplicidade de sentidos que apelam para as agruras da vida dos meninos de rua. Algumas palavras que podem ser lidas e são numeradas aludem às carências pungentes, a tudo de básico a que tem direito uma criança: 1- pai. 2 - mãe. 3-comida. 4 - casa. 5- roupa. 6- escola. 7- saúde. 8- lazer. 9 - segurança. 10- dignidade. Na parte inferior é possível ler a expressão irônica: “*maybe in brasil*”, num jogo paródico com a conhecida frase “*made in Brazil*”.

Outros signos verbais e seus fragmentos apresentam-se indissociavelmente ligados a sinais de pontuação e a diversas figuras - algumas indiciais, outras simbólicas -, num processo intersemiótico que implica um desafio estético. Tais referências e negociações sgnicas com o texto poé-

tico são indispensáveis à abordagem das escritas visualizantes da contemporaneidade, como assinalam Lúcia Santaella e W. Nöth: “Quando a dimensão plástica, a pregnância visual da escritura alfabética, começou a se impor na sua sensorialidade, a poesia foi a primeira a levar, até as últimas consequências, essa mutação no cerne da escrita” (Santaella; Nöth, 1998, p.70)

No poema/tela/cartaz de Avelino Araujo, a sugestão visual de movimento descendente parece puxar o conjunto para baixo, em direção à figura humana na lateral direita inferior. Ali, a figura de um menino sentado no chão, sem sapatos e aparentemente adormecido representa o ‘menor’ (abandonado?) ao qual se refere o título do poema. Associamos o movimento descendente e centrípeto da figura 6 ao quadro abaixo, no qual a imagem ultrapassa os limites do texto, de modo a sugerir a continuidade do problema social para além da moldura.



Figura 7  
Quadro “Fugindo da Crítica” de Pere Borrell del Caso (1874)  
Fonte: [www.arteeblog.com/2015/02/a-historia-da-obra-huyendo-de-la.html](http://www.arteeblog.com/2015/02/a-historia-da-obra-huyendo-de-la.html)

Tanto nas figuras 5 e 6, quanto nesta figura 7, o movimento ascendente e para fora das margens ou das molduras convencionais lembra os efeitos anamórficos ligados à *trompe l’oeil*, que são os efeitos vertiginosos, provocados pela sugestão do movimento descendente, centrípeto ou centrífugo; efeitos impactantes na pintura barroca que são também explorados no design gráfico e na mídia impressa da contemporaneidade.

## 2. Ecos barroquizantes

Quanto aos textos verbovisuais analisados neste artigo, efetuando um retorno no tempo, apontamos também as similaridades aos enigmas formais e conceituais, já explorados em textos poéticos, há séculos. É o que ocorre em 1540, quando o italiano G. Palatino publicou o *LIBRO NUOVO*, no qual as palavras são formadas de letras e de

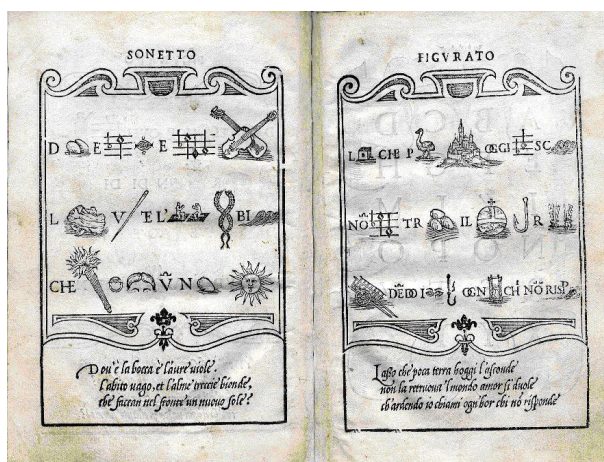


Figura 8  
SONETTO FIGURATO. G. Palatino. 1540  
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/70298444155464249/?ip=true>

senhos, como acontece nas chamadas cartas enigmáticas. O próprio título *SONETTO FIGURATO* causa um estranhamento inicial, tendo em vista a organização da composição. A obra pode ser subdividida em duas partes: a) Na parte superior, envolvidas por uma moldura ornamental curvilínea, diversas figuras e imagens agregam-se às letras, formando quatro versos ou linhas, como numa carta enigmática; b) na parte inferior, vem a tradução escrita em italiano, em linhas que formam os versos do soneto.

Trata-se de uma temática lírica, que trata do canto alegre, do afeto dentro do peito e da transformação do ser amoroso. Os vocábulos que apresentam as rimas efetuam um jogo entre os campos semânticos da obra.

É interessante observar a caligrafia que explora as linhas verticais de certas letras, bem como a sinuosidade da letra S, tornando-as mais longas e, portanto, visualmente significantes. Valêncio Xavier (2002) explica que a palavra que abre o livro – *dove* e que significa onde em italiano – está escrita com um d seguido do desenho de dois ovos (*uove*), os quais, ligados, ganham o som de *dove*. Vemos aí uma exploração inusitada de associações sonoras e visuais, que reforçam a própria idéia da palavra *nuovo*, paronomasticamente associada à simbologia do ovo: local onde se prepara um novo ser.

Experiências como as referidas têm inegáveis repercussões no terreno da poesia, que passa a explorar as virtualidades icônicas dos signos verbais, como grafemas, ou seja, como realidade espacial da escrita. Como lembra Robert Darnton: “A partir de 1500, o livro, o panfleto, o folheto, o mapa e o cartaz impressos começaram a atingir novos tipos de leitores e a estimular novos tipos de leitura”. (Darnton, 1990, p.170).

Esse contexto vai modificar o modo de leitura, o consumo da poesia e conseqüentemente sua forma de expressão, no transcorrer dos séculos seguintes, conforme explica o referido autor, quando analisa historicamente a reação dos leitores à organização física dos textos. O advento da tipografia instaura, portanto, uma nova consciência das virtualidades do material linguístico, o que provoca uma significativa evolução de formas nas marcas da poeticidade. O contexto viabilizou a produção esporádica de edições que exibem ostensivamente qualidades artesanais no ofício tipográfico.

Muitas vezes, a imagem do próprio texto como labirinto representa uma visualização dos jogos difíceis ou de com-



partimentos que se confundem. Efetuamos uma aproximação sincrônica entre os conhecidos labirintos barrocos e a configuração do pôster do filme *A RAINHA DIABA* (1974), comentado a seguir.



Figura 9  
Cartaz do filme *A RAINHA DIABA*, de Antônio Carlos Fontoura (1974)

O cartaz do filme dirigido por Antônio Carlos Fontoura, com roteiro de Plínio Marcos, assim como as iluminuras medievais e os textos barrocos o faziam, apresenta duas molduras laterais, em uma espécie de artesanato plástico de caráter ornamental, que adere a uma estética do excesso.

Na parte superior do cartaz destaca-se uma faixa branca com as informações verbais sobre a direção e a produção do filme à esquerda, grafadas em azul e vermelho, seguidas de dois perfis humanos centralizados.

Na parte central é inscrito o título em vermelho e tipos grandes, que sugere movimento em virtude da disposição das letras, logo acima da face do protagonista. Destaca-se seu braço esquerdo estendido e a mão portando um objeto cortante, em perspectiva, como que se dirigindo ao observador.

Logo abaixo, observa-se a repetição da faixa branca com quase todos os mesmos elementos, porém a informação escrita é alterada.

Tendo em vista o labiríntico cartaz do filme *A RAINHA DIABA*, torna-se possível demonstrar as similaridades visuais entre duas épocas distantes e que poderiam dialogar em termos de comunicação visual. Quando o verbal conjugase ao visual, percebe-se o hibridismo como configurador do procedimento compositivo barroco, com o qual as poéticas experimentais, bem como a linguagem da propaganda dialogam intersemioticamente.

Com ênfase na visualidade da escrita na cultura ocidental, procuramos aproximar textos antigos a poemas, cartazes e

textos contemporâneos em diferentes suportes. Tais comparações, a nosso ver, são centrais para o relacionamento da estética barroca com a atualidade, uma vez que o caráter intersemiótico é a marca mais relevante da poesia barroca, na qual o signo verbal é trabalhado nas interfaces com outros códigos, produzindo edições que exibem ostensivamente qualidades artesanais no ofício tipográfico. Assim como no Barroco, os textos experimentais do século XX apostam em um gosto da descoberta e da percepção inesperadas, como nos cartazes cinematográficos aqui analisados.

Ponderamos que, em termos de visualidade, alguns procedimentos análogos podem ser verificados, tanto no Barroco quanto no(s) experimentalismo(s) do século XX: a distribuição não linear dos signos verbais na página; a utilização de diferentes tipos gráficos; a exploração das formas geométricas; os apelos às ilusões de ótica; os arabescos caligráficos; as estruturas anagramáticas; as estruturas labirínticas; a sintaxe desmembrada, origem da fragmentação da poética experimental.

Exemplificamos tais interlocuções sígnicas com o texto/poema publicado em 1747, do Frei Francisco da Cunha, que enfatiza o significante, enquanto propõe sua insólita composição figurativa.

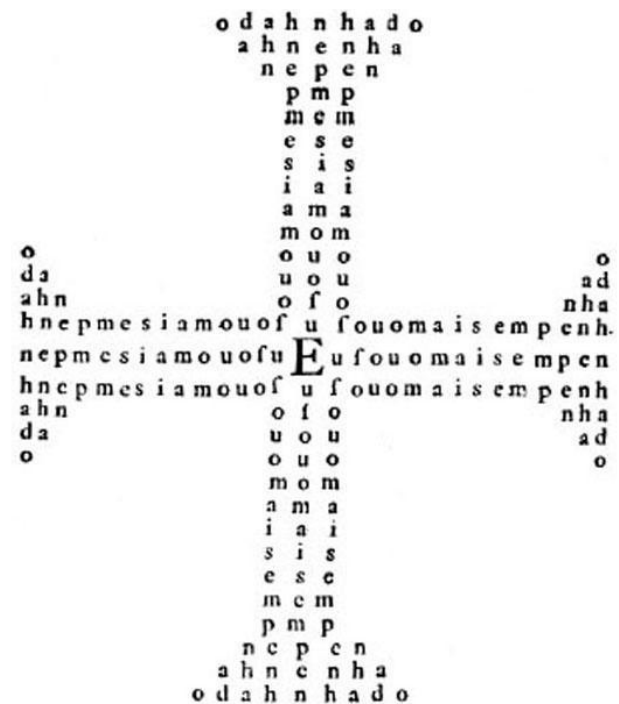


Figura 10  
Texto barroco *LABIRINTO INTRINCADO* (1747)  
Fonte: Hatherly, Ana (1983)

No texto, os efeitos desconstrutivos da combinatória dos grafemas e o caráter lúdico provocam alterações da percepção visual da escrita alfabética. Por força das linhas descontínuas que se refletem especularmente, iconizando uma cruz, o texto é segmentado e em seu centro destaca-se a letra E, em tipo muito maior que os demais: uma estratégia gráfica que viabiliza leituras em diversas direções, num percurso dinâmico e realmente labiríntico, sem ponto de entrada ou de saída.

Podemos perceber também a exploração das construções geométricas, por exemplo, que se intensifica em toda uma vertente da poesia experimental dos anos 1950 para cá.

Trata-se de poemas que não apresentam semelhança sensível com seu objeto, portanto, não são figurativos e, sim, diagramáticos. Charles S. Peirce esclarece o sentido do termo diagrama como sendo uma evidência retórica: “Também o é todo diagrama, ainda que não haja semelhança sensível alguma entre ele e seu objeto, mas apenas uma analogia entre as relações das partes de cada um.” (Peirce, 1995, p. 65)

De certa forma, esse tipo de texto barroco, enquanto “artifício laborioso”, remete às iluminuras medievais, por seu caráter pluriforme que integra a moldura, as ilustrações e as formas cursivas entrelaçadas.



Figura 11  
Exemplo de Iluminura medieval  
Fonte: <https://abrancoalmeida.com/category/iluminuras-medievais/page/2/>

Por outro lado, a construção dos referidos textos antecipa a poesia intersemiótica da modernidade, por abranger múltiplas instâncias de leitura. O olhar do leitor, como nos poemas visuais da atualidade, é convidado a efetuar movimentos em todas as direções, sem ponto de entrada ou saída: simultaneidade e polifonia *avant la lettre*.

Os exemplos comentados permitem a identificação de determinadas matrizes da linguagem verbovisual barroca; matrizes essas que são definidoras de algumas coordenadas estéticas centrais no sistema literário do período e com as quais as poéticas experimentais, bem como a linguagem da propaganda, estabelecem um diálogo inequívoco. O processo é estudado por Melo e Castro, quando aborda o neobarroco contemporâneo. “A prioridade das imagens visuais sobre as suas representações gráficas ou escriturais é hoje um fator subliminar de nossa percepção e inteligência do mundo. Verificamos, muitas vezes, sem

disso nos apercebermos, que o mundo é a cores, é vertiginoso e é plural” (Melo e Castro, 1993, p. 33).

Em diversas obras publicadas nas últimas décadas, o poeta e teórico brasileiro Affonso Ávila estuda detalhadamente as formas de expressão do barroco mineiro, além de demonstrar a permanência de seus elementos lúdicos na moderna poesia brasileira, ao lado do primado do elemento visual. Diz ele,

Assim como o nosso tempo faz predominar entre os instrumentos de mass-media os que têm como veículo a comunicação ótica – o cinema, a televisão, o cartaz, o anúncio luminoso –, o barroco valorizou e utilizou com rendimento bem grande os processos de visualização, de persuasão através da imagem, da forma, da cor (Ávila, 1978, p. 17)

Segundo o autor, a poesia da época encontrou na visualidade um modo de exprimir-se dizendo mais do que podia o verso tradicional, forjando inventivamente uma nova forma literária e, assim, antecipando os recursos gráfico-visuais das vanguardas, como os caligramas, as estruturas anagramáticas, os textos permutativos e outras montagens modernas.

Vale lembrar que, no prospecto-programa da *Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*, realizada em Belo Horizonte, em 1963, o autor já demonstrava a consciência crítica que, apesar da aparente diversidade de concepção do fenômeno poético e de seus aspectos formais; existia uma direção única, no sentido da pesquisa e criação de uma linguagem nova para a poesia brasileira, na qual o elemento visual desempenha papel preponderante.

Numa época de prevalência da técnica de visualização e, portanto, favorável à disseminação de novos veículos de divulgação da arte, a poesia adquire um outro plano comunicativo e já não se restringe ao consumo na fruição auditiva e na leitura em recolhimento. É a poesia não só para os livros, mas para os cartazes, os murais, a televisão. (Ávila, 1978, p. 138)

Destarte, na poesia visual não há mais versos (na linearidade da sequência verbal), mas sim complexos sígnicos em expansão, que se opõem e se integram, num processo dinâmico. Todos os elementos do texto tendem a se motivarem uns aos outros, favorecendo a coesão de um sistema intersemiótico, no qual se destacam a mediação plástica nas aproximações fonológicas e a mediação icônica nas associações semânticas.

Nesse sentido, outro exemplo a destacar é a peça de divulgação do filme *A OSTRAS E O VENTO*, de Walter Lima Júnior, no qual as negociações intersígnicas são pregnantes, pois existem elementos verbais e visuais sugestivos de significações ligadas à respectiva narrativa fílmica.

A corrida da jovem metaforiza uma busca do autoconhecimento e das inquietações próprias da adolescência, num contexto fílmico de isolamento do mundo. Acima de sua cabeça, as letras do título assumem curvas e sugestões de movimento, nas modulações cromáticas do azul e branco. Ao fundo a luz de um farol bem iluminado e partes de uma ilha, onde moram apenas a garota e seu idoso pai. Céu e mar se confundem, anunciando a temática romântica e onírica do filme. Toda a diagramação e composição do pôster mostram-se adequadas ao desenvolvimento da narrativa que fala da solidão e da descoberta da sexualidade por parte da adolescente.

As palavras do título sugerem traços ascendentes nas nuvens e suas equivalências permitem o preenchimento

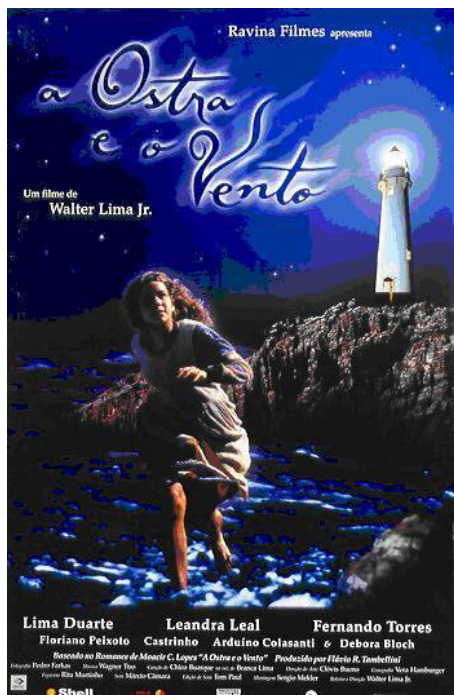


Figura 12  
Cartaz do filme A OSTRAS E O VENTO, de Walter Lima Júnior (1997)

paradigmático das vigas mestras da respectiva narrativa fílmica, ou seja, levam em consideração a seleção dos temas ou dos seus motivos estruturantes básicos. Em termos semióticos, o mais importante é “como” o design gráfico e os elementos cinematográficos são utilizados nesse tipo de produto, além de servir para estabelecer o mood, apresentar os personagens e introduzir os temas do filme. Um recorte da parte superior do cartaz evidencia como o espaço gráfico é colocado a serviço daquilo que denominamos uma tipografia fisiognômica: fundo e forma isomorficamente identificados. Décio Pignatari usa o conceito de “tipoideografia”, como uma espécie de metáfora visual ligada ao ideograma e ao pictograma. Diz ele, “Do Brás Cubas, extrairemos cinco exemplos de fenômenos semióticos – cinco informações que extrapolam do código alfabético enquanto código puramente fonético, saturando-se na tipoideografia” (Pignatari, 1979, p. 80).



Figura 13  
Recorte da parte superior do cartaz analisado

Assim como na poesia concreta, os signos verbais são apresentados no cartaz em uma estrutura de múltiplos movimentos simultâneos: “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”. O título é dividido em três partes, com as linhas acentuadamente curvas:

### a Ostra e o Vento

Observa-se, à direita, a luz do farol da ilha deserta que serve de morada para os personagens do filme. A luz branca do farol incide fortemente sobre as letras grafadas em azul escuro, associando-as ao brilho das estrelas presentes no céu azul. Acentuadamente no O e no V as sugestões dinâmicas das curvas das letras são enfatizadas pelos prolongamentos das mesmas.

A escolha dos tipos gráficos arredondados sugerem nuvens em movimento, in/escritas no céu que lhes serve de fundo. O azul intenso deste céu reflete-se não só nas letras do título, mas também nas ondas do mar que brilham sob os pés da menina que corre na praia. São relevantes os contrastes de cores: azul e branco (céu e ondas do mar, farol azul claro) e as cores terrosas (na rocha que sustenta o farol e na praia). O corpo e o rosto da jovem seguem a modulação cromática da parte sólida.

Outra peça de divulgação que trabalha intensamente com a perspectiva é o cartaz do filme *Pixote* (1980) dirigido por Héctor Babenco. Trata-se de uma estratégia gráfica que, além de ter fórmulas exatas, com regras múltiplas e complexas para simular o efeito ilusionista, também recorre à linha para criar efeitos cuja intenção final é produzir uma sensação de realidade.

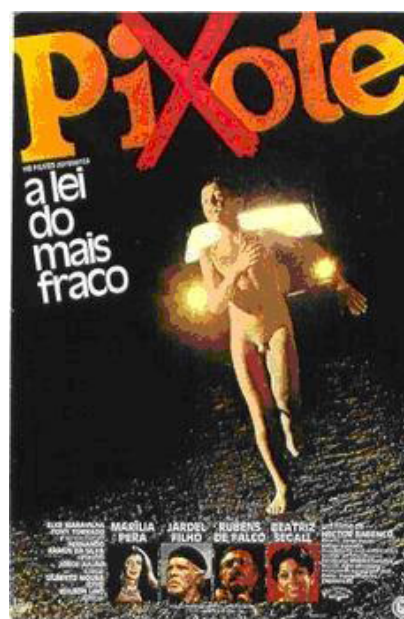


Figura 14  
Cartaz PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO, de Héctor Babenco (1980)

No cartaz do filme, verbal e imagens demandam uma percepção necessariamente globalizante e integrada. O enunciado inscrito de maneira descontínua na parte superior do cartaz valoriza-se como espaço semiótico. Os efeitos da combinatória dos grafemas do título do filme e seu caráter ostensivamente icônico, provocam alterações da percepção visual do alfabeto, que foge da usual exploração em preto e branco e agora passa a fazer uso das cores quentes. Por força das linhas transversais, o texto é segmentado, permitindo a visualização de formas geométricas como estratégias gráficas que viabilizam leituras em diversas direções, num percurso dinâmico. A opção ciné-

tica da distribuição dos signos verbais acompanha o jovem protagonista em posição de corrida. Visualiza-se uma espécie de desespero do menino marginalizado no cenário urbano, o que é enfatizado por sua nudez. A proporção das letras é bem maior no nome PIXOTE, com o enorme X grafado em vermelho sobre a cabeça do garoto nu, perseguido pelos faróis de um automóvel (esta cena não aparece no filme). A transversalidade dos tipos gráficos, com suas escalas e cores diferentes, indicam a temática mais agressiva da narrativa fílmica e a instabilidade gerada pelo contexto social de marginalidade e violência.

No cartaz analisado, os jogos de perspectiva expressam que a ilusão pode ser reforçada de muitas maneiras. Os efeitos cinéticos produzidos pela perspectiva podem ser intensificados pela manipulação tonal, por meio do claro-escuro, da luz e sombra. O valor tonal representa a intensidade de luminosidade, criando a ilusão do tridimensional. Juntamente com a perspectiva, o tom traz, por meio da representação gráfica, a sensação de volume.

Acreditamos ser relevante a associação deste cartaz cinematográfico com a capa da primeira edição da *Revista KLAXON* (1922), criada pelo poeta modernista Guilherme de Almeida.



Figura 15  
Capa de Guilherme de Almeida, *REVISTA KLAXON* (1922)  
Fonte: <https://blogdabn.wordpress.com/tag/semana-de-arte-moderna/>

Nessa capa, uma letra A enorme destaca-se do título da revista modernista para sobrepor-se e, ao mesmo tempo, compor as outras palavras escritas em minúsculas (mensário, de Arte, mo/dernA), tendo ao pé da página, abaixo de uma faixa transversal, o n.º.1, em tamanho grande e na

horizontal. É uma capa extremamente criativa em suas linhas retas, que desafiam o gosto ainda muito ligado ao estilo art nouveau do Brasil daquela época, que privilegiava a sensualidade das formas curvas. A capa de *KLAXON* demonstra como, oriundo das vanguardas europeias, o ideal da busca da velocidade passa pela ruptura do discursivo e permite o redimensionamento do espaço/tempo nesse texto impresso na primeira metade do século passado.

Tanto na capa da revista modernista quanto no cartaz do filme *PIXOTE*, os efeitos visuais são induzidos por convergências de linhas, perspectivas e índices de profundidade de campo, entre outros. A percepção do olhar é deslocada, aumentada, impactada. São textos sincréticos que solicitam, para além das integrações entre as imagens e as palavras, uma apreensão da forma e do fundo simultaneamente.

### À guisa de conclusão

As reflexões desenvolvidas neste artigo permitiram-nos assinalar a maneira pela qual cada um dos poemas e dos cartazes analisados pode ser visto como um macrossigno espacializado, porque sua leitura leva à constituição de representações mentais, a partir de um conjunto de dados visuais que se agregam aos verbais. O diálogo entre imagem e texto jamais deixou de se aperfeiçoar: de ornamento e depois comentário, a ilustração acabou por alcançar o *status* de elemento do diálogo verbovisual. Percebe-se, portanto, que os textos ocidentais contemporâneos romperam os limites entre as linguagens verbais e não verbais, em uma clara opção pelo hibridismo: uma tipo/ícono/grafia poética. Ao comparar a poesia visual com os cartazes cinematográficos brasileiros, demonstramos que um texto escrito não é meramente ilustrado com imagens visuais, pois nele se manifesta uma interdependência contínua e motivada entre os componentes de cada uma das linguagens que o integram; e que, por sua vez, demandam uma leitura intersemiótica apropriada.

Procuramos assinalar que os reflexos das propostas visualizantes na poesia também podem ser percebidos na exploração estética dos constituintes icônicos, indiciais e simbólicos das mensagens verbovisuais, tanto na escrita publicitária quanto nas capas de livros, de discos e de filmes, nas embalagens, nos cartazes, nos *outdoors*, no design gráfico, nas páginas da internet, entre outros. Assim, é que os meios de comunicação, a exemplo do que a poesia veio fazendo durante séculos, passaram a incorporar novas temporalidades e espaços expressivos à sua configuração. A devida recontextualização dos textos abordados procurou apreendê-los em sua dimensão inventiva que revela também o lado sensível de sua materialidade.

Almejamos ter conseguido estabelecer algumas cadeias de relações pertinentes entre textos cronologicamente distantes, mas plasticamente concordantes e que podem variar do puramente funcional até os mais complexos níveis da expressão estética, por força da desmontagem e da reinvenção (cali)tipográfica neles observadas.

## Referências bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. 1928. In: TELES, Gilberto Mendonça. (1983) **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Vozes. p. 353 -360.
- ARNHEIM, Rudolf. (1980) **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira.
- ÁVILA, Affonso. (1978) **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva.
- BARRY, Anne Marie. (1997) **Visual Intelligence. Perception, Image and Manipulation in Visual Communication**. Albany: State University of New York Press.
- CALABRESE, Omar. (1987) **A Idade Neo-barroca**. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. (1997) **Org. Barroco: Teoria e Análise**. São Paulo: Perspectiva.
- CAMPOS, Augusto de 1975 et al. (1975) **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Duas Cidades.
- CAMPOS, Haroldo de. (1983) *Da razão antropofágica - Diálogo e diferença na cultura brasileira*. In: **Boletim Bibliográfico**. Biblioteca Mário de Andrade, v 44 (1/4) . jan.-dez.. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura. p. 107-127.
- CASTRO, E. Mello. (1993) **O fim visual do século XX**. São Paulo: EDUSP.
- CLÜVER, Claus. (1997) **Estudos interartes**. São Paulo: Experimento.
- DARNTON, Robert. (1990) **O beijo de Lamourette. Mídia, cultura e revolução**. São Paulo: Companhia das Letras.
- DONDIS, Donis A. (2003) **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes.
- ECO, UMBERTO. (1982) **Tratado geral de Semiótica**. São Paulo: Perspectiva.
- HATHERLY, Ana. (1983) **A Experiência do Prodígio - Bases Teóricas e Antologia de Textos-Visuais Portugueses dos séculos XVII e XVIII**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- HJELMSLEV, Louis. (1975) **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Abril Cultural.
- FAVARETTO, Celso. (1996) **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial.
- FERNANDES, José. (1996) **O poema visual - Leitura do imaginário esotérico da Antigüidade ao século XX**. Petrópolis: Vozes.
- GAUDÊNCIO, Norberto. (2004) **A herança escultórica da tipografia**. São Paulo: Edições Rosari.
- GOMES FILHO, J. (2000) **Gestalt do objeto: sistemas de leitura visual**. São Paulo: Escrituras Editora.
- GUIMARÃES, Denise A. D. (1985) **A poesia crítico-inventiva**. Curitiba: SEC/BBP.
- HOMEM DE MELO, Chico. (2011) **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify.
- JAMESON, Frederic. (1994) **Espaço e Imagem**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- JOLY, Martine. (1996) **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus.
- KOFFKA, Kurt. (1975) **Princípios da Psicologia da Gestalt**. São Paulo: Cultrix.
- KOHLER, Wolfgang. (1980) **Psicologia da Gestalt**. Belo Horizonte: Itatiaia.
- LYRA, Pedro. (1995) **Sincretismo: a poesia da geração 60**. Rio de Janeiro: Topbooks.
- MANOVICH, Lev. (2001) **The Language of New Media**. Cambridge: The MIT Press.
- MEGGS, Philip B. ; PURVIS, Alston W. (2009) **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify.
- MENEZES, Philadelpho. (1991) **Poética e Visualidade**. Campinas: Editora da Unicamp.
- MOLES, Abraham. (2005) **O Cartaz**. São Paulo: Perspectiva.
- MUNARI, Bruno. (1997) **Design e comunicação visual**. São Paulo: Martins Fontes.
- PEIRCE, Charles Sanders. (1995) **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva.
- PIGNATARI, Décio. (1979) **Semiótica & Literatura. Icônico e Verbal. Oriente e Ocidente**. São Paulo: Cortez & Moraes.
- SANTAELLA, Lúcia. (2001) **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal**. São Paulo. Iluminuras.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. (1998) **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras.
- VENTURA, Roberto. (1991) **Estilo Tropical. História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras.
- XAVIER, Valêncio. (2002) "Imagem e texto formam uma única linguagem e se conjugam historicamente na literatura e na arte." **Caderno G. Gazeta do Povo**. Curitiba, p. 8, 21 de abril de 2002.

## Fontes na internet

[www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_visual/avelino\\_araujo.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/avelino_araujo.html). Acesso 22 abril 2018.

<https://moniqueberryreport.wordpress.com/tag/optical-illusion>. Acesso 22 abril 2018.

[www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_visual/affonso\\_avila](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/affonso_avila). Acesso 22 abril 2018.

[www.arteeblog.com/2015/02/a-historia-da-obra-huyendo-de-la](http://www.arteeblog.com/2015/02/a-historia-da-obra-huyendo-de-la). Acesso 22 abril 2018.

<https://br.pinterest.com/pin/70298444155464249/?lp=true>. Acesso 22 abril 2018.

<https://abrancoalmeida.com/category/iluminuras-medievais/page/2/> Acesso 22 abril 2018.

<https://blogdabn.wordpress.com/tag/semana-de-arte-moderna/> Acesso 22 abril 2018.

**Solange Wajnman**  
**Cristina Silva Ramos**

Instituto de Comunicação e Design, Universidade Paulista  
Brasil

## Forms of contemporaneity in the news design of the newspaper *O Estado de S. Paulo*

This work examines news design in contemporary newspaper and has as its main purpose the investigation of sensitive and tangible aspects of its ways of presence, which are expanded and reconfigured under the influence of digitization of communications, connectivity and technological convergence. The proposed reflection is based on the materiality and relies on authors such as Hans Ulrich Gumbrecht, Marshall McLuhan and Vilém Flusser. From these theoretical foundations, the expressive manifestations of the contemporary *Zeitgeist* were sought in the design of the journal *O Estado de S. Paulo*. The appraisal of these forms emphasizes the coupling between aesthetic experience and communication.

## Formas da contemporaneidade no design de notícias do jornal *O Estado de S. Paulo*

**Este trabalho examina o design de notícias d'*O Estado de S. Paulo* e tem como objetivo central a investigação dos aspectos sensíveis e corpóreos de seus modos de presença, os quais se ampliam e reconfiguram sob a influência da digitalização nas comunicações, da conectividade e da convergência tecnológica. A reflexão proposta tem como base as materialidades e se apoia em autores como Hans Ulrich Gumbrecht, Marshall McLuhan e Vilém Flusser. A partir desses fundamentos teóricos, buscaram-se as manifestações expressivas do *Zeitgeist* contemporâneo no design do jornal *O Estado de S. Paulo*. A apreciação dessas formas enfatiza a acoplagem entre experiência estética e comunicação.**

### Keywords

News design, Journalism, Materiality.

### Palavras-chave

Design de notícias, Jornalismo, Materialidade.

## 1. Um jornal investigado por suas formas de design

Em *A galáxia de Gutenberg*, obra publicada em 1962, Marshall McLuhan, além de identificar a transformação cultural e antropológica promovida pela invenção da imprensa, anunciava que a maneira linear de pensar instaurada pela escrita já estava em vias de ser substituída por uma forma mais global de percepção e compreensão. Sem pretender demonstrar tal hipótese diretamente e nos limites deste trabalho, apenas perguntamos: dada a presença massiva atual das tecnologias conectadas e móveis, como se expressariam, *grosso modo*, algumas das qualidades de percepção e compreensão veiculadas pelo meio jornalístico? O atalho metodológico estaria, como desenvolveremos adiante, no estudo das formas do design de notícias<sup>1</sup> de um dos mais importantes jornais do país: *O Estado de S. Paulo*, sob o ponto de vista do campo das materialidades<sup>2</sup>, com uma abordagem epistemológica próxima àquela de Mc Luhan.

Para chegar a esse questionamento, devemos lembrar que a trajetória de declínio do jornalismo impresso tem se evidenciado de muitas maneiras. A queda da circulação, do número de leitores, do tempo de leitura dos jornais, e, por decorrência, de sua rentabilidade como negócio são resultado do acirramento da concorrência de outros meios de informação mais ágeis e estimulantes. Estaria o jornal impresso, tal como o conhecemos, fadado ao desaparecimento? Tais dificuldades levantaram dúvidas para as empresas editoras sobre as possibilidades de reação a esse panorama.

É fato que os jornais já sobreviveram a desafios anteriores para o seu negócio e ambiente editorial, desafios estes muitas vezes impulsionados pela inovação tecnológica, do telégrafo à televisão. A capacidade de adaptação às novas circunstâncias sempre lhes forneceu uma estratégia de sobrevivência e é através da adaptação que estão reagindo a esse novo desafio. Esse processo acarreta mudanças consideráveis em vários aspectos de sua configuração e de seus conteúdos. Nesse contexto, a proposta do presente trabalho é, a partir do estudo das formas do design de notícias do jornal *O Estado de S. Paulo*<sup>3</sup>, compreender como essas mudanças refletem novas formas de percepção e sensibilidade.

O jornal entendido literalmente como “notícia impressa em papel” agora constitui uma parte relativamente modesta do mix que esse veículo se tornou, no qual as

notícias são relatadas em plataformas de mídia novas e múltiplas.

A atuação multiplataforma se apresenta como tendência irreversível para atender às demandas dos leitores, bem como às dos anunciantes. Porém, segundo revela o debate entre alguns gestores de importantes jornais<sup>4</sup>, a grande estratégia global extrapolaria a questão do digital. Segundo esse debate, tal estratégia se apoiaria na confiança de que conteúdo de qualidade, independentemente da plataforma de distribuição, é o que faz a diferença para preservar os jornais na posição de uma das instituições mais confiáveis.

Não obstante esse dado do debate sobre conteúdo de qualidade – circunstancial, todavia –, o que parece mesmo tomar vulto é a tendência do design como expressão material que cumpre diversas funções no panorama jornalístico: potencializar seu discurso; organizar grandes volumes de conteúdo em pacotes de informações relacionadas; trabalhar a tipografia para que seja confortavelmente legível e integrada às imagens; estruturar partes de páginas e seções para acomodar uma variedade de conteúdo baseado em texto ou em imagem; garantir, através de padronização, a agilidade na produção das edições diárias etc. Capaz de construir uma identidade única para o veículo, o design também é fundamental para reforçar uma marca institucional e comercial. Além disso, é capaz de agregar valor em qualquer produto, a princípio colaborando para a atratividade e a empatia imediata que posteriormente deverão evoluir para a afinidade, a identificação e a fidelização de seu público.

Nas interfaces digitais conectadas, essa importância ganha nova dimensão, pois os signos visuais devem atender ao objetivo consumatório da comunicação, bem como ao instrumental, uma vez que nesse ambiente interativo o usuário desempenha um papel determinante no ato de leitura que ali se constrói; ou seja, de seus “cliques” ou comportamentos influenciados pela mensagem propagada inicialmente depende o atendimento de suas necessidades ou a satisfação na consumação da mensagem posterior.

No mercado editorial jornalístico, esse contexto de mudanças resultou no desenvolvimento do que foi denominado design de notícias, como uma manifestação das mudanças estruturais na sociedade, sobretudo provocadas pelas novas tecnologias.

Nesse contexto, o objetivo desta investigação é examinar o design de notícias n'O Estado de S. Paulo do ponto de vista dos aspectos sensíveis e corpóreos dos seus modos de presença, os quais se ampliam e reconfiguram sob a influência da digitalização nas comunicações, da conectividade e da convergência tecnológica. Em outras palavras, vamos investigar como os aspectos sensíveis e corpóreos do jornal alteram a percepção de seu leitor em sua relação com o tempo, com o espaço, com as referências antigas, entre outras articulações. Trazemos neste artigo um extrato de um trabalho maior que pontuou as principais transformações do design do jornal da última década e que teve

<sup>1</sup> Conforme Moraes Filho (2010), o surgimento do termo design de notícias pode ser vislumbrado historicamente a partir da criação da Society of Newspapers Designers (SND) e do lançamento do diário norte-americano USA Today, na passagem das décadas de 1970 e 1980. Esses eventos marcam a inserção do design, de modo mais incisivo, no processo de produção dos jornais e a consequente valorização do profissional nessa atividade.

<sup>2</sup> Utilizamos a expressão “campo de materialidades” definido por Hans Ulrich Gumbrecht (1988) e que é a convergência de autores distintos que se destacam pela tematização do significante sem necessariamente associá-lo ao significado. Entre esses autores, utilizaremos, além do próprio Hans Ulrich Gumbrecht, Marshall McLuhan e Vilém Flusser.

<sup>3</sup> O Estado de São Paulo ou, conforme grafia de seu logotipo, O Estado de S. Paulo, também é conhecido como Estadão, ou Estado.

<sup>4</sup> Debate organizado pelo Grupo de Mídia São Paulo em março de 2013. Consulta disponível em: <http://www.gm.org.br/page/midia-dados>.



como recorte a cobertura jornalística das manifestações públicas de 2013 levando em conta os modos de articulação do design de notícias (fotos, desenho gráfico das matérias, modos de integração na página do jornal, movimento visual do todo)<sup>5</sup>.

Para trabalhar nessa proposta de investigação utilizamos a sistematização da Teoria das Materialidades de Hans Ulrich Gumbrecht (1988), que propõe um raciocínio pautado no exame das configurações materiais do meio de comunicação. Trata-se, pois, “da possibilidade de tematizar o significativo sem necessariamente associá-lo ao significado (1988, p. 145)”. Ou, como observa o autor, trata-se antes de indagar “das condições de possibilidade de emergência das estruturas de sentido” do que identificar o sentido para logo resgatá-lo (Gumbrecht, 1988, p. 147).

Considera-se, sob esse ponto de vista, que as formas do design de notícias n’O *Estado de S. Paulo* ressaltam a relação entre experiência estética e experiência da comunicação, na medida em que as manifestações expressivas podem ser compreendidas além de mero suporte transmissor de um conteúdo, mas como uma atmosfera que envolve, estimula e modifica até fisicamente a relação com o leitor.

Propomos aqui a interconexão entre essas formas do design e a ambiência contemporânea discutida por Gumbrecht (1988) a partir dos seguintes conceitos: destemporalização, destotalização, desreferencialização, forma, acoplagem, simultaneidade e contingência. Voltaremos a esses conceitos mais adiante.

Atente-se que a reflexão proposta se apoia em Hans Ulrich Gumbrecht, mas também recebe a contribuição de outros autores que enriquecem esse campo da teoria das materialidades da Comunicação (designado pelo autor como não hermenêutico), como Marshall McLuhan e Vilém Flusser.

Como primeira etapa de nossa investigação, ressaltamos um fio condutor que mostra as principais etapas da transição do design do jornal, desde o impresso até o digital. Como segundo movimento do texto, argumentamos sobre o vínculo entre o design de notícias, a cultura contemporânea e as bases do campo teórico das materialidades. Como terceiro e quarto movimentos, apresentamos com detalhes as unidades de análise ao mesmo tempo em que as cruzamos com os dados de observação empírica.

## 2. A relevância do design no percurso do jornal

Pode-se observar ao longo da última década uma sequência de mudanças sendo empreendida pelos principais jornais do país em diversos níveis: reformulação gráfica e editorial, incorporação de novas plataformas e estratégias de posicionamento no mercado. Atente-se também que, embora se valham praticamente dos mesmos elementos básicos de comunicação visual, o design mais recente, O *Estado de S. Paulo*, expressa relações entre linguagem verbal e não verbal baseadas nos discursos multimeios, enquanto o design das páginas de notícias até a década de 1990, portanto anterior à popularização da internet, expressava o predomínio da linguagem verbal. Observa-se o gradativo deslocamento do texto de sua posição predominante, na medida em que os recursos visuais, especialmente as imagens e cores, puderam realizar seu potencial comunicativo; movimento que conduziu à valorização do design.

Também se observa como o design contribui para que o veículo lide com a concorrência de outras mídias, desde revistas ilustradas até a TV, e finalmente com a internet. Pode-se, nesse contexto, reconhecer o chamado “design de notícias”, ou seja, aquele capaz de trabalhar como meio abrangente não restrito somente à página impressa, mas aquele envolvido nos processos decisórios da produção e na construção do discurso jornalístico.

Em março de 2000, o grupo Estado lança oficialmente o portal *Estadão*, reunindo todo conteúdo produzido pelos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Jornal da Tarde*, pela Agência Estado, pela Rádio Eldorado e pelas listas *O Estadão*. Seguindo a tendência dos portais, o projeto adotou também uma gama de serviços variados que na página principal se apresentavam em uma navegação secundária posicionada na vertical esquerda, destacados por um módulo em um tom de azul mais forte, no qual também se acomodava a ferramenta de busca pelo site. Os números demonstravam que naquele momento a internet já pode ser definitivamente encarada como um meio de comunicação de massa cujo potencial afetava todos os setores da mídia – do rádio à televisão, da mídia impressa ao cinema. No Brasil, aproximadamente 4% da população tinha acesso à internet, ou seja, 6,79 milhões de pessoas conectadas, mas pesquisas previam que o número de internautas brasileiros deveria chegar a 10 milhões até o final daquele ano (2000). O número de internautas crescia com o aumento da infraestrutura (como a expansão da rede de telefonia fixa), o maior uso do computador e a chegada de provedores gratuitos. Além do entretenimento, a internet já se estabelecia na vida cotidiana através dos serviços públicos (como entrega de declarações de imposto de Renda), bancários e no comércio.

De fato, podemos dizer que somente em 2004 o jornal faz uma reforma mais eficaz e traz um novo visual. Um aspecto importante na primeira etapa dessa reforma foi a definição da paleta de cores, que passou a ter papel importante no estabelecimento da identidade visual, atendendo à diversidade de novos cadernos, além dos tradicionais de política e economia (temas da semana, tecnologia etc., porém mantendo a consistência com a unidade do projeto geral. Em uma segunda fase, no final de 2005, foram repensadas a hierarquização, a tipografia e as regras de produção dos infográficos, além de criado outro caderno novo, o *Paladar*, enfocando a gastronomia.

Livre das restrições técnicas maiores, a mudança empreendida no redesign d’O *Estado de S. Paulo*, em 2004, foi mais conceitual, em função de uma nova visão do que seria o jornalismo do século XXI, com as pressões decorrentes da adaptação a um novo modo de leitura, do crescimento de oferta de suportes de informação e também do próprio ritmo de vida dos leitores.

Em 2007, paralelamente às inovações de sua edição impressa, o Estado reforça sua atuação na internet. O novo *layout* reflete a evolução tecnológica ocorrida no período, tanto na ampliação de sua largura para o mínimo de 800 pixels, o que permitiu um mais amplo e melhor planejamento da grade, quanto na utilização de cores e tipografia, com destaque para a opção de ajuste, pelo usuário, do tamanho da fonte para maior conforto de leitura.

A possibilidade técnica de melhor tratamento do design impacta consideravelmente na usabilidade. A nova barra de navegação, simulando abas, se ajustava no topo da página com o objetivo de facilitar a seleção e localização do leitor.

<sup>5</sup> AUTOR, ANO 2014

Novas possibilidades de comunicação e interação oferecidas pela *web* foram incorporadas no portal. Notícias e comentários eram oferecidos ao leitor na forma de *podcasts*<sup>6</sup>, tornando-se “notícia portátil”. A produção multimídia foi expandida e ganhou novas seções específicas.

Em 2008, a edição digital do jornal impresso disponibilizada no portal ganha uma visão mais moderna que utilizava o PDF<sup>7</sup>, a tecnologia paper que tornava possível a leitura do jornal como se o leitor estivesse folheando as páginas de edição impressa. No mesmo ano é lançada também a nova versão de seu WAP site. Com essa versão desenvolvida para celulares, o portal aumenta ainda mais sua abrangência de acesso móvel.

Finalmente, em 2010 inicia-se o re-design que implanta o projeto gráfico e de hipermídia que é o objeto da presente pesquisa. Trata-se de um momento de convergência.

Esse percurso aponta para a relevância do design, o qual, além de acompanhar e dar suporte às alterações editoriais, atua como um dos protagonistas das mudanças, representando a imagem e os valores específicos do campo jornalístico em um contexto de transformação. É nesse contexto que *O Estado de S. Paulo* tem passado por contínuas alterações em seu projeto gráfico, além de progressiva ampliação em sua atuação em plataformas conectadas. Neste jornal, a aposta é que as duas plataformas são complementares, não concorrentes; portanto, papel e web devem estar cada vez mais conectados. Para tanto, são implantadas reformulações gráficas no impresso e no portal, além de reformulações nas seções e cadernos nos dois veículos. Também é lançada uma nova versão de seu aplicativo para celulares, bem como versões específicas para tablets, atendendo a uma tendência de leitura que se consolida (Figura 1).



Figura 1  
Com o redesign iniciado em 2010, o Estadão consolidou sua atuação multiplataforma.

### 3. A transição do impresso para o digital n’*O Estado de S. Paulo*

A transição da matéria para linguagem ou, no recorte de interesse deste trabalho, do impresso para o digital, introduz questões novas, tais como ergonomia cognitiva e visual, acessibilidade, usabilidade e interoperabilidade.

O primeiro momento da expansão da internet representou para os jornais a exigência de estar presente online, a princípio institucionalmente e depois, gradativamente,

expandir essa presença aproveitando as possibilidades comunicativas que esse novo universo propicia, até tornar-se um portal de notícias web.

Já no contexto da chamada *Web 2.0*<sup>8</sup>, as ferramentas de publicação acessíveis na rede revolucionaram o modo como as pessoas consomem, interpretam, produzem e divulgam informações. Assim, o papel que a internet assumiu na sociedade ganhou importância e a vasta interatividade proporcionou aos seus usuários/leitores assumirem protagonismo nesse cenário, com a chance de contribuir na rede através de comentários nas plataformas de notícias, nos fóruns de discussão, em blogs e nas redes sociais. Smartphones e tablets representam outra etapa para o jornalismo e seu design, por apresentarem uma versão concentrada, objetiva, talvez mais dramatizada e atraente da realidade. A informação disponível em modo textual, audiovisual ou digital precisa ser fornecida de acordo com necessidades espaciais ou temporais diferentes, em diversos formatos de tela, em variados dispositivos e plataformas operacionais.

Segundo pesquisa do *Our Mobile Planet*<sup>9</sup> do Google, 59% dos usuários brasileiros de smartphones acessam a internet no aparelho para “obter informações enquanto estiver longe do computador”. Para esse público, o *Estadão* disponibiliza diversas versões.

O *Estadão Móvel* pode ser acessado por qualquer tipo de smartphone e o conceito de desenvolvimento *responsive design* faz com que a tela se adapte automaticamente a qualquer dispositivo. Essa versão traz o conteúdo geral do portal *Estadão* em forma reduzida e mais objetiva. Já o *Estadão App* traz notícias em tempo real. Ele apresenta possibilidades diversas de interação, compartilhamento e personalização de conteúdo conforme os principais interesses do usuário/leitor. Também disponibiliza acesso direto a serviços como cotações do mercado financeiro, previsão do tempo, acervo de imagens e a *Rádio Estadão*. Outros aplicativos específicos do *Estadão* são *Economia & Negócios*, para acompanhamento do mercado financeiro; *Divirta-se!*, um guia interativo de cultura e entretenimento; e o *Estadão Realidade Aumentada*, para o conteúdo multiplataforma do Grupo Estado, como vídeos da *TV Estadão* e áudios da *Rádio Estadão*.

É fato também que os tablets inauguraram outro modo de acesso às notícias, ao permitir que o conteúdo, especialmente em vídeo e fotografia, seja consumido de forma confortável e individualizada, com facilidade de compartilhamento em vários níveis. Um dos maiores apelos dos tablets reside na interface *touchscreen* baseada em aplicativos, que é intuitiva e simples, e que qualquer pessoa, com qualquer idade, consegue manipular. Mas tais características de “amigabilidade” e “usabilidade” somente são

<sup>6</sup> Arquivo de áudio para ser ouvido diretamente no computador ou em um tocador de MP3.

<sup>7</sup> O PDF (Portable Document Format) é um formato de arquivo desenvolvido pela Adobe Systems em 1993, para representar documentos de maneira independente do aplicativo, do hardware e do sistema operacional usados para criá-los.

<sup>8</sup> Termo popularizado a partir de 2004 para designar uma segunda geração de comunidades e serviços, tendo como conceito a “web como plataforma”. Embora o termo tenha uma conotação de uma nova versão para a web, ele não se refere à atualização em suas especificações técnicas, mas a uma mudança na forma como ela é encarada por usuários e desenvolvedores, ou seja, o ambiente de interação e participação que hoje engloba inúmeras linguagens e motivações como aplicativos, blogs, redes sociais etc.

<sup>9</sup> Disponível em: <http://think.withgoogle.com/mobileplanet/pt-br/>. Acesso em: mar. 2014.

garantidas através do design eficiente, não apenas na “materialidade” dos aparelhos, mas principalmente das interfaces que neles se “materializam”.

O *Estadão* tem diversos aplicativos para tablets. A versão *Premium* traz a íntegra da edição do jornal impresso com a vantagem da mobilidade, pois é possível baixar e ler todo o conteúdo offline. Seu layout reproduz exatamente o impresso e a interface inclui links para “saltar” até a página desejada e navegação no aplicativo. Já a versão *light* é mais compacta, trazendo somente as matérias principais da edição do dia. Seu design, porém, tanto no layout, diagramação e propostas de interação, apresenta maior aproveitamento dos potenciais e características do dispositivo, pois é possível assistir a vídeos, ter acesso a informações atualizadas e complementares, enviar mensagens ao jornal e aos colunistas, ver mais fotos etc.

O pacote de aplicativos para tablets do *Estadão* inclui ainda o *Estadão Noite*, uma edição vespertina publicada de segunda a sexta-feira, e o *Estadão Fotos*, publicado no sábado com as melhores imagens da semana.

Assim, nota-se que é cada vez mais necessário adaptar a linguagem em geral à comunicação móvel, correspondendo ao princípio de que é o cliente que decide o quê, quando e como recebe a informação. Não é mais suficiente importar conteúdos preparados para a imprensa escrita, digital, para o rádio ou televisão. As características, os recursos e as potencialidades do meio devem ser explorados para difundir, receber ou, ainda, permitir que seus usuários troquem informações entre si.

Se a desmaterialização através da digitalização é a etapa fundamental para a convergência, na qual assumidamente o *Estadão* tem apostado, os tablets configuram no momento atual o *state-of-the-art* para a viabilização de tal conceito. As propriedades e características desse dispositivo permitem mesclar os aspectos do impresso com as possibilidades hipermediáticas da tecnologia eletrônica digital.

#### 4. Fenômenos contemporâneos maiores: fragmentação e desintegração

Partimos da ideia de que o design corresponde ao “espírito do tempo” da contemporaneidade. De fato, como observa Faria, o design, enquanto um dos elementos da cultura, “[...] aponta e relaciona o seu entorno e caracteriza o cotidiano cultural de um grupo de indivíduos no tempo e no espaço” (Faria, 2008, p. 13). Caberia ao pesquisador apreciar a complexidade do momento presente, buscando entrelaçar os princípios filosóficos, ideológicos e conceituais com o design. Porém, antes de refletir sobre a relação entre contemporaneidade e design, é necessário perguntar: “O que é contemporâneo do quê?”, conforme nos alerta Teixeira Coelho (1995). Na tentativa de resposta já é possível prever falha, pois se responderia “contemporâneo do meu presente”, e esse presente já será passado no momento em que este texto for lido; já será história. É sabido que a história demanda um distanciamento para enquadrar fatos e fenômenos; portanto, na impossibilidade de tal distanciamento, recorre-se aqui, como referencial para a apresentação das noções de contemporaneidade, ao conceito de *Zeitgeist* ou espírito do tempo.

Tal analogia com o clima ou a atmosfera é explorada por Michel Maffesoli (2012), que utiliza a metáfora da “mudança climática” para chamar atenção ao imaginário que resumiria o espírito do tempo. “Cada um de nós é tribu-

tário do clima no qual viveu. O clima nos determina, faz o que somos fisicamente. Da mesma forma, o imaginário é um clima que nos determina”<sup>10</sup>.

Assim, no interesse deste trabalho, permite-se um distanciamento de qualquer polêmica em relação ao entendimento dos conceitos de modernidade e pós-modernidade; enfatiza-se essa atmosfera do momento, que possa ser percebida sensivelmente como a visão de mundo predominante e suas manifestações.

O delineamento de fronteiras que possam distinguir modernidade e pós-modernidade suscita muitos debates, por vezes conflitantes. Em diversas áreas do conhecimento, como a comunicação, a sociologia e as artes, surgem estudos dedicados ao exame das principais linhas de pensamento do mundo ocidental nos últimos séculos. Entre essas disciplinas inclui-se o design, interessado

[...] não apenas na passagem do tempo ou na mudança de regras ocorridas na transição de uma era a outra. Mas também nas construções e reformulações as quais sofreu durante o processo. Transformações essas que foram profundas e que moldaram o próprio modo de fazer, perceber e consumir design (Amorim, 2006, p. 1).

A modernidade foi determinante para o design. No parecer de Teixeira Coelho (1995), a partir das tentativas de união entre arte e indústria, arte e máquina, e arte e técnica, em um processo longo e conflituoso de harmonização, a modernidade caracterizou um aspecto esteticista que foi um dos fatores decisivos para a conformação do design. Teixeira Coelho (1995) reflete também a respeito do ingresso das descobertas técnicas (eletricidade, automóvel, avião) no cotidiano da sociedade moderna como deflagradores de uma alteração radical no modo de vida.

Esse momento simbólico permite identificar, entre os pilares do mito moderno, a ciência e a tecnologia que geraram o funcionalismo, a mais perfeita tradução estética do *Zeitgeist* moderno. A beleza de um objeto “[...] já não seria incidental ou suplementar à sua função, porque a sua beleza seria agora a sua função” (Connor apud Amorim, 2006, p. 4). O funcionalismo seria, portanto, “[...] o marco da institucionalização dos cânones do design moderno, regidos pelos princípios de legibilidade, clareza, síntese e adequação à lógica da produção” (Amorim, 2006, p. 5).

Rick Poyner percebe, nos produtos da cultura pós-moderna, semelhanças com obras modernistas, mas observa que sua inspiração e propósito são fundamentalmente diferentes. “Se o modernismo buscava criar um mundo melhor, o pós-modernismo – para horror de muitos observadores – parece aceitar o mundo como ele é” (Poyner, 2010, p. 11). Segundo essa visão, o pós-modernismo se envolve em uma relação de cumplicidade com a cultura dominante, abandonando a aspiração de fazer distinções hierárquicas entre a valorizada “alta cultura” e a “baixa cultura”, como ocorria no modernismo. Essa atitude resulta em liberdade expressiva, permitindo que “novas formas híbridas floresçam” (Poyner, 2010, p. 11).

A ausência de regras e padrões autoritários cria condições mais flexíveis de produção, ao menos na esfera cultural. Características como “[...] fragmentação, impureza da forma, ausência de profundidade, indeterminação, intertextualidade, pluralismo, ecletismo e um retorno ao vernacu-

<sup>10</sup> Em entrevista ao Estado, disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,por-um-retorno-a-terra-mae-imp-710690>. Acesso em: nov. 2013.

lar” (Poynor, 2010, p. 12) ficam presentes sem pudores. Para Hans Ulrich Gumbrecht, a versão filosoficamente mais interessante do conceito de pós-modernidade consiste em entendê-la como situação que desfaz, neutraliza e transforma os efeitos acumulados das modernidades<sup>11</sup>. Nessa compreensão, a pós-modernidade problematiza a subjetividade, e o campo hermenêutico, o tempo histórico e, sob certo ângulo, a crise da representação.

Gumbrecht identifica como significativa a impressão de que “[...] o ritmo da mudança, após atingir velocidades inauditas durante o século XIX e a primeira metade do século XX, chegou agora a uma desaceleração” (Gumbrecht, 1998b, p. 21).

No entanto, há que se entender que isso não significa que os acontecimentos e mudanças relevantes tenham se processado em menor número; significa somente que “[...] estamos nos afastando do cronótopo do ‘tempo histórico’, com seus imperativos implícitos de mudança e inovação” (Gumbrecht, 1998b, p. 22).

Nesse contexto, diminui o anseio por um futuro que parece negativamente predeterminado pelas consequências indesejáveis do passado. Por outro lado, perde-se a ambição de superar ou distanciar-se do passado, uma vez que ele está sempre presente através das técnicas de preservação e reprodução.

McLuhan já comentava que a imprensa “[...] forneceu uma memória enorme e nova para os escritos do passado, tornando a memória pessoal inadequada” (McLuhan, 2006, p. 199), e acrescentava que “[...] a data é o único princípio organizativo da imagem jornalística da comunidade. Eli-mine-se a data, e o jornal de um dia se torna igual ao do dia seguinte. Ler um jornal de uma semana atrás sem perceber que não é de hoje é uma experiência desconcertante” (McLuhan, 2006, p. 240).

Recorda-se aqui a capacidade de memória fornecida pelo computador. No contexto da tecnologia e das redes, a data representa apenas uma chave primária de pesquisa dentro da memória jornalística que se estende através dos dados armazenados nas informações acessíveis via internet.

Ao observar o objeto deste estudo, o jornal *O Estado de S. Paulo* em suas múltiplas plataformas, encontra-se um exemplo desse fato na seção *Acervo* do portal *Estadão*, o qual disponibiliza na internet a íntegra do acervo de mais de 2,4 milhões de páginas publicadas desde 1875. Assinalamos que ele atualmente se constitui em uma plataforma de mídias diversas, sendo os smartphones e tablets uma nova etapa na consagração desses universos conectados.

McLuhan já antecipava tal sensação de desintegração quando dizia “[...] a aceleração da velocidade da forma mecânica para a forma elétrica instantânea faz reverter a explosão em implosão” (McLuhan, 2006, p. 53). A mesma relação pode ser entendida quando ele se referia à fragmentação: “A reestruturação da associação e do trabalho humanos foi moldada pela técnica de fragmentação, que constitui a essência tecnológica da máquina” (McLuhan, 2006, p. 53).

Disso se depreende que os novos meios eletrônicos impõem os demais meios, levando-os também à fragmentação. Esses “velhos” meios, como o jornal, precisam então se re-

inventar, buscando, por um lado, sua “arte” (como sugere McLuhan) e, por outro, a adaptação às circunstâncias geradas pela internet. Assim, abraçam a convergência, que pode reprocessar as mensagens que eram do jornal, do rádio e da TV, resultando em um jornalismo que pode ter características mais participativas.

É dessa maneira que argumentamos que o design do jornal se adapta às características pós-modernas. Em sua materialidade, as formas de design refletiriam a ambiência de desintegração e fragmentação.

## 5. Características da contemporaneidade e a materialidade das comunicações no design d’*O Estado de S. Paulo*

### 5.1. Dispositivo, forma e acoplagem

Em consonância com a teoria das materialidades, partimos da ideia de que todos os princípios norteadores do design de notícias estão vinculados fundamentalmente ao suporte material necessário para o ato de comunicação se efetivar. No jornal impresso, esse espaço é o da página, e nos jornais online, os diversos aparelhos que estabelecem conexão com a web.

Portanto, a desmaterialização dos “objetos culturais” não implica que possam prescindir de um suporte físico. Sempre é exigida uma porção determinada do espaço, uma substância em determinada conformação de equipamento com volume e peso, que consome energia e que custa. Os apelos de consumo da tecnologia eletrônica digital sobre a sociedade contemporânea são evidentes e constantes provas disso.

Porém, além desse suporte material, a noção de dispositivo de imprensa abrange os aspectos tecnológicos dos mecanismos construídos para um determinado fim e também pode associar-se à ideia de estratégia, ou seja, “[...] à forma de disposição dos elementos constituintes de um engenho qualquer” (Freire, 2007, p. 39).

O dispositivo é uma maneira de pensar a articulação entre vários elementos que formam um conjunto estruturado, pela solidariedade combinatória que os liga. Esses elementos são de ordem material, mas localizados, agenciados, repartidos segundo uma rede conceitual mais ou menos complexa. O dispositivo constitui o ambiente, o quadro, o suporte físico da mensagem, mas não se trata de um simples vetor indiferente ao que veicula, ou de um meio de transportar qualquer mensagem sem que esta se ressinta das características do suporte. Todo dispositivo formata a mensagem e, com isso, contribui para lhe conferir um sentido (Charaudeau apud Freire, 2006, p. 76).

O raciocínio de Charaudeau, apresentado por Freire, conduz à compreensão do suporte como um elemento material do dispositivo de imprensa que funciona como canal de transmissão, mas que também envolve a noção do espaço que disponibiliza, das diversas formas de divisão e preenchimento desse espaço, e das condições de recepção de cada tipo de mídia.

Pensar o design diante dessa perspectiva transmídia também remete ao conceito de “forma”, no âmbito da abordagem do campo não hermenêutico. Tal conceito se define a partir da proposta de Hjelmslev<sup>12</sup> de que substância do conteúdo e

<sup>11</sup> O autor identifica diferentes momentos da modernidade, a começar pela Idade Moderna, no contexto da invenção e disseminação da imprensa e da descoberta da América, até a mais recente “Alta Modernidade” nas primeiras décadas do século XX.

<sup>12</sup> Louis Hjelmslev foi um linguista dinamarquês precursor das modernas tendências da linguística e o proponente do termo glossemática para designar o estudo e a classificação dos glossemas que, divididos entre cenemas e pleremas, se referem às formas de

substância da expressão dependem de uma “forma” para funcionar como operadores de sentido e que devem “acoplar-se” para se converterem em sentido articulado. No escopo deste trabalho, avalia-se que o pensamento sobre a “forma” envolve a noção de dispositivo de imprensa como um todo, que assim abrange os aspectos tecnológicos dos objetos, bem como as estratégias em relação à disposição dos elementos constituintes das interfaces das diferentes mídias.

Lembrando que as principais exigências instrumentais para a imprensa estão intimamente ligadas às questões do uso do espaço material, desenvolve-se a ideia do design de notícias como articulador do equilíbrio entre a qualidade do conteúdo, a facilidade de uso, a performance dos sistemas e, inclusive, os aspectos estéticos e simbólicos que proporcionam satisfação subjetiva através da sensação de bem-estar e identificação do leitor com o produto.

Tudo isso alude ao conceito de “acoplagem”, conforme teorizado por Gumbrecht, que supõe a presença de dois sistemas em processo de interação. Assim, em um primeiro nível, tal acoplagem se localizaria tanto no contato do homem com os diferentes dispositivos de notícias quanto na inter-relação entre os sistemas que alimentam esses dispositivos. Como exemplo disso, no âmbito deste estudo de caso, pode-se associar a relação dos leitores tanto com o tradicional papel, como, no outro extremo, com as interfaces *touchscreen* dos tablets, intuitivas e de simples manipulação, ou com os smartphones tão indispensáveis que parecem efetivamente fazer parte dos sujeitos contemporâneos.

Lembra-se porém que, conforme Gumbrecht afirma:

A valorização do conceito de acoplagem relaciona-se com a pergunta sobre as condições de passagem da substância do conteúdo à forma do conteúdo. Esse conceito também ajuda a compreender a passagem da substância da expressão à forma da expressão. Explicando tal passagem, poderíamos entender como forma do conteúdo e forma da expressão se associam, engendrando o que denominamos de “representação” (Gumbrecht, 1998, p. 148-9).

Portanto, um segundo nível de acoplagem pode ser encontrado na nova lógica do jornalismo, onde o sentido se articula para o leitor através de pedaços da notícia coletados em diferentes canais dentro da proposta de convergência. Também nesse sentido de convergência, dessa feita cultural, pode-se refletir que uma característica bastante marcante é a presença de múltiplas vozes em vários formatos, atuando na composição do discurso jornalístico. No design, isso é representado por variações na composição, nos espaços dedicados aos depoimentos e aos comentários, em variações tipográficas que ressaltem tal diversidade, como veremos mais adiante.

As principais exigências instrumentais para a imprensa – visibilidade, legibilidade e inteligibilidade – estão intimamente ligadas às questões do uso desse espaço material, o que pode validar a compreensão do design de notícias como um processo de projeção multidisciplinar, uma atividade profundamente modificada com as possibilidades ampliadas pelas novas tecnologias de comunicação e informação.

expressão e formas de conteúdo. A partir dessa oposição conceitual básica entre expressão (significante) e conteúdo (significado), Gumbrecht elabora seu conceito de “campo não hermenêutico”.

## 6. Formas do design de notícias na contemporaneidade

Neste item, vamos relacionar outras importantes unidades de análise indicadas por Gumbrecht com as formas do design d’*O Estado de S. Paulo*, tais como destemporaneidade, destotalização, desreferencialização, simultaneidade. Argumentaremos em seguida.

Sabe-se pela experiência cotidiana que o sujeito contemporâneo das grandes cidades vive cercado por uma enorme quantidade de representações visuais difundidas pelas mais diversas mídias.

Da mesma maneira, o atual modelo impresso do jornal *O Estado de S. Paulo* é repleto de imagens, e seu portal na internet, além das imagens em cada matéria, apresenta seções específicas reunindo conteúdo em fotografia, vídeo e infográfico. Para os tablets, existe até mesmo uma versão de aplicativo especialmente dedicada às imagens da semana.

Todas essas representações parecem competir continuamente pela adesão desse sujeito contemporâneo, através das proposições de significação que elas veiculam. Ao imergir nessa experiência midiática e na relação social que elas propõem, o sujeito contemporâneo, em uma perspectiva de orientação, parece se desconectar da “vida real”, bem como da convencional relação temporal em evolução linear do passado, para o presente e o futuro.

Recordando Flusser, o próprio contemplar uma única imagem já estabelece relações temporais transformadas, diferentes do padrão linear: “O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o ‘antes’ se torna ‘depois’, e o ‘depois’ se torna o ‘antes’. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno” (Flusser, 1985, p. 7).

Portanto, pode-se refletir que as narrativas imagéticas observadas no jornal contemporâneo propõem uma construção não linear da significação que difere essencialmente do modelo anterior. Mas não somente as imagens parecem ter essa proposta; considere-se nesse escopo também a diagramação fragmentada, uma característica da retórica pós-moderna que condiz com a teoria de Flusser de que o “pensamento-em-superfície” estaria absorvendo o “pensamento-em-linha”.



Figura 2  
Páginas do jornal impresso demonstram como a narrativa imagética e a diagramação fragmentada contribuem para uma construção não linear da significação e convergem para o conceito de “destemporização” de Gumbrecht.

Tais considerações sobre a transformação da temporalidade linear dominante na cultura tipográfica convergem para o conceito de “destemporalização” proposto por Gumbrecht (1998). Na obra *Corpo e forma*, ele explica que no paradigma linear o tempo confunde-se com uma matéria que flui de um passado distinto do presente para um futuro em aberto, resultante das opções selecionadas no tal presente. Na situação contemporânea, por sua vez, as condições de “destemporalização” insinuam um tempo que não progride, um presente que se estende talvez ao “eterno retorno” citado por Flusser (1985).

Contribuem para tal sensação as possibilidades técnicas de reprodução do passado, “a tal ponto que, constantemente, o presente parece invadido por passados artificiais” (Gumbrecht, 1998, p. 138). Em consonância a esse pensamento, identifica-se o “revival” como uma das características da retórica visual pós-moderna, que propõe reviver visualidades tidas como ultrapassadas pelos modernistas.

No recente projeto gráfico do *Estadão*, pode-se perceber a presença de tal recurso a partir da reformulação e da valorização do antigo *ex-libris*.



Figura 3 Exemplos da aplicação do *ex-libris* na capa e no editorial do jornal impresso, bem como no portal *Estadão*.

Esse símbolo é aplicado em sua forma clássica nos editoriais e, em sua forma renovada, em diversas situações na edição impressa e nas diferentes formas de veiculação digital. Resgatando esse elemento do passado, o veículo marca sua tradição e personalidade ao mesmo tempo em que atribui a tal símbolo o papel estratégico de elemento de vínculo na narrativa transmidiática composta pelas diversas plataformas em que ele se apresenta.



Figura 4 Tela de colunista no aplicativo *Estadão Noite* (Fonte: OESP).

Além disso, também se poderia incluir nessa característica de “revival” a formatação essencialmente clássica das colunas editoriais no aplicativo para tablets *Estadão Noite*, as quais, em uma interpretação pessoal, criam um estranho contraste com toda a aparência *hightech* do dispositivo eletrônico em si.

Outra forma de “invasão do passado” pode ser revelada no acesso ao acervo de edições anteriores digitalizadas através do portal *Estadão*, de modo que o passado está sempre disponível a um simples toque ou clique.

É assim que também se delinea também o outro conceito, aquele de “destotalização”, definido por Gumbrecht a partir da verificação da impossibilidade de sustentar afirmações filosóficas ou conceituais de caráter universal. Como as mudanças no contexto sociocultural não param de acontecer, o sujeito pós-moderno seria mutante, inseguro, seguidamente se descobriria em contradição em relação a seus princípios e valores básicos. Frente a essa contingência, se desenvolveria um ceticismo progressivo na validade das abstrações absolutas.

Cauduro (2007) enfatiza que são traços típicos do pensar pós-moderno a “pluralidade de perspectivas, sentidos, métodos, valores; a procura e a apreciação de duplos sentidos e interpretações não consensuais, [...] desconfiança e atitude crítica em relação às grandes narrativas que se propõem a explicar tudo o que acontece no universo [...]” (Cauduro, 2007, p. 276).

Assim, parece que a meta do jornal contemporâneo não é a de poder explicar e controlar uma realidade, mas sim a de apresentar e apreciar, por múltiplos sentidos, diversas versões de realidade. No todo da cobertura impressa analisada são várias as remissões ao online, o qual, por sua vez, é rico em ofertas de conteúdo hipermediático, apresentadas sob a forma de galerias de imagens, na *Rádio* e na *TV Estadão*, no acervo de edições passadas, nas apresentações digitais etc.

Tal variedade traz consigo a ideia da impossibilidade de se ter um sentido único para as coisas, e, ainda, a impossibilidade de um único meio de comunicação satisfatório. Portanto, fragmenta-se a informação, os meios, os modos e se inscreve a “simultaneidade” que Gumbrecht identifica com o “campo não hermenêutico”. “O espaço teórico representado pelo campo não hermenêutico é constituído por relações de feedback, e tais relações definem-se enquanto simultâneas e não mais enquanto relações causais ou sequenciais” (Gumbrecht, 1998, p. 49).

Lipovetsky (2004) complementa Gumbrecht com a argumentação de que o período pós-moderno indica uma temporalidade marcada pelo imediatismo:

De um lado, a mídia eletrônica e informática possibilitam a informação e os intercâmbios em “tempo real”, criando uma sensação de simultaneidade e de imediatez que desvaloriza sempre mais as formas de espera e lentidão. De outro lado, a ascendência crescente do mercado e do capitalismo financeiro pôs em xeque as visões estatais de longo prazo em favor do desempenho a curto prazo [...] as palavras-chave das organizações são flexibilidade, rentabilidade, *just in time*, “concorrência temporal”, atraso zero – tantas orientações que são testemunho de uma modernização exacerbada que contrai o tempo em uma lógica urgentista (Lipovetsky, 2004, p. 62-3).

Essa característica se evidencia nas interfaces digitais através dos antetítulos que informam o horário de postagem das notícias, das chamadas para o blog *Estadão Urgente*, da faixa com contraste de cor que destaca as novi-

dades relevantes sob o título “Agora no Estadão”, da oferta constante de últimas notícias através do portal ou dos aplicativos para smartphones.

Percebe-se também no design do *Estadão* a intenção pontual de reproduzir ou mesmo de apropriar-se das referências da linguagem comum, atualmente muito associadas ao universo digital. Da edição impressa analisada recorda-se a reprodução de postagem online, o infográfico semelhante aos aplicativos de mapas interativos, a diagramação de página dupla com traços de rede social, a simulação de um cursor etc.

Tais exemplos apontam para a subversão de um sistema de transmissão de referências que anteriormente vinham do topo da pirâmide cultural, para a atual prevalência das influências vindas de outras mídias ou da sociedade em geral, que tão rapidamente são disseminadas no universo hipermediático. Recorda-se, a título de exemplo de diferença nessa lógica de referências, que na história do *Estadão* até mesmo a introdução da cor enfrentou resistência de conservadores que julgavam que ela não seria adequada à seriedade exigida de um veículo jornalístico.

Portanto, parecem características do contemporâneo a relação de cumplicidade com a cultura dominante; a falta de distinções hierárquicas entre a valorizada “alta cultura” e a “baixa cultura”; o acolhimento do vernacular expresso nas representações cotidianas, populares, elaboradas pelo sujeito comum.

Considerando a relação do jornal com a “desreferencialização” teorizada por Gumbrecht e ciente de que esta se refere à sensação de enfraquecimento de nosso contato com o mundo exterior, uma primeira reflexão conduz diretamente à transformação do hábito da leitura dos periódicos, antes tão associada ao modo de começar o dia. Provavelmente tal rotina cedeu lugar a um passar de olhos apressado pelas manchetes, à consulta das últimas notícias pelo smartphone e eventualmente à busca de alguma visão mais aprofundada sobre o assunto que mais se comenta nas redes sociais.

As palavras de Gumbrecht refletem bem essa situação ao afirmar que: “Em nossa práxis cotidiana, perdemos cada vez mais o contato direto, a fricção do corpo humano com o que se costumava denominar natureza, matéria. Perda que acarreta a sensação de enfraquecimento do contato com o mundo externo” (Gumbrecht, 1998a, p. 138). E complementa seu raciocínio: “Não me refiro ao que objetivamente constituiria este mundo, mas à impressão de que nos movemos num espaço pleno de representações que já não contam como referência segura de um mundo externo” (Gumbrecht, 1998a, p. 138).

Isso conduz à ponderação de que, por princípio, a referência ao mundo real seria fundamental no jornalismo. Parece tacitamente acordado que seu discurso, a exemplo da ciência, é aquele que poderia ser proferido, ouvido e aceito como verdadeiro ou autorizado. Rublescki (2009) considera que os leitores procuram nos jornais um sentido de ordem e de controle que se sobreponha à desordem do mundo; porém, citando Baudrillard, a autora pontua que na imprensa pós-moderna a verdade seria irrelevante, visto que, especialmente na mídia eletrônica e digital, a credibilidade das notícias estaria centrada na transmissão e não mais na apuração dos fatos.

Há muito tempo que a informação ultrapassou a barreira da verdade para evoluir no hiperespaço do nem verdadeiro nem falso,

pois aí tudo repousa sobre a credibilidade instantânea. A informação é mais verdadeira que o verdadeiro, por ser verdadeira em tempo real – por isso é fundamentalmente incerta” (Baudrillard apud Rublescki, 2009, p. 5).

Portanto, se o imediatismo na divulgação dos fatos se mostra valorizado, justifica-se o discurso da convergência no qual se apoia o mais recente redesign do *Estadão*, que no jornal impresso fica aparente pelas diversas remissões ao online que já foram sinalizadas.

Por outro lado, as condições materiais do impresso não lhe permitem atender à demanda pela informação em “tempo real”; assim, o jornal precisa se reinventar, buscar sua “arte”, como sugere McLuhan (2006). Essa arte contemplaria atender à sua parte do acordo tácito e oferecer ao leitor o discurso verdadeiro e autorizado. Avalia-se que isso se manifeste editorialmente nos diversos apartes para “Análise” que podem ser observados na composição fragmentada dos layouts das páginas impressas.

“Opinião é, na pós-modernidade, o que bem condiz aos interesses comerciais das empresas jornalísticas e dos anunciantes”, afirma Rublescki (2009, p. 6). Subordinado à lógica capitalista configurar-se-ia, então, um jornalismo voltado para o público, que em tempos do hiperespetáculo demanda imagem, interatividade, fragmentação. Nesse sentido, a profusão de imagens que por vezes determina a lógica da narrativa pode indicar uma crise de identidade para o jornalismo, onde perde a força seu bem até então mais precioso – o texto jornalístico. A estética da imagem cala o texto para seduzir o consumidor, mas também, de certa forma, para sustentar uma noção de verdade sob a perspectiva radical da contingência, ou seja, dinâmica e relativizada por tempo, espaço e ponto de vista.



Figura 5  
Detalhes mostram os diversos elementos que identificam as vozes atuantes e reduzem a impressão de um discurso monológico, destacando o papel dessas páginas como espaço de interações com leitores (Fonte: OESP).

Outro aspecto percebido refere-se à valorização dos espaços de opinião dos leitores. No *Estadão* impresso, tal aspecto se manifesta no “*Fórum dos Leitores*”, na divulgação de resultados de enquetes online, na exposição de fotos e

“perfis” de personagens das manifestações. No portal *Estadão*, isso é notado especialmente no espaço importante que ocupam os comentários reproduzidos das redes sociais. Circunstâncias de tal tipo possivelmente estejam associadas aos desejos de presença e intensidade relatados por Gumbrecht, os quais caracterizariam o “fim de uma cultura baseada na incontestabilidade da *medium* linguagem e na representação como sua função inevitável” (Gumbrecht, 1998b, p. 27).

Conforme Gumbrecht, a assimilação do conceito de contingência traz, por um lado, uma imagem trágica do mundo, uma vez que já não se pode confiar no futuro. No entanto, a mesma noção de contingência desautoriza os sistemas políticos ou de pensamentos que pretenderam falar em nome do “sujeito transcendental”.

Nesse sentido, percebe-se como oportuno o tema de coberturas jornalísticas selecionadas para esta análise — as manifestações públicas de junho de 2013. Nelas, o volume e a intensidade da mobilização da sociedade repercutiram mais que qualquer discurso formal seria capaz, trazendo à tona o tal sujeito citado por Gumbrecht (1998b), enfraquecido em consequência dos colapsos conceituais, mas sem perder sua complexidade e sua sofisticação como observador do mundo. A carência de uma ideologia ou discurso político que produza sentido e ordem acima das contingências foi tópico constante e inclusive documentado na cobertura analisada.



Figura 6  
Na cobertura das manifestações, foi tópico constante o sentimento de ausência de representação política (Fonte: OESP).

Tal observação aponta para um aprofundamento possível a partir da teoria de Gumbrecht, no que esse autor define como “cultura de presença”. Conforme Gumbrecht (2010), o contato humano com as coisas do mundo contém um componente de presença e um componente de sentido que a experiência estética permite experimentar. Ou, como se pode inferir com base nesta análise, a dimensão de presença predomina com base no “enriquecimento” que o design de notícias propicia ao discurso jornalístico através dos recursos gráficos e imagéticos, mas também através da narrativa transmídia que ora propõe.

## 7. Considerações Finais

O conceito de “aldeia global” na ocasião em que a obra de McLuhan foi escrita, meados dos anos 1960, parecia utópico demais, principalmente em um mundo dividido pela Guerra Fria. No entanto, no mundo digital contem-

porâneo, as ideias desse autor sobre o futuro da comunicação ganham o status de profecias realizadas e se confirmam fundamentais para a compreensão de uma sociedade que constantemente se redefine por meio de suas tecnologias de comunicação.

Logo na introdução do livro *Os meios de comunicação como extensões do homem*, McLuhan comenta sua famosa frase “O meio é a mensagem”, explicando que ela significa que, em termos da era eletrônica, já se criou um ambiente totalmente novo.

Essa noção de ambiente tem compreensão facilitada atualmente, quando, no contexto da internet, observa-se o surgimento de uma série de novos “ambientes digitais” que se tornaram corriqueiros na vida contemporânea, como as redes sociais, por exemplo. Da mesma forma quando se dá conta de como o telefone celular, ao fazer com que as pessoas possam ser encontradas em qualquer parte, embaçou os limites entre ambiente de trabalho e ambiente de lazer, percebe-se algo que transforma radicalmente a relação dos seres humanos com o espaço, bem como com o tempo.

Convivendo com esse fenômeno, é possível compreender esses ambientes conforme a concepção de McLuhan, como processos ativos e não simplesmente envoltórios passivos. “Contemplar, utilizar ou perceber uma extensão de nós mesmos sob forma tecnológica implica necessariamente adotá-la” (McLuhan, 2006, p. 64). Assim, a difusão de novas tecnologias de comunicação, tais como telefones celulares, computadores, tablets etc., com seu caráter instantâneo e conectividade ininterrupta, evidencia a noção de extensão de nossos sentidos, apresentada pelo teórico canadense.

Para ele, com o advento da tecnologia elétrica, o homem prolongou ou projetou para fora de si mesmo um modelo vivo do próprio sistema nervoso central. Talvez por isso o homem contemporâneo experimente a falta de seus *gadgets* com a ansiedade de uma amputação, com uma dor fantasmática muito mais vívida do que a falta de ferramentas poderia representar, mesmo que estas também possam ser entendidas como extensões humanas. O fato desses aparelhos eletrônicos também apresentarem a capacidade de disponibilizar notícias pode intensificar essa relação de dependência, uma vez que potencialmente aliviaríamos a ansiedade de informação também típica desse homem contemporâneo, conforme Wurman (1991).

No mesmo livro anteriormente mencionado, McLuhan explica que o conteúdo de cada “novo ambiente” seria o “velho ambiente” reprocessado. Como exemplo, cita a TV que apresenta o “velho” cinema em um novo contexto de recepção e de formatação, em uma tela diferente, dividido em partes intercaladas por publicidade etc. Isso ajuda a perceber como a internet igualmente reprocessa a TV e as demais mídias com as quais interage, absorvendo e expandindo os elementos das velhas mídias.

Refletindo sobre a relação das novas tecnologias com a crise dos jornais impressos na contemporaneidade, ocorre a relação com o exposto por McLuhan sobre como a palavra escrita já sofrera com os efeitos dos meios elétricos (aos quais, além do rádio, TV e cinema, ele inclui o telefone):

[...] há também uma nova tecnologia elétrica que ameaça essa antiga tecnologia construída sobre o alfabeto fonético. Graças à sua ação de prolongar nosso sistema nervoso central, a tecnologia



elétrica parece favorecer a palavra falada, inclusiva e participacional, e não a palavra escrita especializada. Nossos valores ocidentais, baseados na palavra escrita, têm sido consideravelmente afetados pelos meios elétricos, tais como o telefone, o rádio e a televisão. Talvez seja por isso que muitas pessoas altamente letradas encontrem dificuldade em analisar essa questão sem evitar um pânico moral (McLuhan, 2006, p. 100).

Acreditamos ter demonstrado como as formas do design encontram correspondência com as mudanças pelas quais a sociedade contemporânea tem se expressado da mesma maneira que McLuhan: pela tematização das formas materiais.

Assim, esse trabalho encontra conclusão coincidente ao demonstrar como a materialidade dos diversos modos de apresentação do jornal *O Estado de S. Paulo* condicionam a produção de sentido, e como o sentido emerge da acoplagem entre diferentes sistemas ou materialidades, ou, de modo mais complexo, na acoplagem de um sujeito e um objeto de comunicação.

## Referências bibliográficas

- AMORIM, Patrícia. (2006). *Dialogando com noções de modernidade e pós-modernidade: o design e o espírito do tempo*. In: INTERCOM 2006 – XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2006, Brasília.
- CAUDURO, Flávio Vinicius. (2014). *Pós-modernidade e hibridações visuais*. Em **Questão**, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 273-282, jul.-dez. 2007. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/480>. Acesso em: 10 fev. 2014.
- FARIA, José. N. (2008). **Design, tecnologia e cultura contemporânea: do jornal impresso ao jornal em e-paper**. 150 p. Dissertação (Mestrado em Design). Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo – SP. Disponível em: <http://www.anhembi.br/ppgdesign/pdfs/joseneto.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2013.
- FELINTO, Erick. (2001). **Materialidades da Comunicação: por um Novo Lugar da Matéria na Teoria da Comunicação**. Ciberlegenda (UFF), Niterói, n. 5.
- FLUSSER, Vilém. (2010). **A escrita. Há futuro para a escrita?** São Paulo: Anna Blume.
- \_\_\_\_\_. (1983). **Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- \_\_\_\_\_. (1985). **Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec.
- \_\_\_\_\_. (2007). **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac & Naify.
- FREIRE, Eduardo Nunes. (2007). **A influência do design jornalístico na evolução do discurso jornalístico. Um estudo de caso do jornal O Estado de S. Paulo**. 187 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA: PPGCCC/ Facom/ UFBA. Disponível em: <http://poscom.tempsite.ws/wp-content/uploads/2011/05/Eduardo-Nunes-Freire.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2013.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. (1998). **Corpo e forma**. Rio de Janeiro: Eduerj.
- \_\_\_\_\_. (1998). **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Ed. 34.
- \_\_\_\_\_. (1993). **O Campo não hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação**. Rio de Janeiro: UERJ, Cadernos do Mestrado, n. 5.
- \_\_\_\_\_. (2010). **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio.
- LEVY, Pierre. (1999). **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34.
- LIPOVETSKY, Gilles. (2004). **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarola.
- MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. (2011). **O meio é a mensagem: um inventário de efeitos**. Rio de Janeiro: Ímã Editorial.
- \_\_\_\_\_. (2006). **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. 18. ed. São Paulo: Cultrix.
- MILL, John Stuart. (1831). **The Spirit of the Age. The Collected Works of John Stuart Mill**, Volume XXII – Newspaper Writings December 1822 – July 1831. Disponível em: [http://oll.libertyfund.org/option=com\\_staticxt&staticfile=show.php%3Ftitle=256&chapter=50800&layout=html&Itemid=27#a\\_813828](http://oll.libertyfund.org/option=com_staticxt&staticfile=show.php%3Ftitle=256&chapter=50800&layout=html&Itemid=27#a_813828). Acesso em: 29 set. 2013.
- MORAES FILHO, Ary Pimenta. (2010). **Design de notícias: um estudo de casos múltiplos**. 194 p. Tese (Doutorado em Design) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, Brasil. Disponível em: [http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0610642\\_10\\_Indice.html](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0610642_10_Indice.html). Acesso em: 9 mar. 2013.
- POYNOR, Richard. (2010). **Abaixo as regras**. Porto Alegre: Bookman.
- RUBLECKI, Anelise. (2009). **Jornalismo pós-moderno: uma discussão dos valores míticos na sociedade hiper-espetacular**. BOCC. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, v. 2009, p. 1-10. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/anelise-jornalismo-pos-moderno.pdf>. Acesso em: 23 out. 2013.
- SERRA, Paulo. (2006). **O design na era da informação**. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/serra-paulo-design-era-informacao.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2014.
- TEIXEIRA COELHO, José. (1995). **Moderno pós-moderno: modos & versões**. São Paulo: Iluminuras.

**Ângela Cristina Salgueiro Marques**  
**Alexei Padilla Herrera**  
**Hannah Serrat**

Universidade Federal de Minas Gerais  
Brasil

## The face in the image, the image without face: poverty and vulnerability in journalistic photography about *Bolsa-Família* Program

The aim of this paper is to produce an analysis of vulnerability and vocalization of an ethical demand made by the Other, giving birth to a responsibility relation with the other's face. Such concept, derived from the thought of Lévinas and reworked by Butler, is used here to guide the analysis of specific photojournalistic images related to the Bolsa-Família Program. The corpus of the research has a total of 120 images, assembled between 2003 and 2015 from newspapers of great national circulation, such as *Folha de S. Paulo*, *Estado de S. Paulo* and *O Globo*. In order to investigate the political and ethical dimensions of these images, they were grouped into two main axes of significance: a) faceless images: the face cannot make its appearance even if human face is portrayed in them; b) the face in the image / the face of the image: in them the face appears as an appeal, a call that is addressed to us and make us aware of the precariousness and vulnerability of our lives.

### Keywords

Vulnerability, Face, Photojournalistic image, Aesthetics, Alterity, Politics.

## El rostro en la imagen, la imagen sin rostro: pobreza y vulnerabilidad en fotografías periodísticas sobre el programa *Bolsa-Família*

**El objetivo de este texto es reflexionar sobre la vulnerabilidad y la vocalización de una demanda ética hecha por la alteridad, implicándonos en una relación de responsabilidad frente al rostro y su demanda. Tal concepto, derivado del pensamiento de Emmanuel Lévinas y retomado por Judith Butler, es aquí utilizado en el análisis de imágenes fotoperiodísticas referentes al programa Bolsa-Família. El corpus de la investigación cuenta con un total de 120 imágenes, colectadas entre los años de 2003 y 2015 en periódicos de gran circulación nacional, como *Folha de S. Paulo*, *Estado de S. Paulo* y *O Globo*. Para investigar la dimensión política y ética de esas imágenes, estas fueron agrupadas en dos ejes principales de significación: a) imágenes sin rostro: en ellas el rostro no logra hacer su aparición aunque la cara humana esté retratada; b) el rostro en la imagen / el rostro de la imagen: en ellas el rostro se presenta como un llamamiento que nos es dirigido y nos alerta sobre la precariedad y la vulnerabilidad de la vida del otro y de nuestra propia vida.**

### Palavras-chave

Vulnerabilidade, Rosto, Imagem fotoperiodística, Estética, Alteridade, Política.

## 1. Introducción<sup>1</sup>

La pobreza en Brasil disminuyó durante los gobiernos de los expresidentes Luiz Inácio Lula da Silva y Dilma Rousseff, pero ese resultado no considera la persistencia de numerosas desigualdades y de políticas que procuran ayudar a las personas pobres de forma inmediata. En este aspecto, el mayor dilema que se presenta en la elaboración de programas sociales en Brasil es la ausencia de una diferenciación clara entre los derechos y la caridad. Dicho de otro modo, estos programas tradicionalmente no tienen en cuenta la cuestión de la inserción social. Sin embargo, ese cuadro sufrió cambios en los últimos años: con la creación del Programa Bolsa-Familia, en 2003, el ex presidente Lula buscó privilegiar no solo las acciones ligadas a la solidaridad y la participación cívica, sino también estimuló el trabajo unificado entre gobierno, Estado y municipio en el sentido de promover la autonomía de los beneficiarios. Así, el Programa no se restringe al traspaso de fondos a las personas, sino que cuenta, en muchos estados brasileños, con una red de apoyo local que permite la integración entre asistencia social, salud y educación.

Es importante mencionar que el Programa Bolsa-Familia fue creado en un contexto nacional particular: a principios de 2010, Brasil experimenta una reducción en el índice de desempleo, un aumento del consumo y del porcentaje de empleo fijo, además de otros efectos derivados de medidas económicas y sociales tomadas por el gobierno del Partido de los Trabajadores (Lautier, 2012). No obstante, como subrayan Cabanes y Georges (2014), el aumento general del consumo encubre un endeudamiento progresivo de la población. Los índices crecientes de formalización del mercado de trabajo no resuelven el problema del bajo nivel salarial. Esto, que puede ser denominado como “gestión biopolítica de la pobreza”, revela las formas en que el Estado estimula el emprendimiento social, el comercio informal, las actividades “culturales” en las favelas, las políticas sociales en el sector de la asistencia social y las formas de patrocinio empresarial.

A pesar de que el programa enfoca el bienestar del núcleo familiar, la tarjeta magnética destinada a la recepción del beneficio se emite a nombre de la mujer identificada como “responsable” por los demás habitantes del domicilio. El presidente Lula justificó esta opción con el siguiente argumento: “No [es] que las mujeres sean mejores que los hombres, creo que ellas tienen más responsabilidad en el trato con la familia”. Esa afirmación nos remite al papel de “cuidadora” ejercido por la madre, al hecho de que la mujer sea el principal medio de sustento de familias pobres y al “lugar” doméstico establecido socialmente para la mujer en las sociedades actuales. Esta constatación es, sin embargo, ignorada por actores del gobierno que argumentaban que la transferencia de ingresos auxilia a la emancipación de la mujer. Como apuntó en aquel momento la entonces secretaria nacional de Ingresos de la Ciudadanía del Ministerio de Desarrollo Social, Rosani Cunha, “la preferencia por la mujer [para recibir la renta del Bolsa-Familia] es tam-

bién una estrategia de empoderamiento femenino, una afirmación de la mujer como ser independiente y autónomo.<sup>2</sup>

La crítica feminista se preocupa por el impacto de la opresión y de la dominación en las preferencias asumidas y las elecciones hechas por las mujeres (Fraser, 1987). Para Biroli (2012), patrones opresivos de socialización alimentarían una reproducción de la moral fundada en la obediencia. Por tanto, sería necesario “avanzar en la comprensión de las posibilidades y límites para el ejercicio de la autonomía en contextos en los que no hay coerción, sino limitaciones sistemáticas, que pueden ser sutiles, cotidianas y relacionadas a estereotipos que son internalizados por los individuos” (2012: 9). La consideración de las mujeres como “víctimas sin agencia” impide el examen de contextos en que hay opresión e internalización / institucionalización de valores, identidades y prácticas que permiten que la opresión se mantenga (naturalización de posiciones desventajosas). Las asimetrías y desigualdades estructurales diversas tienen impacto en la definición de las posibilidades, ambiciones y elecciones efectivamente disponibles para los individuos. Las posibilidades de resignificación de la experiencia vivida, sin desconsiderar relaciones de poder, colocan en el centro de esta reflexión la capacidad de probar el propio cuerpo como objeto de leyes y reglas, pero también como protagonista en la definición de la posición de la mujer en el mundo. La tensión entre discursos, ideologías y representaciones hegemónicas y, por otro lado, la singularidad de las experiencias vividas, corporificadas y narradas, dejan ver que no se puede reducir a cero el poder de agencia de los sujetos.

Mujeres empobrecidas beneficiadas por el Bolsa-Familia, por estar frecuentemente localizadas en los círculos más distantes de las arenas deliberativas centrales (Marques, 2009) se ven constantemente ante a varios obstáculos para alcanzar su emancipación y autonomía. Asociado a esas asimetrías y desigualdades está el hecho de que los medios de comunicación definen papeles a ser asumidos por las beneficiarias, estableciendo para ellas lugares de habla ya marcados por la devaluación y el prejuicio. Pero a pesar de la construcción de representaciones reductoras que enfocan a las mujeres como víctimas o como batalladoras que vencen por sus méritos, es posible identificar varias formas de agencia y producción de enunciados que se oponen a la vulnerabilidad y a la opresión.

En este artículo, procuramos observar, a partir de imá-

---

<sup>2</sup> Hay muchas controversias acerca de cuáles serían los obstáculos a la autonomía de las mujeres que reciben el beneficio del programa Bolsa-Familia. Ciertamente el énfasis en el papel de la mujer como madre y cuidadora es un problema, pues dificulta la inserción de las mujeres en el mercado de trabajo. Al mismo tiempo, el programa enfatiza aspectos de la distribución de la renta, sin tener en cuenta las diferencias de raza, lugar de habitación, infraestructura, machismo, violencia institucional y simbólica. Las condiciones y experiencias de mujeres blancas, urbanas y casadas son muy diferentes de aquellas de mujeres negras, urbanas y que viven solas con sus hijos, por ejemplo. Así, no es solo la cuestión de la familia que se plantea como problema, sino la desconsideración de aspectos interseccionales y la ausencia de políticas sociales específicas para mujeres, considerando todas las diferencias en sus trayectorias de vida.

---

<sup>1</sup> Este artículo fue realizado con apoyo del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) y de la Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (Fapemig).

genes fotoperiodísticas producidas entre los años 2003 y 2015 por periódicos brasileños de gran circulación como *Folha de S. Paulo*, *Estado de São Paulo* y *O Globo*, como esos registros capturan y dan visibilidad a cuerpos y narrativas de mujeres empobrecidas, de modo a posibilitar o no la aparición del rostro, o sea, de un decir sensible que, aunque pueda ganar visibilidad en las imágenes, no se reduce a ella.

Al analizar algunas de las imágenes fotográficas relacionadas al Programa Bolsa-Familia que integran el corpus de una investigación más amplia, argumento que una imagen es política cuando deja entrever las operaciones que la definen e influyen en la interpretación de lo que vemos. Esas operaciones pueden ser expresadas a través de las relaciones que se establecen dentro y fuera del ámbito artístico, que pre-configuran enunciados, que montan y desmontan operaciones discursivas y narrativas entre lo visible y lo invisible, lo decible y lo silenciado. Como afirma Rancière, “la imagen no es simplemente lo visible. Es el dispositivo por medio del cual ese visible es capturado” (2007: 199) y los modos de su captura. “Es una acción que pone en escena lo visible, un nudo entre lo visible y lo que él dice, como también entre la palabra y lo que ella deja ver” (Rancière, 2007: 207).

Al asociar la noción de rostro a procesos comunicativos que acercan estética y política, nos estamos refiriendo al rostro definido por Lévinas (1980, 2007) y Butler (2011) como una relación ética que se configura cuando estamos implicados en una reivindicación que nos es dirigida y que requiere una responsabilidad sobre ese otro que nos interpela. El rostro, justamente por tomar forma en ese encuentro que mezcla acogida y repulsión, también traduce aspectos de la construcción de lo común (estar juntos) y de una estética entrelazada a la constitución de los sujetos políticos. Este enfoque adoptado por nosotros revela el rostro como potencia de contacto con la alteridad, en una dimensión ética que requiere la escucha de la voz y del habla del otro (expresadas a menudo como un clamor agónico de sufrimiento).

El rostro de mujeres empobrecidas beneficiadas por el Programa Bolsa-Familia y encuadradas por los medios impresos tradicionales generalmente desaparece en la operación de registro de esas mujeres y de sus espacios de vida. “En ese caso no podemos escuchar el rostro a través del rostro, pues él enmascara los sonidos del sufrimiento humano y la cercanía que podríamos tener con la precariedad de la vida” (Butler, 2015: 27). Sin embargo, Butler afirma que una representación exitosa del rostro es justamente aquella que falla en capturar el referente y deja traslucir esa falla, revelando vestigios de humanidad y sufrimiento moral (no mera victimización) en las imágenes.

## 2. Recorrido metodológico

Los análisis aquí desarrollados son resultado de la investigación de doctorado de un de los autores (Marques, 2009, 2010), en la cual es observada, entre los años 2003 y 2007, la deliberación sobre el Programa en los medios impresos y televisivos, así como en los espacios de conversación cotidiana de beneficiarias de las ciudades de Campinas y Belo Horizonte. A lo largo de la pesquisa, se reunieron cerca de 76 imágenes de periódicos de gran circulación nacional y que mantenían bases de datos digitalizadas y accesibles al público, como *Folha de S. Paulo*,

*Estado de São Paulo* y *O Globo*. Tales imágenes retratan beneficiarios y beneficiarias del Programa, los cuales nos ayudaron a enumerar los encuadramientos mediáticos utilizados para construir los argumentos que alimentaron el debate social. Ampliando un poco más la escala temporal de recolección de esas imágenes y restringiendo su alcance a la representación y encuadramiento de mujeres beneficiarias, llegamos a un total de 120 imágenes, entre las cuales escogí algunas para componer la reflexión pretendida en este texto.

Partimos del presupuesto de que ciertas imágenes de la pobreza y de mujeres empobrecidas, y sus diferentes encuadramientos producidos institucionalmente y mediáticamente, al conducir conductas, configuran una forma de gubernamentalidad neoliberal (Fassin, 2010, 2015, Rago, 2017) que estructura el eventual campo de acción de esas mujeres. Por eso, la aparición de sujetos empobrecidos en las imágenes institucionales y mediáticas involucra una operación delicada de encuadrar el encuadramiento (Butler, 2015), o sea, interpelarlo y reconfigurarlo en busca de las fisuras que nos indican que el marco no puede determinar de forma precisa lo que vemos, pensamos, reconocemos y aprehendemos. Además, el encuadramiento que torna a sujetos marginados visibles en los discursos mediáticos, generalmente contribuye a intensificar su precariedad y anulación.

El objetivo del análisis de algunas imágenes fotoperiodísticas era percibir cómo (y si) el rostro y las formas de vida sensibles de esos sujetos pueden “aparecer” en esas imágenes a despecho de la constante utilización de un léxico que, generalmente, al conferirles la visibilidad los invisibiliza aún más a partir de una lógica de registro que considera discursos ya enraizados sobre pobreza, asistencialismo, dependencia, vulnerabilidad y estigmas de género. ¿Qué, en la imagen, puede hacer problemática y “extraña” la vulnerabilidad y proporcionar elementos que no coincidan con la vida manejable por el poder del Estado (la policía en Foucault)?

La lectura de esas imágenes busca evidenciar la búsqueda por reconocimiento, no solo como una cuestión de políticas gerenciales del gobierno (lembramos que es muy importante discutir políticas sociales para mujeres, con las mujeres), sino, sobre todo, como invención de la escena polémica de apariencia y agencia (Rancière, 1995, 2004), de apropiación y cuidado de esa exposición por medio de la cual se inscribe el gesto, la palabra y el cuerpo del sujeto hablante, y en la que ese sujeto está constituido por medio de encuadramientos que promueven la conexión y la desconexión entre los múltiples nombres y modos de presentación de sí que lo definen. Argumentamos que hay una batalla dentro de algunas imágenes entre el poder biopolítico de control de los cuerpos colectivos (Foucault, 1980, 1981) y la biopotencia (Fassin, 2009) presente en el modo como los fotografiados dejan entrever relámpagos de resistencias en sus objetos (incluso sus hogares), cuerpos, gestos y expresiones, permitiendo la emergencia del rostro (Lévinas, 2007, Butler, 2011). El rostro se alza en la fotografía periodística, argumento, en el juego de conexión y desconexión entre los múltiples nombres y modos de presentación que definen a los beneficiarios y las mujeres beneficiarias del Programa en la composición de los encuadramientos.

Para investigar la dimensión política y ética de esas imágenes, ellas fueron agrupadas en dos ejes principales de significación: a) imágenes sin rostro: en ellas el rostro no

logra hacer su aparición aunque la cara humana esté retratada; b) el rostro en la imagen / el rostro de la imagen: en ellas el rostro se presenta como un llamamiento, un llamado que nos es dirigido y nos alerta para la precariedad y vulnerabilidad de la vida del otro y de nuestra propia vida.

### 3. Imágenes sin rostro

Si consideramos el rostro, a partir de las reflexiones propuestas por Butler y Lévinas, como expresión radical de la alteridad, como aquello que confiere humanidad a los sujetos, podemos señalar dos formas principales de anulación del rostro de las mujeres beneficiadas por el programa Bolsa-Familia. Una de ellas se refiere a la dilución de los cuerpos femeninos en el paisaje árido y reseco característico del nordeste brasileño, primera región contemplada con los recursos del programa. Estos cuerpos pasan a ser otros elementos. La otra, se refiere a una paradoja instaurada entre la visibilidad del rostro y la invisibilidad del rostro. Dicho de otro modo, la cara de las mujeres beneficiadas pasa a aproximarse a la lente de la cámara que las fotografía, sin embargo, a pesar de esa visibilidad adquirida por la cara, no emerge de ahí un rostro, en el sentido lévinasiano, una vez que las mujeres son reducidas a una identidad socialmente atribuida y que no deja que sus voces se transformen en habla (decir que alcanzan una escucha y una interpelación recíproca). Las imágenes que anulan el rostro son aquí analizadas a partir del cuadro interpretativo utilizado y de los principios valorativos a él asociados para el juzgamiento moral de las mujeres representadas.

La primera imagen que deseamos analizar ilustra un texto escrito a principios de 2003, año en que el Programa Hambre Cero fue presentado por el Ministerio de Desarrollo Social y poco a poco, se fue transformando en el Bolsa-Familia. Vemos, en primer plano, un asno, detrás de él una mujer que lleva agua y, de telón de fondo, la presencia de los elementos que rutinariamente integran el encuadramiento imagético de la miseria en Brasil: el suelo y vegetación resecos, una casa muy humilde y la abrazadora luminosidad del calor de la región noreste. Es importante



EM GUARIBAS, uma moradora leva na cabeça um galão de água

#### Figura 1

Foto: José Alves Filho

Fuente: RIBEIRO, Efrém. "Fome Zero expõe a face cruel da miséria", *O Globo*, O País, 29/01/03, p.8.

Texto: En Guaribas, una residentelleve en la cabeza ungalón de agua

señalar que la ciudad de Guaribas es apuntada como "marco cero" del Programa, pues fue la primera en recibir el traspaso de fondos. Este encuadramiento no nos permite ver con claridad la cara de la mujer, oculta entre un paño y silenciada por los elementos del paisaje que deben configurar una lectura predominante sobre quiénes son los pobres que deben ser ayudados por el gobierno y dónde se ubican. Hay también una posible interpretación que deriva de esa imagen: la superposición entre el burro, la mujer, la casa y el opresivo paisaje nos llevan a pensar en una vida "animalizada", en el sentido de la ausencia de autonomía, de posesión de la palabra, de alternativas y elecciones que no sean aquellas proporcionadas por el auxilio "divino" o por la "bendición" del gobierno. La estetización de la pobreza, en blanco y negro, transforma la miseria en arte sin deconstruir los cuadros de sentido que nos llevan a aprehender la pobreza por una dimensión moral que evalúa y juzga los modos de vida y las existencias.

Esta imagen puede ser considerada como emblemática del registro de la situación de las mujeres beneficiarias por el Programa entre 2003 y 2009, como promedio, ya que en ese período los encuadramientos tienden a disolver los cuerpos en el paisaje de modo que las condiciones y posibilidades de subjetivación aparecen determinadas por su inserción geográfica previa, y por ideologías que insertan y restringen a la mujer nordestina al contexto doméstico, a la maternidad y a la subordinación al marido. Podemos comprender esas imágenes sin rostro como síntesis de una narrativa que asocia pobreza, sequía, noreste y dependencia; originada por un sistema representativo y de relaciones establecidas a priori que define su modo de presentación y figuración en una narrativa específica sobre el pobre y la pobreza.

Como destaca Butler (2011), esquemas normativos y mediáticos de inteligibilidad establecen aquello que será y no será aprehendido y reconocido como digno de valor. Los marcos son para ella operaciones de poder que diferencian las vidas que podemos aprehender y valorar de aquellas que no podemos. Los términos, las categorías, las convenciones y las normas generales que actúan en los dispositivos de encuadre moldean, por ejemplo, un ser vivo en un sujeto reconocible por medio de la aprehensión, es decir, una forma de conocimiento asociada al sentir y al percibir, sin utilizar conceptos. El problema, según Bulter (2015: 20), "no es solo saber cómo incluir a más personas en las normas existentes, sino considerar cómo las normas existentes otorgan reconocimiento de forma diferenciada".

Es muy importante resaltar que los análisis aquí emprendidos no pretenden reducir la complejidad involucrada en la operacionalización del Programa Bolsa-Familia a los encuadramientos producidos por los medios. En otros trabajos ya desarrollados (Marques, 2009, Marques, 2010) muestro cómo la dinámica comunicativa, de producción de la autonomía política y de redistribución de recursos asociada al reconocimiento social promovida por ese programa, es esencial para la subjetivación política de mujeres empobrecidas. No se trata aquí de depreciar los varios méritos de ese programa social, sino de evidenciar varias de las ambigüedades presentes en su configuración imagética.

Una de esas ambigüedades puede ser verificada en la imagen 2: revela un cambio de encuadramiento en las imágenes de las mujeres beneficiarias entre los años 2010 y 2013. Se puede ahora visualizar mejor la cara en el retrato



MORADORA de São Francisco de Itabapoana mostra as carteiras das ajudas que recebe

**Figura 2**

Foto: Michel Filho/ O Globo

Fuente: WEBER, Demétrio. "Governo suspende novos benefícios no país", *O Globo*, O País, 21/09/04, p.3.

Texto: Residente de São Francisco de Itabapoana muestra las tarjetas de las ayudas que recibe.

- generalmente localizando a la mujer en contexto doméstico (dentro o fuera de la casa, pero la casa todavía es elemento central del escenario), muchas veces enfatizando el cuerpo de abajo hacia arriba (empoderamiento), y otras de arriba hacia abajo (sujeción).

Las mujeres ganan nombre, algunas citas directas en el cuerpo del texto del artículo o reportaje, pero siguen figurando en narrativas que las presentan como heroínas de lo cotidiano, ejemplos a seguir, cuyo mérito es incuestionable. La figura 2 muestra a una mujer evaluada por el discurso periodístico como "merecedora" del beneficio por haber conducido dignamente su existencia, a pesar de la extrema penuria. De manera específica, esa imagen nos revela cómo, en los primeros años de institución del Programa, las mujeres beneficiarias eran "obligadas" a probar su condición de precariedad y vulnerabilidad para tener acceso al beneficio.

Así, si de un lado sabemos los aspectos positivos promovidos por el programa y sus impactos en la emancipación de mujeres empobrecidas, percibimos también, junto a Butler (2004, 2011) y Rago (2017), que la precariedad se ha convertido en un modo hegemónico de gobierno tiene una fuerte incidencia en la forma como nos gobernamos a nosotros mismos. La precariedad puede ser tanto la condición de vulnerabilidad que nos acerca y nos abre a las



**Figura 3**

Foto: André Coelho / O Globo

Fuente: WEBER, Demétrio. "Bolsa Família: mais de 1,6 milhão de casas abriam mão do benefício", *Jornal O Globo*, 07/05/2013.

Texto: Rosana no quiere empleo fijo por temor a perder Bolsa Família

demandas de reconocimiento de la alteridad, como la forma neoliberal de regulación, control y poder que orienta y determina nuestro campo de acciones, amenazándonos con la inseguridad y el caos. La gubernamentalidad neoliberal necesita de la precariedad como modo de vida, como principio organizador y controlador por medio del cual se enraízan prácticas biopolíticas.

Exhibirse, mostrar la precariedad, relatarla en narrativas, formularios uniformizados y entrevistas con asistentes sociales son ejemplos de procesos bioglegitimadores en que también el cuerpo es usado como "fuente de derechos", en una especie de exigencia a priori, de precondition para el acceso a políticas sociales. Cuanto más deteriorados sean los cuerpos y los locales de residencia, más aptos parecen estar sujetos a que recibirán los beneficios. Afectos y leyes, piedad y justicia pasan a ser delineados en cada "caso" analizado. Se insta una modalidad de gobierno biopolítico en el cual cuerpos precarios son fundamentales. En este aspecto, Fassin (2015) argumenta que una combinación entre políticas gerenciales y políticas de sufrimiento (pautadas por la petición y recolección de narrativas de fracaso, asociadas a un trato compasivo) conduce a una redefinición de los valores y afectos que definen un tipo de sentido común de nuestro tiempo.

Es interesante percibir que la mujer en primer plano en la figura 3 no mira directamente al lector y todavía sugiere, por la mirada oblicua, un tipo de desconfianza, de miedo. La señora que aparece al fondo de la imagen, desenfocada, también mira en otra dirección, como si no pudiera encarar las lentes / lector. El texto del trabajo periodístico revela que, por miedo de quedarse sin el recurso del programa, muchas veces Rosana se niega a buscar empleo. Es importante mencionar que la mayoría de las materias de denuncia de irregularidades traen las miradas de las mujeres desviándose de la cámara. También la postura corporal denota incomodidad y constreñimiento.

En tono acusador, el encuadramiento no sólo silencia a esas mujeres y no permite que sus caras interpelen a los lectores, como también da a entender que ellas reconocen actuar de manera inadecuada a aquello que socialmente es entendido como postura ética de aquel sujeto contemplado por una ayuda del gobierno. Hay en este marco de las mujeres una forma de violencia que las condena y las sentencia a la culpa. Como si esas mujeres fueran menos dignas de valor que aquellas que logran enfrentar y sostener una mirada ante el lector que presumiblemente las interroga y evalúa sus conductas.

El don representado por la ayuda pasa a ser, por tanto, más una obligación que un derecho, además de autorizar una investigación sobre sus vidas para tematizar el esfuerzo o fracaso en la búsqueda de empleos, mejoras de vida, demostración de responsabilidad y ética junto a los hijos, a la sociedad, a la gestión de sus recursos financieros (Fassin, 2010, 2015). Cuando se trata de retratar a mujeres dentro de la tematización de fraudes o mala fe en el usufructo de los recursos es posible ver funcionar, a través del encuadramiento mediático, el castigo que la sociedad inflige a conductas morales consideradas reprobables.

En nuestro corpus, muchas de las imágenes fotoperiodísticas que confieren visibilidad al Bolsa-Familia y sus índices de éxito traducen la emancipación femenina como éxito económico individual y meritatorio, poco revelando las contingencias que atraviesan el abanico de experiencias y elecciones disponibles a la mujer empobrecida. El recono-

cimiento ideológico de esa mujer como responsable, creativa y emprendedora influye en el modo en que configura su proyecto de vida, adaptándolo, al menos, mucho más a las necesidades de la gubernamentalidad neoliberal que a sus propias (Rago, 2017).

Las 3 imágenes hasta ahora analizadas son presentadas a través de encuadramientos que no consiguen preparar lo visible para la aparición sensible del rostro bajo la forma de una interpelación ética (en el sentido de Levinasiano) ante la expresión de una agonía, del sufrimiento y de una inseguridad por medio de la cual atentamos para la vulnerabilidad de la vida del otro (Butler, 2015).

Ante esos aspectos, Fassín (2009) destaca que las políticas públicas sociales desempeñan hoy un papel fundamental en el manejo biopolítico de los cuerpos y de los modos de ser, caracterizando una gubernamentalidad que corresponde a la racionalización del arte de gobernar y no a la práctica del gobierno. Indagamos críticamente sobre la tensión existente entre dos procesos que moldean ese programa: por un lado, hay mejoras sustanciales en las condiciones de vida y en los agenciamientos autónomos para la gestión del propio buen vivir. Por otro lado, los discursos de la comunicación pública del gobierno y de los vehículos periodísticos tradicionales insisten en presentar con gran frecuencia representaciones estigmatizantes de las mujeres beneficiarias modeladas por encuadramientos biopolíticos de control. Resoluciones que dificultan la aparición del rostro de esas mujeres. Hay un desajuste entre avances sociales y políticos y la forma en que se presentan textualmente.

### 3.1 ¿Puede la imagen revelar el rostro?

El Rostro levinasiano debe ser entendido más allá de su manifestación concreta de la cara humana, pudiendo manifestarse muchas veces en carácter indicativo en el rostro concreto, pero apuntando al Infinito de las alteridades; al mismo tiempo que lo veo, el Rostro no se deja reducir a las denominaciones de lo percibido.

(...) me pregunto si podemos hablar de una mirada orientada hacia el rostro, porque la mirada es conocimiento, percepción. Pienso antes que el acceso al rostro es, en un primer momento, ético. Cuando se ve una nariz, los ojos, una frente, una barbilla y se pueden describir, es que nos volvemos a otro como a un objeto. (...) La relación con el rostro puede, sin duda, ser denominada por la percepción, pero lo que es específicamente rostro es lo que no se reduce a él (Lévinas, 1980: 77, traducción libre).<sup>3</sup>

Es muy importante subrayar que Lévinas (1999, 2011) no percibe el rostro como imagen representativa del sujeto, por el contrario. Para él la expresividad del Rostro sobrepasa la imagen plástica que podamos atribuirle, aunque el Rostro ofrezca tal imagen como un resto de la deconstrucción que promueve en su paso por la expresión. La imagen,

así, sería el resto de algo que no se deja capturar de forma total, ya que para el autor, “el fenómeno es todavía imagen, manifestación cautiva de su forma plástica y muda, la epifanía del rostro es viva” (1972: 51).

Lévinas (1980) resalta que el abordaje del rostro es el modo más básico de responsabilidad, pues me remite al otro ante la muerte, mirando a través de ella y exponiéndola. Dicho de otra forma, el rostro es el otro que me pide que no lo deje morir solo, como si dejarlo fuese hacerse cómplice de su muerte. Por lo tanto, el rostro me dice: no matarás.

Una imagen fotográfica puede traer a la superficie el rostro levinasiano? La que nos ayuda a pensar sobre esta cuestión es Judith Butler (2011: 18), para quien el rostro parece consistir en una serie de desplazamientos que dan origen a “una escena de vocalización agonizante”. Inspirada por la afirmación hecha por Lévinas de que el “rostro habla”, ella señala que el rostro “parece ser una forma de sonido, el sonido del lenguaje evacuando su sentido, el sustrato sonoro de la vocalización que precede y limita la entrega de cualquier significado semántico” (2011: 18). Este entendimiento del rostro como “vocalización sin palabras del sufrimiento”, nos remite al reconocimiento de lo que está más allá de la imagen, la voz de un enigma y, por debajo de la representación, el Otro que lo antecede en el fenómeno de la cara a cara. La singularidad del sujeto lanza al observador al enigma de la interlocución, lo que desconstruye nuestros modelos automatizados de percepción.

Aunque Lévinas (1999) argumente a favor de un rostro que no puede ser contenido en la cara humana - toda vez que el rostro es la presentificación de la precariedad de la vida, del sufrimiento que no se deja representar - él menciona que algunas expresiones humanas pueden ser significadas (sustituidas por signos) a partir del rostro humano: figura que representa el dolor, un clamor, una demanda, una finitud. Pero, aun así, la representación de la cara no consigue expresar lo humano. Lo que hay de irrepresentable en la cara no puede ser capturado por un dispositivo de visibilidad que intente borrar su falla en representar la alteridad. Así, una representación exitosa de del rostro debería fallar en capturar el referente y evidenciar esa falla. “Lo humano es aquello que limita el éxito de cualquier práctica representacional. El rostro no es borrado en esa falla de representación, sino que se constituye exactamente en esa posibilidad” (Butler, 2011: 27). Para Lévinas (1999), no hay forma en que una representación imagética pueda traducir lo “humano”, pues la representación reduce los rasgos complejos del referente capturado, impidiéndonos “escuchar” el rostro (sufrimiento vocalizado, por ejemplo) a través de la imagen y alejando de la precariedad y la vulnerabilidad del Otro.

La representación nos revela que hay violencia en el marco de lo que se muestra. Esta violencia encaja perfectamente los rostros en el marco de lo que puede ser dicho y de aquello que puede ser mostrado, sin hiatos, sin faltas o sobras. Así, ¿estaría la imagen destinada a invisibilizar el rostro, o sea, silenciando su clamor y borrando su unicidad en una generalidad?

## 4. El rostro en la imagen y el pueblo

Las imágenes de la pobreza y de los sujetos empobrecidos que componen nuestro corpus en general ganan cuerpo por medio de encuadramientos que destacan la vulnera-

<sup>3</sup> (...) pergunto-me se podemos falar de um olhar voltado para o rosto, porque o olhar é conhecimento, percepção. Penso antes que o acesso ao rosto é, num primeiro momento, ético. Quando se vê um nariz, os olhos, uma testa, um queixo e se podem descrever, é que nos voltamos para outrem como para um objeto. (...) A relação com o rosto pode, sem dúvida, ser denominada pela percepção, mas o que é especificamente rosto é o que não se reduz a ele (Lévinas, 1980: 77).



bilidad, la ausencia de esperanza y la extrema precariedad de la vida y de los vivos. Cuando se trata de encuadrar sujetos que se benefician de programas sociales como el Bolsa-Familia todo se complica un poco más, pues a la vulnerabilidad se suma la dependencia.

El sujeto político actúa entonces para retirar los cuerpos de sus lugares asignados, liberándolos de cualquier reducción a su funcionalidad. El sujeto político busca configurar y (re) crear una escena polémica sensible en la cual se inventan modos de ser, ver y decir, promoviendo nuevas subjetividades y nuevas formas de enunciación colectiva. Esta escena posibilita la emergencia de sujetos de enunciación, o sea, el pueblo: capaz de elaboración y manejo de los enunciados, la instauración de performances y embates allí entablados, poniendo en juego la igualdad o la desigualdad de los socios de conflicto como seres hablantes (Marques, 2014).

El "pueblo", según Rancière (1995, 2004) y Butler (2016) no es una identidad predefinida, sino que implica el proceso político por medio del cual los sujetos se convierten en cuerpos colectivos que se fortalecen en la prolongación de los actos, del ruido y de las voces que se vuelven a hablar, pasibles de ser comprendidas, escuchadas y consideradas en debates colectivos.

En la imagen 4, hay una asamblea de mujeres que revela miradas atentas y vivaces (sin el registro de la súplica que es tan común en las imágenes), bocas abiertas articulando palabras y protestas, rostros y gestos que se configuran en una expectativa activa, en una producción de presencia en el espacio público de la discusión sobre el hambre. Cuerpos que se juntan para confirmar su existencia plural y configuran una situación enunciativa que requiere la salida del ambiente doméstico y el performance en el ámbito de la expresión política.



Figura 4

Foto: Ed Ferreira

Fuente: DANTAS, Fernando. "Miséria zero, a próxima etapa", *Estado de S. Paulo*, Aliás, 16/01/05, p.13.

Texto: Bom rumo: principal programa federal pode ser embrião de políticas públicas que não se limitem à mera transferência de renda e fiscalizem melhor os resultados.<sup>4</sup>

Los cuerpos se reúnen en asamblea precisamente para mostrar que son cuerpos, y para dejar que sepan lo que significa políticamente persistir como cuerpo en ese mundo, y qué requisitos necesitan ser satisfechos para que esos cuerpos sobrevivan, y qué condiciones hacen posible la vida de un cuerpo, que es la única vida que tenemos, y que puede finalmente ser vivible (Butler, 2016: 63).

La imagen 4 nos recuerda la importancia de alterar el imaginario y los encuadramientos mediáticos que circundan al sujeto empobrecido aislado, sin vínculos, sin participación en la política, sin voz, y configurar, por medio de la redefinición de los encuadres imagéticos, confiriéndole una otra sintaxis para narrar sus existencias y demandas. Los cuerpos y rostros femeninos que aparecen en esa imagen hacen emerger un sujeto político colectivo, movilizado no por una identidad social que declara su precariedad y vulnerabilidad, sino por el desafío que lanzan "a las formas de poder policial y económico que secuestran incesantemente las posibilidades que una vida posee de una vida de hacerse visible" (Butler, 2016: 60), sin conformarse apenas con la supervivencia.

Por eso, la asamblea permite la aparición del rostro como acto de palabra, un acto de soberanía y autonomía que trabaja contra la obvia y natural disposición de los cuerpos y de las formas de enunciación. La asamblea, según Butler (2016), abarca una pluralidad de cuerpos movilizados en una forma de demostración de resistencia e igualdad ante una creciente desigualdad. Ella habla a través de una pluralidad de caras y cuerpos que configuran acciones y producen un pueblo a través de una "autodesignación compartida con los demás" (Butler, 2016: 59). Un pueblo y su formación no necesitan, según Butler, de una unidad, sino que tiene su emergencia en un conjunto de debates en los que definen lo que quieren y cuáles agenciamientos van a utilizar.

En este sentido, el concepto de demos está íntimamente ligado a la noción de "sin partes": estos, según Rancière (2004, p.35), no son grupos sociales (ligados a la raza, la pobreza, el trabajo, negros, pobres o trabajadores) y sí "formas de inscripción" que dan la percepción de una "cuenta de los que no son contados" para integrar una comunidad política. Estos grupos y sujetos inscriben, en forma de un complemento a las cuentas de las partes de la sociedad, una figura específica de la "cuenta de los no considerados" o de la "parte de los sin partes". Los sin-parte "sobran" en una forma de contar a los sujetos que no debe permitir excesos o faltas.

La metáfora es bastante sugestiva: un sin parte no es un pobre o un trabajador propiamente dicho, sino la forma en que ese pobre y ese trabajador logran, por medio de una operación enunciativa (argumentativa y performática), marcar, trazar, hacer aparecer como problema un hiato, una ruptura en la cual el orden consensual insiste en operar y mantener la inclusión de todos y la adecuación de cada uno a un lugar y a una ocupación. Dicho de otro modo, esas operaciones enunciativas que constituyen la agencia del sujeto político, dejan ver un suplemento donde parecía haber una correspondencia exacta entre cuerpos y lugares sociales.

## 5. El rostro de la imagen y la poética de lo cotidiano

Cuando el programa Bolsa-Familia cumplió 10 años, en 2013, varios reportajes periodísticos fueron producidos para revelar sus conquistas y fallas. En ese año, además

<sup>4</sup> Buen rumbo: principal programa federal puede ser embrión de políticas públicas que no se limiten a la mera transferencia de renta y fiscalicen mejor los resultados (traducción libre).

de los tres vehículos que ya componían nuestro banco de recolección de datos, decidimos recolectar otras imágenes fotoperiodísticas en vehículos distintos, incluyendo revistas como *Veja*, *Isto é*, *Carta Capital* y *Nova Escola* (la elección de este vehículo se justifica porque una de las principales las condicionalidades del programa y, como consecuencia, parámetro de evaluación de su éxito, se refería al compromiso de las familias en mantener a los hijos en la escuela). No se realizó una búsqueda sistemática, sino un recuento general de reportajes que se relacionaran con el Bolsa-Familia.

Uno de esos reportajes, publicado por la revista Nueva Escuela en 2015, trajo ocho imágenes de familias beneficiadas. De todas, una nos llamó la atención en particular (ver figura 5). En el interior de la casa de Maria do Carmo Oliveira Alves, residente de Itatira (CE), madre de siete hijos. En una imagen que aparece antes de esa, María do Carmo y los niños son fotografiados frente a la fachada de la casa, componiendo el típico encuadramiento dado a las familias pobres asistidas: importa más el escenario de desolación, sequedad y dificultad que la singularidad de los sujetos los rostros y los cuerpos se diluyen en el paisaje). En esta imagen, en una composición que combina lo claro y lo oscuro (la penumbra y la esperanza), se destacan el fogón de leña, el rayo de luz que penetra en la cocina por el tejado, la puerta de entrada con grietas que dejan entrar luz del día y hacen la casa y la intimidad porosa al mundo, los utensilios sobre el fregadero y colgados en las paredes de ladrillos.



**Figura 5**  
Foto: Anna Rachel Ferreira/Nova Escola  
Texto: Vida na pobreza - Mesmo com o recebimento do benefício, Maria do Carmo e as crianças vivem com recursos limitados. Na casa sem revestimento, os poucos utensílios de cozinha e limpeza se amontoam na pia<sup>5</sup>.  
Fuente: CAMILO, Camila. "Bolsa-Família: mais alunos, menos pobreza", Nova Escola, Edição 278, Dezembro 2014/Janeiro 2015.

Esta imagen, al privilegiar los objetos y su disposición en los espacios cotidianos de vivienda y existencia, nos lleva a pensar en cómo el fotoperiodismo puede, en algunas circunstancias, ofrecernos encuadramientos en que los espacios y paisajes devuelvan no solo la singularidad de los seres y eventos, sino también sus puentes con lo común. Estas imágenes nos traen algo de la existencia de

las mujeres y de sus hijos por medio de sus objetos de uso cotidiano y "cada una de esas cosas forma parte de una existencia que es totalmente actual, inevitable e irrepetible" (Rancière, 2011: 293). Así, "darse cuenta, aunque mínimamente, de esas existencias y de su lugar en el mundo solo es posible si establecemos pasajes entre los objetos y el todo irrepresentable al que se remite en su actualidad." (Rancière, 2011: 294).

Esta imagen tiene un rostro que gana sus contornos a partir de la potencia (biopotencia) que posee en dar forma al común que reside en las experiencias prosaicas de lo cotidiano. Al mismo tiempo, el rostro resiste infinitamente a nuestros esfuerzos de acercamiento y apropiación, constituyéndose entre un fondo común (comunidad) y la cara singular. Así, el modo de interacción instaurado por el rostro se presenta, al mismo tiempo, como una apertura a la comunicabilidad y una forma de expresión del común y de la comunidad.

El rostro en Lévinas (2007), como vimos, no se confunde con la cara humana y es descrito como forma de "aparición", exposición íntegra, sin defensa, abriéndose hacia la perspectiva de la trascendencia, sin dejarse confundir con aquel que está más allá. Ambos destacan que lo común al que la cara nos ofrece acceso indica nuestra precariedad y desamparo, o sea, el hecho de que todos estamos sometidos a la interpelación ajena sobre la que no tenemos control. De acuerdo con Butler, "la vida precaria es la condición de estar condicionado, en la cual la vida de alguien está siempre, de alguna forma, en las manos del otro." (2015: 33). Según ella (2004), hay formas de distribuir la vulnerabilidad de modo que ciertas poblaciones sufren con redes sociales y económicas de apoyo deficientes y quedan expuestas de forma diferenciada a las violaciones, a la violencia y a la muerte. Así, la precariedad (que también está expresada en esas dos imágenes) es la condición generalizada, compartida y común de la vida humana.

Y es justamente en el seno de esa condición precaria que el trabajo de la creación política del "nosotros" requiere el modelado de un común. El "común" es, al mismo tiempo, lo que une y lo que separa, el consenso y el disenso, la rendición y la resistencia. Se puede describir como la "dimensión intervalar en la que nos remetemos unos a otros ya nosotros mismos", configurándose por medio de la "institución de intervalos que unen sujetos y realidades, sin englobarlos ni integrarlos" (Tassin, 1992: 33).

Lo común es menos lo que es "propio" de un grupo o de una cultura y más el lugar de exposición y aparición de los intervalos y de las brechas que permiten una acción común a través del lenguaje, de un modo que promueve no solo formas de "ser en "común" (que muchas veces borran o incorporan diferencias, suprimiendo singularidades), sino formas de "aparecer en común". En este sentido, el "común" de una comunidad dice del "aparecer" de los sujetos y de sus rostros en la esfera de visibilidad pública, al mismo tiempo como interlocutores dignos de respeto y estima y como sujetos poéticos, cuya potencia de la vida es constantemente renovada.

Según Rancière (2012: 65), la política de la estética "consiste en la elaboración del mundo sensible del anónimo, de los modos del eso y del yo, del que emergen los mundos propios del nosotros político". Esto implica construir otras formas de sentido común (datos compartidos por todos), otras comunidades de palabras, formas y significados. Otros enunciados que puedan hacer que el "territorio

<sup>5</sup> Vida en la pobreza - Incluso con la recepción del beneficio, Maria do Carmo y los niños viven con recursos limitados. En la casa sin revestimiento, los pocos utensilios de cocina y limpieza se amontonan en el fregadero (traducción libre).

visualmente banalizado de la miseria y del margen sea devuelto a su potencialidad de riqueza sensible y compartida" (Rancière, 2012: 78).

A nuestro modo de ver, el rostro de esa imagen se sirve de la materialidad de los lugares para producir un gesto de convocatoria, una disposición favorable a los intercambios. La ausencia de la figura humana potencia las escenas, pues obliga a nuestra mirada a recorrer las superficies, los objetos, las formas, leyendo otra vez lo visible en busca de un sensible que no puede ser contenido en la imagen. El rostro necesita la imagen para darnos algunas pistas para su escucha, pero lo sensible va más allá de la imagen, nos invita a explorar los posibles. El rostro de la imagen dirige una forma de convocatoria a la venida, promoviendo un decir y una voz capaces de iniciar el viene y va de la interpelación, de la respuesta y de la responsabilidad por lo común y su elaboración.

## Referências bibliográficas

- BUTLER, J. (2011). **Vida precária**. Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, n.1, p.13-33.
- BUTLER, J. (2015). **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BUTLER, J. (2016). *We, the people: thoughts on Freedom of Assembly*. In: BADIOU, A., et al. **What is a people?** Columbia University Press.
- BUTLER, J. (2004). **Precarious Life**. London: Verso.
- CABANES, R.; GEORGES, I. (2014). **Gestion de la pauvreté et enterpreunariat de soi: un nouveau compromis de gouvernement au croisement des politiques sociales et néo-liberales?**, Brésil(s), n.6, p.7-15.
- FASSIN, D. (2006). **Souffrir par le social, gouverner par l'écoute: une configuration sémantique de l'action publique**. Politix. Paris, v.19, n.73, p.37-157.
- FASSIN, D. (2010). **Évaluer les vies: essai d'anthropologie biopolitique**. Cahiers internationaux de Sociologie, v.128-128, p.105-115.
- FASSIN, D. (2009). **Another politics of life is possible**. Theory, culture & society, v.26, n.5, p.44-60.
- FASSIN, D. (2015). **At the Heart of the State: the moral world of institutions**. Pluto Press.
- FRASER, N. (1987). **Women, Welfare and the Politics of Need Interpretation**, Thesis Eleven, n. 17, p.13-27.
- FOUCAULT, M. (1980). *Poder de morte e direito sobre a vida*. In: **História da Sexualidade**, v.1, A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, p.127-152.
- FOUCAULT, M. ([1981] 2003). *Omnes et singulatim*. In: MOTTA, M. B. da (ed.). **Ditos e Escritos IV, Estratégia, poder-saber**. Rio de Janeiro: ForenseUniversitária, p.355-385.
- LAUTIER, B., (2012), **La diversité des systèmes de protection sociale en Amérique Latine: une proposition de méthode d'analyse des configurations de droits sociaux**, Revue de la régulation, n.11, p.45-59.
- LÉVINAS, E. (1999). **Alterity and transcendence**. New York: Columbia University Press.
- LÉVINAS, E. (2007). **Ética e infinito**. Lisboa: Edições 70.
- LÉVINAS, E. (1980). **Totalidade e infinito**. Lisboa: Edições 70.
- LÉVINAS, E. (2005). **Entre nós: ensaios sobre a alteridade**. Petrópolis: Vozes.
- LÉVINAS, E. (2011). **De outro modo que ser ou para lá da essência**. Trad.: José Luiz Pérez e Lavínia Leal Pereira. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- MARQUES, A. (2009). **Espaços institucionais e processos de participação cívica de mulheres pobres no contexto do Programa Bolsa-Família**. Revista do Observatório do Milênio de Belo Horizonte, v. 2, p. 121-137.
- MARQUES, A. (2010). **A deliberação a longo prazo no espaço de visibilidade mediada: o Bolsa-Família na mídia impressa e televisiva**. Estudos em Jornalismo e Mídia, v. 7, p. 273-285.
- MARQUES, A. (2013). **Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência**. Contracampo, v.26, p.126-145.
- MARQUES, A. (2014). **Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso**. Discursos Fotográficos (Online), v. 10, p. 61-86.
- RAGO, M. (2017). *Foucault, o neoliberalismo e as insurreições feministas*. In: RAGO, M.; GALLO, S. (Orgs.). **Michel Foucault e as insurreições: é inútil revoltar-se?** São Paulo: Intermeios, p.363-374.
- RANCIÈRE, J. (2004). **Aux bords du politique**. Paris: Galilimard.
- RANCIÈRE, J. (1995). **La Mésentente – politique et philosophie**. Paris: Galilée.
- RANCIÈRE, J. (2007). **Le travail de l'image**. Multitudes, n.28, p.195-210.
- RANCIÈRE, J. (2010a). *Ten Thesis on politics*. In: **Dissensus: on politics and aesthetics**. Edited and translated by Steven Corcoran. London : Continuum, p.27-43.
- RANCIÈRE, J. (2010b). *The ethical turn of aesthetics and politics*. In: **Corcoran, S. (Ed). Dissensus: on politics and aesthetics**. Londres: Continuum, p.184-202.
- RANCIÈRE, J. (2012). **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes.
- RANCIÈRE, J. (2011). **Aisthesis**. Paris: Galilée.
- TASSIN, E. (1992). **Espace commun ou espace public? L'antagonisme de la communauté et de la publicité**, Hermès, 10, 1992, p.23-37.

