

policromias

Volume 8 • Número 2 • Maio/Agosto 2023 • ISSN 2448-2935

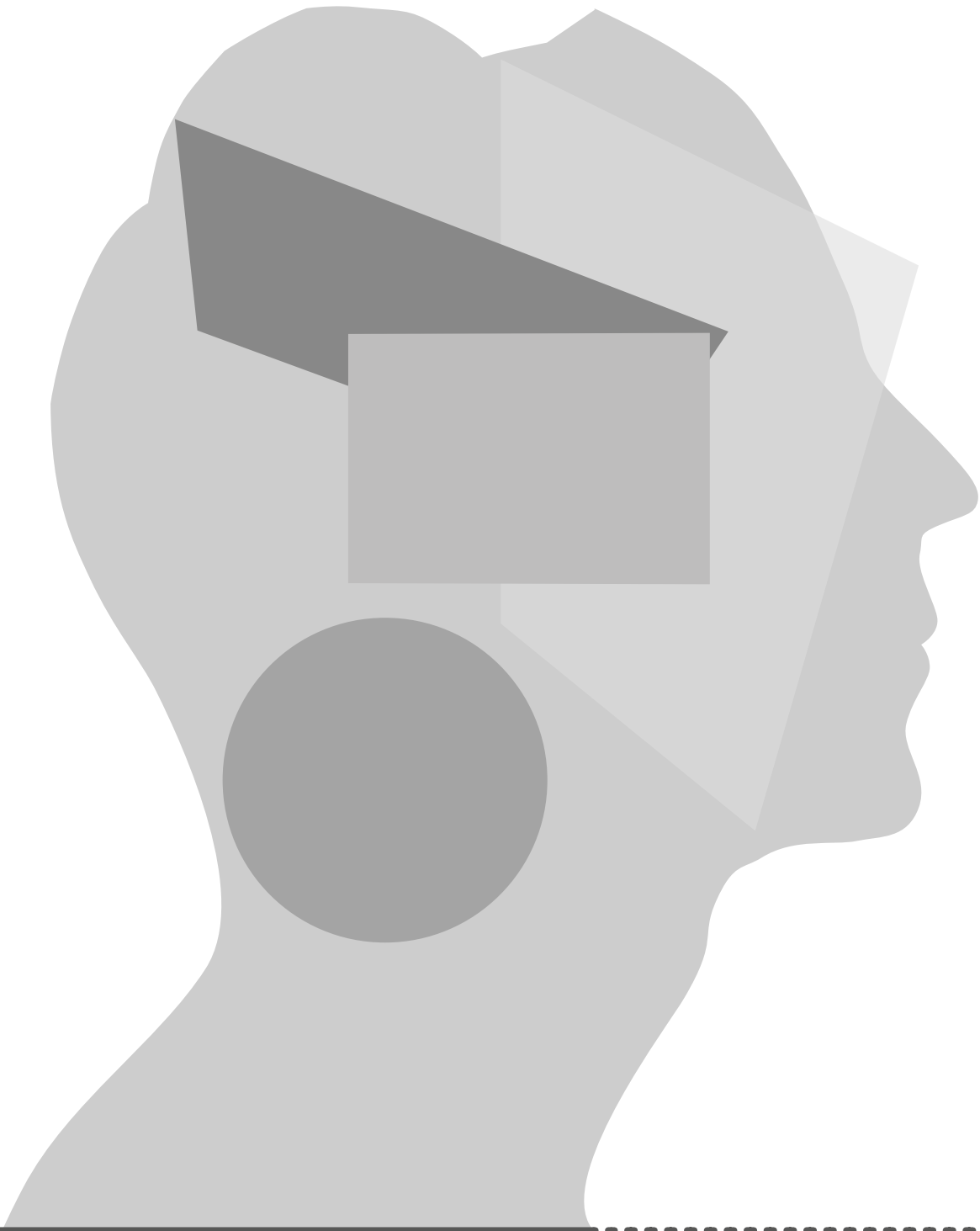
volume
08
número
02

Revista de estudos do discurso, imagem e som



policromias

Revista de estudos do discurso, imagem e som





COMISSÃO EDITORIAL

ANA PAULA QUADROS GOMES - Universidade Federal do Rio de Janeiro

ANTONIO FRANCISCO DE ANDRADE JÚNIOR - Universidade Federal do Rio de Janeiro

BEATRIZ PROTTI CHRISTINO - Universidade Federal do Rio de Janeiro

EDMUNDO MARCELO MENDES PEREIRA - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro

EVANDRO DE SOUSA BONFIM - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro

LEONOR WERNECK DOS SANTOS - Universidade Federal do Rio de Janeiro

LUCAS NASCIMENTO - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro

LUCIANA NASCIMENTO - Universidade Federal do Rio de Janeiro

LUIZ BARROS MONTEZ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

MARIA LÚCIA LEITÃO DE ALMEIDA - Universidade Federal do Rio de Janeiro

MÁRIO FEIJÓ BORGES MONTEIRO - Universidade Federal do Rio de Janeiro

PAULO CORTES GAGO - Universidade Federal do Rio de Janeiro

RAQUEL SOARES - Universidade Federal do Rio de Janeiro





CONSELHO EDITORIAL

ANA PAULA DE MORAES TEIXEIRA - Exército Brasileiro
ANDRÉS ROMERO FIGUEIROA - Universidad de Oriente, Universidad Católica Andrés Bello de Caracas
ANGELA CORRÊA FERREIRA BAALBAKI - Universidade do Estado do Rio de Janeiro
ARISTIDES ESCOBAR - Universidad Católica de Asunción
BEATRIZ FERNANDES CALDAS - Universidade do Estado do Rio de Janeiro
BETHANIA SAMPAIO CORRÊA MARIANI - Universidade Federal Fluminense
DOMINIQUE MAINGUENEAU - Université Paris - Sorbonne - Paris IV
CARLOS ALBERTO VOGT - Universidade Estadual de Campinas
EDUARDO ROBERTO JUNQUEIRA GUIMARÃES - Universidade Estadual de Campinas
ENI PUCCINELLI ORLANDI - Universidade Estadual de Campinas
EVANDRA GRIGOLETTO - Universidade Federal de Pernambuco
FREDA INDURSKY - Universidade Federal do Rio Grande do Sul
JACQUES GUILHAUMOU - CNRS - UMR - MMSH, ENS de Lyon
JEAN-JACQUES CHARLES COURTINE - University of Auckland
JOSÉ HORTA NUNES - Universidade Estadual de Campinas
JUCIELE PEREIRA DIAS - Universidade do Estado do Rio de Janeiro
KLEBER MENDONÇA - Universidade Federal Fluminense
LÍDIA SILVA DE FREITAS - Universidade Federal Fluminense
LUCAS NASCIMENTO - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
MARIA ONICE PAYER - Universidade Estadual de Campinas
MIRIAM CABRAL COSER - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
MONICA GRACIELA ZOPPI FONTANA - Universidade Estadual de Campinas
NADIA RÉGIA MAFFI NECKEL - Universidade do Sul de Santa Catarina
PATRICK CHARAUDEAU - Université Paris - Sorbonne - Paris XIII
PEDRO DE SOUZA - Universidade Federal de Santa Catarina
ROBERVAL TEIXEIRA E SILVA - University of Macau
RODRIGO OLIVEIRA FONSECA - Universidade Federal do Sul da Bahia
SILMARA DELA SILVA - Universidade Federal Fluminense
SILVÂNIA SIEBERT - Universidade do Sul de Santa Catarina
SYLVAIN AUROUX - Université Sorbone Nouvelle - Paris III
VANISE GOMES DE MEDEIROS - Universidade Federal Fluminense
WEDENCLEY ALVES SANTANA - Universidade Federal de Juiz de Fora



Editor responsável

Tania Conceição Clemente de Souza, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Editores associados

Lucas Nascimento, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Maycon Silva Aguiar, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rodrigo Pereira da Silva Rosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rosane da Conceição Pereira, Fundação de Apoio à Escola Técnica

Organizadores da edição

Tania Conceição Clemente de Souza, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Lucas Nascimento, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Maycon Silva Aguiar, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rodrigo Pereira da Silva Rosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rosane da Conceição Pereira, Fundação de Apoio à Escola Técnica

Design e diagramação

Cesar Buscacio

Revisão

Lucas Nascimento, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rosane da Conceição Pereira, Fundação de Apoio à Escola Técnica

Divulgação

Maycon Silva Aguiar, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rodrigo Pereira da Silva Rosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rosane da Conceição Pereira, Fundação de Apoio à Escola Técnica

Ficha catalográfica

Policromias | Revista do Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som – v. 8, n. 2
(Maio-Agosto/2023) -.- Rio de Janeiro:

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Laboratório de Estudos do
Discurso, Imagem e Som.

Quadrimestral.

ISSN: 2448-2935

Editor responsável: Tania Conceição Clemente de Souza, Museu Nacional, Universidade
Federal do Rio de Janeiro

Editores associados:

Lucas Nascimento, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Maycon Silva Aguiar, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rodrigo Pereira da Silva Rosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rosane da Conceição Pereira, Fundação de Apoio à Escola Técnica

1. Linguística. 2. Análise do discurso. I. Título. II.

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Laboratório de Estudos do Discurso,
Imagem e Som.

CDD 401.41




SUMÁRIO

EDITORIAL	8
EDITORIAL	9
ÉDITORIAL	10

ARTIGOS

DISCURSO MORALIZANTE NO SAMBA BRASILEIRO E NO TANGO ARGENTINO. DOIS CASOS DE INTERPELAÇÃO A FIGURAS FEMININAS	12
Andreia dos Santos MENEZES Adrián Pablo FANJUL	
“O ÍNDIO PREFERIA MORRER”: ANÁLISE DISCURSIVA SOBRE OS MODOS DE SIGNIFICAÇÃO DOS POVOS ORIGINÁRIOS NO BRASIL	42
Luciana Maria da Silva FIGUEIREDO Janaína da Silva CARDOSO	
ANÁLISE DE CASO DE REPRESENTAÇÃO LGBTI+: SOBRE JON KENT EM <i>SUPERMAN: SON OF KAL-EL NÚMERO 17</i>	58
Mário J. PAIVA	
FOTOGRAFIA E O PERTENCIMENTO DE POVOS ORIGINÁRIOS DO BRASIL	82
Marcio ACSELRAD Heloísa Maria de Castro ARAUJO	





NARRATIVAS FOLIÃS PARA AS TELAS: UMA ANÁLISE DO DESFILE DA ESCOLA DE SAMBA VIRTUAL CORAÇÕES UNIDOS NO CARNAVAL VIRTUAL DE 2022	103
Édson Luís DUTRA Roberto TIETZMANN	
PODEM AS IMAGENS SER SONORAS?	123
João Djane Assunção da SILVA Ricardo PAVAN	
“UM RASCUNHO DO PRAZER EM MIM”: CORPO, MÍDIA E IMAGENS ENDÓGENAS E EXÓGENAS NO VIDEOCLÍPE PAGAN POETRY DE BJÖR	149
Gabriel Holanda MONTEIRO Fábio Pezzi PARODE	
A PAISAGEM VISUAL NO CINEMA: UM ESTUDO DA LINGUAGEM NA MISE-EN-SCÈNE	182
Leilane Serratine GRUBBA	








EDITORIAL

A Revista Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som, vinculada ao Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som (LABEDIS) e ao Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – publica estudos nacionais e internacionais referentes à contemporaneidade da teoria do discurso, em áreas do conhecimento em que a linguagem se faz presente, tais como Linguística, Letras e Artes, Ciências Sociais, Ciências Humanas, entre outras.

Policromias tem como Missão e objetivo principal ser um espaço de análise e reflexão sobre estudos críticos, teóricos e práticos, de âmbito simbólico, social e histórico sobre a linguagem verbal e não verbal, em sua relação com aspectos políticos, culturais, sociais, tecnológicos e de ensino. Sua meta é publicar, dentre outros, textos sobre fotos e vídeos, que assinalem qualitativamente questões locais e de cunho internacional sob o escopo proposto.

Busca-se, assim, servir a estudiosos e pesquisadores, no sentido de divulgar pesquisas originais, relevantes e inovadoras para o conhecimento humano, constituindo tanto um espaço de reflexão quanto uma política de memória.

Prof. Dr. Tania Conceição Clemente de Souza - Editor-chefe
Museu Nacional | Universidade Federal do Rio de Janeiro
LABEDIS - Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som
Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som
<http://www.labedis.mn.ufrj.br/>
labedis@mn.ufrj.br






EDITORIAL

The journal *Policromias - Journal of Speech, Image and Sound Studies*, linked to Laboratory of Speech, Image and Sound Studies (LABEDIS) and National Museum of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) - publishes national and international papers about the contemporary use of discourse theory, in areas of knowledge in which language is present, such as Linguistics, Letters and Arts, Social Sciences, Human Sciences, among others.

Policromias has as its mission and main objective to be a space for analysis and reflection on critical, theoretical and practical studies, with a symbolic, social and historical scope on verbal and non-verbal language, in relation to political, cultural, social, technological and education. Its goal is to publish, among others, texts about photos and videos, which qualitatively highlight local and international issues under the proposed scope.

It seeks to serve scholars and researchers in the sense of disseminating original, relevant and innovative research for human knowledge, constituting both a space for reflection and a policy of memory.

Prof. Dr. Tania Conceição Clemente de Souza - Editor-chefe
Museu Nacional | Universidade Federal do Rio de Janeiro
LABEDIS - Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som
Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som
<http://www.labedis.mn.ufrj.br/>
labedis@mn.ufrj.br






ÉDITORIAL

« Policromias » – Journal d'études du Discours, l'Image et le Son, lié au Laboratoire de Recherche du Discours, l'Image et le Son (LABEDIS) et au Musée National de l'Université Fédérale du Rio de Janeiro (UFRJ) – publiées des études nationales et internationales sur la théorie contemporaine du Discours, dans les domaines de la connaissance que la langue est présente, comme la linguistique, la littérature et des arts, sciences sociales, sciences humaines, entre autres.

« Policromias » a la mission et l'objectif principal d'être un espace d'analyse et de réflexions sur des études critiques, théoriques et pratiques, dans le contexte symbolique, sociale et historique sur le verbal et non verbal, dans sa relation avec des aspects politiques, culturelles, sociales, technologiques et de l'enseignement. Votre but est de faire publier, entre autres, les textes sur les photos et vidéos, qui soulignent qualitativement les questions relevant de la réalité locale et internationale du champ d'application proposé.

Ainsi, l'idée centrale est de servir les chercheurs, avec l'intention de diffuser les recherches originales, novatrices et pertinentes à la connaissance humaine, ce qui constitue à la fois un espace de réflexion et une politique de mémoire.

Prof. Dr. Tania Conceição Clemente de Souza - Editor-chefe
Museu Nacional | Universidade Federal do Rio de Janeiro
LABEDIS - Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som
Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som
<http://www.labedis.mn.ufrj.br/>
labedis@mn.ufrj.br



Revista Policromias
Volume 08 | Número 2

ARTIGOS



DISCURSO MORALIZANTE NO SAMBA BRASILEIRO E NO TANGO ARGENTINO. DOIS CASOS DE INTERPELAÇÃO A FIGURAS FEMININAS

MORALIZING DISCOURSE IN BRAZILIAN SAMBA AND ARGENTINE TANGO. TWO CASES OF QUESTIONING FEMALE FIGURES

Andreia dos Santos MENEZES¹

Adrián Pablo FANJUL²

RESUMO

Este artigo aborda, a partir de uma perspectiva teórica materialista, a presença de uma regularização discursiva moralizante e socialmente disciplinadora no tango argentino e no samba carioca das décadas de 1920 e 1930. Propomos que esse discurso disciplinador, que relacionamos à tradição melodramática na cultura de massa e a políticas de Estado de ambos os países na época, esteve em conflito, na materialidade desses gêneros, com perspectivas discursivas de insubmissão aos modelos propostos para as classes trabalhadoras. Nosso objetivo é expor esse embate contraditório na análise discursiva de duas composições, descrevendo como ele se especifica na discursividade de cada um dos dois países conforme tendências já observadas em outros estudos. Consideramos aspectos da materialidade musical e da performance vocal, integrados com a observação, na materialidade verbal, da interlocução representada e da construção das entidades pessoais como objetos de discurso. Os resultados mostram prevalência, no tango, de uma focalização escarnecedora sobre a individualidade da personagem, pela sua inautenticidade e vontade de ascensão social. Já o samba desliza do reproche íntimo para uma genericidade em que a interlocução deixa de

¹ Doutora (2012) em Letras (Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) pela Universidade de São Paulo. Professora da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: <amenezes@unifesp.br>.

² Doutor em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual de São Paulo “Júlio de Mesquita Filho”. Livre-Docente em Língua Espanhola pela Universidade de São Paulo. E-mail: <adrianpf@usp.br>.



ser direcionada individualmente. Em ambos, a vocalização oferece chaves para perceber a contradição entre as perspectivas moralizantes e as não disciplinadas.

PALAVRAS-CHAVE

Cultura de massa e disciplinamento social. Personagens femininas no samba e no tango. Estudos discursivos sobre o Brasil e a Argentina. Discurso na canção.

ABSTRACT

This article approaches, from a materialist theoretical perspective, the presence of a moralizing and socially disciplining discursive regularization in Argentine tango and Brazilian samba of the 1920s and 1930s. We propose that this disciplining discourse, related to the melodramatic tradition in mass culture and to State policies in both countries at the time, was in conflict, in those genres, with discursive perspectives of insubmission to the models proposed for the working classes. The paper aims to expose this contradictory conflict in the discursive analysis of two compositions, describing how it is specified in the discursiveness of each of the two countries according to trends already observed in other studies. Aspects of musical materiality and vocal performance are examined, integrated with the observation, in verbal materiality, of the represented interlocution and the construction of personal entities as objects of discourse. The results show the prevalence, in tango, of a mocking focus on the individuality of the character, centered on her inauthenticity and her pretension of social ascension. On the other hand, samba slides from an intimate reproach to a genericity in which the interlocution is no longer directed individually. In both, elements of vocalization offer keys to understanding the contradiction between moralizing and non-disciplined perspectives.

KEYWORDS

Mass culture and social discipline. Female characters in samba and tango. Discourse studies about Brazil and Argentina. Discourse in song.

INTRODUÇÃO

Este artigo integra, no estudo comparativo de dois casos, reflexões que resultam de diferentes pesquisas dos autores em torno de séries discursivas da cultura de massa no Brasil e na Argentina no século XX. A investigação



que uma autora desenvolve acerca do samba e do tango, os projetos do outro autor sobre a inserção de gêneros da cultura na desigualdade social dos dois países, e sobre tendências para a delimitação das entidades pessoais no discurso, e as de ambos sobre articulação das materialidades verbais e não verbais na análise da canção dão sustento à proposta.

Abordaremos um tango argentino e um samba brasileiro gravados respectivamente pela primeira vez em 1925 e em 1936, na época em que ambos os gêneros de proveniência popular consolidam sua forte presença na radiofonia e na indústria do disco. O objetivo do artigo é expor de que modo as regularidades de um discurso moralizante ligado à tradição melodramática, presente, na época, em fenômenos da cultura de massa em boa parte do mundo, atravessa desigualmente os espaços dos dois países, sendo atingido pelas suas especificidades. Tentaremos demonstrar, com a nossa análise, que esse discurso disciplinador é afetado contraditoriamente por formas e perspectivas que os gêneros musicais considerados portam da sua proveniência pré-midiática, e por tendências que já eram diferentes, em cada um dos dois países, para o processamento discursivo da desigualdade social.

Organizaremos este artigo em quatro seções, além desta introdução e das considerações finais. Na primeira, abordamos um processo que caracteriza o final do século XIX e o começo do XX, e suas especificidades no Brasil e na Argentina: urbanização, migrações, e as políticas dos Estados e classes dirigentes para homogeneização dos novos setores populacionais. É nesse contexto que enquadramos a passagem dos gêneros populares para os meios de comunicação e o papel do melodramático neles. No mesmo item, definimos como entenderemos os conceitos de “regularização discursiva” e de “cultura e massa”. Por razões expositivas, outras conceitualizações



teóricas serão apresentadas em seções posteriores. Na segunda parte do artigo, a mais extensa, apresentamos as composições que serão nosso objeto, fundamentamos a abordagem articulada das diferentes linguagens na canção e desenvolvemos a análise, organizada em três partes que correspondem à dimensão sonora e performática, à interlocução representada na canção e à construção dos objetos de discurso. Na terceira seção, estabelecemos relações entre o que fomos encontrando na análise, tanto no que diz respeito ao embate entre perspectivas dentro de uma mesma composição quanto às diferenças entre ambas, com aspectos sociohistóricos e com estudos anteriores que compararam séries discursivas na cultura de massa de Argentina e do Brasil. A consideração de aspectos da desigualdade social de realização diferente em cada um dos dois países levará para uma quarta seção centrada na especificidade do discurso moralizante acerca da mulher, com referência também a outros gêneros da cultura de massa na época. Nas considerações finais, realizamos uma integração da diversidade de problemáticas que percorremos.

A ÉPOCA, O JOGO DE FORÇAS E ALGUMAS PRECISÕES CONCEITUAIS.

A estética e o tom melodramático mantêm uma forte presença na cultura de massa que se consolida nas primeiras décadas do século XX, embora o melodrama como gênero, na sua forma clássica, já não estivesse em cena. Vale lembrar que o confronto moral, com a vitória, por reconhecimento, da virtude e da inocência, é constitutivo do melodrama (BROOKS, 1974), do que deriva seu papel, como gênero, no disciplinamento social das novas classes proletárias que o desenvolvimento industrial e a urbanização trouxeram



para as cidades. A exaltação da virtude, da humildade e da inocência será uma das tendências na regularização discursiva dos gêneros de tradição popular que, na época, adquirem consolidação no espetáculo urbano e que, sobretudo, entram nos suportes de reprodução midiática.

Afirmamos que essa era uma e não a única das tendências por considerarmos, como Pêcheux ([1983] 2007, p. 52-53), que a regularização, como estabilização de pré-construídos em um domínio de memória discursiva, não é uma via de mão única, e sim que pode encontrar-se em um “jogo de forças” com uma “desregulação” que de algum modo a perturba. Com efeito, em vários dos gêneros de tradição popular da época é observável uma contradição produtiva entre a perspectiva disciplinadora que vimos descrevendo, e discursividades que, sem chegar a serem caracterizáveis como “de resistência”, parecem mobilizadas por um desejo de não adequação, de esquivar, de alguma maneira, o lugar oferecido para as classes populares nas relações de produção e nos modos de organização do trabalho, e portanto, também da distribuição entre trabalho e descanso, assim como da vida familiar.

Nas grandes cidades dos dois países aos quais aqui nos dedicamos, a Argentina e o Brasil, todos os componentes dessa contradição produtiva que caracteriza a época estão presentes e em movimento: tanto a necessidade, por parte do Estado e das classes dominantes, de disciplinar novos setores da população urbana, como a tensão discursiva nos gêneros de tradição popular que começam a formar a cultura de massa.

Entenderemos aqui “cultura de massa” como as práticas que configuram o popular nas condições de reprodutibilidade que se consolidam no século XIX, e que se relacionam à legitimação dos valores da burguesia (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 169). O melodrama dos teatros de começos daquele século,



depois o folhetim e a literatura seriada voltada diretamente para a nova massas de público leitor são os primeiros grandes passos, mas nas primeiras décadas do século XX se consolidam outros meios de potente reprodução: a fonografia, a radiofonia e o cinema. Esses meios foram cruciais no período ao que pertencem os casos sobre os quais nos debruçamos neste trabalho, porque chegavam também a uma população iletrada. E cabe lembrar que a radiofonia e depois o cinema foram extensamente empregados pelos Estados tanto para infundir o sentido de nacionalidade na sua população, como também para a sua homogeneização cultural.

A particularidade do conflito da época entre esse propósito de homogeneização e de disciplinamento, e as discursividades “desobedientes” presentes nos gêneros de tradição popular está dada, na Argentina, principalmente pela massa de imigrantes estrangeiros, e, no Brasil, pela mesma imigração, mas em maior medida pelo deslocamento para as cidades e pela incorporação a novas relações de trabalho por parte da população que, pouco tempo antes, era escravizada. O processo de submissão desses setores da população à ordem social será praticado, de modo geral, sob a perspectiva de ideologias positivistas e darwinistas (CARNEIRO, 2001), e de formas de nacionalismo que têm em comum aspirações de homogeneização cultural e racial (TERÁN, 2008; FAUSTO; DEVOTO, 2004). Houve diferenças entre os dois países, já que o acento na problemática da homogeneização racial foi muito mais enfático no Brasil, e, como veremos na seção 3, a desigualdade social mostrava graus bastante distintos. Mas um dos componentes do arcabouço ideológico homogeneizador que aparecerá com força semelhante em ambos os estados nacionais e nas suas políticas culturais é uma representação virtuosa e civilizadora do



trabalho. O correlato, para a mulher, é a aceitação da sua condição social e o apego à vida familiar.

Por outra parte, tanto o tango argentino como o samba brasileiro, principalmente no período da sua entrada na mídia fonográfica e radiofônica, vão ser gêneros nos quais se apresenta claramente o tipo de tensão contraditória que já mencionamos, entre adequação e não adequação ao processo ideológico dominante. Menezes (2017) dedicou um amplo estudo ao que caracteriza como um embate entre “vozes disciplinadoras e marginais” em ambos os gêneros. Considerando o conceito de *outsider* a partir de Howard Becker (2008) como o indivíduo que rejeita se submeter às relações de trabalho que o funcionamento da sua formação social lhe destina, analisa, em um amplo corpus de sambas e de tangos compostos durante as décadas de 1920 e 1930, a alternância contraditória, muitas vezes dentro de uma mesma canção, do que caracteriza como um “enunciador marginal” e um “enunciador disciplinador” (MENEZES, 2017, p. 133).

Os dois casos específicos que analisaremos neste artigo, ainda não abordados em trabalhos anteriores, têm em comum, além de aspectos da interlocução posta em cena, a dominância de uma perspectiva moralizante, que, como veremos na seção seguinte, não impede ouvir, no entramado da materialidade musical e verbal, algo da “libertinagem” sufocada.

DE ORGIAS E BOLHAS DE SABÃO

Os dois casos com que trabalharemos são o samba “Vai, mulher da orgia”, de 1936, composto por Miguel Bauso Guarnieri e Roberto Martins, e o tango “Pompas de jabón”, de 1925, que tem música de Roberto Goyeneche e letra de Enrique Cadícamo. As gravações que selecionamos, que foram as primeiras



produzidas, podem ser ouvidas nos links que colocamos no rodapé³, e as letras estão no Anexo, conforme as estabelecemos ouvindo essas duas gravações.

Em ambas as composições, um locutor masculino se direciona a uma interlocutora feminina, que é também personagem do embrião narrativo que a palavra cantada apresenta. Nessas primeiras gravações, em cada caso a voz foi a de um dos mais notáveis intérpretes de cada gênero na época: Carlos Gardel, no tango argentino, e Orlando Silva, no samba.

O fato de considerarmos que a identidade dessas peças não é apenas a de uma “letra”, ou a de uma composição musical com letra, mas a de um **cantar gravado** tem a ver com o tipo de aproximação analítica que propomos para uma abordagem discursiva da canção, em particular da sua existência nas condições de reprodução midiática, e que explicamos a seguir.

Mesmo para uma análise que localiza regularidades na linguagem verbal, não é possível desconhecer que, na canção, seja qual for seu gênero, essa dimensão verbal “se realiza nas especificidades de sua materialização em performance” (FINNEGAN, 2008, p. 24), em palavra cantada que articula música, texto verbal e interpretação vocal. Ao tratar sobre os modos de existência da linguagem verbal na canção, Frith ([1998] 2014) identifica uma “maneira musical” de empregar a palavra, envolvendo relações específicas com a oralidade que entram em tensão com a modalidade escrita à qual muitas vezes remetem trechos das chamadas “letras”. Para esse autor, o fato de a canção adotar o ritmo da fala a aproxima dos gêneros dramáticos, o que explica o nome de “performance” para a interpretação vocal. Esse, como

³ A versão do samba com a qual trabalhamos está disponível em <https://youtu.be/hLqUgjkxr9c> e a do tango em <https://youtu.be/oTRqCiM7H8o>. Último acesso a ambas em 14 jul. 2023.



outros aspectos da dimensão sonora, tais como o desdobramento do canto em várias vozes ou em coros, a instrumentação, as mudanças de ritmo, ou a presença de sonoridades não estritamente musicais são todos de interesse na perspectiva de análise que propomos neste e em outros trabalhos de pesquisa, não apenas porque são constitutivos da produção de sentido como também porque possibilitam relações interdiscursivas ao trazer a memória de gêneros musicais e não musicais.

Além desse interesse pela sonoridade, nos casos que abordamos neste artigo e na maior parte das nossas pesquisas, trata-se de performances que circularam originalmente e continuam circulando em um suporte gravado. A existência concomitante de versões ao vivo, que, se fossem nosso objeto, requereriam integrar outros aspectos à análise da performance, não ofusca que a gravação tem sido, desde começos do século XX, o principal modo de circulação e de popularização desses gêneros. E, como surge do que expusemos na Introdução, a regularização discursiva moralizante que é centro da nossa atenção neste trabalho tem como aspecto ineludível das suas condições de produção a entrada dessa música popular nas mídias radiofônica e discográfica. Por esses motivos daremos início a esta análise considerando, no próximo item, aspectos da dimensão sonora e interpretativa.

ASPECTOS MUSICAIS E PERFORMÁTICOS

Observando a instrumentação, na gravação com que trabalhamos, o samba é acompanhado pelo Conjunto Diabos do Céu – composto por instrumentos de sopro, percussão e cordas, regido pelo emblemático Pixinguinha – além de contar com um coro de vozes femininas. Já o tango é acompanhado por dois violões tocados por dois importantes nomes desse



campo: Guillermo Barbieri e José Ricardo. Neste sentido, vale destacar que, embora seja comum a associação do tango às chamadas orquestras típicas (formadas geralmente por violino, piano, baixo, violoncelo e, especialmente, bandoneón), na primeira fase do gênero era bastante corriqueiro que as músicas fossem tocadas por duos de violão. É pertinente apontar, também, que o samba com que estamos trabalhando tem andamento acelerado e está em tom maior, além de apresentar muitas repetições, traço que, conforme Tatit (2001) está relacionado ao tópico do encontro. Quanto ao tango, nesta versão, ele também mostra um andamento acelerado, mas alterna entre tom maior e menor, ademais de não apresentar repetições, o que pode, para o mesmo autor, relacionar-se ao tópico da busca.

A interpretação vocal de Carlos Gardel, na gravação, mostra um alongamento de vogais. No entanto, pelo menos dois momentos são diferenciáveis, determinando dois tipos diferentes de dramaticidade no canto. Uma dicção próxima ao riso vai abrindo passagem, ao longo da canção, a uma outra quase oposta, de crescente gravidade e, no final, próxima do pranto. A primeira predomina claramente nas duas primeiras estrofes, e se mantém no início da terceira até que se enuncia a primeira (“*tu belleza un día se esfumará*”) de uma sequência de predições de deterioramento e de perda. Até esse ponto, há um tom humorístico que, na primeira estrofe guarda algo de simpatia mediante descrições pitorescas, de ironia leve, e na segunda desliza para o sarcasmo. Cada uma dessas duas estrofes é encerrada com uma imagem da mulher interpelada, na primeira com um certo elogio na descrição de como ela tenta a inveja das outras, na segunda com a burla por ela se considerar algo diferente do que é. Não casualmente é nessa primeira parte da canção, sobretudo na primeira estrofe, onde mais



se concentra o *lunfardo*⁴ no léxico (*pebeta, papusa, bacán, milongueras, dique, batir*), em procedimentos como a inversão silábica em “*canba*” (por *bacán*) e na brincadeira com a língua francesa “*batís allons*”.

A voz que se constrói com esses traços é a de um locutor que desfruta tanto da cena como da heterogeneidade linguística em que produz seu divertimento alternando línguas, sílabas e gírias. Não chega à cumplicidade com a personagem interpelada, mas essa mulher, nesse ponto, é muito mais objeto de gozo (ora empático, ora desdenhoso) do que de admoestação, como passará a ser a partir da terceira estrofe, quando o canto muda e adquire um dizer choroso próximo de um radioteatro popular. Consideramos esse deslocamento na interpretação vocal como um dos lugares em que se manifesta o jogo de forças entre, por um lado, a regularização discursiva moralizante e, por outro lado, o discurso de permissividade que o gênero tango traz como material da sua formação histórica.

Ainda dentro da consideração da dimensão sonora, damos importância, no samba de Guarnieri e Martins, à presença de um coro feminino que acompanha, no estribilho, a voz de Orlando Silva. Relacionado à formação do gênero antes dos suportes gravados, o canto em coro traz, para a dimensão vocal desta gravação, uma tensão entre o verbal literal e a performance. Vozes coordenadas de mulheres replicam a palavra do homem que reprocha à sua mulher pelo abandono, e que também enuncia que “o destino de toda mulher da orgia é penar”. Mas de onde provêm essas vozes, qual é sua

⁴ Denominação usual para o repertório léxico coloquial que se consolida na Buenos Aires de começos do século XX, reunindo contribuições de línguas de imigrantes e ressignificações de unidades léxicas do espanhol, e que chega a constituir parte da identidade estilística de alguns gêneros da cultura de massa, dentre eles o tango.



topografia⁵? cremos que há, nessas vozes, algo precisamente “da orgia” como era entendida no discurso do samba: diversão, espaço diferente do trabalho e do lar (MENEZES, 2017, p. 244-245). E não são vozes que soem exatamente “penando”, mas em um canto regozijado que bem pode acompanhar o movimento do corpo. O gênero traz consigo essa marca, que a passagem para o rádio e para a gravação fonográfica transforma apenas parcialmente.

A INTERPELAÇÃO

Como antecipamos na Introdução, em ambas as canções um locutor que se enuncia na primeira pessoa do singular interpela uma interlocutora mulher para questionar seu comportamento. Também em ambos os casos o questionamento focaliza os hábitos de vida libertinos dessa personagem feminina. Porém, há diferenças sensíveis na interpelação, articuladas com os modos diferentes como, em cada caso, a mulher invocada em segunda pessoa do singular é construída e posta em cena.

No tango de Goyeneche e Cadícamo encontramos o que, em outros trabalhos sobre esse gênero, denominamos “locutor demiúrgico” (MENEZES, 2017, p. 156): uma voz, muitas vezes na primeira pessoa, que apresenta os personagens interpelados ou expostos nos tangos, e que se caracteriza por uma onisciência acerca do passado e do futuro desses seres e por um tom fortemente assertivo, tanto sobre as qualidades positivas de seus interpelados como sobre os erros pelos quais os condena. Presente em tangos que mostram diversos personagens *outsiders* tais como *malevos* e *compadritos*, sobretudo nos que apresentam seres “cindidos” como os

⁵ Empregamos aqui “topografia” como a dimensão espacial da “cenografia”. Conforme Maingueneau (2008), o espaço-tempo de onde a voz parece provir.



que descreveremos na seção seguinte, o demiurgo também é locutor em boa parte dos tangos que, como este, tratam das *milonguitas*, jovens mulheres de bairro que “se perdem na vida” por se afastarem do âmbito familiar considerado decente⁶. No caso de “Pompas de jabón”, o demiurgo pouco se apresenta como personagem. Não relata nenhuma relação com a *pebeta* à qual fala, só menciona ser do mesmo bairro. Já o locutor do samba de Guarnieri e Martins é, nitidamente, também um personagem que vem de viver um romance com a interpelada, que acaba de abandoná-lo, reafirmando-se assim como “mulher da orgia”.

Apesar dessa distância menor no embrião de história narrada em cada caso, a construção da mulher increpada nesse samba é muito menos singularizada e agressiva do que no tango interpretado por Gardel, no qual os modos de dizer vão constituindo um verdadeiro escárnio. O percurso passado do “você” mulher no samba é apenas essa passagem pela vida amorosa do “eu”, de quem tentou “roubar a alegria”. Já sobre a *papusa* do tango pesa o desvio de querer deixar sua origem social de bairro e andar com *bacanes*, sonhando com “aristocracias”, e por isso a condenação aparece como certa, e a canção abunda em detalhes cruéis que, como já explicamos no item sobre a performance vocal, tornam-se mais intensos a partir da terceira estrofe.

Coerente com essa diferença que estamos apontando é o modo como, em cada uma das duas canções, se manifesta outro aspecto da estética melodramática: a centralidade do epíteto. Davoine (1976, p. 189) vê essa presença do epíteto no melodrama como um dos traços que permite intensificar

⁶ A denominação provém do nome de um dos primeiros tangos com essa temática, precisamente chamado “Milonguita (Esthercita)”, de Enrique Delfino e Samuel Linnig, gravado em 1920. É também um apelido empregado para cantoras dos cabarés.



os objetos de um mundo em que “tudo é levado ao paroxismo”. Embora notemos tanto neste samba como neste tango adjetivações nessa ordem, tais como “abismo profundo e perigoso” ou “*implacables los años*”, é no tango que os epítetos, que tendem a “fazer da personagem uma alegoria” (DAVOINE, 1976, p. 190) recaem sobre a mulher increpada: “*pobre pebeta*”, “*pobre mina*”, e o perturbador “*embrión de carne cansada*”.

FOCALIZAÇÃO E GENERICIDADE

Essa diferença de que tratamos entre os modos de interpelar não se limita a um maior ou menor escarnecimento da figura interpelada, mas a todo um modo de construir o mundo representado e as relações nele, para o qual precisamos voltar sobre a onisciência e o tom assertivo da enunciação no tango com que estamos trabalhando.

Em “Pompas de jabón”, a *pebeta* personifica cisões entre o ser e o parecer, e entre o que se é e o que se acredita ser, que são outra regularidade encontrada, na pesquisa de Menezes (2017), naqueles exemplares desse gênero que colocam em cena, para questionar, alguma personagem de perfil marginal, tanto seres masculinos como femininos. Relacionamos essa cisão, que em alguns tangos está na palavra da própria personagem e em outros, como neste caso, na do demiurgo que a apresenta, com a “visão do presente como algo já perdido no mesmo instante em que se menciona” e do “próprio ser como ausência” que Rosalba Campra (1996, p. 11) atribui a uma “retórica” própria do tango em geral. Porém, a mencionada pesquisa de Menezes mostrou que esse traço não se registra nos primeiros tangos, anteriores à consolidação do gênero na mídia, nos quais ainda predomina a exaltação hedonista do marginal, sem qualquer questionamento, nem próprio nem alheio.



Trata-se, portanto, de uma das características que vai ganhando o tango como arena do embate entre perspectivas marginais e disciplinadoras, precisamente no período da sua entrada na mídia⁷. Ela se articula com a maior presença de sequências narrativas nas letras, porque é nesse tipo de sequência que se apresenta a cisão conflituosa do protagonista. Alguns dos muitos tangos que Menezes identifica na sua pesquisa e que apresentam essa regularidade são, para personagens masculinos “Matasano” (1914), de Pascual Contursi; “Patotero sentimental”, de Manuel Jovés e Manuel Romero; “Malevaje” (1928), de Enrique Santos Discépolo e Juan de Dios Filiberto; “No aflojés” (1934), de Mario Battistella, Sebastián Piana e Pedro Maffia; “El malevo” (1928), de Julio de Caro e María Luisa Carnelli; “Compadrón” (1927) de Luis Visca e Enrique Cadícamo, y “Mala entraña” (1927), de Enrique Maciel e Celedonio Flores. E para personagens femininas praticamente todos os tangos sobre *milonguitas*, como o que aqui apresentamos, e também, por exemplo, “Maldito tango” (1916), de Osmán Pérez e Luis Roldán; “For de fango” (1919), de Augusto Gentile e Pascual Contursi; “De mi barrio” (1923), de Roberto Goyeneche, o mesmo autor de “Pompas de Jabón”; “Mano a mano” (1923), de Carlos Gardel, José Razzano e Celedonio Flores; “Griseta” (1924), de Enrique Delfino e José González Castillo, e o já mencionado “Milonguita” (1920), também chamado “Estercita”, de Delfino e Samuel Linning.

Quase todos os reproches levantados contra a interpelada têm a ver com aparentar o que não se é: pintar o cabelo, usar vestidos caros, andar

⁷ Em tangos posteriores à época marcada por esse embate, que localizamos sobretudo nas décadas de 1920 a 1930, o conflito de ausência e a evocação constante do que se perdeu tem continuidade, mas desprovido do moralismo admoestador, e portanto, dos traços melodramáticos. Um claro exemplo é “Malena”, gravada em 1941, de Lucio Demare e Homero Manzi.



com homens de outras classes sociais, falar uma língua que não é a dela. E seu maior erro tem a ver com o autoengano: sonhar, ter “*pobres ilusiones*”, acreditar ser importante quando vive “*entre giles*”, enfim, criar “*pompas de jabón*” efêmeras.

Diferentemente, no samba a perspectiva disciplinadora aflora principalmente mediante a enunciação proverbial, construindo um dizer marcado pela genericidade que ocupa a metade da sequência verbal. Tanto o estribilho como as estrofes mostram uma bipartição equitativa entre, por um lado, o específico do “eu” e do “você”, narrado com construções aspectualmente episódicas, e, por outro lado, o que é genérico e que valeria para todo tempo, pessoa e lugar, descrito com formas imperfectivas e sem marcas explícitas de pessoa:

Quadro: Especificidade e genericidade em “Vai mulher da orgia”

O específico	O genérico
Eu não sou culpado de você me abandonar ---- Foi você a flor que quis roubar minha alegria E no meu coração deixou a nostalgia Se o fogo da vida desfolhar sua beleza Você há de sentir a lei da natureza	O destino de toda mulher da orgia é penar ---- Em todo caminho perfumado e venturoso Há sempre um abismo profundo e perigoso Nesse mar da vida o destino é traiçoeiro Às vezes sem querer o azar chega primeiro

Fonte: elaboração própria

Ali onde o tango faz vaticínios fora de toda dúvida (ela precisará mendigar, sofrerá amarguras porque os anos serão implacáveis), o samba



produz advertências não assertivas, embora não menos ameaçadoras (“O destino é traiçoeiro”, “às vezes sem querer o azar chega primeiro”). E a própria “você” é diluída em “toda mulher da orgia”. Estas construções estão em consonância com o que Matos (1982) chamou “discurso malandro”, uma “linguagem de fresta” apoiada na ironia e na ambiguidade.

PESSOA, CONFRONTO E DESIGUALDADE

Vimos apontando, na análise desenvolvida na seção 2, aproximações e distanciamentos entre as duas composições em função de como se manifesta, em cada uma delas, a regularização discursiva moralizante e disciplinadora em tensão com o forte traço permissivo que ambos os gêneros trazem da sua tradição popular. Percorreremos, para tanto, aspectos da dimensão sonora e vocal, da interpelação e da delimitação, com maior especificidade ou com maior genericidade, das entidades pessoais. Neste ponto, tentaremos relacionar o que encontramos no percurso com algo que antecipamos na Introdução: tendências observadas, em cada um dos dois países, para a representação discursiva da desigualdade social e das hierarquias.

Diversas pesquisas que focalizaram conjuntamente discursividades brasileiras e argentinas em gêneros da cultura de massa (FANJUL, 2017; LOCOSELLI, 2019; MENEZES, 2017; MENÓN, 2015; RUSSO, 2013), têm dado a possibilidade de perceber divergências relativamente constantes, entre séries dos dois países em domínios discursivos análogos, no que diz respeito à configuração e delimitação das instâncias de pessoa no discurso, assim como à representação dos lugares institucionais e dos vínculos sociais. Em condições de produção determinadas por uma distribuição análoga de lugares socioinstitucionais e de posicionamentos ideológicos, percebemos rituais



enunciativos de diferenciação mais ou menos constante, como tendências que parecem relacionadas a um acúmulo histórico diferente da desigualdade social, e que emergem de modo sutil em diversos gêneros do discurso. Fanjul (2017) sintetizou essas tendências como uma sobredemarkação das entidades pessoais e dos lugares institucionais na discursividade argentina e, na brasileira, uma demarcação tênue dessas entidades, com tendência ao estabelecimento de perspectivas exteriores e de genericidade, com a hierarquia social agindo como pré-construído que não precisa ser dito. São traços relacionados ao que Pêcheux ([1969] 1997, p. 79-87) introduziu na análise materialista do discurso como “formações imaginárias”, o conjunto de imagens que os interlocutores fazem uns dos outros, bem como dos objetos dos quais falam, em função dos lugares que esses interlocutores ocupam na formação social. Consequentemente, como tendências, sua manifestação está condicionada pelas restrições dadas por outros fatores da regularização discursiva, tais como os gêneros ou as implantações institucionais.

Na procura de uma interpretação que leve em conta a determinação sócio-histórica e ideológica do dizer, cremos que essa ordem de diferenças nos modos de delimitação das entidades pessoais e do seu entorno se relaciona com diferentes realizações históricas da desigualdade social nos dois países, que já eram visíveis na época de maior desenvolvimento do samba e do tango como gêneros. Se, como mostram Fausto e Devoto (2004, p. 153), ao longo do século XX todo o Brasil mostra índices de desigualdade social muito maiores do que a Argentina, tanto em renda como em acesso a serviços, escolarização e expectativa de vida, a década de 1930 é, conforme os dados dos mesmos autores, o período em que essa diferença é mais aguda, já que lentamente ela começa a diminuir somente na década de 1940.



Não é difícil perceber como os casos que aqui trouxemos de um tango e de um samba exemplificam as tendências que descrevemos para as formações imaginárias na Argentina e no Brasil, particularizadas na regularização discursiva disciplinadora que percorria a cultura de massa na época. Vimos que o modo de interpelação demiúrgico no tango produz uma focalização direta e individualizante em relação à figura interpelada, tanto nas partes iniciais da canção em que a voz realiza uma descrição gozosa dela, como em todo o resto, quando desenvolve reproches admoestadores e vaticínios humilhantes. Isto é, as duas perspectivas que, na palavra cantada, se encontram em embate contraditório coincidem, no entanto, na forte especificidade com que delimitam, situam, e caracterizam a mulher da qual falam. Diferentemente, em “Vai, mulher da orgia”, existe o trânsito constante entre especificidade e genericidade que mostramos em 2.3, particularmente em relação à mulher interpelada, e as predições sobre uma possível infelicidade são atribuídas a forças como o destino e o azar.

Também a condenação moral por querer mudar de classe social, presente em “Pompas de jabón”, aparece em muitos tantos de *milonguitas* e não nos sambas sobre “mulheres da orgia”. Embora ela seja um tópico extremadamente comum em gêneros dos mais diversos da cultura de massa, podemos relacionar sua aparição frequente no tango, dentre tantos aspectos que poderiam ser tema de reproche, com as condições de Argentina como uma formação com certa mobilidade social. Não casualmente aparece também em tangos em que o interpelado e escarnecido é um homem, como “Niño bien”, de Juan Antonio Collazo, Victor Soliño e Roberto Fontaina, gravado em 1928, ou, do mesmo ano, “Fanfarrón”, de Luis Visca e Enrique Cadícamo. Inclusive esse tipo de abandono das origens de classe reaparece como tópico



de admoestação, décadas depois, em gêneros da canção argentina afastados de qualquer função de disciplinamento social, como o denominado “rock nacional”⁸. Porém, quando se trata de homens, a reprimenda se acrescenta à série das que condenam querer aparentar o que não se é. Já para a personagem mulher, o reproche se articula em uma complexidade que envolve relações de produção para as quais as diferenças entre as formações sociais argentina e brasileira da época são cruciais, e trazem correlatos na discursividade destes gêneros. Sobre isso trata a seção seguinte.

DISCURSO MORALIZANTE SOBRE A MULHER

Embora o espaço doméstico e a criação dos filhos fossem preconizados pelas ideologias dominantes como o lugar próprio da mulher, ao longo do século XIX e começo do XX, mulheres das classes baixa e média baixa foram sendo cada vez mais incorporadas ao trabalho assalariado em diferentes graus de precariedade, passando a fazer parte também do espaço externo ao lar. Porém, no caso brasileiro, é necessário enfatizar que as ex-escravizadas nunca deixaram de ocupar esse lugar de trabalho fora de casa.

Na Buenos Aires do fim do século XIX e começo do XX, o trabalho doméstico era uma das atividades que mais empregava mão de obra em Buenos Aires, seguida das relacionadas a manufaturas e ao comércio. As mulheres que tinham algum tipo de qualificação ou um maior nível de escolaridade conseguiam trabalho como vendedoras ou ainda em escritórios, à medida que foi se desenvolvendo o aparelho burocrático-administrativo

⁸ Em Fanjul (2018) são abordados vários casos dos primeiros tempos daquele movimento em que aparece esse tipo de reproche, como “Pato trabaja en una carnicería”, de Mauricio Biravent, e “No, pibe”, de Javier Martínez.



em repartições públicas e privadas, ou ainda como telefonistas, professoras e enfermeiras (ALLEMANDI, 2017).

Conforme aponta Tossounian (2016), outra possibilidade de trabalho feminino eram as atividades que se levavam a cabo nos cabarés da cidade: cantoras, dançarinas que ganhavam por cada dança, *mantenidas* (mulheres sustentadas por homens ricos que frequentavam os cabarés) e *coperas*, também chamadas de *milonguitas*, que se dedicavam a entreter os clientes e ganhavam porcentagem pelas bebidas consumidas. Embora o dinheiro que essas mulheres ganhavam no cabaré fosse pouco, ainda era maior que o salário pago em outras profissões disponíveis, como vendedora ou datilógrafa. A autora também destaca que as *milonguitas*, mesmo que terminassem sendo sustentadas por homens em troca de favores sexuais, nunca eram chamadas de prostitutas.

A temática do tango que selecionamos, em que uma mulher é criticada por uma voz masculina por abandonar o bairro e se tornar uma *mantenida*, é encontrada em diversas composições de tango, em especial nos anos 1920. Inclusive, Tossounian (2016) aponta que a fascinação pelas mulheres de cabarés – com suas saias curtas, vestidos sem mangas, cabelo curto, salto alto, chapéu *cloche*, batom e sombra escura – é algo presente em vários países durante o período entre as duas guerras mundiais, tais como a *fichera* mexicana ou a garota de salão de Cuba e do Japão. Essas mulheres eram vistas como figuras desafiadoras e eram criticadas em especial por transgredirem normas de postura de gênero.

Encontramos, em vários dos tangos que tratam da *milonguita* argentina, além da crítica à transgressão das normas de gênero, também, como antecipamos no item anterior, uma traição à sua classe ao buscar a



mobilidade social por meio do envolvimento com homens ricos, conforme vimos em “Pompas de jabón”. Censura semelhante se registra em outros gêneros da cultura de massa da época. Sarlo (2011), ao analisar a literatura sentimental dos anos 1920, identifica uma personagem constante nessas obras narrativas, que guarda alguma semelhança com a *milonguita*, à qual chama de “*bella pobre*”: uma jovem bela, virtuosa e de origem humilde, que vive romances com homens ricos, relacionamento que quase nunca termina em casamento, como é o caso do romance breve *La vendedora de Harrods*, de Josué Quesada, publicado em 1919. A autora entende essa pouca presença de finais felizes como uma desestimulação à busca de se ser o que não se é por meio da mobilidade social decorrente do casamento com alguém de uma classe mais alta. Podemos localizar, nesse ponto, uma semelhança com a *milonguita*, contudo, diferentemente da *bella pobre*, que era movida pelo amor, a personagem tangureira era geralmente impulsionada pelo desejo de obter bens materiais luxuosos. Essa característica não era digna de perdão e à *milonguita* nunca lhe é concedido um final feliz, como algumas vezes acontecia com a *bella pobre*. A não ser que ela se arrependesse e voltasse ao bairro, como é o caso do tango *La Maleva*, de Antonio Buglione e Mario Pardo, grabado em 1922.

Quanto ao samba, seu desenvolvimento na época considerada está intrinsecamente relacionado à população negra do Rio de Janeiro. Ainda que com o passar do tempo e a sua inserção na indústria fonográfica esse gênero musical fosse incorporando outras influências, ele continuou sendo, em especial no período ao qual nos dedicamos, uma música essencialmente negra. Conforme mencionamos anteriormente, as mulheres ex-escravizadas, ao contrário das mulheres brancas, em especial as não pertencentes às classes



baixas, sempre tiveram que trabalhar, como empregadas domésticas ou em outras profissões pouco remuneradas, como a de vendedoras ambulantes ou a prostituição (PEÇANHA, 2019; ALLEMANDI, 2017). Contudo, como já apontamos, nesse período o Estado brasileiro exercia uma forte pressão disciplinadora sobre sua população no sentido de moldar um certo perfil de cidadão trabalhador, cujo par era a esposa dedicada e boa mãe. Assim, a figura da “mulher da orgia” é um lugar de particular saliência para a contradição entre as perspectivas que atravessam o samba como gênero no período de seu ingresso na reprodutibilidade própria da cultura de massa.

Matos (1982) aponta alguns caminhos para refletirmos sobre a construção dessa personagem. A pesquisadora entende que ela poderia ser um equivalente feminino do malandro do samba, que não aceita o seu destino de exercer trabalhos mal pagos, tampouco o de mãe e esposa. Matos também vê nessa postura uma origem racial:

Seu mundo, o mundo da orgia, opõe-se à introspecção do par amoroso-familiar e volta-se para a integração na festa coletiva. Se a extrema introversão do discurso lírico-amoroso pode ser considerada um movimento de alienação em relação aos vínculos de classe e etnia que ligam o sujeito à comunidade, a rejeição da introversão pela mulher representa uma reiteração de tais vínculos. Por se assentar em categorias étnicas, além de sócio-econômicas, a vinculação ao grupo se dá como consanguínea, visceral. A mulher malandra não pode ser de um só homem porque pertence a todos, e todos lhe pertencem. (MATOS, 1982, p. 148)

Também Werneck (2020) encontra nas críticas feitas às que aqui chamamos mulheres da orgia um traço do patriarcado que observava essas mulheres a partir da ótica eurocêntrica e cristã, sem considerar que pode se verificar nessas mulheres “continuidades de padrões vividos no continente



africano, de valorização (e mesmo sacralização) da sexualidade; ou como resultante das circunstâncias instáveis relativas à preservação de parcerias sexuais duradouras que o regime de escravidão impunha às mulheres negras” (WERNECK, 2020, p. 95). Por último, é crucial destacar que, apesar de todo seu comportamento não se enquadrar ao de mãe e esposa, e de toda sua liberdade sexual, a mulher da orgia nunca era designada como prostituta, qualificação que, como já vimos, também não era predicada sobre a *milonguita*.

No samba que analisamos, a mulher retratada não abandona o locutor em busca de ascender socialmente, nem mesmo em virtude de um novo amor, como faziam a *milonguita* ou a *bella pobre* que negariam, por essa razão, seu “verdadeiro” ser. Ela vai em busca da orgia, do prazer, que constituíram sua identidade como personagem. E como afirma Matos (1982, p. 148), é justamente por isso que ela “não se confunde com a prostituta, cuja atividade sexual está associada à busca de compensação pecuniária”. cremos, por isso, que “Vai, mulher da orgia” também pode se inserir no samba malandro, ainda que da “mulher malandra”. Isso favorece uma maior tensão desse samba com o discurso melodramático, quando em comparação com o tango selecionado, e mesmo com outros sambas e produtos culturais brasileiros

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propusemo-nos, neste artigo, indagar, a partir da análise das duas gravações e composições consideradas, como o discurso moralizante ligado à estética melodramática atravessa gêneros que, nas décadas de 1920 e de 1930, se consolidam na cultura de massa dos seus países. Postulamos uma contradição produtiva entre essa perspectiva disciplinadora, favorecida pelas políticas de homogeneização dos estados sobre a nova população trabalhadora, imigrante ou



ex-escravizada e regularidades discursivas próprias do que o samba brasileiro e o tango argentino, que na época estavam ingressando na reprodução midiática e em novos cenários urbanos, traziam da materialidade que os foi conformando.

Para observar esse embate entre perspectivas, consideramos articuladamente diversos níveis de descrição: os modos de vocalizar na performance, a alternância e a combinação de vozes no canto, a interlocução representada e a determinação na construção das entidades pessoais. A interlocução posta em cena nos mostrou não apenas um atravessamento desigual da regularização discursiva moralizante nos dois gêneros, mais ostensivo e focalizado no tango, mais diluído e genérico no samba; também permitiu analisar uma relação com outros fatores que diferenciam historicamente as formações sociais argentina e brasileira no plano das formações imaginárias, como resultado de distintos modos de configuração da desigualdade social. Assim, o autoengano e a pretensão de mudar de classe social são objeto de forte censura no tango, enquanto no samba não são sequer tematizados, e o risco para a “mulher da orgia” é, em última instância, um destino. Observamos também como essas diferenças se especificam mais ainda ao considerar aspectos das relações de trabalho e do lugar previsto para a mulher, estabelecendo, para tanto, relações com estudos sobre outras modalidades da cultura de massa na época, também atravessadas pelo discurso moralizante, como é o caso da literatura destinada ao consumo massivo.

Por último, mas não menos importante, integramos, na análise da palavra cantada, a dimensão sonora e performática. Pudemos, assim, articular, no caso do tango, o deslizamento da voz do gozo empático para o quase choro aflito com aspectos da heterogeneidade linguística em cada segmento da canção, e, no samba, conseguimos perceber que a verbalização



de advertências proverbiais e de um destino penoso se realiza em tensão com um andamento acelerado e de tom maior próprio dos sambas carnavalescos, portanto, celebratórios.

Debruçamo-nos, no artigo, sobre uma complexidade que articula um processo discursivo atravessando a cultura de massa em diversos espaços do mundo, com determinações próprios de formações sócio-históricas que mostram semelhanças nos processos de homogeneização produtiva e ideológica, mas também desigualdades específicas. Essa articulação complexa foi observada, ainda, em materialidades discursivas que combinam linguagem não verbal e verbal em duas línguas históricas.

REFERÊNCIAS

ALLEMANDI, C. L. **Sirvientes, criados y nodrizas: una historia del servicio doméstico en la ciudad de Buenos Aires: fines del siglo XIX y principios del XX**. Buenos Aires: Teseo, 2017.

BECKER, H. **Outsiders: estudo de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

BROOKS, P. “Une esthétique de l’étonnement: le mélodrame”. In: **Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires**, Paris, n. 19, p. 340-356, 1974.

CAMPRA, R. **Como con bronca y junando. La retórica del tango**. Buenos Aires: Edicial, 1996.

CARNEIRO, M. L. T. **O antissemitismo na Era Vargas: fantasmas de uma geração (1930-1945)**. São Paulo: Perspectiva, 2001.



DAVOINE, J. P. “L’Épithète mélodramatique”. In: **Revue des Sciences Humaines**, n. 162, p. 183-192, 1976.

FANJUL, A.P. “Sobre uma figuração recorrente na música argentina de tradição popular. Uma proposta discursiva.” **Rétor**. Revista de la Asociación Argentina de Retórica, v 8, n 1, p. 1-29, 2018. Disponível em: <http://www.aaretorica.org/revista/index.php/retor/article/view/56/50> . Acesso em: 12 jul 2023

FANJUL, A.P. A pessoa no discurso. **Português e espanhol: novo olhar sobre a proximidade**. São Paulo: Parábola Editorial, 2017.

FAUSTO, B.; DEVOTO, F. **Brasil e Argentina. Um ensaio de história comparada (1850-2002)**. São Paulo: Editora 34, 2004.

FINNEGAN, R. “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?”. In: MATOS, C.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. (Org.). **Palavra cantada: ensaios de poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras., 2008, p. 15-43.

FRITH, S. **Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular**. [1998] Trad. de Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2014.

LOCOSELLI, L. **De rocks, murgas e maracatus: o fazer musical e a construção do “local” sob o neoliberalismo latino-americano da virada de século. Um estudo comparativo das bandas Bersuit Vergarabat (Argentina) e Chico Science & Nação Zumbi (Brasil)**. 2019. 304 f. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

MAINGUENEAU, D. **Cenas da Enunciação**. Trad. de Maria Cecília Perez de Sousa e Silva. São Paulo: Parábola, 2008.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.



MATOS, C. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MENEZES, A. **Pandeiros e bandoneones: vozes disciplinadoras e marginais no samba e no tango**. São Paulo: Editora Unifesp, 2017.

MENÓN, L. M. **A vida como ela é no mundo de faz de conta: uma análise comparativa, de cunho enunciativo-discursivo, das revistas Gente e Contigo**. 2015. 363 f. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PEÇANHA, N. B. “O serviço doméstico e o mundo do trabalho carioca: uma análise das relações de trabalho de criadas nacionais e estrangeiras na passagem do século XIX para o XX”. **Revista Maracanan**, [S.l.], n. 21, p. 11-28, jul. 2019. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/40150>>. Acesso em: 12 jul. 2023.

PÊCHEUX, M. “Papel da memória” [1983]. Trad. de José Horta Nunes. In: ACHARD, P. et al. **Papel da Memória**. Campinas: Pontes Editores, 2010, p. 49-57.

PÊCHEUX, M. “Análise automática do discurso” [1969]. In: Gadet, F.; Hak, T. **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Trad. Bethânia Mariani. Campinas: Editora da Unicamp, 1997, p. 61-161.

RUSSO, M. E. **A voz do torcedor e do “hincha” na narração de futebol no Brasil e na Argentina**. 2013. 143 f. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SARLO, B. **El imperio de los sentimientos**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.



SCHETTINI, C.; POPINIGIS, F. “Empregados do comércio e prostitutas na formação da classe trabalhadora no Rio de Janeiro republicano”. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 11, n. 19, p. 57-74, jul.-dez. 2009. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/11273>>. Acesso em: 18 ago. 2023.

TATIT, L. **Análise semiótica através da música**. Cotia: Ateliê Musical, 2001.

TERÁN, O. **Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

TOSSOUNIAN, C. “Milonguitas: tango, gender and consumption in Buenos Aires (1920-1940)”. **Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe**. 27(2), p. 29-45, 2016.

WERNECK, J. **O samba segundo as Ialodês: mulheres negras e cultura midiática**. São Paulo: Hucitec, 2020.

ANEXO

Transcrições das letras das composições analisadas, com base nas gravações informadas na seção 2 do artigo, com link na nota de rodapé 1.

Vai, mulher da orgia

[estribilho:]

Vai, vai, vai
Eu não sou culpado de você me abandonar
O destino de toda mulher da orgia
É penar, é penar
O destino de toda mulher da orgia
É penar, é penar

Foi você a flor que quis roubar minha alegria
E no meu coração deixou a nostalgia
Se o fogo da vida desfolhar sua beleza
Você há de sentir a lei da natureza

[estribilho:]



Em todo caminho perfumado e venturoso
Há sempre um abismo profundo e perigoso
Nesse mar da vida o destino é traiçoeiro
Às vezes sem querer o azar chega primeiro

Pompas de jabón

Pebeta de mi barrio, papa, papusa,
que andás paseando en auto con un bacán,
que te has cortado el pelo como se usa,
y que te lo has teñido color champán.

Que en los piringundines de frac y fuelle
bailás luciendo cortes de cotillón
y que a las milongueras, por darles dique,
al irte con tu camba, batís “allons”.

Hoy tus pocas primaveras
te hacen soñar en la vida
y en la ronda pervertida
del nocturno jarandón,
soñás en aristocracias
y derrochás tus abriles...
¡Pobre mina, que entre giles
te sentís Mimí Pinsón...!

Pensá, pobre pebeta, papa, papusa,
que tu belleza un día se esfumará,
y que como las flores que se marchitan
tus pobres ilusiones se morirán.
El mishé que te mima con sus morlacos
el día menos pensado se aburrirá
y entonces como tantas flores de fango,
irás por esas calles a mendigar.

Triunfás porque sos apenas
embrión de carne cansada
y porque tu carcajada
es dulce modulación.
Cuando, implacables, los años,
te inyecten sus amarguras...
ya verás que tus locuras
fueron pompas de jabón.

Data de recebimento: 21/03/2023

Data de aprovação: 31/05/2023



“O ÍNDIO PREFERIA MORRER”: ANÁLISE DISCURSIVA SOBRE OS MODOS DE SIGNIFICAÇÃO DOS POVOS ORIGINÁRIOS NO BRASIL

“THE INDIAN WOULD RATHER DIE”: A DISCOURSIIVE ANALYSIS ON THE WAYS OF MEANING THE BRAZILIAN INDIGENOUS PEOPLES

Luciana Maria da Silva FIGUEIREDO¹

Janaína da Silva CARDOSO²

RESUMO

Este artigo é uma ponta de lança ao questionamento sobre os modos de significar os povos indígenas no Brasil; à problematização acerca do apagamento e silenciamento dos povos originários; à inclusão dos povos indígenas na pauta antirracista; e, por último, mas não menos importante, para a ratificação da urgência da efetiva implementação da Lei nº 11.645/08. Os povos indígenas continuam sendo significados, ditos e historicizados como selvagens arredios, preguiçosos e inimigos do progresso. Trazemos como materialidade linguística um trecho da fala de um procurador de justiça e ouvidor do Ministério Público, considerando-a como discurso e filiando-nos à Análise de Discurso (AD) materialista, inicialmente proposta por Michel Pêcheux na França e desenvolvida por Eni Orlandi no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE

Povos originários. Modos de significação. AD materialista.

¹ Doutoranda em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professora da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio da Fundação Oswaldo Cruz e do município de Duque de Caxias. E-mail: <lfigueiredo2015@gmail.com>.

² Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal Fluminense. Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: <janascardoso1@gmail.com>.



ABSTRACT

This article is a spearhead for the questioning about the ways of meaning indigenous peoples in Brazil; for the problematizing about the erasure and silencing of the native peoples; for the inclusion of indigenous peoples in the anti-racist agenda; and, last but not least, for the ratification of the urgency of the effective implementation of Law nº 11.645/08. Indigenous peoples continue to be meant, spoken and historicized as wild, lazy and enemies of progress. Here we present as linguistic materiality an excerpt of the speech of a prosecutor and ombudsman of the public ministry, considering it as discourse and affiliating to the materialistic Discourse Analysis (DA), initially proposed by Michel Pêcheux in France and developed by Eni Orlandi in Brazil.

KEYWORDS

Indigenous peoples. Ways of meaning. Materialistic DA.

PREMISSAS INICIAIS

De acordo com os dados censitários de 2010 (Brasil, 2012), a população indígena brasileira é composta por cerca de 896 mil e 917 indígenas, compreendendo cerca de 305 etnias e 274 idiomas. Ao longo da história do nosso país, invadido pelos portugueses em 1500, nossos povos originários vêm lutando e resistindo ao etnocídio, tão imbricado à nossa formação social. O professor e pesquisador indígena Casé Angatu ressalta:

O etnocídio é a negação da nossa existência ao afirmar que, para ser índio ou quilombola, é preciso que as pessoas vivam como no século XVI. A teoria reconhece que todas as culturas são dinâmicas, mas negam essa dinamicidade cultural aos povos originários. Essa é uma tentativa de nos “etnocidar”. Quando algum indígena aceita essa condição de negação às próprias raízes ele passa a ser integrado à sociedade nacional, mas quando não aceita é etnocidado. Por outro lado, tem o genocídio. A morte física é uma forma de eliminar todos aqueles que não aceitam o etnocídio e resistem a se integrar à chamada ‘sociedade civilizada’. (ANGATU, 2018)



Valendo-nos da citação acima, podemos afirmar que os povos tradicionais seguem sendo alvo de uma contínua desumanização, na medida em que a perspectiva colonial se apresenta como processo civilizatório. Nesse sentido, faz-se necessário então o apagamento das diferenças, a subalternização de determinados corpos (negros e indígenas) e o extermínio dos entraves ao suposto progresso. Portanto, há 522 anos, muitas têm sido as batalhas travadas pelos povos indígenas e seus descendentes para conquistarem garantias mínimas de sobrevivência e para desconstruírem o processo de significação dos indígenas como selvagens, inimigos do progresso e preguiçosos. Ademais, ainda lutam contra todo o resquício de colonialismo, o qual insiste em apagar e invisibilizar suas existências cotidianamente. A modernidade não só criou a ideia de “índio”, mas também o homogeneizou, ignorando suas diferentes línguas, religiosidades, modos de vida, cosmovisões, culturas, costumes, hábitos alimentares etc.

Pesquisadores, historiadores, intelectuais e lideranças indígenas insistem que esse cenário de vilipêndio, violência brutal, ocupação de territórios, completa marginalização e exclusão social persiste até hoje. Essa realidade nos convoca a reiterar a urgência de uma educação antirracista e contra-olonial. Nas palavras de REIS:

Nessa perspectiva, diante de inúmeros dilemas, tensões e desafios, somos convocados/as a adotar uma postura de subversão do *status quo* e de enfrentamento radical às desigualdades, às hierarquizações e à inferiorização de humanidades que sustentam, historicamente, o projeto moderno/colonial/racista/eurocêntrico/patriarcal/cisheteronormativo. (REIS, 2021, p.70)

As Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e



Africana datam de 2004 (BRASIL, 2004). Vale salientar que se tratava de um contexto político em que o governo federal tinha como pauta as políticas de ações afirmativas, visando corrigir injustiças, eliminar discriminações, promover a inclusão social e a cidadania para todos, bem como valorizar a diversidade étnico-racial da sociedade brasileira. Para tanto, preconiza uma política curricular fundada em dimensões históricas, sociais e antropológicas oriundas da realidade brasileira, combatendo o racismo e as discriminações. Nesse cenário, destaca-se a Lei nº11.645/2008 (BRASIL, 2008), fruto dos movimentos sociais e marco legal que torna obrigatório o ensino sobre a história e a cultura dos povos indígenas, conforme o texto a seguir:

Art. 1.º O Art. 26-A da Lei n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar com a seguinte redação:

Artigo 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da **história e cultura afro-brasileira e indígena**.

§ 1.º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, **a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira** e o negro e **o índio na formação da sociedade nacional**, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil. (Grifo das autoras)

§ 2.º Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileira. (BRASIL, 2008)

É importante evidenciar que a existência de uma lei que inclui o ensino da história da África e da história dos povos indígenas na educação formal é primordial, a fim de que possamos reorientar as representações e



narrativas sobre aqueles. A propósito do assunto, a professora-pesquisadora Kelly Russo observa:

A Lei 11.645/08 é um passo importante para que seja possível a construção de uma nova relação entre sociedade maior, movimentos indígenas e movimentos negros, quando estes são vistos não apenas como vítimas, mas sujeitos socio-históricos, produtores de história, cultura e ciências. (RUSSO, 2008, p. 12)

Entretanto, no contexto brasileiro, a luta dos povos indígenas pelo direito a terem suas histórias e culturas apresentadas e representadas de forma legítima e digna é repleta de avanços e retrocessos. Nas palavras de Ailton Krenak (2018), líder indígena e um dos mais influentes pensadores da atualidade:

A gente teve que lutar contra esse estigma que estava marcado para nosso destino comum, que era de todos os índios irem para o fim da fila dos desapropriados de tudo. (KRENAK, 2018)

Explicitado até aqui, em linhas gerais, o estado da arte das condições materiais de existência e resistência dos povos originários, passaremos a abordar os conceitos da análise do discurso (AD) materialista que serão acionados ao longo do movimento analítico proposto.

CONCEITOS ACIONADOS

Ao nos propormos a analisar um arquivo, a ser devidamente apresentado na próxima seção, a partir da perspectiva da AD materialista, assumimos que a linguagem não é neutra tampouco transparente, uma vez que a mesma não serve apenas para estabelecer comunicação; ela produz sentidos e efeitos no mundo social. Consequentemente, partimos do pressuposto de que “há sempre uma



relação entre o dizer e as condições de produção desse dizer” (ORLANDI, 2015, p. 37). É pertinente aqui esclarecer que o termo condições de produção oriunda do materialismo dialético e inclui não só o contexto sócio-histórico, mas também o ideológico (PÊCHEUX, 1996; ORLANDI, 2015). Nesse sentido, o foco da análise aqui proposta concentra-se em como o discurso significa e na reflexão sobre “a maneira como a linguagem está materializada na ideologia e como a ideologia se manifesta na língua” (ORLANDI, 2015, p. 14). A língua é, desse modo, o que nos permite produzir e materializar o discurso. De acordo com Pêcheux, a língua carrega história; há, portanto, uma inscrição histórica na língua.

Quanto à ideologia, Pêcheux (1996) afirma que esta é responsável pelas condições históricas e sociais de produção do discurso, não existindo práticas discursivas, a não ser através da/pela ideologia, uma espécie de lente que atravessamos para interpretar a realidade que nos atravessa. Segundo ele, a materialidade ideológica só é possível de ser apreendida a partir da materialidade linguística, que se corporifica por meio das formações discursivas. Pêcheux (1995) acrescenta ainda que essa interpelação do sujeito em sujeito ideológico se efetua pela identificação do sujeito com a formação discursiva que o domina. Em síntese, do ponto de vista da AD materialista, somos sempre afetados por uma ideologia. Esta, por sua vez, não é um sentido per si, mas o mecanismo de produzir sentidos.

A formação discursiva, enquanto matriz a qual recorreremos para produção de discurso, é definida por Orlandi (2015, p. 41) como “aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito”. A noção de formação discursiva evoca a ideia do pré-construído, aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente (HENRY, 1993). Através da



ideia de pré-construído, entendemos que determinadas formulações usadas em um discurso dado remete a outro discurso já dito e que continua na base do dizível em nossa memória discursiva, afetando o modo como o sujeito (se) significa em uma situação discursiva dada (ORLANDI, 2015, p. 29). Assim sendo, conclui-se que o discurso emerge de uma dada formação discursiva, nunca do sujeito. Para a AD materialista, se a linguagem é produção social, o sujeito é uma construção polifônica determinada pela língua e pela história. Na visão Pêcheuxiana, o sujeito não é origem do seu dizer, logo:

A constituição do sujeito deve ser buscada, portanto, no bojo da ideologia: o “não sujeito” é interpelado, constituído pela ideologia. Segundo Althusser, “não há ideologia senão pelo sujeito e para os sujeitos. Trazendo essas colocações para o terreno da linguagem, no ponto específico da materialidade do discurso e do sentido, Pêcheux (1975, p. 145) diz que “os indivíduos são ‘interpelados’ em sujeitos-falantes (em sujeito de seu discurso) pelas formações discursivas que representam ‘na linguagem’ as formações ideológicas que lhes correspondem”. (BRANDÃO, 2004, p. 79)

À guisa de esclarecimento, é importante ressaltar que há uma ambiguidade constitutiva da noção de sujeito: considera-se uno, mas é indivíduo; é livre, mas submisso; é detentor de direitos, mas cumpridor de deveres; é autônomo, mas responsável. Por fim, ele é incompleto, mas constituído por uma ilusão de completude (BRANDÃO, 2004; ORLANDI, 2007a; PÊCHEUX, 1995). O sujeito se supõe fonte do dizer, mas é assujeitado à ideologia. Na verdade, enquanto sujeitos, produzimos sentidos o tempo todo. A AD materialista parte da premissa de que sujeitos e sentidos se constituem mutuamente via simbólico, afetados pela história. Tal premissa nos convoca a considerar que os sentidos são construídos e socio-historicamente compartilhados. Considerando-se que os sentidos produzem efeitos



no mundo social, é crucial sublinhar que questionar os modos de produção dos sentidos e os modos de significação é a preocupação central dos estudos discursivos.

Com essa lente, este artigo é uma ponta de lança para o questionamento quanto aos modos de significar os povos indígenas. Na próxima seção, apresentamos o arquivo que é foco do nosso gesto analítico.

MATERIALIDADE LINGUÍSTICA

Trazemos aqui como materialidade linguística um trecho da fala do procurador de justiça e ouvidor do ministério público do Pará, Ricardo Albuquerque, durante uma palestra para estudantes de Direito de uma faculdade particular em Belém em 26 de novembro de 2019. Considerando o referido trecho como discurso e concebendo-o como efeito de sentidos entre locutores (PÊCHEUX, 1995) propomos a compreensão deste discurso posto em funcionamento, filiando-nos à Análise de Discurso (AD) inicialmente proposta por Michel Pêcheux na França e desenvolvida por Eni Orlandi, referência importante no Brasil.

Fotografia 1 – Materialidade linguística: enunciado do Procurador de Justiça do Pará



“ [...] E não esqueçam, **vocês devem ter estudado História**, que esse problema da escravidão aqui no Brasil foi porque **o índio não gosta de trabalhar até hoje**. O índio preferia morrer do que cavar minas, do que plantar pros portugueses. **O índio preferia morrer**. Por causa disso que eles foram buscar pessoas nas tribos na África, para vir substituir a mão de obra do índio”

Procurador de Justiça do Pará Ricardo Albuquerque — Foto: Divulgação/MPPA em g1.globo.com/2019. Acesso em 02/08/2022.



Como dito anteriormente, para este movimento analítico, temos como materialidade significativa trechos da fala de um procurador de justiça. Buscando compreender suas condições de produção, conforme propõe Orlandi (2015), temos as de sentido estrito, as circunstâncias da enunciação, o contexto imediato e as de sentido amplo, o contexto sócio-histórico e ideológico. Ao considerar o contexto imediato de enunciação, identificamos a posição-sujeito Procurador da Justiça e ouvidor do Ministério Público, enunciando para estudantes de uma faculdade particular em Belém, capital do estado do Pará. Apresentar a localização precisa justifica-se pelo fato de que o espaço urbano significa e funciona como um “sítio de significação que demanda gestos de interpretação particulares, trata-se de um espaço simbólico trabalhado na/pela história, um espaço de sujeitos e significantes” (ORLANDI, 2010, p. 186). Ela acrescenta ainda que “é a articulação entre o espaço urbano, numa perspectiva discursiva, a história e língua que produzem sentidos”.

Faz-se necessário colocar em relevo que, segundo dados da Universidade Federal do Oeste do Pará, no estado “existem mais de 55 etnias, aproximadamente 60 mil indígenas, [...]. Os povos indígenas ocupam mais de 25% (vinte e cinco por cento) do território paraense e estão distribuídos em torno de 77 terras indígenas, em 52 municípios”. Ademais, quando consideramos o contexto em que o discurso foi materializado, chama a atenção o fato de o mesmo ter sido produzido por um servidor público ao abordar questões relativas a direitos civis em palestra para estudantes de uma faculdade particular. Uma posição-sujeito que enuncia contrariamente às formulações do direito jurídico, uma vez que estas devem/deveriam garantir as condições materiais de vida aos sujeitos de direito. Essa materialidade foi posta em circulação nas redes e mídias sociais no dia seguinte (27/11/2019) e culminou com



o pedido de afastamento do cargo por parte do referido procurador, em 28/11/2019, após protestos de movimentos sociais realizados em frente à sede do Ministério Público do Pará.

Na medida em que “ todo discurso é visto como um estado de um processo discursivo mais amplo, contínuo” (ORLANDI, 2015, p. 37), o sujeito enunciativo inicia sua retórica colonial apontando uma premissa aos seus interlocutores “você deve ter estudado História”. Além disso, já sinaliza a “História” como prerrogativa que vai legitimar suas enunciações. Não obstante, na nossa análise, o enunciado suscita os seguintes questionamentos: de que versão da “História” se está falando? “História” narrada por quem? A “História” oficial legitimada pelo Estado brasileiro branco colonialista? Há ainda a desqualificação daqueles que não estudaram “História”; assim é importante observarmos que “ a seleção que o sujeito faz entre o que diz e o que não diz é significativa” (ORLANDI, 1993, p. 19). Em seus estudos a respeito do silêncio sobre a presença/ausência do índio na (da) identidade cultural brasileira, Orlandi pontua que:

Com efeito, o índio não fala na história (nos textos que são tomados como documentos) do Brasil. Ele não fala, mas é falado pelos missionários, pelos cientistas, pelos políticos. Eles falam do índio para que ele não signifique fora de certos sentidos necessários para a construção de uma identidade brasileira determinada em que o índio não conta. Trata-se da construção de sentidos que servem sobretudo à instituição das relações colonialistas entre os países europeus e o Novo Mundo. (ORLANDI, 2007b, p. 57-58)

O enunciado “...o índio não gosta de trabalhar até hoje” carrega em si um turbilhão de sentidos, reforçando no imaginário social a ideia de que o índio é preguiçoso, só gosta de ficar na rede e não é afeito ao trabalho. Entenda-se



trabalho aqui na perspectiva capitalista, em que o trabalho indígena (ritos, caça, pesca, afazeres dentro da sua aldeia, produção artística etc) não é considerado trabalho. Acrescenta-se a isso o fato de que o enunciado projeta como naturais sentidos construídos historicamente pelo Estado brasileiro branco colonialista.

No recorte “o índio preferia morrer do que cavar minas, do que plantar pros portugueses. O índio preferia morrer”, o uso do verbo preferir, como se os invasores portugueses tivessem ofertado alternativas, instaura um processo de significação do sujeito-índio como o “selvagem arredo”. Daí se infere ainda que as terras a serem plantadas, assim como as minas a serem cavadas pertenciam aos portugueses e que teria sido ofertada aos povos originários da terra a possibilidade de “trabalhar”. Além disso, vemos aqui funcionar um certo apagamento quanto à escravização e à dizimação dos povos indígenas promovidas pela lógica colonial, cujo poder se expressa, desde a invasão, através do etnocídio, da pilhagem de terras, da dominação, da escravização, da catequese e da disciplinarização da forma-sujeito-índio (SOUZA, 2018). A partir da análise aqui proposta, torna-se possível constatar que há um silenciamento que se perpetua e se atualiza. Nas palavras de Orlandi:

[...] como o sentido é sempre produzido de um lugar, a partir de uma posição do sujeito, ao dizer, ele estará, necessariamente, não dizendo “outros” sentidos. Isso produz um recorte necessário no sentido. Dizer e silenciar andam juntos. Há, pois, uma declinação política da significação que resulta no silenciamento como forma de não calar, mas de fazer dizer “uma” coisa, para não deixar dizer “outras”. Ou seja, o silêncio recorta o dizer. Essa é sua dimensão política. (ORLANDI, 2007b, p. 53)

Por fim, o discurso da colonização não só é corroborado, mas também justificado no enunciado “Por causa disso que eles foram buscar pessoas



nas tribos na África, para vir substituir a mão de obra do índio”. É atribuída ao sujeito indígena a responsabilidade pelo tráfico negreiro transatlântico, ocorrido entre os séculos XVI e XIX. Chama a atenção a expressão “buscar pessoas”, a qual apaga o sequestro de africanos e o brutal vilipêndio ocorridos ao longo dos séculos em que foram escravizados no processo de colonização da América. Não obstante, segundo o procurador, respaldado pela “História”, tal fato se deve ao fato de o sujeito índio “ não gostar de trabalhar...” e “preferir morrer”. Esses enunciados ilustram de forma efetiva como os modos de significação dos povos indígenas têm sido reproduzidos durante séculos, contando com a devida complacência do Estado brasileiro do branco. De acordo com Orlandi (1990), “Estado este que silencia a existência do índio enquanto sua parte e componente da cultura brasileira” (p.56).

Certamente essa construção se dá por meio de mecanismos variados; entretanto, vale frisar que a linguagem tem sido, ao longo da história do Brasil, uma das formas mais eficazes de promover o silenciamento, o apagamento e o etnocídio dos povos originários.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Os povos indígenas continuam sendo significados, ditos e historicizados por grande parte da população como selvagens arredios, preguiçosos e inimigos do progresso. O silenciamento e a invisibilização dos nossos povos originários são ações propositais, na medida em que o apagamento dos mesmos inviabiliza a empatia. É pertinente levantar uma questão acerca do assunto ora em destaque. Esta se refere ao fato de que a materialidade linguística aqui posta sob análise reitera o lugar do Estado brasileiro como



violador da vida indígena. O advogado Pedro Guimarães (2022), em recente artigo sobre os Yanomamis, observa:

São cotidianos os relatos de lesões corporais, corrupção, usurpação, exploração, violação sexual, assassinato, até mesmo de crianças indígenas. Há uns meses atrás duas foram mortas tragadas por uma máquina de exploração de ouro. Há poucos dias uma criança foi estuprada e morta por garimpeiros e a comunidade inteira desapareceu. Esse crime de genocídio fez levantar a *hashtag* #cadeosyanomamis, numa tentativa de pressionar as **complacentes autoridades do governo** a elucidar o caso e apontar os culpados. (Grifo das autoras)

Não obstante, como os sentidos, sujeitos e o discurso não estão prontos e acabados, é necessário que outros sentidos tenham espaço na nossa formação social. Para tanto, precisamos afrontar o senso comum e produzir discurso que seja um lugar de resistência à normatização. Por falar em resistência, contudo, não podemos ignorar os processos de mobilização e reflexão coletiva de luta pela terra e contra o etnocídio protagonizados pelos povos indígenas. O professor e liderança indígena militante Casé Angatu (2022) nos ensina: “Massacrados sim, exterminados não e nem subjulgados. Resistentes e (re)existentes.”

A questão da imagem do índio na história que se conta do Brasil é um campo de discussão cuja multiplicidade de efeitos de sentidos é parte inerente. Daí que se torna imperativo identificar os sentidos dominantes nas produções discursivas que circulam até hoje acerca dos povos indígenas e operar nas brechas para promover deslocamentos e produção de outros sentidos.

Tendo-se em vista as considerações e vozes mobilizadas/acionadas neste percurso analítico, este artigo é uma ponta de lança ao questionamento sobre os modos de significar as alteridades indígenas; à problematização



acerca do apagamento e silenciamento dos povos originários; à inclusão dos povos indígenas na pauta antirracista; e, por último, mas não menos importante, para a ratificação da urgência da efetiva implementação da Lei nº 11.645/08 – uma flecha no arco para que possamos, como bem diz Sonia Guajajara, Ministra dos Povos Originários, reflorestar mentes.

REFERÊNCIAS

ANGATU, C. J. F. S. “Nós não somos donos da terra; nós somos a terra”. **Revista IHU On-Line, intitulada Ore Ywy – A necessidade de construir uma outra relação com a nossa terra**. Ed 527, 2018. Disponível em <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7395>. Acesso em: 08 agos. 2022.

ANGATU, C. J. F. S. “Decolonialidade indígena: protagonismos, (re) existências territoriais e espirituais”. Aula Inaugural do curso **Aprendizagens interculturais e produção de sentidos na educação**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tLgPYbYsVhg>. 12 mai.2022.

BRANDÃO, H. **Introdução à Análise do Discurso**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

BRASIL, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Características gerais dos indígenas. In: **Censo demográfico 2010**. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://indigenas.ibge.gov.br/>. Acesso em: 11 ago. 2022

BRASIL. Lei n.º 11.645, de 10 março de 2008. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 11 mar. 2008.

BRASIL, CNE/CP Resolução 1/2004. Seção 1, p. 11. Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico- Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. **Diário Oficial da União**, Brasília, 22 de junho de 2004.



GUIMARÃES, P. **Sonhos e Pesadelos dos Yanomamis**. Disponível em: <https://opopular.com.br/noticias/opiniao/opini%C3%A3o-1.146391/sonhos-e-pesadelos-dos-yanomamis-1.2454891>. Acesso em 22 ago. 2022

HENRY, P. “Os fundamentos teóricos da Análise automática do discurso” de Michel Pêcheux. Tradução de Bethânia Mariani. *In*: GADET, F.; HAK, T. **Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: 2ed. Campinas: Unicamp, 1993, p. 13-38.

KRENAK, A. **Entrevista ao Blog Combate Racismo Ambiental**. Disponível em: <https://racismoambiental.net.br/2018/06/02/ailton-krenak-a-potencia-do-sujeito-coletivo-parte-i/>. Acesso em: 09 ago. 2022.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso: princípios & procedimentos**. 12ed. Campinas, SP: Pontes editoras, 2015.

ORLANDI, E. P. **Discurso e políticas públicas urbanas: a fabricação do consenso**. Campinas, SP: Editora RG, 2010.

ORLANDI, E. P. **A questão do assujeitamento: um caso de determinação histórica**. *ComCiência*, v. 89, 2007a.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007b.

ORLANDI, E. P. **Discurso e Leitura**. São Paulo: Cortez, 1993.

ORLANDI, E. P. **Terra à vista, discurso de confronto: velho e novo mundo**. São Paulo: Cortez, 1990.

PÊCHEUX, M. “O mecanismo do (des) conhecimento ideológico”. Tradução de Vera Ribeiro. *In*: ZIZEK, S. (Org). **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.



PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução de Eni Orlandi [et al] 2ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

REIS, D. S. “A Lei 10.639/03 e os desafios para a efetivação de uma educação antirracista e contra-colonial”. In: **Jiula Njila: educação para as relações étnico-raciais**. Org: Revista África e Africanidades, SANTOS, N. O.; GARCIA, P.C.A; GAIA, R.S.P; RODRIGUES,V.C.S. Rio de Janeiro: Pachamama, 2021.

RUSSO, K. “Quando a lei propicia um encontro: negros e indígenas na construção de novas perspectivas para a educação” In: GONÇALVES, Augusto Cesar; OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; LINS, Mônica Regina Ferreira (orgs). **Diálogos interculturais, currículo e educação: experiências e pesquisas anti-racistas com crianças na educação básica**. Rio de Janeiro: Quarteto, 2008.

SOUZA, T. C. C. de. “Perspectivas da análise do (in) visível: a arquitetura discursiva do não verbal”. In: **RUA** [online]. Volume 24, número 1 - e-ISSN 2179-9911 - Junho/2018. Disponível em: <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>. Acesso em 08 set. 2022.

UFOPA www.ufopa.edu.br. Disponível em: <http://ufopa.edu.br/enei2016/nossos-povos>. Acesso em: 15 ago.2022

Data de recebimento: 19/05/2023

Data de aprovação: 31/08/2023



ANÁLISE DE CASO DE REPRESENTAÇÃO LGBTI+: SOBRE JON KENT EM *SUPERMAN: SON OF KAL-EL* NÚMERO 17

ABOUT *SON OF KAL-EL* # 17: AN CASE ANALYSIS OF JON KENT

Mário J. PAIVA¹

RESUMO

O presente artigo realiza análise de caso de uma personagem LGBTI+ em edição recente da *DC Comics*. Referimo-nos a Jon Kent em *Superman: son of Kal-El* número 17. Nossa abordagem será qualitativa e dialoga com um variado aporte teórico, passando por nomes como Dandara Cruz, Darieck Scott, Ramzi Fawaz, Rob Lendrum, Neil Shyminsky etc. Nossa conclusão aponta para elementos positivos, *vide* o aumento do número de gibis tratando do tema, e negativos, que podemos demarcar em tal tipo de material, em uma questão ambivalente diante das possibilidades de representação *queer*.

PALAVRAS-CHAVE

LGBTI+; Superman; *Comics*; Quadrinhos; *Queer*.

ABSTRACT

This article performs a case analysis of an LGBTI+ character; we refer to the way Jon Kent is approached in *Superman: son of Kal-El* number 17. Our investigation will be qualitative, and dialogues with a varied theoretical contribution, going through names like Dandara Cruz, Darieck Scott, Ramzi Fawaz, Rob Lendrum, Neil Shyminsky etc. Our conclusion points to positive and negative elements, which we can demarcate in this type of representation, in an ambivalent question of the possibilities of queer representation.

¹ Doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
E-mail: <mariojpaiva91@gmail.com>.



KEYWORDS

LGBTI+; Super man; Comics; Comics; Queer.

INTRODUÇÃO

Como foram exploradas por uma série de autores, relações sociais são perpassadas por uma série de elementos históricos, culturais etc., logo análises raciais, médicas, enfim biológicas, dentro de campos com relevância dos estudos humanos, foram dando maior espaço ao culturalismo e ao fato de dimensão propriamente sociológica (ROCHA, 2018, p. 400). Por isso, representações das relações LGBTI+ se alteram com o tempo,² assim como sua própria abordagem epistemológica, e elementos afins, algo explorado por toda uma interessante parte da obra de Michel Foucault.³

Por tal cenário, o presente artigo realiza um recorte de análise da forma como, contemporaneamente, os quadrinhos abordam o universo LGBTI+. Tendo em vista que o popular muito pode nos dizer sobre poderes, saberes, subjetividades, *doxa*,⁴ ideologias⁵ de uma época; elementos esses que se misturam na análise do social. Estudaremos aqui, especificamente, um *case* dentro da editora *DC Comics*, no caso o lançamento *Superman: son of Kal-El* número 17, e sua abordagem da personagem Jon Kent, filho da personagem Superman, Kal-El.⁶

² Valendo para certas discussões recorrer a Alexandrian (1993), por exemplo.

³ Cf. Foucault (2010, 2011, 2019).

⁴ Cf. Dee (2018).

⁵ Um pesquisador que parece se destaca recentemente, com análises sobre o *pop*, é o próprio autor esloveno Slavoj Žižek, sua produção é ampla, mas sugerimos Slavoj Žižek (2017, 2018).

⁶ Cf. Tom Tayler *et. al* (2022).



Por que estudar quadrinhos? Porque os quadrinhos, como aponta Pierre Bourdieu (2011), são tratados, comumente, como uma arte média em vias de legitimação, logo ainda relegados por parte dos detentores de maior capital, dentro do social. Olhar para o que ainda poucos pesquisadores, do universo LGBTI+, olharam, eis um aspecto almejado.⁷

Acreditamos que quadrinhos e animações são campos ricos para estudos acadêmicos sobre representação LGBTI+, *queer*. Aqui pensamos, por exemplo, em Caynnã Santos (2015) ou Mancio; Maranhão; Santos (2019).

E se estamos direcionados ao mundo da estética, isso envolve uma concordância com Rocha (2018, p. 407), quando ele aponta uma grande importância da estética como elemento relevante na constituição pessoal; a beleza é produzida pela nossa experiência de vida situada no espaço social, logo possui historicamente hierarquias e distinções, que se sedimentam (ROCHA, 2018, p. 404). É uma tentativa de entender, um pouco, dos elementos de *doxa* e do socialmente construído em nossas percepções estéticas, mesmo diante de uma arte encarada como *menor*.

Metodologicamente, nosso trabalho se divide em 3 fases. Primeira fase, estudo do *estado da arte* sobre esse ponto de conexão entre questões LGBTI+ e os quadrinhos. O presente artigo não é uma história das ideias⁸ aprofundada. Iremos apenas apresentar pontos importantes, em diálogo com todo um aporte sobre tal questão, *vide* Cruz (2017) ou Dalbeto (2015);

⁷ Darieck Scott & Ramzi Fawaz (2018), por exemplo, já apontaram que há elemento *queer* nos quadrinhos, mesmo que ainda não existam muitos estudos somando teoria *queer* e estudos dos *comics*, em termos comparativos com outras áreas.

⁸ História das ideias como campo de análise para uma anatomia do pensamento, tentando seguir tal vida de conceitos, teorias e mesmo da *doxologia* de um momento; vale conferir, por exemplo, Francisco Romero (1953), Isaiah Berlin (2009), Onfray (2008) e Merquior (1991).



nessa fase estamos dialogando, também, com todos os nossos escritos sobre quadrinhos anteriores, aqui pensamos em Mário Paiva (2021a, 2021b, 2022a, 2022b, 2022c). Segunda fase, uma demarcação e direcionamento dentro do campo, para questão e material pouco explorado, no caso o super-herói e a edição já mencionada. Terceira fase, análise mais aprofundada do material, para produção do presente artigo, e tirar dele conclusões parciais sobre o tema.

O presente texto se divide em quatro seções. Começou pela presente introdução. Passa, então, para um segundo seguimento, em que exploraremos um pouco de como os quadrinhos abordaram tais tópicos de representações LGBTI+ e *queer*; será uma seção mais geral, e de recapitulação de tópicos de importância. Na terceira parte, observaremos o roteiro e as ilustrações de tal edição selecionada, de Superman; eis parte para análise propriamente inédita do artigo. O texto se encerra com considerações finais.

SOBRE REPRESENTAÇÃO LGBTI+ NOS QUADRINHOS E O QUEER

Há todo um aporte teórico para mostrar como a comunidade LGBTI+ foi perseguida e relegada ao silêncio por muito tempo; ainda hoje, muitas questões e ambivalências permanecem.⁹ Nesses termos, representações dos quadrinhos seguiram, em alguma medida, lógica similar, sendo uma amostra do que o tecido social fazia em relação aos tópicos existentes. Inclusive existindo paralelos com outras mídias.¹⁰

⁹ Cf. Adriana Nunan (2003), James Green & Renan Quinalha (2018), João Trevisan (2018), James Green (2019), Bruno Bimbi (2017), Murilo Mota (2019), Luiz Mott (2003) etc.

¹⁰ Hollywood também não passou incólume por esse tipo de questão, algo ilustrado pelo *Código Hays*, de 1930, que proibia representações de personagens explicitamente homossexuais e alusões homoeróticas (SANTOS, 2015, p. 73-74). E, com isso, tais poucas representações ainda eram comumente negativas, *vide* certos filmes de Alfred Hitchcock (SANTOS, 2015, p. 74) etc.



O útil conceito de *queer coding* aborda representações implícitas, e possivelmente negativas, sobre os entes LGBTI+. Existiam nos quadrinhos americanos dos anos de 1930, 1940 e 1950, como aborda Cruz (2017), personagens e elementos que apontavam para o LGBTI+, o *queer*; vide Papa Pyzon, personagem das tiras *Terry and the pirates*, ou *Krazy kat*. Fala Cruz (2017, p. 50-51) de uma série de gírias e elementos, que estavam em diálogo com uma comunidade *queer* do período.

Nos anos 50 ocorre um evento de grande importância, como ponto de corte, o lançamento do livro *Sedução dos inocentes* de Fredric Wertham, 1954. É de importância porque, para tal psiquiatra, os quadrinhos eram relacionados não só com casos de violência, mas também envolviam ditos distúrbios sexuais, uma *degeneração da homossexualidade* (Cruz, 2017, p. 56). Havia assim críticas ao Batman, além da Mulher-Maravilha, falava o autor de um sutil homoerotismo. Robin morava junto com Batman em seus suntuosos aposentos, com um mordomo, e esse seria um sonho idílico para homossexuais, que levaria ao estímulo de fantasias *gays* nas crianças, de natureza mesmo inconsciente.

Ainda em 1954, os criadores de quadrinhos americanos, preocupados com uma possível intervenção do Estado, criaram uma série de regras para um autocontrole, que garantia um selo de qualidade. O *Comics Code Authority*, CCA, colocado em prática pela *Comics Magazine Association of America*. Obviamente, tal selo desencorajava representações da multiplicidade sexual.

Enquanto um campo para diferentes leituras, os quadrinhos realmente poderiam ser vistos como um espaço para o *queer*, mas nem todos os autores, ao longo do tempo, adotaram o pânico moral do mencionado médico. Se formos observar Dalbeto (2015) ou Neil Shyminsky (2011), a



figura do super-herói americano *mainstream* surge como uma representação conservadora ou reacionária de manutenção da sociedade; com um elemento de heteronormatividade, diante do próprio parceiro jovem, como Shyminsky (2011) discute bem.

Mesmo com aberturas de costumes, dos anos 60, 70, 80, ainda havia uma *cortina de fumaça* nos quadrinhos *mainstream*. Todavia, como aponta Lendrum (2004, p. 70), certas mídias usaram esse fator, de silêncio, para produzir uma ambivalência, que pode ser lida como modo de resistência, *vide* uma ambiguidade *gay* do seriado *Batman e Robin*, dos anos de 1960, que muito trabalhou com uma estética colorida, cômica, enfim *camp*, que teve apelo junto ao público *queer*.

É possível acreditar que maiores liberdades surgiram em selos menores, mais adultos, ou personagens que foram recebendo releituras. Espaços em que se permitiram maiores ousadias, enquanto o Estrela Polar da *Marvel* permaneceu no armário até os anos 90. Claro, aqui estamos tratando de *tipos ideais*,¹¹ logo há espaço para porosidades, e não barreiras estanques entre o que era *central* e o que não era. Aqui nosso objetivo não é ignorar uma importância do Batman de Frank Miller, por exemplo, apenas lembrar como ele era dissonante do muito que foi produzido, em termos de quadrinhos na época. Como aponta Rocha (2018, p. 403), não nos esqueçamos, o conhecimento é analítico, logo ele separa questões e hierarquiza, procurando compreender os fenômenos mais importantes, nunca pode abordar o todo.

Foi do esgotamento das regras da CCA que surgiu uma nova geração de artistas, os quais puderam trabalhar mais com tópicos sexuais na década de

¹¹ Cf. Barbosa; Quintaneiro (2009).



1990. Época em que, como já dito, Estrele Polar se assumiu homossexual. Mas, ainda havia muitas questões problemáticas e mesmo apelos, como demonstra Cruz (2017), ao corpo fortemente sexualizado de certas personagens femininas.

Foi dos anos 2000 em diante, na leitura de Cruz (2017), que o cenário se consolidou em melhoras e avanços mais significativos. Logo, atualmente, temos um número relevante de personagens homossexuais, bissexuais. Em termos lentos, o que observamos foi essa alteração: de uma forma idealmente estigmatizada ou engraçada, se passou para uma época com maiores e mais honestas representações. A abertura sociológica, política, para isso, não se deu em todos os campos sociais ao mesmo tempo.

Agora abordemos melhor a estética *queer*, antes de passarmos para próxima seção. Os estudos *queer* possuem por base, nos anos 90, uma problematização das relações de gênero. Partiram, em parte considerável, dos estudos feministas do século XX; com inspiração, por exemplo, em Simone de Beauvoir, que afirmava como a feminidade não é posta pelo nascimento. Em uma passagem, em algum nível, do biológico para o cultural também (FELIZARDO, 2015, p. 9).

Esteticamente o *queer* abre espaço para discussões sobre subversão e resistências, que permitem desestabilizar uma norma (FELIZARDO, 2015, p. 10). Irene Caravaca (2017) aborda o *queer* como aquilo que não é heterossexual, em um termo que carrega senso de alteridade, possíveis alianças entre diferenças; sendo termo abrangente, que deseja ir até contra esse binarismo do heterossexual *vs* o homossexual. *Queer* como algo que é estranho, que é contra o padrão, o legítimo.

Há toda uma discussão com Gilles Deleuze e Félix Guattari; toda uma questão de *desterritorialização* e deslocamentos, em linhas de fuga, evitando



o que poderia ser chamado de *crystalizações discursivas* (FELIZARDO, 2015, p. 11). Existe, então, uma busca por romper binarismos e inteligibilidades, em cenários de multiplicidades privilegiadas (FELIZARDO, 2015). Multiplicidades que desafiam normas, com imagens de *antinatureza* (FELIZARDO, 2015, p. 12). E, enquanto um elemento que desafia normas, o natural, há algo aqui que poderia ser associado ao monstruoso.¹²

A estética, como mostra Moraes (2017), é um campo para muitos tipos de experiências.¹³ Por isso, a autora fala de uma arte, modernista, que trabalha com os termos fragmentar, decompor, dispersar, logo está relacionada com caos e com uma ordem em desintegração. A pesquisadora aborda uma fragmentação do corpo, porém está ligada com uma fragmentação da consciência (MORAES, 2017, p. 57). Assim, acreditamos que, ao seu modo, a estética *queer* segue alguns preceitos fortalecidos nas vanguardas do século XX, que trabalhavam com decomposição, estranhamentos, somas inusitadas, o monstruoso etc.

Constantemente tais imagens, que somos submetidos, envolvem corpos idealizados de macho e fêmea, comportamentos *indispensáveis* aos papéis de gênero, regras que são, diariamente, *compradas* como verdade; elementos aceitos de modo acrítico (FELIZARDO, 2015, p. 45). Pode haver uma *fé* irrefletida de que aquilo que é *bom é belo* (ROCHA, 2018, p. 403). Logo, mesmo os sujeitos *anormais* organizados são propensos ao que envolve naturalizações excludentes (FELIZARDO, 2015, p. 34-35).

¹² Cf. Moraes (2017).

¹³ Max Ernst tratou da absurda junção de elementos de figuração distintos, que levam para imagens contraditórias, mas que ajudaram na própria inversão surrealista, que pode apontar para um sentido oculto, e igualmente para uma produção de um sentido totalmente novo, com possibilidades infinitas de mutação (MORAES, 2017, p. 42-43).



A estética *queer* como uma estética do choque, produzida de imagens vistas como desconcertantes, ridículas, feias, grotescas, perversas (FELIZARDO, 2015, p. 48). Um possível rir das normas, para autorizar uma existência das, já mencionadas, multiplicidades (FELIZARDO, 2015, p. 58). Havendo possibilidade de até se colocar em questão, com ironia, uma desconfiança em relação às políticas de resistências, das próprias aplicações da teoria *queer* (FELIZARDO, 2015, p. 72-73).

Acreditamos, então, que o uso do *queer* não envolve uma utilização completa de seu arcabouço teórico, seja Butler, Preciado, Foucault etc., mas ver o que funciona para nós, em termos de estética, ver o que funciona enquanto um grupo de ferramentas. Um meio de crítica ao que é da *doxa*, e do que nos incomoda nela.

Doxa, vale lembrar usando o aporte conceitual de Bourdieu, envolve o desconhecimento em relação aos elementos arbitrários do social, que cria um reconhecimento não formulado, contudo prático e internalizado; um conhecimento pré-reflexivo, moldado pela experiência (DEER, 2018, p. 155-156). Assim está relacionada às normas rotineiras de um campo e ao poder simbólico, nisso o universo estético não foge de tal regra. O que é ortodoxo e pressuposto, em nossa época, quando tratamos de quadrinhos de super-heróis? Ou de que lugares surgem *heterotopias*¹⁴ do universo dos quadrinhos? Em que espaços estão os *heresiarcas*, como aqueles que podem *quebrar tal doxa*?¹⁵

¹⁴ Cf. Dee (2018, p. 161).

¹⁵ Cf. Dee (2018, p. 162).



Nesses termos, o objetivo de um diálogo, entre o *queer* e os quadrinhos, não é almejar um autor tão transgressivo quanto o Marquês de Sade,¹⁶ mas almejar maiores possibilidades criativas, mais *heresiarcas* e *heterotopias*, contra materiais que, muitas vezes, são feitos propositalmente para serem medíocres.

Aqui, acreditamos, não estamos buscando uma máquina de transgressão estética infinita; afinal, como a estética bem mostra, o próprio choque pode ser apropriado. Uma lata de fezes, no fim, vira um produto caro, *chiq*. Não sendo sem razão que, corretamente, Scruton (2015) reclama das infinitas imitações da obra de Duchamp, *A fonte*, que são entediadas. Logo, constante experimentação nos faz sentido, mesmo que outras coisas nos façam menos sentido. Em suma, é uma aceitação nossa de que o *puro* choque pelo choque pode também não ter grande valor, ser contraproducente.

Devemos criticar uma *doxa estética*, apontada por Rocha (2018, p. 411), mas também devemos criticar o *puro* choque, esse elemento cultural não está fora de qualquer tipo de crítica artística. Isto que torna mais complexa tal discussão: há valor tanto na definição conservadora de estética, ver Scruton (2015), como também na estética *queer*. Mas, isso envolve elementos como gosto, capital cultural, construções históricas e sociológicas, o próprio propósito do que está sendo produzido etc. Uma pessoa que ouve *Tristan und Isolde*, de Richard Wagner, não está buscando o mesmo que o ouvinte de *Zeit*, da banda de rock *Rammstein*. Do mesmo modo, ilustrações de Alex Ross e Frank Miller são excelentes, mas para fins estéticos diferentes.

A impressão que temos é que os quadrinhos americanos, em certos momentos, poderiam ousar mais. O mercado de *mangás*, com suas próprias

¹⁶ Cf. Sade (2005).



questões e problemáticas, por exemplo, possui todo um universo maior de explorações do LGBTI+, com os *mangás BL*, *Yaoi* etc.,¹⁷ e isso vale ser registrado.

ROTEIRO E ILUSTRAÇÕES DE SUPERMAN: SON OF KAL-EL NÚMERO 17

A edição da revista começa pouco depois do retorno do Superman original, ao nosso planeta. Na edição estas personagens, pai e filho, começam apostando uma corrida até o mundo de Vega 3, enquanto há uma narração de Clark, sobre como ele sentiu falta de Jon. A ida, para outro planeta, funciona aqui como criação de um afastamento das obrigações e das urgências.

Na Figura 1 vemos um pouco como a edição trabalha com o azul, o vermelho, o amarelo e tons claros. A demarcação etária está nítida, Clark é mais forte, com olhos menores, feições do rosto mais quadradas e sérias.



Figura 1

Fonte: Acervo do autor

¹⁷ Cf. Zsila *et al.* (2018).



A corrida é ganha pelo mais jovem. O que faz seguir uma conversa amigável entre eles, enquanto aproveitam o planeta alienígena. Jon está deitado, quando seu pai pergunta sobre o que mais ele perdeu, enquanto estava fora. A Figura 2 representa o momento, sendo interessante o jogo de luz e sombra, em que o pai se apresenta em tons mais escuros; há olhos arregalados, em uma expressão de surpresa, que aponta como esta não é uma questão simples de ser falada. Seu pai, por estar mais próximo, parece maior que o filho, além de estar olhando para baixo. A própria narrativa diz que ele sabe como Jon ficou nervoso.



Figura 2

Fonte: Acervo do autor

Jon diz que há algo que eles deveriam conversar, contudo não termina sua fala. Levanta-se, fala para o pai não se preocupar, vai embora voando; enquanto ele reflete como o filho, que já enfrentou monstros, está com medo de falar com ele.



Páginas depois, já em nosso planeta, Jon está combatendo um incêndio quando encontra um novo inimigo, Red Sin, dentro do prédio em chamas. O vilão possui um equipamento, chamado *red sin*, que consegue inibir os poderes do Superman: dá-lhe um golpe, com uma cadeira, na boca. O que faz sua boca sangrar e o derruba no chão, enquanto a personagem fica incrédula, afinal uma cadeira não lhe deveria causar dano. Jon é chutado do prédio em chamas, parcialmente destruído, assim desce em queda livre, de um andar alto, quando grita pelo seu pai, que o vem salvar. O Superman original surge, o pega antes dele atingir o chão; pessoas em volta filmam tal evento. Jon desmaia.

A próxima cena se dá com Jon acordando na enfermaria da Liga da Justiça, Clark está lá. Os poderes de Jon voltaram. Jay¹⁸ aparece e invade tal enfermaria. Ver Figura 3.

Figura 3

Fonte:
Acervo do
autor



¹⁸ O super-herói com o qual Jon está saindo.



Jon pede para Jay sair por um minuto e há então um diálogo entre os dois familiares. O diálogo consiste em Jon falar como sabe que o relacionamento dele com Jay não é um segredo, mas em Vega 3 evitou ter aquela conversa, pois estava aproveitando o momento. O diálogo prossegue, com Jon dizendo como sabia que ele, seu pai, não iria literalmente sair voando embora do planeta, todavia se ele visse um *wrong look* no rosto do pai, mesmo por uma fração de segundo, com desapontamento, dúvida, desaprovação, então haveria distância entre eles.

O Superman original fala sobre sua própria infância e sobre seus próprios medos, para concluir que todos os dias de sua vida foram melhores com Jon neles. Quem Jon ama pouco interfere nisso. Quem fizer da vida de Jon algo melhor, será um herói aos olhos dele. O momento termina com o mais velho falando que sempre o defenderá, o amará e será seu pai. No fim, dá um beijo na testa do filho, e eles se abraçam.

O que podemos tirar de tal narrativa? Inicial elemento é como tal história trabalha com uma discussão LGBTI+ de como aberto, se afasta da ampla categoria de *queer coding* ou *queerbaiting*,¹⁹ sendo uma história de incondicional amor familiar. É a história de uma *saída do armário*, em que tudo deu certo, no sentido do mais jovem não ser preterido pelo pai. Logo, muitos entes talvez se identifiquem e até almejem isso para suas vidas; aceitação familiar ainda é tópico delicado e recorrente no universo LGBTI+.

Se o Superman, enquanto um dos modelos mais clássicos de heróis, é uma figura com elementos de conservação, sua aceitação de um filho LGBTI+ demonstra como tal ponto, aos poucos, deixa de ser transgressivo,

¹⁹ Cf. Caravaca (2017).



ganha espaço no tecido social. Mesmo que, claro, ainda haja focos de crítica e questionamentos, por parte do público.

Se uma marca da grandeza da *DC*, em seu campo, *ousa* abordar isso dessa forma, há uma vitória. Contudo, toda essa história de aceitação irrestrita, amor infinito, leva-nos para uma discussão mais propriamente *queer*, em nossa leitura. Se a trama funciona no aspecto de representação LGBTI+, em termos mais genéricos, em termos mais específicos, de representação *queer*, ela nos parece falha. Por quê? Por trás dessa história, de aceitação e amor, falta algum conflito maior, algo que desafie legitimidades estipuladas, falta algo que cause estranheza nessa edição, falta uma estética que ouse mais.

Começando pelas apresentações estéticas corporais das personagens, o que vemos? Toda uma proposta, dando continuidade às edições anteriores, de uma retratação da figura humana enquanto bela, com os elementos da saúde, harmonia, jovialidade. Com respeito aos padrões de gênero, mesmo respeito aos padrões típicos de retratação da figura dos super-heróis etc. Nisso, Superman pode parecer ainda conservador; houve uma incorporação, do elemento antes visto como *anormal*, ao universo da saúde, harmonia etc. Sem grandes inovações e riscos, em um produto mais *seguro* do que poderia parecer em um primeiro momento, em que uma representação LGBTI+ ainda soa como grande novidade. Enfim, as editoras tiveram décadas para explorações e aberturas bem lentas, diante de tais pautas, como já vimos.

Nada de um Superman com sobrepeso, como a personagem Fat Mamma;²⁰ nada de um Superman anoréxico, ou um Superman interssexual ou assexual. Estamos na *doxa* dos quadrinhos, exatamente no que nosso

²⁰ Personagem da série *Who wants to be a Superhero?*, do *Sci Fi Channel*.



tempo permite. O que exatamente está no campo de possíveis imagináveis, quando pensamentos na figura de um Superman LGBTI+?

A personagem levou um golpe na boca e quase morreu em uma queda. Não há nem um olho roxo aqui, ou lábio inchado, nada que ameace tal beleza asséptica, da representação existente; assepsia do *queer*, nós poderíamos dizer ironicamente. Nada como a violência de uma franquia como *Preacher*, em que um golpe no rosto deixa marcas, e a urgência exige palavras.

Nisso uma série de outras personagens podem nos soar mais *queer*, por causa de seus elementos de transgressão, rebeldia, ambivalências. Voltando ao artigo de Mancio, Maranhão & Santos (2019, p. 2-16), podemos pensar no próprio personagem *Ele das Meninas Super-Poderosas*, personagem que, genericamente, poderíamos chamar de *crossdresser*, com voz andrógena,²¹ linguagem corporal *extravagante*, pele vermelha,²² garras – que aqui relacionaríamos ao monstruoso, já comentado –, em uma figura que remete ao Diabo; e ao elemento híbrido (MANCIO; MARANHÃO; SANTOS, 2019, p. 2-17-8). Uma personagem, aparentemente, solitária; sendo misteriosa e temida ou ridicularizada.

Lembremos como *queer* envolve uma aliança entre diferenças e mesmo potências não facilmente demarcáveis. Logo, certas personagens de veia cômica, com honrosas exceções, parecem que poderiam desafiar melhor certas regras de gênero, de modo mais aberto. Aqui pensamos, primeiramente, em personagens como Deadpool ou Coringa. Seria sem

²¹ O artigo fala de uma oscilação na voz entre a calma e a irritada.

²² Interessante como o vermelho aqui, como é mostrado, pode ser relacionado ao inferno, ao pecado, ao imoral.



razão que uma das personagens próximas ao *queer*, em nossa leitura, seja um dos maiores vilões da editora?

A personagem Coringa, no filme *Coringa* (2019), discute problemas psiquiátricos, disfunção e abuso familiar, abandono das pessoas pelo Estado, o descaso dos poderosos, em uma obra que, para nós, possui um impacto emocional muito maior do que essa edição do Superman. Claro, o fato de serem mídias diferentes também deve ser levado em conta. O Coringa aceitou sua monstruosidade, e ele faz isso de diversas formas, ao longo de suas representações.

O herói conservador, em vários casos, ainda pouco pode apostar diante da liberdade dos vilões, dos anti-heróis? Assim é razoável muitos personagens do *queer coding* ainda possuírem grande carinho, junto à comunidade LGBTI+? Superman com seu filho (Figura 1) sorri de modo comportado; Batman mal sorri, sendo surpreendente vê-lo gargalhar no fim de *Piada mortal*.²³

A figura do Marquês de Sade, enquanto ancestral do *queer*, contrasta muito com tais super-heróis americanos. O mesmo valeria para uma série de outras referências. O objetivo aqui não é glorificar o vilão, dizer que Coringa está certo. Mas, ver como, em vários casos, vilões e anti-heróis possuem um substrato *queer* de maiores liberdades de representação, diante de uma ordem mais restritiva para o padrão de certos heróis.

As piadas que Deadpool faz incomodam o Homem-Aranha. O deboche coloca em questão muitas ações dos heróis, sua seriedade. Por isso, em

²³ Cf. Bolland; Moore (1991).



alguns momentos, esses personagens irônicos, cínicos, tornam-se mais identificáveis com o público.

Deadpool já matou o Homem-Aranha, dando-lhe um tiro inesperado no rosto, nada mais mundano.²⁴ Há, nisso, uma quebra da grande figura do herói. Homem-Aranha morto, desfigurado, no chão. Ao ser derrotado, de modo derradeiro, fica em questão se toda sua cruzada, cruzada do herói, fez sentido.

Há enormes potências criativas na subversão do super-herói, essa figura saída, mais ou menos, dos anos 30, 40 do século passado. O herói não precisa, necessariamente, morrer para ser subvertido, há opções; esse caso é visto em *007: Skyfall* (2012), com a personagem Silva, um agente que *voltou dos mortos* em busca de vingança, e em seu primeiro diálogo, com a personagem James Bond, coloca um tópico homoerótico no diálogo.

Peguemos outros campos dos quadrinhos, *mangás*, literatura etc., e vejamos isso: os quadrinhos de super-heróis estão, muitas vezes, muito longe do choque causado por Sade, Glauco Mattoso (2006), ou mesmo certos *mangás*. Então, qualquer minúsculo avanço, no campo dos quadrinhos de heróis, parece um grande feito.

Aqui estamos falando, em algum nível, de tentativas de capturas bem executadas e incorporações da comunidade LGBTI+ dentro dos produtos de consumo de massa; nisso podemos pensar em uma mencionada *asepsia queer*. Uma normalização ambivalente; não deixa de ser avanço, mas, igualmente, é uma perda da dimensão de alteridade, pelo conservadorismo existente, que muito dialoga com uma *doxa estética*, acreditamos.

²⁴ Cf. Bunn; Talajic (2018).



Há um termo em grego chamado *Meraki*, que significa fazer algo com amor e criatividade. É colocar alma em alguma coisa. Muitas das representações recentes da comunidade LGBTI+ nos parecem *amerakianas*. Falta criatividade ou mesmo amor, são protocolos em algum nível. Nisso propomos, aqui, o termo *representações LGBTI+ amerakianas*, no sentido de uma captura mercadológica e de normalização, que deve ser feita com baixo risco. Tais representações possuem esse elemento *aqueer* estético e que está andando conforme *doxa* existente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como o presente artigo demonstrou, o objetivo almejado foi o cruzamento entre dois universos de pesquisa, aqui nos referimos ao campo de representações LGBTI+ e o universo dos quadrinhos. Usamos como recorte analítico uma edição recente da personagem Superman, tendo por base para nossa investigação qualitativa todo um aporte voltado para os quadrinhos americanos, mesmo uma discussão sobre estética *queer*. Enquanto tópicos e campos de estudos complexos, nosso objetivo foi introdutório.

Observamos como tal representação do universo LGBTI+ varia de acordo com elementos antropológicos, históricos, políticos. E, se há um avanço inegável aqui, possível de ser mensurado, há o outro lado da questão. Ao lermos a edição da personagem Superman selecionada e compararmos tal material com todo um aporte sobre quadrinhos e outras mídias, o que nos soa é que há certa *asepsia queer*. Uma captura da pauta LGBTI+ por um elemento de normalização. Em uma dimensão conservadora da comunidade LGBTI+, o que não é necessariamente algo ruim, mas é uma carência de



maior criatividade, de rebeldia. Em uma história bastante típica da tentativa de aceitação do amor do pai, por parte do filho.

Enquanto uma investigação pontual, mesmo que em diálogo com todo um aporte teórico, acreditamos que ainda há espaço para muitas futuras explorações. Em que, aqui acreditamos, haverá maior valor de choque quando a *DC* decidir concretizar o pânico moral de outra época; quando apresentar, oficialmente, Batman e Robin enquanto um casal.

REFERÊNCIAS

007 - Operação Skyfall. Sam Mendes (dir). Londres: Eon Productions, 2012. 143 min., col.

ALEXANDRIAN, Sarene. **História da literatura erótica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BARBOSA, Maria Ligia de Oliveira; QUINTANEIRO, Tania. Max Weber. In: QUINTANEIRO, Tania (Org.). **Um toque de clássicos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BERLIN, Isaiah. **Ideias políticas na era romântica**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2009.

BIMBI, Bruno. 2017. **O fim do armário: lésbicas, gays, bissexuais e trans no século XXI**. Rio de Janeiro: Garamond.

BOLLAND, Brian; MOORE, Alan. **Batman: a piada mortal**. Rio de Janeiro: Abril, 1991.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: Crítica Social do Julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2011.



BUNN, Cullen; TALAJIC, Dalibor. **Deadpool: Massacra o Universo Marvel** (Capa Dura). São Paulo: Panini, 2018.

CARAVACA, Irene Rubio **Queerbaiting: the unfulfilled promise of queer representation**. 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/37045999/Queerbaiting_The_Unfulfilled_Promise_of_Queer_Representation Acesso em: 15 jan. 2022.

CORINGA. Todd Phillips (dir). Burbank: Warner Brothers, 2019. 122 min., col.

CRUZ, Dandara Palankof. **A outra ponte do arco-íris: discursos e representações LGBTQTT nas histórias em quadrinhos de super-heróis norte-americanas**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2017.

DALBETO, Lucas do Carmo. **SUPERGAY: Diferenças, singularidades e devir nas superaventuras da Marvel**. Dissertação (Dissertação em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina (UEL), Paraná, 2015.

DEER, Cécile. Doga. In: **Pierre Bourdieu: conceitos fundamentais**. Petrópolis: Vozes, 2018.

FAWAZ, Ramzi; SCOTT, D. Introduction: Queer about Comics. **American Literature**, v. 90, p. 197–219, 2018.

FELIZARDO, Juliano Guimarães. **Estética Queer: experiência, subversão, multiplicidade e devir na contemporaneidade**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Santa Catarina, 2015.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade vol. 2: O uso dos prazeres**. São Paulo: Edições Graal, 2010b.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade vol. 3: O cuidado de si**. São Paulo: Edições Graal, 2011.



FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade IV: As confissões da carne**. Lisboa: Relógio D'Água, 2019.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

GREEN, James. 2019. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Editora UNESP.

GREEN, James.; QUINALHA, Renan. (org.). 2018. **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca pela verdade**. São Carlos: EDUFSCar.

LENDRUM, Rob. Queering super-manhood: the gay superhero in contemporary mainstream comic books. **Journal for Arts, Sciences and Technology**, v. 2, n.2, 2004.

MATTOSO, Glauco. **Manual do podólatra amador**. Sao Paulo: All Books, 2006.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Praga a Paris: O surgimento, a mudança e a dissolução da ideia pós-estruturalista**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

MANCIO, Camila Peres; MARANHO, Elisa; SANTOS, Gustavo. Queer representation incorporated at “Him”, character of “The Powerpuff Girls”. **Journal of Science and Technology of the Arts**, v. 11, n. 1, pp. 11-21, 2019.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2017.

MOTA, Murilo Peixoto da. **Saindo do armário: da experiência homossexual à construção da identidade gay**. São Paulo: Fontenele, 2019.

MOTT, Luiz. **Crônicas de um gay assumido**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

NUNAN, Adriana. **Homossexualidade: do preconceito aos padrões de consumo**. Rio de Janeiro: Caravansarai, 2003.



ONFRAY, Michel. **Contra-história da filosofia**: as sabedorias antigas. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

PAIVA, Mário Jorge de. Análise de caso sobre representações LGBTI+ em quadrinhos de super-heróis: sobre a representação de Superman na edição especial *DC Pride 2022*. **Caderno eletrônico de Ciências Sociais**, v.10, n. 2, pp. 36-52, 2022a.

PAIVA, Mário Jorge de. Análise do sadomasoquismo erótico existente no *mangá My beloved Sadist*. **Revista Gênero**, n. 22, pp. 1-18. 2021a.

PAIVA, Mário Jorge de. Análise sobre representação LGBTI+ em um quadrinho de super-heróis: *Superman: Son of Kal-El*. **9ª Arte (São Paulo)**, v.10, pp.1-20, 2022b.

PAIVA, Mário Jorge de. Análise sobre representação LGBTI+ em quadrinhos de super-heróis: sobre a personagem Robin em *Batman: Urban Legends* número 6. **Revista Sem Aspas**, n.11, 2022c.

PAIVA, Mário Jorge de. John Constantine e a questão homoafetiva: uma análise sobre representações LGBTI+ em quadrinhos de super-heróis e animações infanto-juvenis. **Revista Sem Aspas**, v. 10, pp.1-18 2021b.

ROCHA, Emerson. Cor e dor moral. In: SOUZA, Jessé (org). **A ralé brasileira**. São Paulo: Contracorrente, 2018.

ROMERO, Francismo. **Estudios de historia de las ideas**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1953.

SADE, Marquês de. **The complete Marquis de Sade**. New York: Kensington Books, 2005.

SANTOS, Caynnã de Camargo. **O vilão desviante**: ideologia e heteronormatividade em filmes de animação longa-metragem dos estúdios



Disney. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SCRUTON, Roger. **Beleza**. São Paulo: É Realizações, 2015.

SHYMINSKY, Neil. “Gay” Sidekicks: queer anxiety and the narrative straightening of the Superhero. **Men and Masculinities**, v.14, n.3, 2011.

TAYLER, Tom. *Et al.* Superman: Son of Kal-El (2021-) #17 (English Edition). Burbank: DC Comics, 2022.

ŽIŽEK, Slavoj. **Acontecimento**: uma viagem filosófica através de um conceito. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

ŽIŽEK, Slavoj. **Lacrimae Rerum**: Ensaios sobre cinema moderno. São Paulo: Boitempo, 2018.

ZSILA, Ágnes. *Et al.* Loving the love of boys: Motives for consuming yaoi media. **PLoS ONE**. Florença, v. 13 n. 6, pp. 1-17, 2018.

Data de recebimento: 21/03/2023

Data de aprovação: 31/05/2023



FOTOGRAFIA E O PERTENCIMENTO DE POVOS ORIGINÁRIOS DO BRASIL

PHOTOGRAPHY AND THE BELONGING OF NATIVE PEOPLES OF BRAZIL

Marcio ACSELRAD¹

Heloísa Maria de Castro ARAUJO²

RESUMO

Este trabalho, cujo título “Fotografia e o pertencimento de povos originários do Brasil” surge a partir do primeiro capítulo da dissertação apresentada e defendida em janeiro de 2023 no Programa de Pós-graduação em comunicação na linha 1 de pesquisa em fotografia e audiovisual da Universidade Federal do Ceará, desenvolvida a partir de estudos decoloniais, descoloniais e contra coloniais sobre fotografia, povos originários e decolonialidade de modo a circular caminhos pela história da fotografia capazes de pluralizar olhares contra a história única da imagem de indígenas brasileiros, com o título ‘Fotografia dos povos originários no *instagram*: análise e retomada’. De que forma a história da fotografia contribui para as relações e agenciamentos entre fotógrafo e fotografados? Com o suporte dos estudos de autores como Walter Benjamin, Grada Kilomba, Ariella Azoulay, Antônio Bispo e Daniel Munduruku, utilizando as costuras da metodologia decolonial, foi possível observar o quanto ainda precisamos estar atentas/os às imagens que oprimem corpos indígenas, e fazer despertar, enquanto responsáveis, de forma consciente, narrativas alternativas que possam trazer consigo a pluralidade imagética dos nossos povos originários.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia. Povos originários. Decolonialidade.

¹ Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor Titular da Universidade de Fortaleza. E-mail: <macselrad@gmail.com>.

² Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: <helosaraujo@gmail.com>.



ABSTRACT

This work, whose title “Photography and the belonging of native peoples of Brazil” arises from the first chapter of the dissertation presented and defended in January 2023 in the Postgraduate Program in Communication in line 1 of research in photography and audiovisual at the Federal University of Ceará, *developed from decolonial studies on photography, native peoples and decoloniality* in order to circulate paths through the history of photography capable of pluralizing views against the unique history of the image of Brazilian indigenous people, with the title ‘Photography of native peoples on instagram: analysis and resumption’. How does the history of photography contribute to the relationships and agency between the photographer and the photographed? With the support of studies by authors such as Walter Benjamin, Grada Kilomba, Ariella Azoulay, Antônio Bispo and Daniel Munduruku, using the seams of decolonial methodology, it was possible to observe how much we still need to be attentive to the images that oppress indigenous bodies, and do awaken, as responsible, in a conscious way, alternative narratives that can bring with them the imagery plurality of our original peoples.

KEYWORDS

Photography. Native peoples. Decoloniality.

INTRODUÇÃO

As invasões coloniais de 1500 ao território pindorâmico³ deixaram marcas que transbordam até os dias de hoje. Vivemos em um mundo de imagens, sabemos. Assistimos a diversas lutas de demarcações territoriais, e a fotografia é mais um a ser retomada, para os povos originários do Brasil. Este trabalho apresenta uma possibilidade de circular o olhar de maneira crítica desde a história da fotografia pelo ponto de vista do pertencimento, até os tempos atuais, e por vivermos em um mundo de imagens, imagética.

Foi com o apoio de estudos decoloniais, descoloniais e contra coloniais sobre fotografia de povos originários, regime imperial e possibilidades de *circularizar* os modos de ver, demarcando uma escrita capaz de promover

³ De acordo com Daniel Munduruku (1997) o Brasil, antes das invasões era conhecido como Pindorama.



um deslocamento da margem ao centro de corpos que historicamente foram e que ainda costumam ser minorizados. De que forma a história da fotografia contribui para as relações e agenciamentos entre fotógrafo e fotografados? Quem é permitido fotografar? Quem é permitido ser fotografado? Como se dão essas relações a partir da história? Essas foram as principais perguntas norteadoras de tantas que surgiram a partir das inquietações causadas por ausências de imagens plurais de povos originários na história da fotografia.

Com o objetivo geral de entender de que maneira se dá a relação fotógrafo não indígena e indígenas fotografadas/os, a participação histórica da fotografia no silenciamento de imagens plurais dos povos originários que os processos metodológicos para o desenvolvimento desta dissertação foram se encontrando no decorrer do fazer. Circularam. Primeiro, foi preciso entender que tudo aquilo que nos apresentaram sobre fotografia, bem como a sua história precisava ser revisado com o olhar da decolonialidade, descolonialidade, anticolonialidade e contra colonialidade.

Sabemos que o olhar universalizado atravessou a forma como olhamos para o mundo bem como está presente em vários campos do saber. Aqui, sobretudo, na fotografia, se faz necessário e urgente romper com estigmas que estereotipam e universalizam estes corpos. Desse modo, este artigo conta com o apoio de autores como Walter Benjamin, Grada Kilomba, Ariella Azoulay, Antônio Bispo e Daniel Munduruku que foram capazes de ampliar a vista acerca do pertencimento e do não pertencimento de indígenas na história da fotografia.

Entender sobre a construção de objetificação de um *outro* na fotografia a partir de uma construção imperial (AZOULAY, 2019) e histórica que atribui ao fotógrafo todo o crédito pelo trabalho, também se fez importante para olhar



com cuidado para a seleção dos e das autores e autoras epistemologicamente, como Ariella Azoulay, Walter Benjamin, Daniel Munduruku e Antônio Bispo.

Sempre alguém questiona da ausência de autores clássicos europeus da filosofia da fotografia, a verdade é que muitos precisaram estar de fora e ceder o lugar para que os arranjos da decolonialidade fizessem sentido. São as medidas e negociações que precisamos fazer, colocando no centro também das epistemologias, não apenas nos objetos, os saberes que por muito tempo estiveram à margem, ignorados, negados e muitas vezes até apagados. E isso também é imagem, passa por ela e a influência. Sendo assim, todas as escolhas tomadas em todo o decorrer do desenvolvimento desta escrita atuaram junto a estes agenciamentos representacionais.

Portanto, em vez de conceber a fotografia como um meio de registrar episódios pontuais de destruição, nós precisamos nos perguntar de que maneira ela participou da destruição e, finalmente, analisar como e se, a partir desse reconhecimento, a fotografia pode nos ajudar a sair dela (AZOULAY, 2019, p. 123).

A palavra pertencimento aparece aqui, pela sua capacidade de carregar simbologias que perpassam seu conceito literal. Quando entendemos que a história imperialista das invasões negou imagens plurais de pessoas indígenas, também estamos falando da invalidação de vidas, saberes, pessoas e todas as formas de pertencimento. Quando a história enaltece imagens de dor e sofrimento de pessoas indígenas, entregando ao expectador um produto e colocando a figura da pessoa indígena, enquanto um *outro* ela também objetifica e projeta essas práticas para as gerações que a seguiram (AZOULAY, 2021).



Portanto, aqui também se trata de uma denúncia à uma câmera que juntamente a práticas histórias de fotógrafos que mantiveram acordos assinados pelas marcas de sangue, mesmo que seja uma máquina tecnológica, também fora envolvida enquanto instrumento de exclusão plural. E assim, se faz urgente a busca pela retomada de caminhos para um pertencimento pelos quais precisamos colaborar com flecha certa em direção a uma possível cura de feridas deixadas pelo tempo, prática e história.

FOTOGRAFIA E O PERTENCIMENTO DE POVOS ORIGINÁRIOS DO BRASIL

Pertencer: “verbo transitivo indireto: ser propriedade de; fazer parte de; ser parte do domínio de”⁴. A quem pertence uma fotografia? Não se trata apenas de uma pergunta sobre créditos, mas sobre privilégios. O debate não é novo, contudo a reflexão se faz necessária quando pensamos nas hierarquias sociais estruturadas nas relações de dominação e poder, fortemente denunciadas pelos recentes estudos descoloniais. Quem é permitido fotografar? Quem é o sujeito e quem é o objeto da fotografia? Quem teve o privilégio de ter sua história registrada com narrativas alternativas? Quem é protagonista e quem pertence ao pano de fundo da história da fotografia?

É patente e amplamente estudada a tentativa de universalizar as representações midiáticas. Conseguimos vislumbrar movimentos pontuais que buscam modificar as representações, mas o fato de que se trata de movimentos pontuais e excepcionais já evidencia a existência de uma visão hegemônica. Olhando para os estudos sobre representação desenvolvidos por

⁴ DA CUNHA, Antônio Geraldo. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Lexikon Editora, 2019.



autoras negras (HOOKS, 2019) é possível afirmar o quanto ainda estamos presas(os) a essas imagens criadas e elaboradas em estratégias de controle (BUENNO, 2021). Tais estratégias se fazem ferramentas elementares em construções de narrativas (escritas e imagéticas) para a manutenção de imagens que possibilitam o controle de corpos dissidentes.

O processo de universalização, para garantir o seu sucesso, precisou atingir uma pletera de áreas tais como a da linguagem, da estética e das artes, dos comportamentos sociais e das imagens. Os estudos de Grada Kilomba (2020) evidenciam o quanto esses processos atingiram, inclusive, os modos de produzir conhecimento, sendo eles capazes de alimentar uma única imagem de quem produz um conhecimento igualmente único. Para designar esta verdadeira forma de assassinato cultural, Sodr e cunhou o termo “semic dio”. Quando os portugueses chegaram encontraram aqui uma diversidade de línguas, de comportamentos, de povos e de formas de se relacionar a partir dos vários contatos com a terra. No entanto, essa variedade imagética não teve seu pertencimento garantido no modo como foram apresentadas.

Quando eles falam,   científico; quando nós falamos, não   científico. Quando eles/elas falam, é universal; quando nós falamos,   específico. Quando eles/elas falam, é objetivo; quando nós falamos, é subjetivo. Quando eles/elas falam,   neutro; quando nós falamos,   pessoal. Quando eles/elas falam, é racional; quando nós falamos,   emocional. Quando eles/elas falam,   imparcial; quando nós falamos,   parcial. Eles/elas têm fatos, nós temos opiniões (KILOMBA, 2020, p. 44).

No caso dos povos indígenas, ao perderem o direito de pertencerem às imagens de seus próprios saberes, a partir do momento que não ocupam o modelo formal e linear de traduzir o conhecimento (escrita) ou de não terem esses saberes validados, tiveram que atender e dobrar-se a uma cultura



dita civilizada e superior, atrelada a imagens que “pareceram mais naturais para os que ali chegavam: a escravização, o extermínio, a desmoralização cultural” (MUNDURUKU, 2017, p. 55). O modo organizacional imperial hierarquizou e distorceu os valores e modos de vida indígenas.

Desde os registros feitos a partir da chegada dos colonizadores/ invasores às terras pindorâmicas, a imagem foi colocada enquanto agência de modo a organizar as estruturas de poder que se pretendia criar. Ailton Krenak (2022) em visita à cidade de Fortaleza, reconta sobre o primeiro registro que temos de racismo no Brasil, aquele posto pelo português que, ao chegar ao então novo mundo, associou indígenas a seres sem alma por não serem cristãos (KRENAK, 2022⁵). A partir dessas narrativas imperiais e imperialistas, os indígenas passaram a ocupar o imaginário coletivo enquanto selvagens, primitivos e inferiores, um não pertencimento a tanta possibilidade plurais de ser indígenas tendo suas imagens minorizadas perante uma única história.

Ainda que romantizada, a narrativa europeia da fotografia se inicia em um ambiente de disputa de interesses onde a base da sua popularização combina o agenciamento de uma indenização, patentes e créditos por partes de seus inventores. Homens brancos e europeus protagonizaram essa história ao desenvolver e apresentar técnicas que um pouco mais à frente ficaram conhecidas pelo nome de fotografia. Após tantas disputas de pertencimento, a invenção foi colocada em domínio público.

Ariella Azoulay (2021) rompe com essa linha do tempo no momento em que afirma que a fotografia não nasce em 1839, apresentando a possibilidade

⁵ A fala, ocorrida no Cine-Teatro São Luís, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pHlKipWoYjA> Acesso 09 de setembro 2022.



de uma fotografia desvinculada de sua prática profissional e técnica ou da que “refere-se à temporalidade imperial de que separa os tempos e define a temporalidade dos espectadores como a dos que chegam a posteriori ao facto” (p.4). A partir da própria ideia de tempo imperial, daquilo que é apresentado enquanto novo ou novidade. A autora movimenta a história *anticolonizando* o discurso de Dominique François Arago no momento do anúncio da, então, *nova técnica* de reprodução, onde é mencionada a invasão ao Egito, que teve mais de 5 mil mortes, com o objetivo de acúmulos de riquezas que levaram muito tempo para serem copiadas e adornam um novo museu na França:

Enquanto essas imagens são exibidas para vocês, todos imaginarão as vantagens que poderiam ter derivado de um meio de reprodução tão rápido e exato durante a expedição ao Egito; todos perceberão que, se tivéssemos a fotografia em 1798, nós hoje possuiríamos registros pictóricos fidedignos daquilo de que o mundo ilustrado é eternamente carente devido à ganância dos árabes e ao vandalismo de certos viajantes. Copiar milhões de hieróglifos que cobrem o interior dos grandes monumentos de Tebas, Mênfis, Karnak e outros exigiria décadas e legiões de desenhistas. Com o daguerreótipo, uma pessoa seria o bastante para realizar esse imenso trabalho. (AZOULAY, 2019, p. 119)

Um discurso imperialista carregado de pertencimentos e privilégios que conseguiu passar despercebido acerca de suas reais motivações. Benjamin (2012) também rompe a linha do tempo, e acompanha Azoulay (2021) ainda em 1931, quando publica a Primeira história da fotografia, cem anos após o pronunciamento de Arago, e adiciona seu olhar analítico-filosófico sobre o mesmo ao descrever que “A beleza desse discurso vem do fato de que ele cobre todos os aspectos da atividade humana” (BENJAMIN, 2012, p. 99). Quanto maior e mais específica é a técnica mais espera-se pela figura de



um especialista para ocupar um cargo. Para Azoulay (2021), o profissional fotógrafo “nunca deveria ter sido reconhecido como único proprietário da fotografia” (p. 5).

Quando se é incluído fatores e presenças humanas na fotografia, possibilitando descentralizar da técnica para sujeitos e sujeitas, reconhecemos como a, então, nova técnica trouxe a possibilidade de eternizar pessoas queridas, seus rostos, demarcar suas existências, registrar momentos felizes, despedidas, eventos. Em discurso ‘Sobre o Não dito’ em MITsp, a autora afro portuguesa Grada Kilomba (2016) explica: “Há esta anedota: uma mulher negra diz que ela é uma mulher negra. Uma mulher branca diz que ela é uma mulher. Um homem branco diz que é uma pessoa”. Adiciono a pergunta: E uma pessoa indígena?

A fotografia é uma inscrição (CAMPT, 2017). Sem descrição, se perde no tempo e na história. Um documento ou retrato sem a inscrição ou prova de que ele é também de um outro garante a posse ou poder técnico de quem a produziu. Se perde a possibilidade de inscrever na história o pertencimento de existir. Ailton Krenak (2020), em entrevista para o Repórter Eco⁶ disse que “Os índios foram desaparecendo porque a América foi sendo descoberta”. Para Daniel Munduruku (2017) “há um grande esforço indígena para pertencer às suas próprias imagens, uma vez que, para o imaginário coletivo, essas imagens são carregadas de elementos fantasiosos que serviram para alimentar a combalida estrutura real europeia” (p. 16).

É preciso deixar claro que o imaginário europeu sobre o novo mundo por ele mesmo “descoberto” foi sendo forjado pelos relatos heroicos

⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IwhpFUqvJao> Acesso em 13 de março 2022.



de muitos viajantes, os quais, não podendo compreender a imensidão do lugar em que estavam, inventam histórias para convencer seus patrocinadores ou seus conterrâneos (MUNDURUKU, 2017, p. 16).

Em documentos de capturas de imagens dos povos originários brasileiros (Figuras 1 e 2) foram realizadas na França e pertencem ao *Musée L'Homme* em Paris. Um historiador do Rio de Janeiro, Marcos Morel (2001) traz algumas informações, com seu olhar, sobre essas fotografias, e se atentos estivermos, se apresenta como uma possível oportunidade de refletirmos sobre as relações entre história e a fotografia dos nossos povos originários.

Figura 1:
DAGUERREÓTIPOS D8o 1318



Figura 2:
DAGUERREÓTIPOS D8o 132



Em seu artigo ‘Cinco imagens e múltiplos olhares: ‘descobertas’ sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX’, o historiador faz levantamentos dos primeiros registros fotográficos de indígenas de que se tem conhecimento.



O primeiro dado fornecido é o da origem dessas pessoas fotografadas em associações à etnia Krenak, que, na época, juntamente com outras etnias, eram pejorativamente conhecidos pelos portugueses como Botocudos⁷, nome utilizado também pelo historiador para denominar o fotografado.

O termo utilizado alerta sobre a urgência para a atualização dessas e de outras nomenclaturas que ainda são usadas para descrever nossos povos originários. Dito isso, é importante observar que se trata de uma pesquisa datada do ano 2001, antes da disseminação das informações compartilhadas por autores indígenas em livros e redes de socialização virtual, e também das políticas públicas que contribuíram para uma possibilidade de (re)formação de uma imagem desses povos, de seus sentimentos de pertencimento e de outros marcos conquistados.

Precisamos, amigos e amigas, nos libertar desse conceito que desvaloriza a nossa diversidade. Precisamos entender que não existem índios no Brasil. Precisamos aprender como chamá-los, festejá-los, conhecê-los e, principalmente, valorizá-los. Precisamos encontrar um lugar para eles dentro de cada um de nós. E a maneira em que mais bem podemos fazer isso é conhecendo-os da melhor forma possível (MUNDURUKU, 2017, p. 17).

O segundo dado trata de uma possível tentativa de descaracterização desta pessoa, com elementos que não faziam parte de sua cultura, como os panos que estão em cima das pernas do rapaz arrumadas como um lençol. Mesmo que não haja confirmação, é possível perceber a forma ‘desarrumada’ com que foi colocado esse elemento, o que dá a entender que foram utilizados

⁷ De acordo com o dicionário, botocudo, pela sua etimologia é denominação dada pelos portugueses a indígena pertencente a grupos de diversas filiações linguísticas e regiões geográficas por usarem botoques labiais e auriculares.



para cobrir a nudez. O adorno da boca, conhecido por batoque, geralmente feito de madeira, não apenas estético, mas um elemento ancestral, também foi retirado, deixando apenas a marca de que algo estava ali, uma inscrição que pode contribuir com associações aos povos Krenak.

É importante mencionar a prática técnica que traz essa imagem em duplas, dois frames: um de frente e outro de perfil, como quem deseja eternizar e apresentar algumas características físicas do corpo, tamanho da cabeça, formas, narizes, orelhas, pescoços, sobrancelhas, não se trata de uma fotografia em lazer, mas em trabalho técnico, algo semelhante às práticas documentais de retratos de cárceres que guardamos no nosso imaginário coletivo.

Essa pessoa não foi a única a ser fotografada, uma segunda (Figuras 3 e 4) também estava na cena durante esses registros e, de acordo com o historiador, é possível perceber valores semelhantes aos que foram atribuídos à primeira pessoa. Nestes segundos registros, podemos observar um olhar de quem encara, de maneira firme: para um registro com *daguerreótipos*, onde os tempos de exposição demoravam entre vinte a trinta minutos colocando, de fato, a pessoa em posição de objeto, imóvel, silencioso, subserviente, útil.

A ausência dos nomes dessas pessoas nas legendas de suas fotografias demonstra, ainda, a tecnicidade dessa relação: o que ficam são as informações técnicas, e não a sua história, apagada e carregada de um não pertencimento e constrói a objetificação de sujeitos. Estes produtos-fotografia pertencem ao Museu do Homem de Paris⁸. A serviço de quem se constroem essas narrativas imperialistas sobre as/os indígenas brasileiras/os?

⁸ Disponível do site oficial pelo link <https://www.museedelhomme.fr/fr> Acesso em 09 de setembro 2022.



Figura 3:
DAGUERREÓTIPOS D8o 1318



Figura 4:
DAGUERREÓTIPOS D8o 1319



imagens feitas na época também serviam aos estudos biológicos do corpo. O próprio local, Museu do Homem de Paris, tem o propósito central de mostrar a ‘evolução’ biológica e social das humanidades. Mas por qual perspectiva?

É preciso dizer que há poder em olhar (HOOKS, 2019). A relação de dualidade entre fotógrafo e fotografada infere uma relação de poder, capaz de eternizar esse momento para todo o sempre. Para Hooks (2019), “as políticas da escravidão, das relações de poder racializadas, eram tais que os escravizados foram privados de seu direito de olhar” (p. 211). Portanto, a pessoa da segunda fotografia (figura 3 e 4) não olha, encara. Um olhar opositor. Um anseio rebelde que declara: “Eu não só vou olhar. Eu quero



que o meu olhar mude a realidade” (p. 212). Assim, as relações envolvidas nestas fotografias são de subordinação e poder, necessariamente.

Que caminhos, então, é possível percorrer para promoção de imagens plurais que evitem a objetificação da imagem de pessoas indígenas brasileiras? Um caminho proposto por Antônio Bispo (2019) é o da circularidade. Uma capacidade de adaptação e ajuste dos modos de ver e viver em ajuste no mundo. A circularidade, apresentada pelo autor, estão nos precedentes históricos enquanto elemento de resistência dos povos originários. É possível observar a presença de estratégias de pluristas nesses modos desde a escrita, dos costumes, cultura, música, línguas e em todo o território brasileiro sejam em confluências ou transfluências.

O autor Bispo (2019) garante que “podemos afirmar que a guerra da colonização nada mais é que uma guerra territorial, de disputa de territorialidades” (p.52). De acordo com o autor, o olhar monista é verticalizado, onde suas religiões cultuam um único Deus, com políticas hierarquizadas e centradas em um líder maior, pensadas e estruturadas por homens brancos. Os olhares pluristas são horizontais, circulares, se alimentam de saberes e religiões politeístas se organizam em grupos, comunidades e foram estruturadas pelo coletivo.

Nas religiões de matriz afro-pindorâmicas a terra, ao invés de ser amaldiçoada, é uma Deusa e as ervas não são daninhas. Como não existe o pecado, o que há é uma força vital que integra todas as coisas. As pessoas, ao invés de trabalhar, interagem com a natureza e o resultado dessa interação, por advir de relações com deusas e deuses materializados em elementos do universo, se concretizam em condições de vida (BISPO, 2019, p. 22).



O autor francês em diáspora, Malcolm Ferdinand (2022), revela o modo como olhamos para o mundo, trazendo à tona o termo “racismo ambiental”⁹. O autor também faz um retorno à história da colonização, apresentando imagens críticas e alternativas às narrativas que nos foram apresentadas sobre o navio negreiro e acredita que há uma forma de quilombolas (exemplo citado por ele) adquirirem responsabilidades sob os seus corpos desses sistemas de opressão quando “por meio do cuidado e do amor dedicados à Mãe Terra é possível redescobrir seu corpo, explorar sua humanidade e se emancipar do *plantationoceno* e de suas escravidões” (FERDINAND, 2022, p. 174).

A circularidade, portanto, é um elemento que nos permite perceber que ao olharmos corpos reconectados à natureza possibilita a promoção de um valor emancipatório em pertencimento. A líder Wanda Witoto¹⁰ (2022) ficou conhecida na rede *Instagram* por vídeo e fala de um trecho que uma entrevista que foi publicada em seu perfil e logo viralizou em outros tantos perfis que expõem posicionamentos. Com a proposta de que invertamos os nossos olhares, a liderança indígena conecta corpo e natureza, corpo e árvores, corpo e rios desconstruindo um “olhar satélite” e aproximando, colocando no centro, o corpo não somente enquanto parte, mas enquanto “ela” própria, a natureza.

O mundo olha para essa Amazônia com um “olhar de satélite”, por cima, só consegue enxergar o verde e a beleza dos rios, mas a vida dessas pessoas aqui embaixo que não consegue ser olhada, elas têm impactos e ninguém cuida das pessoas. As pessoas querem proteger as

⁹ “Racismo ambiental” é um termo cunhado pelo Dr. Benjamin Chavis que revela discriminação racial na elaboração de políticas ambientais (FERDINAND, 2022)

¹⁰ Perfil da indígena Wanda Witoto. Disponível em: <https://www.instagram.com/vandawitoto/> Acesso em 10 de Janeiro 2023



árvores, o rio, mas não cuidam das pessoas que protegem as árvores e os rios. A gente precisa inverter os olhares porque a vida dessas pessoas é mais importante, porque são elas que mantêm a floresta em pé. São elas que conseguem proteger o rio a partir desse modo de vida e de respeito com a natureza, o meio ambiente, a fauna, flora, tudo o que nos cerca. A gente compreende também que somos partes, que somos ela, que a gente está conectado em todos os sentidos da vida (WITOTO, 2022. Trecho da entrevista ao Rafael Parente).

Sem as vendas coloniais podemos observar uma evolução da diversidade em imagens plurais de indígenas brasileiros. Está diante dos olhos o que vivemos durante os últimos anos pandêmicos, em meio à tantos eventos *online*, *lives* e congressos ao redor do Brasil. O Ambientalista Ailton Krenak protagonizou eventos com os títulos “Plantas Mestras”¹¹ (em outubro de 2022 no Rio de Janeiro), *Live* sobre “Territórios, autonomias e resistências”¹² disponibilizado pelo canal diversidades usp no *Youtube*, um curso online com o título “A regeneração é a cura”¹³ que compunha um Ciclo Selvagem Regenerantes de Gaia, e tantos outros que podem nos dar uma ideia daquilo que pulsa aos olhos, que pede por mudanças, e que pode, se interligar aos tantos problemas até aqui apresentados que, a partir de alternativas imagéticas, seja possível somar rumo à diversidade.

¹¹ Disponível em https://www.instagram.com/p/CktDauTrCJt/?utm_source=ig_web_copy_link Acesso em 03 de Janeiro 2022

¹² Disponível em https://www.instagram.com/p/CgCtexOu5Co/?utm_source=ig_web_copy_link Acesso em 03 de Janeiro de 2022

¹³ Disponível em https://www.instagram.com/p/CfT2SmnrVCn/?utm_source=ig_web_copy_link Acesso em 03 de Janeiro 2022



O acampamento terra livre (ATL¹⁴), desde 2020, ganha força em território geográfico brasiliense e nas redes sociais com seus/suas fotografos/as e páginas de jornalismo alternativo indígena promovendo cobertura e divulgação pela perspectiva indígena. O território geográfico ocupa o imagético de diversas formas, desde o corpo aos espaços virtuais. Beatriz Nascimento (1989) fez essa fala em um documentário cujo título “*Orí*”, obra de 1989 narrada e roteirizada por ela. A reflexão da autora quilombola urbana vai de encontro com o grande buraco imagético que precisamos recuperar

É preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem-se que tornar visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade. Então, eu conto a minha experiência (...) (NASCIMENTO, 1989).

Ainda é preciso recuperar as ausências e nos auto responsabilizar com os nossos olhares diante dos tantos não pertencimentos fotográficos, além de dar continuidade aos descobrimentos de cegueiras sociais para com os genocídios imagéticos da pluralidade indígena. No dia 1 de Janeiro de 2023, sem precedentes históricos, vimos acontecer uma recuperação dessas imagens em posse presidencial com diversidade, tendo o Cacique Raoni Metuktire, líder indígena, lado a lado com o presidente Lula e outras representações como Aline Sousa (mulher negra, catadora de materiais recicláveis), Francisco (uma criança de 10 anos, negro, 1º lugar no campeonato da Federação Aquática Paulista em 2022), Jucimara Fausto dos Santos (cozinheira social) e Ivan Baron (ativista anticapacitista).

¹⁴ Maior mobilização nacional indígena: acampamento terra livre acontece em Brasília, onde etnias de todo o Brasil se encontram para articular e cobrar demarcação de suas terras.



Historicamente a sociedade aprendeu com o olhar de satélite (WITOTO, 2022) como se deve olhar para o mundo, mais precisamente, para o nosso extenso e plural país brasileiro. Foi com este olhar que as forças imperiais separaram corpos de seus territórios, caçaram e capturaram corpos ao mesmo tempo em que nasciam processos de animalização de suas representações raciais e étnicas. “Essa *caçada* foi o próprio princípio do tráfico negreiro transatlântico” explica Malcom Ferdinand (2022, p. 241). Portanto, este artigo é uma denúncia. Denúncia de um marco, alerta e cobrança para que mudanças possam seguir seus cursos em retomada ao pertencimento. Pertencer na fotografia é existir em toda sua pluralidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O silêncio já não é mais uma opção. Estamos vivendo a era das retomadas, uma delas, é a da imagem, que talvez demore mais 500 anos (não sabemos) para equalizar juntamente a outras igualmente plurais. Como lidar então com fotografias que estereotipam? O que ainda alimenta um olhar que as reproduz? Como, a partir das (re) conexões com o mundo orgânico, poderemos ser capazes de produzir imagens plurais e diversas? Qual o nosso papel social no mundo enquanto produtoras/res?

Redescobrimos modos de ver e se ver, percebendo que há uma relação de poder no olhar e entre a supremacia branca com corpos dissidentes, mobilizando da margem e ao centro na tentativa de contribuir, articulando a representação da cultura indígena, bem como seus corpos - territórios que ainda hoje são capturados enquanto objetos e que anseiam por conexões pluralistas com olhares que possibilitam a diversidade brasileira indígena, se apresentam enquanto caminhos que ainda precisamos percorrer.



Retornando, então, aos estudos de Ariella Azoulay (2021), acerca do encontro (fotografia) que também é negociação política: A partir do momento em que entendemos essa relação enquanto negociação e poder, juntamente com seus precedentes históricos, seremos capazes de observar de maneira crítica acerca das tais ausências plurais e de quem está por trás de cada uma delas. Quem decide quem está “dentro” e quem está “fora” de uma fotografia e porquê? Esse debate do “dentro e fora” trazido pela autora nos mostram o quanto ainda precisamos nos empoderarmos das câmeras, juntamente a olhares e produtores indígenas, para que possamos agir conscientemente junto a descolonialidade.

Compreender a fotografia como um produto de tal encontro me libertou das discussões sem saída da fotografia em termos do “dentro e fora” organizado e corporificado pela câmera - aqueles que estão na frente da câmera e atrás dela no momento em que a fotografia é tirada, dentro e fora do quadro no momento em que a fotografia é vista (AZOULAY, 2021, p. 12).

Se para Antônio Bispo (2019) é a partir desses encontros pela diversidade que poderemos construir um futuro possível e plural, é inegável o tamanho da capacidade de uma fotografia capaz de permear o imaginário coletivo que possa emergir possibilidades alternativas das que nos foram apresentadas pelo imperialismo e mantidas pela colonização continuada. Uma vez que consigamos olhar para as pessoas sem um olhar satélite, seremos capazes de olhar para pessoas, independentemente de sua cor/raça, enquanto corporeidade, pessoas indígenas enquanto guardiãs, e estaremos aptos a aceitar imagens plurais em redes, criar fotografias com a capacidade transformadora do mundo, confluindo com os povos indígenas: capazes de segurar o céu. “Nunca mais um Brasil sem nós” (GUAJAJARA, 2023).



Para mim, um dos meios necessários para chegarmos a esse lugar é transformarmos as nossas divergências em diversidades, e na diversidade atingirmos a confluência de todas as nossas experiências (BISPO, 2019: p. 49).¹⁵



REFERÊNCIAS

AZOULAY, Ariella. **Civil imagination: A political ontology of photography**. Versos Livros, 2015.

AZOULAY, Ariella. **Desaprendendo momentos decisivos**. Revista Zum, São Paulo, n. 17, 2019.

AZOULAY, Ariella. **O contrato civil da fotografia**. Princeton University Press, Nova Jersey, EUA, 2021.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: 2012.

CAMPT, Tina M. **Escutando imagens**. Duke University Press, 2017.

¹⁵ A rampa da diversidade apareceu em diversos jornais no dia primeiro de janeiro de 2023. A publicação em questão está disponível no link <https://www.instagram.com/p/Cm6lHKBOH2X/> ultimo acesso em 28/04/2023 as 16:39hrs



CUNHA, Antônio Geraldo Da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 2010.

DOS SANTOS, Antonio Bispo. **Colonização, quilombos: modos e significações**. 2019.

FERDINAND, Malcom. **Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho**. Ubu Editora, São Paulo. 2022.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Cobogó, Rio de Janeiro: 2020.

MUNDURUKU, Daniel; LAURA Beatriz. **Histórias de índio**. Companhia das Letrinhas, São Paulo:1997.

MUNDURUKU, Daniel; LAURA Beatriz. **O banquete dos deuses: conversa sobre a origem e a cultura brasileira**. Global Editora e Distribuidora Ltda., São Paulo: 2015.

MUNDURUKU, Daniel; LAURA Beatriz. **Mundurukando 2: sobre vivências, piolhos e afetos: roda de conversa com educadores**. UKA Editorial, São Paulo: 2017.

MOREL, Marcos. **Cinco imagens e múltiplos olhares: 'descobertas' sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX**. História, Ciências, Saúde-Manguinhos, v. 8, p. 1039-1058, 2001.

NASCIMENTO, Beatriz. **O negro visto por ele mesmo: ensaios, entrevistas e prosa**. Ubu Editora, 2022.

Data de recebimento: 14/07/2023

Data de aprovação: 27/08/2023



NARRATIVAS FOLIÃS PARA AS TELAS: UMA ANÁLISE DO DESFILE DA ESCOLA DE SAMBA VIRTUAL CORAÇÕES UNIDOS NO CARNAVAL VIRTUAL DE 2022

REVELERS' NARRATIVE FOR THE SCREENS: AN ANALYSIS OF THE PARADE OF THE VIRTUAL SAMBA SCHOOL CORAÇÕES UNIDOS AT THE 2022 VIRTUAL CARNIVAL

Édson Luís DUTRA¹

Roberto TIETZMANN²

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo desvelar o processo de criação da narrativa carnavalesca para o desfile de uma escola de samba virtual. O desfile tradicional de uma escola de samba se dá em um conjunto de fatores que propiciam o entendimento da narrativa a ser apresentada na passarela, in loco. No entanto, quando estes fatores se alinham para reproduzir o efeito do desfile em outras plataformas, como a internet, é possível encontrar direcionamentos para emular estas apresentações artísticas de forma mais próxima do que podemos chamar de real. Como procedimentos metodológicos, foram adotadas as pesquisas bibliográfica e iconográfica, além da análise de conteúdo do desfile da escola de samba virtual Corações Unidos na plataforma Carnaval Virtual. Como resultados, percebemos que os elementos necessários para a identificação da narrativa carnavalesca estão presentes no desfile virtual, promovendo a compreensão das apresentações e gerando conexão com o que se observa no desfile de uma escola de samba tradicional.

¹ Mestrando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. E-mail: <edydutraed@gmail.com>.

² Doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. E-mail: <rtietz@pucrs.br>.



PALAVRAS-CHAVE

Carnaval. Carnaval Virtual. Narrativa audiovisual.

ABSTRACT

This research aims to reveal the creation process of the carnival narrative for the parade of a virtual samba school. The traditional parade of a samba school takes place in a set of factors that facilitate the understanding of the narrative to be presented on the catwalk, in loco. However, when these factors are aligned to reproduce the effect of the parade on other platforms, such as the internet, it is possible to find directions to emulate these artistic presentations closer to what we can call real. As methodological procedures, bibliographic and iconographic research were adopted, in addition to the content analysis of the parade of the virtual samba school Corações Unidos on the Carnaval Virtual platform. As a result, we realized that the necessary elements for identifying the carnival narrative are present in the virtual parade, promoting the understanding of the presentations and generating connection with what is observed in the parade of a traditional samba school.

KEYWORDS

Carnival. Virtual Carnival. Audiovisual narrative.

INTRODUÇÃO - A ESCOLA DE SAMBA E O CARNAVAL VIRTUAL

O carnaval é uma das manifestações culturais mais famosas do país, tendo na escola de samba sua mais marcante representação. Originária do Rio de Janeiro nos idos de 1920, a escola de samba se espalha pelo Brasil, mantendo aspectos essenciais à sua condição cultural, mas também adaptando-se às particularidades de cada cidade, cada região. Mas afinal, o que é uma Escola de Samba? Valença (1996, p. 51) define escola de samba como “uma associação popular, recreativa e musical que tem por finalidade precípua a participação no carnaval”. A abolição da escravatura e a efervescência da crescente capital federal à época - aliada à uma desordenada migração rural,



culminaram na formação de uma população marginalizada, originando as periferias e as favelas (VALENÇA, 1996). Cabral (2011) conta que a Praça Onze, região central do Rio de Janeiro, era o cenário de apresentação das agremiações carnavalescas, sobretudo as mais populares, que começavam a brincar o carnaval ao som de um novo ritmo: o samba. Valença (1996) complementa o histórico da formação da Escola de Samba:

Como se reuniam nas proximidades da Escola Normal [...] ocorreram-lhes dar ao grupo a denominação de escola de samba. Assim, enquanto na Escola Normal se transmitiam as disciplinas curriculares, nesta outra escola seria possível ensinar o samba, matéria que nada ficava a dever às outras. A denominação revela um propósito de conferir importância à sua matéria - o samba -, e a si próprios, aos que ali se congregavam, a condição de “professores”. E demonstra que já é muito antiga e arraigada no espírito dos foliões da pretensão didática, o fascínio pela ideia de que, mais do que o mero lazer, o que se intentava era a transmissão de conhecimentos. Na verdade, a transmissão de uma cultura que via no carnaval a oportunidade de afirmar-se (VALENÇA, 1996, p. 53).

Ao longo dos anos, as escolas de samba foram tomando novas proporções e evoluindo em seus desfiles no carnaval, conforme atraíam a atenção do poder público, da mídia, das marcas e dos turistas. Tal crescimento atingiu seu auge nos anos 80, com a inauguração do Sambódromo, em 1984, local destinado para as apresentações das escolas de samba, contendo arquibancadas e camarotes fixos, além de uma pista de desfile adequada (CUNHA, 2015). Valença (1996) salienta que, atualmente, os desfiles das escolas de samba, sobretudo as cariocas, virou um espetáculo de massa. Entretanto, é possível observar que em diversas cidades do país, onde há escola de samba, seus desfiles movimentam milhares de pessoas.



Essa popularidade da escola de samba ganhou novos adeptos não apenas na continuidade da manifestação em seu dia-a-dia, mas também nos novos espaços proporcionados pelos avanços tecnológicos que, de certa forma, também acompanharam a evolução destes desfiles. A internet, popularizada no Brasil a partir dos anos 90, possibilitou o encontro de foliões e simpatizantes de escola de samba em grandes fóruns virtuais, blogs e sites que reúnem informações sobre o carnaval durante o ano inteiro e não apenas nos meses de janeiro e fevereiro, período onde a pauta é explorada na mídia tradicional. É a partir destes espaços virtuais que surge, em meados dos anos 2000, a proposta de realização de um desfile de escola de samba virtual, aos moldes do que já existia, mas em período fora do tradicional.

Fundada em 2003, a Liga Independente das Escolas de Samba Virtuais (LIESV) tornou-se o primeiro espaço virtual com a proposta de reproduzir o desfile de uma escola de samba através das tecnologias virtuais e digitais, realizando seus desfiles no meio do ano, entre junho e julho. Ao longo dos anos, outros grupos e ligas também surgiram com o mesmo propósito de realizar desfiles de carnaval pela internet, proliferando, assim, o número de escolas de samba virtuais por todas as regiões do país, criando redes, expondo e apresentando artistas (cantores, figurinistas, projetistas e carnavalescos) e compartilhando talentos. De acordo com a liga Carnaval Virtual, fundada em 2015:

o Carnaval Virtual se assemelha ao carnaval real em tudo. Há o desenvolvimento do enredo, a confecção da sinopse, as eliminatórias de samba-enredo, divulgação do samba (que pode ser gravado em estúdio) e o desfile em si. A grande diferença resume-se na execução do projeto. O Carnaval Virtual desfila somente com os desenhos e traços do artista. Assim, não há o trabalho de executar o projeto, como



por exemplo, confeccionar uma fantasia. Tudo termina no âmbito do projeto, do desenho (CARNAVAL VIRTUAL, 2022).

Uma das semelhanças dos desfiles das escolas de samba, sejam eles virtuais ou não, é a apresentação de uma narrativa, contada através dos elementos que são apresentados para o público. No desfile tradicional, não virtual, é possível observar que a história que a escola de samba apresenta se desenvolve ao longo das fantasias das alas, dos carros alegóricos, dos grupos performáticos de dança e encenação, do samba enredo, do ritmo da bateria, e dos demais elementos essenciais à caracterização da escola de samba e, principalmente, na presencialidade na passarela onde os desfiles acontecem, de forma fluida, sem a interferência direta do espectador. No desfile virtual, Alvarenga e Frade (2011) mostram que:

Toda vivência *online* se dá pela mediação de uma interface que garante sua configuração. O corpo/sujeito/plugado ao computador age sobre o desfile através do *mouse*, fazendo mover os integrantes dispostos em alas no desenvolvimento em quadros do enredo, acompanhado pelo som do samba ao fundo. Trata-se de prática de agenciamento solitário, do sujeito que faz acontecer um desfile de escola de samba em rolamento na tela de um computador (ALVARENGA; FRADE, 2011, p. 163).

Assim, esta presente pesquisa tem por objetivo desvelar o processo de criação da narrativa carnavalesca para o desfile de uma escola de samba virtual. A partir da pesquisa bibliográfica e da análise de conteúdo (Bardin, 2016), teremos como objeto de estudo o desfile da Escola de Samba Virtual Corações Unidos para o carnaval de 2022, onde trouxe uma homenagem aos cantores Luiz Gonzaga e Gonzaguinha. A investigação abre espaço para um novo olhar sobre a virtualização das manifestações culturais, ou até



mesmo a multiplicação de uma cibercultura, que se apropria dos elementos não virtuais e os adapta para uma nova representação.

A NARRATIVA CARNAVALESCA NO AMBIENTE VIRTUAL

No desfile de uma escola de samba, um dos elementos mais marcantes é o samba-enredo, a música da apresentação. Como salienta Cunha (2015), o samba é cantado repetidamente, como um mantra, ao longo de todo o desfile da escola de samba. Sobre o samba-enredo, Raymundo (2021) corrobora, afirmando que

diferentes fatores são essenciais para averiguar uma *forma própria* do samba-enredo. Primeiro, ressalta-se que é um gênero cuja existência se dá por um objetivo pragmático: ser a canção da escola de samba para o seu desfile. Segundo, convém lembrar da sua relação plasmada com a História: desde seus primórdios, deveria portar “motivos patrióticos”, ou seja, tematizar assuntos invariavelmente ligados à história e cultura brasileira. Em terceiro lugar, tem uma complexa rede de autoria: todo samba-enredo parte de um enredo, cujo autor é(são) outro(s); o próprio samba-enredo, na maioria das vezes, tem autoria coletiva. O quarto fator é o *circuito* por onde o samba-enredo se difunde, assim como o *público* a qual se destina e o papel por ele exercido, que é *performático* (RAYMUNDO, 2021, p. 31).

Assim, o samba-enredo pode ser compreendido como uma importante ferramenta para o entendimento da narrativa apresentada pela escola, já que ele é o elemento musical da história contada. No entanto, Farias (2007) conta que o Enredo é tido como o grande elo de ligação entre os demais elementos presentes na apresentação, pois é a partir dele que tudo se cria: o samba-enredo, como já vimos, mas principalmente, as fantasias e alegorias, destaques, alas, representações cênicas e coreográficas. O quesito Enredo, no desfile da escola de samba compreende-se entre a parte escrita (o texto,



o argumento, e o roteiro de desfile) e a parte plástico-visual (fantasias, alegorias). O jurado do quesito, para conceder a nota na avaliação, observa o texto que a escola propôs e faz a ligação entre aquilo que está descrito no texto com os elementos visuais que compõem o roteiro do desfile. Este roteiro é que molda a sequência dos elementos que farão a narrativa ser contada, através de alas, carros alegóricos e destaques (CUNHA, 2015). Havendo a compreensão plena da proposta com a sequência do roteiro da narrativa, é nota máxima.

Na comparação entre os modelos de desfile (virtual e tradicional - não virtual), ambos têm o samba-enredo como música de espetáculo. No entanto, a grande diferença se dá na parte visual, onde no virtual, o entendimento plástico é permitido apenas pela visualização do desenho, e não pela execução do figurino em fantasia física, como acontece no desfile tradicional. Neste caso, no carnaval virtual, a narrativa se desenvolve de forma mais clara a partir das imagens. Sobre a narrativa carnavalesca no ambiente virtual, Alvarenga e Frade (2011) destacam que:

O carnaval do meio do ano se configura em espaço de deslocamento de signos e significados do carnaval oficial para espaços virtuais de interação em que a festa, o riso, a brincadeira e a comicidade estão impregnados de irreverência e criticidade aos padrões do carnaval oficial. É o trânsito para o virtual compondo, a seu modo, em seus sistemas próprios de linguagem, o carnaval na forma e na prática dos desfiles das escolas de samba (ALVARENGA; FRADE, 2011, p. 165).

Eisner (1995, p. 14) afirma que “é possível contar uma história apenas através de imagens, sem ajuda de palavras”. No desfile virtual, as imagens estão dispostas em sequência e vêm acompanhadas de legenda, contendo o nome do elemento e sua representação dentro da narrativa. No entanto,



independentemente de legenda e, também, ao critério da narrativa apresentada no desfile virtual, a imagem ali disposta pode gerar efeitos diversos com o espectador, traduzindo mensagens e simbologias que façam referência à narrativa proposta, quase que de forma autoexplicativa.

Eisner (1995) também pontua que o entendimento de uma imagem necessita de uma base de referências. Segundo o autor, o êxito ou a incapacidade de se comunicar através de uma imagem está diretamente ligada à capacidade de compreensão do seu leitor. No caso dos desfiles virtuais, compreende-se que o público que participa e assiste às apresentações já esteja familiarizado com o universo das escolas de samba e identifica nas imagens dispostas as referências de elementos integrantes da narrativa carnavalesca tradicional transpostos no ambiente virtual, como os figurinos de alas e destaques e os desenhos dos carros alegóricos e demais elementos cênicos.

Ao se falar sobre narrativas, subtende-se também que elas sejam contadas dentro de um determinado tempo e espaço. A rua, historicamente, foi o espaço onde as narrativas carnavalescas eram contadas. Em muitos casos, ainda são até hoje. No caso do Rio de Janeiro, onde surgiram os desfiles de escola de samba, avenidas importantes da cidade serviram de palco para as apresentações de carnaval, como a Avenida Central (hoje, Avenida Rio Branco), e a Avenida Presidente Vargas. No entanto, com a já mencionada evolução dos desfiles das escolas de samba, o espaço onde essas narrativas são apresentadas foi remodelado, criando um ambiente praticamente exclusivo para a sua exibição: o sambódromo (DINIZ; CUNHA, 2014). Idealizado pelo antropólogo Darcy Ribeiro, à época vice-governador do Rio de Janeiro, e projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, o sambódromo da Marques de Sapucaí teve as obras iniciadas em 15 de outubro de 1983 e foi inaugurado em 02 de março de 1984, no centro do Rio de Janeiro.



Desta forma, tem-se a plataforma onde os desfiles acontecem, de forma padronizada. Mesmo com a última reforma na estrutura do sambódromo, em 2011, ampliando o número de arquibancadas - e consequentemente de público em 2012 -, todos os desfiles das escolas de samba são planejados exclusivamente para aquele espaço: a volumetria de fantasias e alegorias, o uso dos materiais, o número de componentes, as coreografias, os elementos cenográficos e os efeitos visuais. Assim, as escolas conseguem projetar suas narrativas para serem contadas dentro deste espaço, contando também, neste caso, não com a interferência física no momento da apresentação, mas com as ações externas (chuva, recepção do público, desenvoltura dos componentes na passarela, eventuais problemas na execução de fantasias e alegorias, etc).

Imagem 01 - Sambódromo da Avenida Marquês de Sapucaí



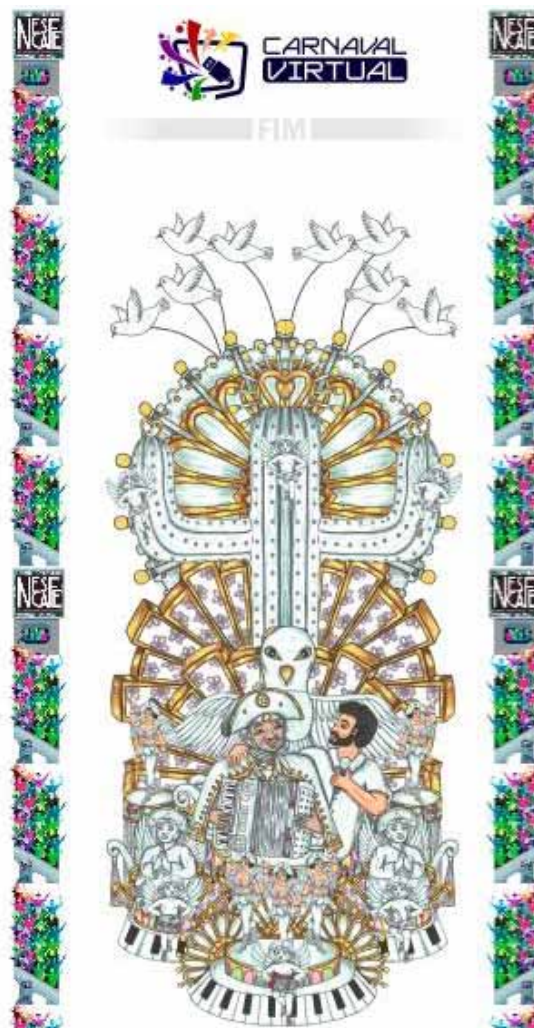
Fonte: Site O Dia

Conforme afirmam Alvarenga e Frade (2011), as escolas de samba virtuais apropriam-se dos moldes do carnaval tradicional para reinventar seus

próprios modelos de narrativa, aproximando os signos e símbolos carnavalescos tradicionais para o ambiente virtual, como no caso do sambódromo. Na liga Carnaval Virtual, o espaço onde a narrativa é contada tem inspiração em um modelo de sambódromo, com imagens que se relacionam com arquibancadas, a pista de desfile e até mesmo as caixas de som onde se escuta o samba e outdoors de marcas apoiadoras do evento.

Imagem 02 - Avenida da Liga Carnaval Virtual

Fonte: site Carnaval Virtual



Sobre o tempo da narrativa, enquanto no desfile tradicional, ela dura enquanto a escola de samba faz sua apresentação na passarela, no desfile

virtual ela consegue ficar de forma permanente, pois o desfile virtual, mesmo após encerrada a apresentação da escola, gera a possibilidade de seu armazenamento dentro de links e/ou hiperlinks em páginas especiais.

Imagem 03 - Página de acervo dos desfiles do Carnaval Virtual.



Fonte: pesquisador

Desta forma, o desfile virtual poderá ser acessado com seu conteúdo na íntegra, da mesma forma que foi visualizado pela primeira vez. Esta possibilidade não se repete no desfile tradicional, ao passo que os elementos que compõem o desfile podem sofrer ações externas, podendo interferir na forma de apresentação e entendimento da narrativa outrora exposta.

CORAÇÃO SANFONEIRO - O VELHO LUA E A VOZ DA EMOÇÃO (METODOLOGIA E ANÁLISE)

Como parte do processo metodológico desta pesquisa, além da revisão bibliográfica, propomos a análise de conteúdo, com base nos conhecimentos de



Bardin (2016), do desfile do Grêmio Recreativo Escola de Samba Virtual Corações Unidos em 2022, nosso objeto de estudo. A escola foi fundada em 2004, na cidade de Osasco, São Paulo. Tem como símbolo dois corações e suas cores são verde e vermelho. Ao longo de quase vinte anos de desfiles, a escola já passou por diversas ligas de carnaval virtual, sendo campeã por duas oportunidades, em 2008 e 2013. Para o carnaval de 2022, desfilando pelo Grupo Especial da liga Carnaval Virtual, a Corações Unidos apresentou o enredo “Coração Sanfoneiro - O Velho Lua e a Voz da Emoção”, numa homenagem aos cantores Luiz Gonzaga e Gonzaguinha. O texto da narrativa foi escrito pelo enredista³ Diego Araújo, e os desenhos de fantasias e alegorias ficaram sob a responsabilidade do carnavalesco Jerlânio Souza. O material do desfile foi coletado no *site* da liga Carnaval Virtual, na seção de Acervo de Desfiles do carnaval virtual 2022.

Como modelo de análise de conteúdo, utilizamos a categorização dos elementos de estudo. A escolha por uma análise categorial possibilita, segundo Bardin (2016), que os critérios para a elaboração das categorias não necessitem de uma fundamentação teórica. Considerando que o desfile de uma escola de samba pode ser entendido através de três grandes campos onde são distribuídos os quesitos de avaliação do desfile tradicional, utilizamos estes campos para elencar as categorias da análise, com o propósito de identificar os processos narrativos dos desfiles tradicional e virtual. Os campos categóricos estão dispostos no esquema abaixo:

- **DANÇA**

 - Comissão de Frente

³ Enredista é como se chama a pessoa que escreve o enredo de uma escola de samba.



Mestre-Sala e Porta-Bandeira

- **MÚSICA**

Bateria

Evolução

Harmonia

Samba Enredo

- **PLÁSTICO-VISUAL**

Conjunto

Alegorias e Adereços

Enredo

Fantasia

A narrativa proposta para o desfile de 2022 da Corações Unidos foi desenvolvida através de 20 alas, 04 carros alegóricos, 01 elemento cênico (tripé) e 01 casal de mestre-sala e porta-bandeira. Da mesma forma que no desfile tradicional, alguns elementos são obrigatórios no desfile virtual, como a presença de Comissão de Frente, Ala de Baianas e Bateria, embora estes elementos não sejam julgados no desfile diretamente, entrando na avaliação dos quesitos Conjunto, Enredo e Fantasia.

Ao analisar os elementos de desfile, como nas imagens 04 e 05 a seguir, é possível identificar o conceito de *timing* empregado à imagem, conforme Eisner (1995) apresenta. Segundo o autor

no universo da consciência humana, o tempo se combina com espaço e o som numa composição de interdependência, na qual as concepções, ações movimentos e deslocamentos possuem um significado e são medidos através da percepção que temos da relação entre eles. (EISNER, 1995, p.25)



Imagem 04 - Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira Corações Unidos 2022

Fonte: site Carnaval Virtual



Imagem 05 - Bateria Corações Unidos 2022

Fonte: site Carnaval Virtual

Nas imagens acima, os figurinos trazem a ideia de movimento dos componentes na passarela virtual, tal qual ocorre no desfile tradicional, onde os



desfilantes se deslocam pela avenida ao som do samba, mostrando desenvoltura e fluidez, elementos necessários para avaliação de dois quesitos: Evolução e Harmonia. No caso do desfile virtual, por serem imagens estáticas que apenas representam o movimento, tais quesitos não são postos em avaliação. Pelo mesmo motivo, os quesitos da categoria Dança também não são avaliados.

Nas imagens 06 e 07 a seguir, é possível identificar elementos da Fantasia que remetem ao nordeste, através das referências culturais e/ou geográficas, possibilitando a compreensão da narrativa que trata, entre seus homenageados, de Luiz Gonzaga, artista nordestino e considerado rei do baião, ritmo tradicional desta região do país.



Imagem 06 – Ala representando Sanfoneiro

Fonte: site Carnaval Virtual



Imagem 07 – tripé representando a geografia nordestina



Fonte: site Carnaval Virtual

Com base nos dados analisados, foi elaborada a Tabela 01, onde é possível comparar os elementos comuns que são utilizados nos dois modelos de desfile (tradicional e virtual) e que, de alguma forma, favorecem no processo de compreensão da narrativa carnavalesca apresentada.



Tabela 01 - Pontos em comum nos desfiles tradicional e virtual

CATEGORIAS e QUESITOS	DESFILE TRADICIONAL	DESFILE VIRTUAL
DANÇA		
Comissão de Frente	•	
Mestre-Sala e Porta-Bandeira	•	
MÚSICA		
Bateria	•	
Evolução	•	
Harmonia	•	
Samba Enredo	•	•
PLÁSTICO-VISUAL		
Alegorias e Adereços	•	•
Conjunto	•	•
Enredo	•	•
Fantasia	•	•

Fonte: Elaboração própria.

A partir da Tabela 01, é possível observar os quesitos postos em avaliação no desfile virtual, e também que os elementos pertencentes à categoria Plástico-visual são favorecidos no desfile virtual muito por conta da não necessidade de execução de seus projetos. Fantasias e Alegorias, no desfile virtual, são avaliadas apenas pelo desenho e sua adequação à narrativa textual proposta, no quesito Enredo. No desfile tradicional, para a compreensão da narrativa, é essencial a produção da fantasia e das alegorias de forma física, sendo que, em muitos casos, os desenhos não acompanham o material de avaliação do julgador, ficando a compreensão condicionada apenas ao que o avaliador observa na passarela.



Sobre o quesito Conjunto, este é responsável por avaliar o todo da apresentação, onde, no caso do carnaval virtual, o peso maior se dá na categoria que prima pela excelência visual. Já o Samba-Enredo é o único elemento comum entre os desfiles tradicional e virtual que é pensado, executado e avaliado em sua totalidade nos dois modelos, sem adaptações de um para o outro.

CONSIDERAÇÕES

O desfile das escolas de samba é um dos símbolos da cultura popular do Brasil, fazendo com que o carnaval se fortaleça como símbolo nacional para o mundo. As escolas de samba, da mesma forma que acompanharam a evolução da sociedade ao longo dos tempos, também acabaram sofrendo as influências dos avanços tecnológicos e foram se inserindo nos espaços virtuais, seja por conta própria, seja por força de seus simpatizantes, como no caso dos desfiles de carnaval pela internet. Desta forma, o modelo de carnaval apresentado na avenida fora das telas ganha novos formatos no ambiente virtual, embora se mantenha a inspiração no modelo tradicional.

Uma dessas inspirações é a própria apresentação em si, trazendo o modelo da narrativa carnavalesca para dentro das telas, criando um formato único de realização, adaptado à plataforma onde é exibido. Os desfiles das escolas de samba virtuais carregam metade dos elementos tradicionais de desfile, dando ênfase aqueles que melhor identificam o visual carnavalesco e proporcionam ferramentas para a elaboração e apresentação das narrativas carnavalescas virtuais: Alegorias e Adereços, Conjunto, Enredo e Fantasias.

É válido destacar que a escola de samba, em sua essência negra, periférica e marginalizada, no ambiente virtual, não encontra resistência



para existir e realizar seu trabalho cultural, diferente do que é observado no mundo fora das telas. A partir disso, é possível propor uma aproximação da sociedade com seus organismos socioculturais através da internet. Embora a escola de samba seja um corpo vivo, forjado no contato pessoal, o alcance das plataformas virtuais e também das redes digitais podem auxiliar neste processo de visibilidade da escola de samba e de compreensão básica da sua forma de trabalho na construção de um espetáculo carnavalesco.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, A. M.; FRADE, I. “Cyberfolia: o espaço virtual e os novos modos de presença carnavalesca”. In: **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Popular**. Rio de Janeiro, v. 8, n.2, p.155-166, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3MrUpzZ> Acesso em: 08 dez 2022.

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo** / tradução: Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2016. Disponível em: <https://bityli.com/vbK9G> Acesso em: 08 dez. 2022.

CABRAL, S. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. São Paulo: Lazuli, 2011.

CARNAVAL VIRTUAL. **Perguntas e Respostas (FAQ)**. Como se faz o carnaval virtual?. Disponível em: <https://bit.ly/3MaYIPE> Acesso em: 08 dez. 2022.

CARNAVAL VIRTUAL. **Desfile Corações Unidos 2022**. Disponível em: <https://bityli.com/y9rAt> Acesso em: 08 dez. 2022.

CUNHA, M. **Carnaval é Cultura - Poética e Técnica no Fazer Escola de Samba**. São Paulo: Senac São Paulo, 2015.



DINIZ, A.; CUNHA, D. **Na passarela do samba: o esplendor das escolas em 30 anos de desfiles de Carnaval no Samdódromo**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. 2^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FARIAS, J. C. **O Enredo de Escola de Samba**. Rio de Janeiro: Litteris, 2007.

RAYMUNDO, J. **Samba-Enredo: a poética do carnaval de Porto Alegre**. Ponta Grossa: Atena, 2021.

VALENÇA, R. T. **Carnaval: para tudo se acabar na quarta-feira**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

Data de recebimento: 15/05/2023

Data de aprovação: 31/08/2023



PODEM AS IMAGENS SER SONORAS?¹

CAN IMAGES BE SONOROUS?

João Djane Assunção da SILVA²

Ricardo PAVAN³

RESUMO

Argumentamos que imagens também podem ser sonoras e se formam a partir de aptidões cognitivas, sinestésicas, comunicativas e sociais desenvolvidas por um indivíduo durante a percepção interativa com a linguagem radiofônica. Para fundamentar essa ideia, baseamos-nos principalmente em Armand Balsebre (2004) e Ricardo Haye (2004). Com base nisso, estabelecemos uma relação entre os estudos sobre radiofonia e mídia sonora com os estudos sobre pensamentos e ações relacionados às imagens. Adotamos a abordagem teórico-metodológica de cruzamento de imagens proposta por Etienne Samain (2012) para ilustrar como é possível combinar representações visuais e culturais com as imagens sonoras geradas pelo estímulo radiofônico. Isso ocorre em um contexto de interações em rede proporcionado por uma experiência multissensorial única para cada indivíduo ouvinte.

PALAVRAS-CHAVE

Linguagem Radiofônica. Sensorialidade. Imagens Sonoras. Imagens Cruzadas.

ABSTRACT

We argue that images can also be sonorous and are formed from cognitive, synesthetic, communicative, and social abilities developed by an individual during interactive perception

¹ O artigo se baseia no amadurecimento e profunda reformulação de uma ideia inicialmente publicada nos anais do XV Seminário Internacional de Mídia, Cultura, Cidadania e Informação (SEMIC).

² Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Goiás. E-mail: <joaodjane@gmail.com>.

³ Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Professor da Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: <pavan.ufg@gmail.com>.



with radio language. To support this idea, we rely mainly on Armand Balsebre (2004) and Ricardo Haye (2004). Based on this, we establish a connection between studies on radio broadcasting and sound media with studies on thoughts and actions related to images. We adopt the theoretical-methodological approach of image cross-referencing proposed by Etienne Samain (2012) to illustrate how it is possible to combine visual and cultural representations with sonorous images generated by the radio stimulus. This occurs in a context of network interactions provided by a unique multisensory experience for each listener.

KEYWORDS

Radio Language. Sensory Perception. Sonorous Images. Cross-referenced Images.

INTRODUÇÃO

Inicialmente, nos apropriamos do conceito de sensorialidade segundo Pereira (2006, p. 98), que corresponde as “aptidões cognitivas e sinestésicas que um corpo pode conquistar ao entrar em contato com uma determinada expressão da cultura”. Especificamente em relação aos estudos em comunicação, a sensorialidade remete-se “as produções e alterações materiais que um corpo realiza ao interagir com diferentes mídias”. Delimitando mais, quando aplicamos esse conceito aos estudos de radiofonia e mídia sonora, nos referimos à forma como as pessoas percebem, sentem e interpretam estímulos sonoros, o que envolve não apenas a audição, mas também outros sentidos humanos.

Diante desse pressuposto, o objetivo deste trabalho é traçar caminhos para defender que o som produz imagens mentais que se formam a partir das aptidões cognitivas, sinestésicas, comunicativas e sociais alcançadas por um indivíduo na percepção interativa com a linguagem radiofônica. Neste empreendimento, tomamos como referência principal os estudos de radiofonia e mídia sonora de Armand Balsebre (2004) e Ricardo Haye (2004).



Neste artigo, a comunicação radiofônica não se limita à mensagem veiculada apenas no rádio tradicional, como o rádio hertziano e o *web* rádio, que são baseados na transmissão em fluxo contínuo. A comunicação radiofônica é compreendida como uma linguagem convergente e adaptável às práticas contemporâneas de consumo de áudio, incluindo o *podcasting*⁴. Entende-se que tecnologias, como a rede de telefonia móvel, o *podcasting* e o *streaming*, mudaram a natureza da comunicação radiofônica, que já não é vista apenas a partir de um único suporte midiático (BALSEBRE, 2013).

Além do objetivo principal, empreendemos um movimento ousado ao estabelecer uma relação entre os estudos sobre radiofonia e mídia sonora e os estudos sobre pensamentos e ações relacionados às imagens, como a maioria das pessoas as conhecem, isto é, imagens visuais baseadas em uma forte relação com o olhar.

Para isso, mostramos como é possível cruzar representações visuais e culturais com imagens sonoras, proporcionando experiências multissensoriais. A ideia é analisar a interação entre as intencionalidades do produtor de mídia sonora, que tem a capacidade de explorar as muitas possibilidades expressivas da linguagem radiofônica, e o pensamento do ouvinte, que incorpora suas próprias ideias, memórias e arquétipos imagéticos e simbólicos.

⁴ Temos consciência de que rádio tradicional e *podcasting* possuem algumas similaridades, mas não são sinônimos. A característica que os une é o fato do *podcasting* ser um espaço inovador de narrativas de áudio, proporcionando maior liberdade para explorar a expressividade e a estética da linguagem radiofônica ao aperfeiçoar antigas fórmulas precursoras na história do rádio.



Nessa empreitada, adotamos a proposta teórico-metodológica de cruzamento de imagens na perspectiva de Etienne Samain (2012), que sugere que as imagens não são apenas representações passivas, mas têm uma presença ativa que influencia a nossa percepção e nossos pensamentos. O cruzamento consiste em combinar diferentes imagens para criar novos sentidos e significados. Isso porque a continuidade das imagens é estabelecida pela percepção de quem as observa, assim, o significado de uma imagem é construído através das relações que ela estabelece com outras imagens – incluindo as imagens sonoras. As imagens cruzadas, “por pertencerem a um sistema, participam não apenas de um tempo e de um contexto singulares, mas sobremaneira de um circuito de pensamentos” (SAMAIN, 2012, p. 32).

IMAGENS TAMBÉM SÃO SONORAS!

De acordo com Balsebre (2004), a construção de imagens sonoras está estreitamente ligada ao trabalho de composição da mensagem radiofônica, que deve equilibrar adequadamente os fatores semânticos (forma) e estéticos (conteúdo). A proposta multisensorial, portanto, emerge desde o processo de produção da mensagem radiofônica, resultante da composição e da relação entre seus sistemas expressivos (palavra, música, efeitos sonoros e silêncio), “cujo significado é determinado pelo conjunto de recursos técnico-expressivos de reprodução sonora e pelo conjunto de fatores que caracterizam o processo de percepção sonora e imaginativa-visual dos ouvintes” (BALSEBRE, 2004, p. 15).

Segundo Haye (2004), os sistemas expressivos atuam de forma integrada na comunicação radiofônica, por meio de elementos verbais e não verbais:

Ou seja, por elementos linguísticos ou sons fonéticos objetivamente organizados (as palavras), sons objetivos organizados periodicamente



(música), sons específicos do ambiente de objetos e eventos (efeitos sonoros) e intervalos sem sinal vibratório, fragmentos temporais insonoros que são valiosos em si mesmos como elementos ativos de uma sequência temporal de caráter significativo (silêncios) (HAYE, 2004, p. 45-46, tradução nossa⁵).

Os sistemas expressivos da linguagem radiofônica, quando aplicados com técnicas de organização e montagem sonora, são responsáveis por proporcionar uma experiência de escuta imaginativo-visual baseada na continuidade espacial e temporal. Eles projetam sentimentos no ouvinte que são consequência de uma relação deste com seu repertório simbólico. Isso significa que a compreensão da mensagem e a associação de ideias na comunicação radiofônica estão relacionadas à percepção e imaginação. Ou seja, é a resposta aos estímulos sonoros que, para Balsebre (2004), evoca três fatores fundamentais de percepção: 1) psicofisiológicos, 2) comunicativos, e 3) sociais.

Os fatores psicofisiológicos se referem às características físicas e mentais do indivíduo que afetam sua percepção de estímulos sensoriais. No que diz respeito à comunicação radiofônica, Balsebre (2004) destaca a importância da memória e da atenção.

A memória atua na dimensão radiofônica entrelaçando ideias por meio de percepções afetivas (passadas e imediatas) e imaginação associadas ao estímulo sensorial. Quando o ouvinte escuta uma peça radiofônica, sua memória imediata é ativada para armazenar informações sensoriais, como o conteúdo da mensagem, a tonalidade da voz do narrador, a música de fundo,

⁵ Do original: “*es decir, por elementos lingüísticos o sonidos fonéticos objetivamente organizados (las palabras), sonidos objetivos periódicamente organizados (música), sonidos del entorno específicos de objetos y acontecimientos (efectos sonoros), y lapsos sin señal vibratoria, fragmentos temporales insonoros que resultan valorables en sí mismos como elementos activos de una secuencia temporal de carácter significativo (silencios)*”.



os efeitos sonoros, etc. Essas informações são processadas e comparadas com informações armazenadas anteriormente na memória de longo prazo, permitindo que o ouvinte faça conexões com sua própria experiência e conhecimento anterior (ABREU, 2016).

A memória é o mecanismo pelo qual os estímulos sensoriais são processados e armazenados, permitindo que possamos responder a eles de maneira efetiva no futuro. De acordo com Pereira (2006), esses estímulos sensoriais são caracterizados pela:

[...] capacidade de um corpo processar sons, imagens, sinais gráficos, texturas táteis, dentre outros estímulos sensoriais, como uma experiência para qual o corpo possui, conquistado através de um aprendizado, um repertório de significados, ações, emoções ou respostas relacionadas, capaz de organizá-lo frente à experiência em questão. A sensorialidade deve ser entendida, assim, como uma espécie de memória corporal a partir da qual as experiências sinestésicas ganham orientação e sentido, guiando as ações que o corpo apresenta frente a tais experiências (PEREIRA, 2006, p. 98).

Nas mídias sonoras, a memória é estimulada, por exemplo, diferentemente das mídias audiovisuais em que a voracidade da narrativa, no apelo à atenção preeminente imagética, tende a suprimir a relação única entre sensação imediata, recordação de acontecimentos e imaginação (BALSEBRE, 2004).

No que diz respeito a atenção, é um fator indispensável para que a comunicação radiofônica seja eficaz, pois as mídias sonoras precisam prender a atenção do ouvinte e manter sua atitude comunicativa. Se o ouvinte não se interessa pelo conteúdo e nem consegue estabelecer uma relação com o código de expressão emitido, a mensagem cai no desinteresse, o que impossibilitará sua continuidade e conseqüentemente a criação de imagens sonoras (BALSEBRE, 2004).



Com relação aos fatores comunicativos, referem-se à familiaridade dos atores de comunicação com o código de informação compartilhado, por exemplo, se o produtor de uma peça radiofônica fez ser compreendido. Isso inclui entender o nível de familiaridade do público com a linguagem, terminologia e expectativas culturais relevantes, e utilizar essas informações para produzir uma peça que seja clara e de fácil compreensão (HAYE, 2004).

Já os fatores sociais se referem aos códigos socioculturais compartilhados pelo imaginário coletivo, como percepções culturais consideradas universais por serem compreendidas pela maioria das pessoas. Esses códigos são formados por experiências, tradições e vivências compartilhadas e influenciam a forma como as pessoas se relacionam e interpretam e respondem às informações e mensagens. Eles são transmitidos de geração a geração e fazem parte da cultura e identidade de uma sociedade (BALSEBRE, 2004).

Dado esse panorama, da leitura de Vianna (2009), podemos inferir que a expressividade radiofônica se dá por intermédio de uma produção simbólica que pressupõe ir ao encontro do ouvinte e lhe sugerir a criação de imagens sonoras, que ao serem combinadas com a sua vivência sócio-histórica, tornam-se imagens multisensoriais. Nas mídias sonoras, a mensagem emitida é sempre ampliada pelo ouvinte por meio da associação desta com a sua bagagem cultural, enquanto produção e intercâmbio de sentidos que o permite compreender a realidade, gerando sensações relacionadas à audição, à visão, ao olfato, ao tato, ao paladar e à propriocepção.

Embora a totalidade significativa da fala radiofônica dependa exclusivamente de elementos sensoriais auditivos, dessa dimensão exclusivamente sonora, o rádio deve alimentar sua vocação para se tornar um ambiente multisensorial. A estimulação acústica é capaz de o tornar possível através da sua enorme capacidade evocativa e criativa.



Esse atributo permite que se desdobre o princípio da visibilidade por meio do qual sujeitos, objetos, situações e cenários são “mostrados” ao imaginário do ouvinte (HAYE, 2004, p. 44-45, tradução nossa⁶).

Desde a perspectiva do emissor, a mensagem radiofônica convida o ouvinte a participar de um diálogo interno. Nesse espaço de diálogo, as imagens sonoras são construídas e podem se tornar multisensoriais ao despertar sensibilidades relacionadas à expectativa individual do ouvinte e à ativação da subjetividade presente nos fatores fundamentais de percepção (ORTRIWANO, 1985). Assim, a mensagem tem “de seduzir a visão, o paladar e o olfato dos ouvintes tomando muito cuidado para transmitir a casca áspera de uma árvore, a coloratura quente de um pôr-do-sol ou a excitante fragrância do guisado que se cozinha na panela fuliginosa da avó” (HAYE, 2004, p. 45, tradução nossa⁷).

Segundo Kaplún (1999), a comunicação radiofônica permite evocar a memória e o imaginário, movendo a consciência do ouvinte de um lugar para outro ou de um tempo para outro, superando assim as dimensões de tempo e espaço. E para as mídias sonoras, o tempo e o espaço são elementos fundamentais, constituem o que Schaffer (2001) chama de paisagem sonora: combinações contínuas de sons de diferentes tipos

⁶ Do original: “*Si bien la totalidad del significativo radiofónico se apoya exclusivamente en elementos sensoriales de tipo auditivo, desde esa dimensión exclusivamente sonora, la radio debe alimentar su vocación de constituirse en un medio de carácter multisensorial. La estimulación acústica está en condiciones de possibilitárselo mediante su enorme capacidad evocadora y creadora. Este atributo permite que se despliegue el principio de visibilidad a través del cual sujetos, objetos, situaciones, y escenarios son “mostrados” a la imaginación del oyente*”.

⁷ Do original: “*que seducir la mirada, el tacto, el gusto y el olfato de los oyentes extremando los cuidados para trasladarles la áspera corteza de un olmo, la tibia coloratura de un ocaso o la excitante fragancia del guiso que se cuece en la olla tiznada de la abuela*”.



que criam a ambientação de uma narrativa sonora, estabelecendo a sua localização temporal e espacial.

Como explicado por Abreu (2016 p. 224), a paisagem sonora pode ser dividida em dois tipos: 1) “aquela que é captada da vida real por meio da reprodução dos sons” e 2) “aquela que é construída para simular uma ideia de real”. E “mesmo no primeiro caso temos uma representação deste real pelos meios eletroeletrônicos de captação (gravador) e reprodução sonora”.

Feitas estas considerações, no exemplo a seguir, apresentamos de maneira mais específica como a combinação dos sistemas expressivos da linguagem radiofônica, aplicados sob as técnicas de organização e montagem adaptadas para um *podcast*, permite alcançar as cinco características estabelecidas por Haye (2004) como essenciais para a vinculação e compreensão sociocultural da mensagem: 1) obter uma variedade expressiva; 2) elucidar; 3) estabelecer uma maior referencialidade; 4) gerar processos de apelação que envolvam o ouvinte na decodificação da mensagem; e 5) comunicar efetivamente.

O exemplo em questão é um pequeno trecho do episódio bônus da primeira temporada do 37 Graus Podcast, intitulado “Tinha um bicho no meio da pista”⁸. É imprescindível escutá-lo com atenção antes de seguir com a descrição textual. Depois de uma escuta cuidadosa, é importante observar a posição dos sistemas expressivos da linguagem radiofônica, comparando a descrição técnica com a narrativa, conforme apresentado no Quadro 1 a seguir:

⁸ 37 Graus é um *podcast* no formato audiodocumentário que desenvolve a reflexão de assuntos diversos de interesse científico. As criadoras são a Sarah Azoubel e a Bia Guimarães. O trecho indicado vai do minuto 04:50 ao minuto 05:47. Disponível em: <https://37grauspodcast.com/episodios/bonus-bicho/>.



Quadro 1 – Descrição textual de trecho do episódio do 37 Graus Podcast

TÉCNICA	NARRAÇÃO
<i>Floresta densa com pássaros e insetos</i>	
<i>Floresta densa com pássaros e insetos e respiração de um animal de médio porte ofegante caminhando e pisando em galhos, folhas e terra</i>	Imagina que você é um lobo-guará. Você caminha com as suas pernas compridas. E a cada passo você sente a terra fresquinha embaixo das patas
<i>Ambientação anterior (AA), com maior destaque ao cantar dos pássaros</i>	E com as orelhas em pé você escuta o barulho dos passarinhos
<i>AA com acréscimo do animal passando por um ambiente alagado</i>	Do riacho
<i>AA com maior destaque à noção de floresta densa</i>	E do vento batendo nas folhas
<i>AA diminui lentamente, com destaque à noção de floresta densa</i>	Mas a paisagem vai mudando
<i>Gradualmente vai surgindo o barulho de automóveis em movimento que se mistura com o da floresta densa</i>	A vegetação vai ficando mais rala e tem um som incômodo que cada vez vai ficando mais alto
<i>Subitamente o barulho de automóveis em movimento é destacado e à noção de floresta densa parece distante</i>	E de repente...
<i>O barulho de automóveis em movimento se sobrepõe quase totalmente a noção de floresta densa</i>	Você se vê num lugar estranho. Suas patas tocam um chão quente e áspero. O barulho é alto e assustador e tem coisas grandes passando muito rápido de um lado pro outro

Fonte – Elaboração dos autores

No exemplo mencionado, logo de início, a narradora convida o ouvinte a imaginar uma situação que será continuamente alterada por



um plano sequencial de ações. Conforme novos elementos sintáticos são introduzidos, a composição expressiva é cuidadosamente esclarecida para localizar o ouvinte no tempo e no espaço. Acompanhamos a jornada do lobo-guará de um ponto a outro, experimentando, sequencialmente, a incorporação de detalhes que permitem complementar o “cenário base” proposto, como se fossem peças de um quebra-cabeças de imagens mentais que se encaixam a cada momento.

A referencialidade está na proposição dos efeitos sonoros e silêncios que complementam a narração, desde a organização e montagem dos sons que representam o ambiente como um todo até a sugestão da atmosfera psicológica. Os efeitos sonoros atuam entre ou conjuntamente com a palavra, envolvendo o ouvinte na sua decodificação. No percurso do lobo-guará, temos inicialmente a sugestão de um ambiente acolhedor, que depois se transforma em um ambiente hostil. Essa mudança é principalmente sugerida pela manipulação do nível de audibilidade do som e pela integração entre o texto escrito e a improvisação verbal, como em pausas dramáticas. Exemplo: *Você sente a terra fresquinha/ E de repente.../ O barulho é alto e assustador*⁹.

E quanto à proposta de imagens sonoras multisensoriais? Como identificá-las neste trecho? Iremos demonstrar adiante, estabelecendo uma relação inusitada para os estudos de radiofonia e mídia sonora, ao utilizarmos uma proposta teórico-metodológica de cruzamento de imagens baseada na perspectiva de Samain (2012).

⁹ Escolhemos apenas um trecho do episódio “Tinha um bicho no meio da pista” com maior potencial artístico-expressivo para exemplificar os argumentos. É importante lembrar que este trecho está interligado com um todo, que apresenta outras relações entre os sistemas expressivos da linguagem radiofônica.



PENSAMENTOS E AÇÕES DAS IMAGENS

Toda imagem é uma forma poderosa de comunicação e tem a capacidade de evocar emoções e pensamentos. As imagens capturam nossa atenção e prendem nossa imaginação, ajudando a enriquecer nossa compreensão e percepção do mundo. As imagens visuais, por exemplo, podem ser usadas como ferramentas de propaganda, manipulação e persuasão, mas também podem ser valiosas fontes de informação e conhecimento, pois, como afirma Samain (2012, p. 23), “toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos”.

Na teorização de Samain (2012, p. 22), as imagens provocam reflexão e pensamento porque são “poços de memórias e focos de emoções, sensações, lugares carregados de humanidade”. O autor usa a fotografia como linguagem midiática para argumentar que as imagens transmitem pensamentos, ligados tanto à realidade quanto ao imaginário. Para ele, há três proposições que revelam o pensamento e as ações das imagens:

1. toda imagem nos oferece algo para pensar, independentemente da sua forma ou finalidade. As imagens são criadas para transmitir uma mensagem ou expressar uma ideia, e a maneira como essa mensagem ou ideia é apresentada pode influenciar a forma como as pessoas percebem e interpretam a imagem;
2. toda imagem é portadora de um pensamento e, portanto, transmite pensamentos quando carrega algo da representação do objeto. Ela transmite, de um lado, o pensamento de quem a produziu e, de outro lado, o pensamento de todos que já foram seus espectadores e incorporaram “suas fantasias, seus delírios e, até, suas intervenções, por vezes deliberadas” (SAMAIN, 2012, p. 23);



3. toda imagem é uma forma que pensa. Isso porque independentemente de quem a produziu ou a observa, ao “combinar um conjunto de dados sígnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou ao associar-se com outras(s) imagem(ns), seria uma ‘forma que pensa’” (SAMAIN (2012, p. 23). Ao representar objetos, pessoas, lugares ou eventos, as imagens também carregam consigo as conotações, as percepções e as expectativas sociais associadas a esses elementos.

De acordo com Samain (2012), a imagem visual enfrenta uma “jornada icônica” e processual para se tornar realidade. Ela precisa de um suporte técnico, como uma câmera fotográfica para se materializar. Além disso, é necessário que alguém tenha a habilidade de capturar, pensar, expressar o que está sendo visto, enquadrar, ajustar e manipular a imagem. Para se formar, a imagem requer a presença de elementos como tempo, espaço, luz e sombra, cores, linhas, volumes, formas e ambiente. E para existir, depende da presença de um ou mais espectadores capazes de percebê-la como imagem.

Essa jornada parece ser infinita, porque o autor vai nos dizer que a imagem continuará se resignificando, isto é, existindo a partir de quem a observa, “sendo assim, ela faz parte de um circuito de fenômenos conectados. São processos históricos cujas memórias ainda quentes repercutem em nossas visualidades, em movimentos de continuidades e rupturas” (VIDICA; DIAS; CRUZ, 2020, p. 112).

Inspirado por Georges Didi-Huberman, Gregory Bateson e Aby Warburg, Samain (2012) apresenta uma proposta de cruzamento de imagens comparável a um jogo de palavras-cruzadas, onde as imagens se relacionam para formar uma imagem ou mensagem mais ampla. De acordo com o autor, a



“imagem é um fenômeno na medida em que é, com efeito, o resultado de *um processo que combina aportes dos mais variados*” (SAMAIN, 2012, p. 30, grifos do autor).

Nesse raciocínio, assim como as palavras se combinam em uma palavra-cruzada, as imagens se combinam em uma imagem-cruzada, criando novos significados e interpretações a partir da relação entre elas. De acordo com Samain (2012, p. 23), a “imagem teria uma ‘vida própria’ e um verdadeiro ‘poder de ideação’ (isto é, um potencial intrínseco de suscitar pensamentos e ‘ideias’) ao se associar a outras imagens”.

PROPOSTA DE INTERAÇÃO COM IMAGENS CRUZADAS

Da mesma forma que as imagens visuais, acreditamos que as imagens sonoras também enfrentam sua “jornada icônica” e dependem principalmente de vários processos que ocorrem no cérebro humano. E conforme mencionado por Samain (2012, p. 34), baseado na análise de Gilles Deleuze, o cérebro é a tela da imagem e é “com esse cérebro – suas lembranças, suas memórias e os esquecimentos nele contidos – que toda imagem se choca, arrebatando uma espiral de novas e outras operações sensoriais, cognitivas e afetivas”.

O processo de formação de imagens sonoras é complexo e envolve a interação de muitas áreas diferentes do cérebro, cada uma contribuindo de forma única para a formação da imagem mental. Entretanto, para esse estudo, elencamos algumas das etapas básicas que caracterizam a “jornada icônica” das imagens sonoras:

1. o primeiro passo é a recepção dos estímulos sonoros pelos ouvidos, organizados de forma equilibradamente comunicativa e expressiva



pelos códigos da linguagem radiofônica – impregnados pela intencionalidade do emissor;

2. uma vez que os estímulos sonoros chegam ao cérebro (na forma de sinais elétricos), eles são processados pelo sistema auditivo, que transforma o som em informação compreensível;
3. a informação sobre o som é armazenada na memória a curto prazo, permitindo a identificação e reconhecimento dos seus códigos;
4. o cérebro processa a informação sobre o som, combinando-a com outras informações relevantes, como memórias e conhecimento cultural, para formar uma imagem mental;
5. finalmente, a imagem sonora é representada de maneira particular no cérebro, permitindo que a pessoa visualize o som em sua mente, experienciando sensações diversas.

Estas etapas básicas são interdependentes e trabalham em conjunto para formar imagens sonoras no cérebro humano. Neste contexto, é importante notar que esse processo está relacionado à habilidade da produção radiofônica em ser equilibradamente comunicativa e expressiva, permitindo que o ouvinte tenha uma percepção qualitativa da mensagem. Essa percepção depende dos fatores psicofisiológicos (memória e atenção), comunicativos e sociais, que já foram explicados.

Por exemplo, para que se possa crer que o som do animal presente no episódio do 37 Graus Podcast, citado anteriormente, é o de um lobo-guará, é necessário revisitar memórias pessoais ou arquétipos do imaginário coletivo que sejam semelhantes à representação deste animal. Se nunca se teve contato com um lobo-guará, nem mesmo por meio de fotografias ou filmes, a mente transportará o ouvinte para outras representações semelhantes,



numa mistura entre a realidade e a imaginação. Isso requer naturalmente uma escuta atenta e aberta à criatividade.

Podemos validar essa hipótese ao considerar a descrição de Haye (2004) sobre a necessidade de complementaridade natural das produções radiofônicas. Ele destaca a importância de quebrar barreiras hierárquicas entre quem fala e quem ouve. De acordo com o autor, as obras que utilizam a linguagem radiofônica para se comunicar são:

produtos de concepção apelativa e terão como objetivo excitar a compreensão, provocando processos mentais autônomos, gerando procedimentos de decodificação, estimulando a busca de causa e efeitos, encorajando o desenvolvimento de consciências inquietas. Para isso, nossos discursos devem ter a figura de salas com muitas portas, pelas quais o ouvinte pode entrar e sair quando e quantas vezes quiser. Certificando-se de que em cada uma de suas saídas ele traga elementos, pistas, dados e interpretações que o enriquecem e facilitam a elaboração do seu próprio julgamento (HAYE, 2003 *apud* HAYE, 2004, p. 24, tradução nossa¹⁰).

Realizada essas reflexões, a seguir, vamos utilizar um exemplo ilustrativo para demonstrar como é possível combinar representações visuais e culturais com imagens sonoras decorrentes do estímulo radiofônico, considerando que elas fazem parte de uma rede de interações proporcionadas por uma experiência multissensorial peculiar ao indivíduo ouvinte.

¹⁰ Do original: “*productos de concepción apelativa y estarán dirigidos a azuzar el entendimiento, provocar procesos mentales autónomos, generar procedimientos de decodificación, estimular la búsqueda de relaciones de causa y efectos, alentar el desarrollo de conciencias inquietas. Para ello, nuestros discursos deberán tener la figura de salones con muchas puertas, por las que el oyente pueda entrar y salir cuando y cuantas veces quiera. Pero, eso sí, procurando que en cada una de sus salidas lleve consigo elementos, pistas, datos e interpretaciones que lo enriquezcan y le faciliten la elaboración del juicio propio*”.



Essa ideia surgiu em 2021 a partir das reflexões sobre os pensamentos e ações da imagem, realizadas na disciplina de “Seminário de pesquisa em Mídia e Cultura I – pensamentos e ações das imagens”, do curso de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Para ilustrar a ideia, apresentamos um evento no qual um dos autores do artigo, especificamente o autor Silva, descreve sua experiência multissensorial enquanto ouvinte espectador de um trecho do episódio “Tinha um bicho no meio da pista” do 37 Graus Podcast, o mesmo já destacado neste artigo¹¹.

A escolha do *podcast* como objeto exemplificador e do recorte específico descrito no Quadro 2, a seguir, não foi baseada somente na sua qualidade enquanto peça radiofônica expressiva e esteticamente atraente. A interação com o episódio já havia ocorrido antes da intenção de produção do artigo, mas só foi possível estabelecer as conexões teórico-conceituais aplicadas aqui ao adquirir conhecimento referencial a partir dos estudos realizados na disciplina do PPGCOM/UFG.

¹¹ Deve-se levar em consideração, embora não seja o objeto principal deste trabalho, que as novas tecnologias de produção, distribuição e compartilhamento de mensagens radiofônicas permitem uma interação diferenciada em relação ao meio emissor. Por exemplo, no *podcasting*, ao contrário do rádio tradicional, é possível interagir com o conteúdo escutado – pausando, avançando, retrocedendo, aumentando ou diminuindo a intensidade e velocidade de reprodução, entre outras funcionalidades. Essa é uma questão que pode ser aprofundada em outro estudo. Por enquanto, nosso interesse é na linguagem radiofônica como forma de comunicação nas mídias sonoras como um todo.



Quadro 2 – recorte específico do episódio “Tinha um bicho no meio da pista”

TÉCNICA	NARRAÇÃO
Floresta densa com pássaros e insetos	
Floresta densa com pássaros e insetos e respiração de um animal de médio porte ofegante caminhando e pisando em galhos, folhas e terra	Imagina que você é um lobo-guará. Você caminha com as suas pernas compridas. E a cada passo você sente a terra fresquinha embaixo das patas

Fonte – Elaboração dos autores

Na primeira vez que escutei a proposição desta paisagem sonora, eu, o autor Silva, imaginei um cenário mental com imagens que imediatamente me remeteram a uma memória afetiva da minha infância. A sensação de uma floresta densa foi a mesma que eu senti quando tinha cerca de sete anos de idade, quando, numa tarde de inverno, caminhava com meu pai no interior da caatinga cearense. Vou usar este cenário como base para a relação com o trecho da primeira coluna – a técnica – “Floresta densa com pássaros e insetos”, que consegui melhor representação visual pela Imagem 1, a seguir:

Imagem 1 – Vegetação de caatinga cearense

Fonte – Silvino (2019)



A partir do cenário base, continuamente estimulado pelo código radiofônico e avançando no recorte do *podcast*, visualizei eu e meu pai caminhando com o nosso antigo e agitado companheiro de pescaria, o cachorro vira-lata Mirante, à nossa frente. Senti arrepios lembrando da alta umidade relativa do ar, o cheiro de terra que precede a chuva, o som das cigarras escandalosas em contraste com o barulho do vento nas árvores e do barulho da minha vara de pescar se chocando com os galhos das juremas e as suas folhas bem verdinhas.

Instantaneamente consegui me transportar para aquele momento, reconstruído por uma mistura de lembranças e imaginação, considerando a minha pouca idade na época. Em outras palavras, as imagens sonoras me ofereceram algo para pensar e sentir, seja relacionado ao real ou ao imaginário, “ora um pedaço de real para roer, ora uma físcia de imaginário para sonhar” (SAMAIN, 2012, p. 22).

Apreciei a riqueza sensorial daquele momento e as imagens sonoras se tornaram cada vez mais integradas à minha perspectiva emocional, libertadas pela sensibilidade do meu ser e me fazendo cruzá-las com uma fotografia do meu acervo pessoal, tirada em 2018, na qual meu pai está caminhando com o nosso, então novo cachorro, chamado Lord, na frente (Imagem 2).

Imagem 2 –
Pai do autor Silva
caminha com o
cachorro Lord na frente

Fonte – Acervo
pessoal do
autor Silva (2018)





Logo após remontar minha imaginação com essa fotografia, em um instante, guiado pela narrativa sequencial do trecho do 37 Graus Podcast, sou influenciado por uma produção da cultura audiovisual que está registrada em minha memória de longo prazo há muitos anos. Em um jogo mental envolvendo os fatores fundamentais da percepção radiofônica, sou levado a combinar: 1) a representação base da paisagem sonora e seus aspectos sensoriais, 2) a recordação da fotografia em meu acervo pessoal e 3) uma cena do filme “Amigos Para Sempre” (1995) em que o personagem Angus e seu cachorro Labrador, chamado de Amarelo, enfrentam lobos na floresta¹² (Imagem 3). Assisti a esse filme quando tinha cerca de doze anos de idade.

Imagem 3 – Cenas do filme Amigos Para Sempre (1995)



Fonte – Interfilmes (2021)

¹² Dirigido por Phillip Borsos, o filme conta a história do jovem Angus de 16 anos e seu cachorro Amarelo. Depois de um naufrágio, eles ficam perdidos no noroeste do Pacífico e juntos precisam enfrentar o desafio de sobreviver em um ambiente hostil. O título original é “*Far from home: the adventures of Yellow dog*”.



Nesse contexto, a criação das imagens sonoras só foi possível graças a percepções já desenvolvidas sobre o conteúdo da mensagem e à interação com as estratégias de estímulo que mantêm a continuidade “do discurso radiofônico nas falas das pessoas. Considerando também expressivas aquelas mensagens que permanecem inacabadas enquanto aguardam o recebimento dos suplementos, contribuições da audiência visando completá-los ou aprimorá-los” (HAYE, 2004, p. 24, tradução nossa¹³).

Relacionando esta ideia com a teoria de Samain (2012), abrangendo-a para o pensamento e ações das imagens também sonoras, é possível dizer que:

Se admitirmos, desse modo, que toda imagem pertence a ordem e a grande família dos fenômenos, não poderemos mais equiparar uma imagem a uma bola de sinuca ou a um prego que a tábua engole quando, nela, o martelo bate. Sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante (SAMAIN, 2012, p. 31).

A exemplificação eventual que trouxemos é somente uma das possibilidades de interação, pois cada imagem sonora que Silva possa criar na recepção ativa do trecho do *podcast* pode levá-lo ou qualquer outro ouvinte a infinitos cenários mentais e narrativas (ou outras criações) com seus próprios tempos e espaços. As variabilidades de cruzamento são inesgotáveis.

Aqui se tem a ideia de criação de imagens sonoras e de relações com imagens visuais a partir da continuidade do discurso radiofônico, por meio

¹³ Do original: “*del discurso radiofónico en los discursos de la gente. También consideramos expresivos aquellos mensajes que permanecen inconclusos a la espera de recibir suplementos, aportes de la audiencia dirigidos a completarlos o perfeccionarlos*”.



da articulação entre memória e imaginação, não como um processo em oposição ao real, mas sim como algo inseparável de nossos afetos, daquilo que nos toca e nos mobiliza.

Imagem 4 – Cruzamento das representações imagéticas visuais



Fonte – Elaboração dos autores

A experiência exemplificadora permite observar que é a familiaridade com o código radiofônico que, ao gerar sensibilidade e empatia, propicia uma experiência psíquica por meio de uma ação relacional entre mensagem e a percepção multisensorial. E como bem observa, Samain (2012, p. 35), “a imagem e o som se constituem o princípio da comunicação humana, ao lado de nossos meios sensoriais, insuficientemente explorados”.

As imagens sonoras, capazes de proporcionar experiências multisensoriais são, portanto, fruto do homem como ser pensante, um sonhador emancipado e embora a imagem radiofônica seja uma construção artificial da realidade, ela pode gerar uma experiência emocionante e intensa que é percebida como uma “vivência real” (BALSEBRE, 2004).



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para alguns, a condição de recepção prioritariamente auditiva pode parecer uma limitação à expressividade da comunicação radiofônica. Esses indivíduos podem até considerar os meios radiofônicos como “meios cegos”, uma vez que não possuem um referencial visual explícito. No entanto, nossa perspectiva difere desse entendimento, já que enxergamos essa “limitação” como o trunfo da linguagem radiofônica. Trata-se de um “elogio da cegueira”, utilizando a expressão do historiador da arte e crítico de cinema Rudolf Arnheim no livro *“Radio: an art of sound”* (1980).

A ausência direta do referencial de imagens baseadas no olhar não é um problema para meios que fazem uso da linguagem radiofônica. Como demonstrado, um bom trabalho de montagem e organização dos seus sistemas expressivos é capaz de proporcionar ao ouvinte um universo de imagens sonoras e percepções multisensoriais.

No entanto, não se pode ignorar que tais percepções estão repletas de elementos culturais imbricados ao ouvinte. Como observamos no cruzamento realizado, a produção de imagens sonoras pode se valer da presença de modelos, arquétipos ou estereótipos visuais semelhantes para criar conexões com o repertório simbólico da cultura audiovisual contemporânea. Isso se deve ao fato de que essa cultura tende a universalizar um conjunto de imagens-memórias comuns a um mesmo contexto cultural (BALSEBRE, 2004).

Pensando nisso, o cruzamento das imagens sonoras com as associações representativas demonstra que toda imagem é viajante e sua trajetória icônica é inquietante. Especialmente se for uma imagem forte, ou seja, uma imagem que não tenta impor uma ideologia, mas sim nos coloca em



relação com ela. Uma imagem forte também é uma imagem sensível, uma forma que pensa e nos ajuda a pensar e a explorar as complexidades do mundo ao nosso redor (SAMAIN, 2012).

Além disso, concluímos que é imperativo que os meios radiofônicos deem mais atenção ao elemento expressivo e vão além da mera difusão de informações através de monólogos, entrevistas e debates que enfatizam apenas a oralidade. Caso contrário, a mensagem radiofônica corre o risco de se perder na mera transmissão de significados conceituais, tornando-se pura verborragia. Portanto, é fundamental explorar a potencialidade das imagens sonoras para criar um universo de sensações e percepções multisensoriais, a fim de tornar a linguagem radiofônica mais rica e envolvente.

Finalmente, compreendemos que é fundamental que pesquisadores da área de radiofonia e mídia sonora dialoguem cada vez mais com os da área de teorias das imagens. Dizemos isso pensando principalmente no sentido de que enxerguem mutuamente a fotografia, o audiovisual e o radiofônico como linguagens de comunicação complementares e que, para além da função comunicativa, sejam tomadas como manifestações artístico-expressivas.

Quem sabe assim seja possível ir contrariando cada vez mais a lógica mercantil que predomina nos meios radiofônicos e abrindo novos horizontes expressivos para essa jornada do unisensorial ao multisensorial.

AGRADECIMENTOS

Ao apoio e incentivo da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG).



REFERÊNCIAS

ABREU, João Batista de. A tela grande da imaginação – a narrativa radiofônica dramatizada e a construção de imagens sonoras. *In*: ZUCULOTO, Valci; LOPEZ, Debora; KISCHINHEVSKY, Marcelo. (org.). **Estudos Radiofônicos no Brasil: 25 anos do Grupo de Pesquisa Rádio e Mídia Sonora da Intercom**. São Paulo: INTERCOM, 2016.

ARNHEIM, Rudolf. **Estética Radiofônica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.

BALSEBRE, Armand. “O rádio está morto. Viva o som!” ou como o rádio pode se transformar em uma nova mídia. **Significação**, São Paulo, v. 40, n. 39, p. 14-23, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2013.59946> Acesso em: 10 jan. 2023.

BALSEBRE, Armand. **A linguagem radiofônica [El lenguaje radiofónico]**. 4. ed. Madri: Cátedra, 2004. Versão digitalizada com tradução livre. Disponível em: <https://audiocdoc-br.blogspot.com/2021/08/a-linguagem-radiofonica-armand-balsebre.html> Acesso em: 23 jan. 2023.

HAYE, Ricardo Miguel. **El arte radiofónico: algunas pistas sobre la constitución de su expresividad**. 1. ed. Buenos Aires: La Crujía, 2004.

INTERFILMES. Amigos Para Sempre. **Portal Interfilmes**, [S. l.: s. n.], 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3wIzIWh> Acesso em: 10 jan. 2023.

KAPLÚN, Mario. **Producción de Programas de Radio: El guión - la realización**. Quito: CIESPAL, 1999.

ORTRIWANO, Gisela Swetlana. **A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos**. 4. ed. São Paulo: Summus, 1985.

PEREIRA, Vinícius Andrade. Reflexões sobre as materialidades dos meios: *embodiment, afetividade e sensorialidade* nas dinâmicas de comunicação



das novas mídias. **Fronteiras**, São Leopoldo, v. 8, n. 2, p. 93-101, mai./ago. 2006. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/6123> Acesso em: 23 jan. 2023.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. *In*: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVINO, Amanda. Vegetação de caatinga no período chuvoso na comunidade de Palestina, município de Meruoca (Ceará). **Portal da Unicamp**, Campinas, set. 2019. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2019/09/12/caatinga-negligenciada> Acesso em: 13 fev. 2023.

VIANNA, Graziela Valadares Gomes de Mello. **Imagens sonoras no ar**: a sugestão de sentido na publicidade radiofônica. 2009. 344. f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, 2009.

VIDICA, Ana Rita; DIAS, Luciene de Oliveira; CRUZ, João Lúcio Mariano. Ações e pensamentos de imagens da classe trabalhadora: Dos [fechamentos] às aberturas. **Policromias**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 94-117, maio/ago. 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/147853> Acesso em: 13 fev. 2023.

Data de recebimento: 21/03/2023

Data de aprovação: 31/05/2023



“UM RASCUNHO DO PRAZER EM MIM”: CORPO, MÍDIA
E IMAGENS ENDÓGENAS E EXÓGENAS NO VIDEOCLÍPE
PAGAN POETRY DE BJÖRK

“A BLUEPRINT OF THE PLEASURE IN ME”: BODY,
MEDIA AND ENDOGENOUS AND EXOGENOUS
IMAGES ON BJÖRK’S PAGAN POETRY MUSIC VIDEO

Gabriel Holanda MONTEIRO¹

Fábio Pezzi PARODE²

RESUMO

A seguinte pesquisa dedica-se a analisar, a partir do videoclipe *Pagan Poetry* (2001) de Björk, a dinâmica da tríade “corpo, mídia e imagem” proposta pelo teórico das imagens Hans Belting, bem como a materialização do que o autor chama de imagens endógenas (internas, mentais) e exógenas (físicas, materiais). Supondo que existam formas de representar imagens endógenas e exógenas em uma obra audiovisual pop que também articule a tríade de Belting, aplica-se o método analítico para videoclipes pop proposto por Thiago Soares e Jeder Janotti Junior para o exame das cenas audiovisuais. O trabalho conta com reflexões em torno das teorias da imagem, dos estudos sobre música pop e de pesquisas que envolvem o trabalho da artista. O estudo revela que o experimentalismo na música pop permite que as potencialidades discursivas da imagem e do corpo sejam exploradas nos videoclipes e que a endogenia e a exogenia imagéticas podem ser figurativamente representadas, no caso de *Pagan Poetry*, por meio da articulação entre o abstrato e o concreto. Complementarmente, observa-se no filme *Dancer In The Dark* (2000), estrelado por Björk, postulados que também

¹ Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: <gabe.docx@gmail.com>.

² Doutor em Estética pela Université de Paris 1 – Panthéon Sorbonne. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. E-mail: <fparode@gmail.com>.



corroboram com reflexões acerca dos fundamentos epistêmicos para uma compreensão teórica da relação corpo-mídia-imagem.

PALAVRAS-CHAVE

Imagem. Mídia. Corpo. Videoclipe. Björk.

ABSTRACT

The following research is dedicated to analyzing, from Björk's Pagan Poetry music video (2001), the dynamics of the "body, media and image" triad, proposed by the images' theorist Hans Belting, as well as the materialization of what the author calls endogenous (internal, mental) and exogenous (physical, material) images. Assuming that there are ways of representing endogenous and exogenous images in an audiovisual pop work that also articulates the Belting's triad, the analytical method for pop music videos proposed by Thiago Soares and Jeder Janotti Junior is applied to the examination of the audiovisual scenes. The work includes reflections around image theories, studies on pop music and researches involving the artist's work. The study reveals that experimentalism in pop music allows the discursive potentialities of the image and the body to be explored in music videos and that imagery endogeny and exogeny can be figuratively represented, in the case of Pagan Poetry, through the articulation between the abstract and the concrete. Complementarily, postulates that corroborate reflections on the epistemic foundations for a theoretical understanding of the body-media-image relationship are observed on the movie *Dancer In The Dark* (2000), starring Björk.

KEYWORDS

Image. Media. Body. Music Video. Björk.

Seja na tela, no papel, no muro ou na própria mente, as imagens têm-se feito cada vez mais presentes e imponentes. A cultura tem tornado-se cada vez mais visual, principalmente com o desenvolvimento das técnicas de representação e dos Meios de Comunicação de Massa (MCM) nos últimos dois ou três séculos. As imagens como fenômeno (físico, comunicacional, histórico, sociocultural etc.) intrigam pesquisadores, profissionais, artistas e



civis ao redor do mundo. Sua dinâmica sorrateira move estudos que tentam compreendê-las, mesmo sendo difícil (ou sequer possível) o consenso.

Dentre as diversas possíveis formas de manifestação das imagens, temos os videoclipes pop, concernentes à lógica mercantil e cultural da indústria midiática do entretenimento. Tratam-se de obras produzidas e distribuídas em massa e que envolvem um consumo em diversas localidades e temporalidades. No grande olimpo dos artistas que movimentam a cultura pop, encontra-se Björk (1965, nascida na Islândia), a medusa. Excêntrica, controversa, intensa, a cantora é conhecida pela estética do estranhamento que “petrifica” o corpo do espectador que a observa.

O videoclipe *Pagan Poetry* (2001), uma de suas obras mais emblemáticas, trabalha a antítese dos mundos interno e externo de Björk. Transitando pelo audiovisual pop, pela videoarte e pela arte performática, a obra escolhida para análise permite a articulação de reflexões que envolvem tanto a tríade corpo-mídia-imagem concebida pelo teórico das imagens Hans Belting (2005, 2006) como suas proposições conceituais acerca de imagens endógenas e exógenas. Sem, contudo, perder de vista a dimensão pop desta obra midiática, apresentamos os apontamentos metodológicos para videoclipes pop propostos Thiago Soares em parceria com Jeder Janotti Junior (2008) para compor analiticamente uma investigação movida pela pergunta “como se dão as representações de imagens endógenas e exógenas e as relações entre corpo, mídia e imagem em um videoclipe pop?”. A investigação se finaliza, então, com a constatação do contraste entre o abstrato e o concreto como mecanismo de representação da endogenia e da exogenia; uma percepção sobre o papel do corpo e a produção, distribuição e consumo de imagens artísticas e midiáticas na cultura pop; aproximações entre *Pagan Poetry* e



a película *Dancer In The Dark* (2000) por meio da antropologia da imagem proposta por Belting; e uma breve reflexão sobre a política presente nos discursos do corpo e das imagens midiáticas abordadas.

IMAGENS (ENDÓGENAS E EXÓGENAS), MÍDIA E CORPO

Imagens têm acompanhado a humanidade desde o seu berço, com as representações rupestres em cavernas ao redor do planeta como Altamira, São Raimundo Nonato, Lascaux e tantas outras (BAITELLO JUNIOR, 2007, p. 6). Conhecemos o mundo (e intervimos nele) pelo sensível, sendo a visão um dos sentidos mais ativos nesse processo. Ao longo da história humana, desenvolveram-se a pintura, a escultura, o teatro, a música, a dança, a arquitetura, o desenho, a ilustração, a fotografia, o cinema, a animação, o videoclipe... Milênios passaram-se e a intensa profusão de imagens pela imprensa escrita, televisão, cinema e internet (especialmente em tempos de pandemia do COVID-19) evidencia a presença imponente dessas representações visuais e nos lança uma questão longeva (que remete, por exemplo, à Grécia Antiga), mas que se mantém contemporânea: afinal, o que é uma imagem?

A iconologia e diversas teorias da imagem vêm refletindo, então, sobre esse fenômeno. Para o historiador da arte e teórico das imagens Hans Belting, a questão evocada precisa de uma abordagem antropológica, como argumentado em sua obra *Por uma antropologia da imagem*. Embora diversos seres interajam com o mundo visual, o autor aponta que a imagem “só faz sentido quando somos nós que a perguntamos, porque vivemos em corpos físicos, com os quais geramos nossas próprias imagens e, por conseguinte, podemos contrapô-las a imagens do mundo visível” (BELTING, 2005, p.



66). Faz-se necessário, portanto, pensar a imagem pela perspectiva dos processos corporais humanos.

De acordo com o autor, imagens **não são; acontecem** em um processo performático que envolve outras duas instâncias: o corpo (que produz e recebe as imagens) e a mídia (que as transporta). A concepção desta última vai além de seu sentido usual (concernente aos MCM) e abrange meios, suportes, vetores de transmissão de imagens, estas podendo ser difundidas diretamente de um corpo a outro ou de um corpo para o mundo visível.

Belting explica que sendo a imagem a presença de uma ausência (recorrendo às imagens de corpos falecidos em funerais, visto que sua função é tornar presente um corpo que não está, de fato, ali), a mídia é concebida pelo homem como o suporte que dá visibilidade às imagens, como o substituto do corpo físico nessa representação. Seguindo essa perspectiva, a mídia pode ser desde um papel, uma tela, uma peça de roupa até o próprio corpo (por exemplo, no caso de uma tatuagem), visto que o corpo humano é um poderoso e primordial meio de produção e transmissão de imagens.

A medialidade de imagens é originada da analogia ao corpo físico e, incidentalmente, do sentido em que nossos corpos físicos também funcionam como meios – meios vivos contra meios fabricados. As imagens **acontecem** entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar. Elas se fiam em dois atos simbólicos que envolvem nosso corpo vivo: o ato de fabricação e o de percepção, sendo este último o propósito do anterior. (BELTING, 2005, p. 69, grifo nosso)

Tal relação entre a fabricação e a recepção mostra-se evidente tanto na arte como na comunicação massiva. Artistas das artes plásticas e performáticas, da música, do cinema, do teatro, da televisão, bem como produtores, roteiristas,



editores, diretores, estilistas, fotógrafos etc. produzem imagens visando – em ambos os sentidos do verbo – à recepção de suas obras pelo público. O fabricante de imagens pode até ter (ou não) a intenção de direcionar os sentidos interpretados pelo receptor, mas a intenção de dar visibilidade à imagem é factual (mesmo que o produtor queira criar uma imagem apenas para si, para uma satisfação pessoal).

Björk, assim como tantos outros, produz suas obras audiovisuais também para dialogar com seu público e seus fãs. A artista já declarou que o processo de criação dos seus videoclipes (da escolha da paleta de cores até os figurinos utilizados) tem como objetivo a construção de uma imagem para suas músicas e a atribuição de novos sentidos para seus espectadores. “Lanço um videoclipe para explicar a canção através do olhar, para que abram seus ouvidos um pouquinho mais” (BJORK, 2002, informação verbal).³ Cria-se para mostrar. Como diz Belting, palavra e imagem (e, no caso, também o som) são partes de uma *mise-en-scène*. Um projeto criativo, uma obra de arte, reverbera a subjetividade do artista criador.

É importante pontuar que assim como Belting percebe a operação das imagens como uma *performance* que guia o processo de sua recepção, no caso do videoclipe analisado, o corpo da cantora também opera uma *performance* presente na imagem em movimento. Tanto o ato performático do corpo como o da imagem acionam uma percepção pelo corpo que recebe a imagem e que reage de diversas formas (sensíveis e cognitivas).

Na obra *Imagem, mídia e corpo: Uma nova abordagem à iconologia*, Hans Belting desenvolve mais extensamente os conceitos de imagens endógenas

³ Tradução feita pela equipe do portal Björk Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OQKgtY8231c>>. Acesso em 27 mar. 2020.



(representações internas, imagens mentais) e exógenas (representações externas, imagens físicas). Enquanto as primeiras dizem respeito às imagens produzidas por nosso corpo (mais precisamente pelo cérebro) – sonhos, devaneios, pensamentos, memória, alucinações –, as últimas são concernentes às imagens físicas, fabricadas por algum meio externo ao corpo humano. Contudo, a classificação de imagens entre ambos os tipos não é simples e a separação torna-se inviável:

Nesta abordagem, representações internas e externas, ou imagens mentais e físicas, devem ser consideradas como dois lados de uma mesma moeda. A ambivalência das imagens endógenas e imagens exógenas, que interagem em vários níveis diferentes, é inerente à prática da imagem da humanidade. (...) A interação das imagens mentais e imagens físicas é um campo ainda amplamente inexplorado. (BELTING, 2006, p. 35)

Pagan Poetry, como será argumentado posteriormente, é uma canção que articula o interior e o exterior de Björk, assim como seu videoclipe que carrega representações internas – figurativamente materializadas – e externas da artista. Dois lados da mesma moeda: imagens físicas derivam das imagens mentais de quem as produz, ao passo que imagens mentais são também formadas por imagens físicas anteriormente processadas pelo cérebro.

Imagens endógenas, porém, também reagem a imagens exógenas que tendem a assumir o encargo de parte dominante nessa cooperação. As imagens não existem só na parede (ou na tevê) nem somente em nossas cabeças. Elas não podem ser desembaraçadas de um exercício contínuo de interação que deixou tantos vestígios na história dos artefatos. (BELTING, 2005, p. 73)

Assistir a um videoclipe, portanto, configura-se como um processo de interpretação entre nossos corpos e as imagens: o cérebro recebe as imagens



físicas, interage com elas e pode ainda, posteriormente, formar imagens mentais sobre o conteúdo assistido. Pode também, se for o caso, interagir com os corpos performáticos da obra. Faz-se pertinente observar que no caso do videoclipe – e em grande parte da produção audiovisual em geral – há a participação da malha sonora, com a qual interagimos. Ao apresentar as relações entre mídia e corpo, o autor observa:

Nosso ouvido também participa da apropriação das imagens, quando elas surgem na companhia do som, que assim oferece um agente inesperado para percebermos as imagens. O filme sonoro foi a primeira mídia visual a explorar nossa capacidade de ligar som e visão de forma aproximada. Tanto que o acompanhamento musical, já oferecido em filmes mudos por um pianista, modifica também a experiência das imagens no sentido de que elas se tornam diferentes quando uma trilha sonora distinta forma a impressão que se opera em nossos sentimentos. (BELTING, 2006, p. 39)

No audiovisual, as ondas sonoras recebidas pelo ouvido são recebidas pelo cérebro e convertidas em diversos estímulos que articulam os outros sentidos. Podemos dizer, ainda, que ouvir uma música, um *audiobook*⁴ ou uma sirene, por exemplo, pode nos conduzir a formar imagens mentais mesmo sem a presença de uma imagem física acompanhante do som. É assim que uma composição sígnica entre imagem e som se coadunam na construção de um sentido. Som e imagem integram um sistema simbólico no campo da estética, interagindo com os sentidos do corpo e do imaginário, produzindo significados.

⁴ O *audiobook* consiste na versão audível (que inclui sons de narração e efeitos sonoros, em alguns casos) do livro comumente comercializado (físico ou digital). O produto tem se configurado como uma estratégia de mercado e reflete algumas mudanças no consumo do público.



Como os fenômenos da endogenia e da exogenia imagéticas podem ser representados no videoclipe pop? E como atuam os vetores do corpo, da mídia e da imagem nesse processo? Daqui pra frente, nosso objetivo será refletir sobre tais questões a partir de *Pagan Poetry*, além de propor uma interpretação para o videoclipe de Björk. Antes de partir para uma análise da obra, faremos uma apresentação do método de Janotti Junior e Soares (2008) e uma contextualização sobre a artista que envolve o gênero musical ao qual está associada e o tipo de produto analisado, tendo em mente as lógicas sistêmicas que envolvem sua produção, distribuição e consumo.

O POP ALTERNATIVO DE BJÖRK

Björk é uma artista pop, o que implica dizer que suas obras se enquadram na música popular massiva. Compartilhamos da perspectiva de Jeder Janotti Junior (2007), que reconhece o pop menos como um gênero musical específico do que uma lógica de produção e distribuição em massa de artefatos da música popular. Estão envolvidas aqui nuances mercadológicas da indústria do entretenimento, que adota processos específicos de divulgação como os ensaios fotográficos, peças publicitárias, *singles*⁵, videoclipes, entrevistas em rádio e televisão etc. e que diz respeito a um circuito de artistas, diretores, fotógrafos, empresários, críticos musicais, gravadoras, mercado e público. A música pop pode ser percebida, ainda, como fenômeno comunicacional atrelado à indústria cultural⁶ e ao fenômeno da globalização, tendo em mente

⁵ Também conhecidos como músicas de trabalho, escolhidas para a divulgação do álbum.

⁶ Termo concebido por Theodor Adorno e Max Horkheimer, autores da Teoria Crítica, para designar o sistema de produção de bens culturais de massa na sociedade capitalista. (ADORNO, 1987, pp. 287-295)



que se tratam de obras produzidas e distribuídas em massa para diferentes localidades e em temporalidades distintas.

Contudo, como argumenta posteriormente Janotti Junior, a atual configuração da música pop não pode ser resumida apenas no popular massivo; além dele, ela também engloba as particularidades das produções musicais e audiovisuais locais que são por ela atravessadas, além do ecossistema de mídias de conectividade que agencia o consumo e o compartilhamento das obras, bem como a formação de redes de ouvintes. A música pop é, portanto, “um maquinário em constante processo de reterritorialização tanto do popular quanto da face midiática da produção musical contemporânea” (JANOTTI JUNIOR, 2020, p. 25). O autor destaca ainda os “processos de reterritorialização das sensibilidades locais, atravessadas por questões de classe, gênero e raça em diferentes contextos sociais” (JANOTTI JUNIOR, 2020, p. 26). Björk é uma multiartista islandesa que se inspira nas culturas de seu país e de demais locais que a atravessam para criar obras como *Pagan Poetry* – videoclipe que aborda as relações entre o corpo feminino, o matrimônio, o amor, o sexo e a própria arte por meio dos discursos performados pelo corpo da artista e pelas imagens midiáticas.

Como aponta Thiago Soares (2007), nas configurações contemporâneas da música popular massiva, o videoclipe pop é concebido (e deve ser analisado como) parte integrante de um todo maior, o álbum musical. Há uma intrínseca relação metonímica entre o todo do álbum e suas partes: cada canção, cada videoclipe, cada *performance* (ao vivo ou gravada), cada imagem promocional, cada entrevista etc. participa da produção de sentido do álbum como um todo.

Videoclipes configuram-se como estratégias publicitárias de gravadoras e artistas para a divulgação das músicas e, em geral, de seus respectivos



álbuns. Jeder Janotti Junior e Thiago Soares afirmam que “o videoclipe ‘vende’ a canção. E ele é, também, responsável por a canção estar ‘nos olhos’ dos artistas, da gravadora e do público.” (JANOTTI JUNIOR; SOARES, 2008, p. 94). Os autores salientam, ainda, que não se pode deter-se apenas na malha imagética de um videoclipe pop em sua análise; é preciso ater-se à sonoridade e suas particularidades (estruturas da **canção** – estrofes, pontes e refrões –, o **gênero** musical ao qual está relacionada e a **performance** vocal da artista).

Dentre os diversos gêneros musicais derivados do pop, Björk está comumente associada ao pop alternativo, caracterizado por uma relativa subversão das práticas estéticas comumente adotadas pela indústria. Seu sotaque islandês, sua *performance* vocal fortemente aguda que alterna entre gritos e murmúrios sem significado semântico – *gibberish* (do inglês “sem sentido”)⁷ –, seus visuais excêntricos e experimentalismos audiovisuais contribuem para a construção de uma imagem que se aproxima do estranhamento e que faz com que a artista seja celebrada por um público “*cult*” (embora este não seja necessariamente o perfil majoritário de seus consumidores), como aponta Thiago Soares, que desenvolveu sob a orientação de Janotti Junior um método de análise de videoclipes pop e que teve *Jóga* (1997) de Björk como um de seus objetos.

Oriunda da Islândia, um país fora do circuito internacional de onde emergem artistas que passam a ter produtos em circulação de escala mundial, Björk logo passou a ser reconhecida por duas peculiaridades:

⁷ Björk costuma trabalhar inicialmente a melodia e o instrumental de uma canção para então construir a letra. Em alguns momentos de grande parte de suas músicas, a cantora insere partículas linguísticas que não possuem significado em nenhuma língua, mas que fazem parte do seu processo de ajustar a lírica da canção à melodia e ao instrumental. Tal prática costuma ser denominada “*gibberish*”. Disponível em: <<https://www.bjork.fr/gibberish>>. Acesso em 27 mar. 2020.



sua voz de acento agudo, notadamente estranho, e suas composições com temática e melodias que, embora apresentando estruturas típicas da canção popular massiva (estrofes-pontes-refrões) e assuntos recorrentes do cancionário popular massivo (amor, separações, dores existenciais), apresentava um conjunto de letras com elaborações poéticas inusitadas performatizadas por uma voz de timbre incomum – fora dos padrões do bem-cantar, por exemplo, das divas da música americana. (SOARES, 2009, p. 199)

Tais configurações corroboram para a construção de um imaginário midiático e do público sobre a artista, criando expectativas para suas próximas produções. A cantora possui um histórico de experimentações e de subversões da própria indústria da comunicação à qual está vinculada – o que requer uma específica sensibilidade para a fruição e o estudo de suas obras.

Soares (2009) apresenta duas estruturas relevantes na percepção analítica de um videoclipe pop: os **versos ganchos**, frases e palavras (geralmente presentes no refrão, o momento central da música) que tentam “puxar” o ouvinte e estimulá-lo a participar da canção, seja “cantando junto”, dançando, sentindo a mensagem presente na narrativa. Já os **ganchos visuais** configuram-se como cenas que utilizam determinados elementos para chamar a atenção do espectador, atribuir sentido e conduzir a imagética no ritmo da música. Tais ganchos visuais denotam a relação entre a fabricação e a percepção das imagens observada por Hans Belting. A música pop maximiza a produção de imagens e suas interações com os corpos a um nível massivo, em larga escala, que reforça a intenção do “fazer para ser visto”.

Examinaremos, portanto, como corpo, mídia e imagens (endógenas e exógenas) interagem na obra de Björk escolhida para análise.



A POESIA AUDIOVISUAL PAGÃ DE BJÖRK

Lançada pelo selo da *One Little Indian Records* em 5 de Novembro de 2001, *Pagan Poetry* (“Poesia Pagã”) configura-se como uma canção pop eletrônica alternativa de Björk e foi escolhida como segundo *single* de *Vespertine*, quarto álbum de estúdio da carreira solo da cantora.

Björk sempre pensa em conceptualizações e ambientações para seus álbuns, o que acaba também atribuindo sentidos às canções e construindo o plano de fundo dos videoclipes. Segundo a cantora, “*Vespertine* é um álbum cuja personagem é muito introvertida. É um disco sobre o universo interior de cada pessoa” (BJORK, 2001, informação verbal).⁸ Utilizando caixinhas de música, edições eletrônicas, sons de passos na neve, harpas e coros, *Vespertine* cria uma atmosfera caseira e reflete sobre temas mais íntimos, em contraste com seu antecessor, *Homogenic* (1997), definido pela artista como “extrovertido, físico, exterior” (BJORK, 2002, informação verbal).⁹ Entretanto, a própria cantora reconhece a contradição existente em um álbum intimista que é compartilhado com um público massivo – que se identifica (ou não) com a obra. Ela ainda salienta a participação do público de massa no processo imaginativo (e imagético) de produção musical e audiovisual.

Vespertine, um álbum muito introvertido, é também sobre perder a si mesmo sem qualquer ego. Então, quando se convida pessoas para participar desse universo do disco, é melhor chamar várias! Não é individualista nem tem só uma personalidade. É sobre a massa! Tem-se a orquestra com cinquenta pessoas, cujos integrantes perdem seu ego ali no meio dos outros. Então quando se compõe sozinho em casa no meio da noite, na intenção de fazer algo introspectivo, e alguém se junta a você na sua imaginação,

⁸ Tradução feita pela equipe do portal Björk Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mN21q9tEqb4>>. Acesso em 27 mar. 2020.

⁹ Tradução feita pela equipe do portal Björk Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UQSON65HqOA>>. Acesso em 27 mar. 2020.



é a massa, não personagens individualistas. É muito controverso! Eu concordo completamente com você [entrevistador], pois na *performance* mais íntima da minha vida, 74 pessoas estão ao meu lado no palco. (ibid)

A relação metonímica (parte/todo) entre videoclipe e álbum torna-se fundamental para a presente análise de *Pagan Poetry*. Tanto a canção como seu espelho audiovisual articulam os lados internos e externos, íntimos e públicos da artista. No videoclipe, o contraste é representado por imagens concretas, nítidas da cantora (o externo) e outras mais abstratas, contendo apenas alguns traços indiciais (o interno). As capas dos CDs *single* (compostas por imagens do videoclipe) apresentam Björk nessas representações mais abstratas e há uma relação de complementaridade entre as cores; uma capa é o negativo da outra. Já a capa do DVD *single*¹⁰ traz a representação concreta do corpo da islandesa, o que evidencia tal relação dual.

Imagem 1 – Capas do CD *single* 1, CD *single* 2 e DVD *single* de *Pagan Poetry*.



Fonte: *Imgur*¹¹

¹⁰ CDs *single* são discos que trazem a música *single* e geralmente *remixes* e/ou outras canções não incluídas no álbum, geralmente denominadas *B-Sides* (remetendo ao lado B do disco de vinil). Já o DVD *single* geralmente inclui o videoclipe, bastidores da gravação e outros conteúdos visuais extras. Configuram-se como estratégias de divulgação das obras pop, sendo Björk uma das artistas a usar tais formatos de forma bastante criativa.

¹¹ Disponível em: <<https://imgur.com/a/WRCKYMz>>. Acesso em 28 mar. 2020.



A letra da canção envolve uma personagem que está tendo relações sexuais com seu amante, que a ama a ponto de pedi-la em casamento. Enquanto seu desejo carnal a deixa extasiada e eufórica, seu emocional a coloca em uma complexa, dolorosa e abstrata torrente de pensamentos e sentimentos que a fazem questionar se abriria mão de sua liberdade por este homem que tanto ama. Dividida entre dor e prazer, medo e felicidade, ela vive esse conflito entre o que sente “por dentro” e “por fora”, embora ambos sejam **dois lados da mesma moeda**.

Pedalandando entre/As correntes escuras/Encontro uma cópia fiel/
Um rascunho/Do prazer em mim/Lírios negros girando totalmente
maduros/Um código secreto esculpido/Lírios negros girando
totalmente maduros/Ele oferece um aperto de mão/Cinco dedos
entortados/Eles formam um padrão/Ainda a ser descoberto/Na
superfície, simplicidade/Mas a cova mais escura em mim/É poesia
pagã/Sinais de código Morse/Eles pulsam e me despertam/Da
minha hibernação/Eu o amo, eu o amo, eu o amo/Ela o ama, ela o
ama, ela o ama/Desta vez/Vou manter isso para mim mesma/Desta
vez/Vou me manter toda para mim mesma/E ele me faz querer me
entregar (BJORK, 2001, tradução nossa)¹²

O videoclipe¹³ foi dirigido pelo fotógrafo Nick Knight e envolve três sessões de gravação. A primeira é um vídeo íntimo de uma relação sexual (*sex tape*) que a artista gravou com seu então esposo, o artista

¹² Pedalling through/The dark currents/I find na accurate copy/A blueprint/Of The pleasure in me/Swirling black lilies totally ripe/He offers a handshake/Crooked five fingers/They form a pattern/Yet to be matched/On the surface, simplicity/But the darkest pit in me/It's pagan poetry/Morsecoding signals/They pulsate and wake me up/From my hibernating/I love him, I love him, I love him/She loves him, she loves him, she loves him/This time/I'm gonna keep it to myself/This time/I'm gonna keep me all to myself/And he makes me want to hand myself over. Disponível em: <<https://www.azlyrics.com/lyrics/bjork/paganpoetry.html>>. Acesso em 28 mar. 2020.

¹³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cOQxk6iK46Y>>. Acesso em 28 mar. 2020.



e diretor Matthew Barney. A segunda sessão é o registro de câmeras acopladas aos corpos de cinco mulheres que colocam *piercings* em Björk e costuram pérolas em seu corpo, com agulhas reais, causando ferimentos e sangramentos reais no corpo da cantora. Já a terceira é uma gravação no estúdio de Knight com Björk performando a canção com um vestido de noiva produzido pelo estilista Alexander McQueen.¹⁴

Percebe-se que a personagem da canção também alude à própria Björk e que a narrativa provavelmente refere-se, em parte, a situações vivenciadas com Barney. A vida e a obra da artista misturam-se como corpo e imagem, corpo e mídia ou imagem e mídia. Como será observado, a *performance* de Björk evidencia a potência do corpo como produtor de imagens.

O audiovisual inicia com o instrumental da canção, enquanto na imagética uma sequência de pérolas corre por um fio de costura. Em seguida, um jato de líquido viscoso branco (bastante semelhante ao sêmen humano) é jorrado na tela. Tal gancho visual, além de intentar prender a atenção do espectador logo no início, desperta certa curiosidade ao corpo atento à tela. Enquanto se inicia a estrofe com os versos “Pedalando entre/As correntes escuras/Encontro uma cópia fiel”, o líquido branco dá forma a uma sequência de imagens desfocadas de Björk e seu esposo Matthew. Ambos são representados por traços indiciais pretos no fundo branco viscoso, remetendo vagamente aos atos de felação e penetração.

¹⁴ Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20050509084401/http://unit.bjork.com/specials/gh/SUB-07/making/>>. Acesso em 28 mar. 2020.



Imagem 2 – Cenas iniciais do videoclipe *Pagan Poetry*.

Fonte: Reprodução/Youtube.

Tais imagens desfocadas tratam-se de uma distorção da *sex tape* (gravação da cena sexual entre o casal). As “correntes escuras” da letra da canção remetem ao interior de Björk; no videoclipe, as abstratas imagens exógenas representam a complexa teia introspectiva da cantora e, possivelmente, as imagens endógenas que se passam em sua mente durante o ato sexual (e afetivo) do casal e durante o ato de imaginação que a artista faz sobre suas vivências. A imagem física da gravação sexual foi digitalmente editada para compor uma analogia exógena às imagens mentais, a “cópia fiel” encontrada – mais real do que a própria realidade. Hans Belting (2006) atenta para o uso das tecnologias digitais e sua capacidade de imitar e materializar a imaginação humana.

As imagens digitais geralmente endereçam-se à imaginação dos nossos corpos e cruzam o limiar entre imagens visuais e imagens virtuais, imagens vistas e imagens projetadas. Neste caso, a tecnologia digital busca a *mimesis* da nossa própria imaginação. As imagens digitais inspiram e são, na mesma medida, inspiradas por imagens mentais e seu livre fluxo. Assim, as representações internas e externas são estimuladas a se misturarem. (BELTING, 2006, p. 44)

Ainda seguindo a analogia da “cópia fiel”, Björk canta sobre um “rascunho do prazer em mim”, ou seja, a tradução dos sentidos afetivos



e sexuais experienciados para o rascunho, o borrão descaracterizado e abstrato de seus sentimentos. Tal analogia torna-se de suma importância para a análise porque faz alusão à conversão das imagens físicas e concretas da *sex tape* em traduções distorcidas e abstratas que remetem às imagens mentais da cantora. Os traços pretos no plano branco evidenciam, aqui, a própria estética do rascunho – traços imprecisos, indiciais da forma final que o desenho tomará. O processo de rascunhar é também a tradução de uma imagem mental para o papel, em sua representação externa mais crua. Dois lados da mesma moeda.

No videoclipe, ao cantar “Um rascunho/Do prazer”, tem-se uma representação distorcida da boca de Björk – que é nitidamente revelada em um gancho visual quando ela termina o verso (“Em mim”). Nesta parte, são exibidas imagens cruas (sem edição) da gravação íntima do casal em que só se consegue ver o rosto de Björk, em uma expressão de êxtase e prazer, com o rosto corado. O contraste entre as cenas, propositalmente destacado no momento em que a artista canta “em mim” – “na minha pele”, “no meu corpo” –, reforça ainda a analogia do rascunho como a tradução entre as imagens do mundo e da mente.

Imagem 3 – A boca e o rosto de Björk em cenas de *Pagan Poetry*.



Fonte: Reprodução/Youtube.



Em seguida, são exibidas as primeiras imagens da sessão de gravação que concerne à perfuração do corpo de Björk com as agulhas e as pérolas que são costuradas em seu corpo. Enquanto ela canta “Lírios negros girando totalmente maduros”, é possível perceber as micropérolas passando por seu mamilo perfurado. Este último verso-gancho é repetido pela cantora ao longo de toda a canção como uma camada de fundo aos outros versos da música. Aliada à *performance* vocal (baixo volume, tom mais grave), o efeito final do verso chega a ser hipnótico e denota também o erotismo da canção.

O corpo performático de Björk interage, por meio das imagens e do som, com nossos próprios corpos. Por termos também um corpo humano dotado de sentidos e *mimesis*, projetamos a dor das agulhas sobre nosso próprio corpo. Emergem daí as possíveis sensações de agonia, aflição, curiosidade, prazer, pânico ou até mesmo de dor psicológica causadas pelas imagens.

Enquanto canta “Ele oferece um aperto de mão/Cinco dedos entortados”, a artista continua costurando as pérolas e linhas brancas em seu próprio ouvido, como se colocasse um brinco. Seu amante lhe oferece um compromisso: o matrimônio. Essa sessão de gravação, segundo Nick Knight, narra a noiva se preparando para o casamento enquanto costura o vestido em seu próprio corpo.¹⁵ Björk parece, portanto, refletir se está apta a abrir mão de sua liberdade por um compromisso que para ela é bastante significativo. Há uma possível ambiguidade nos versos se analisarmos por um teor erótico, visto que o aperto de mão (“*handshake*”) e os dedos entortados (“*crooked fingers*”) podem fazer alusão à masturbação. Nas cenas dessa segunda

¹⁵ Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20050509084401/http://unit.bjork.com/specials/gh/SUB-07/making/>>. Acesso em 28 mar. 2020.



sessão, também há uma intercalação (de ritmo mais acelerado) entre imagens concretas e abstratas – o “rascunho” da artista.

Imagem 4 – Representações concretas e abstratas das pérolas, linhas e agulhas que perfuram o corpo de Björk em *Pagan Poetry*.



Fonte: Reprodução/Youtube.

O refrão (um dos momentos de clímax da canção) se dá pelos versos “Na superfície, simplicidade/Mas a cova mais escura em mim/É poesia pagã”. É aqui que se concentra a mensagem principal da canção e, por conseguinte, o jogo performático mais intenso das imagens. No primeiro verso (“Na superfície, simplicidade”), o corpo de Björk aparece – concreto, sem as distorções gráficas do “rascunho” – nas imagens da terceira sessão de gravação (no estúdio de Knight), mas sua presença se dá em imagens embaçadas; é possível perceber seus cabelos soltos e o busto. Na transição para o segundo verso (“Mas a cova mais escura em mim”), Björk joga o braço para trás, como quem comanda a cena e aciona os ganchos visuais. A mesma cena recebe então as pinceladas digitais do rascunho, representação do interior da artista. No terceiro verso (“É poesia pagã”), o rascunho se desfaz em formas mais simplistas e Björk parece nos permitir visualizar uma camada ainda mais profunda de seu mundo íntimo, representado por formas geométricas, linhas tortas e preenchimentos de cores primárias (vermelho, amarelo e azul) – possíveis referências ao movimento artístico



do abstracionismo. Seu interior é complexo, repleto de múltiplos sentidos e por vezes confuso – como a poesia. O paganismo pode ser interpretado como referência ao teor sexual da obra. A sequência de imagens apresenta-se como uma gradação do exógeno ao endógeno.

Imagem 5 – Transição do concreto ao abstrato no refrão de *Pagan Poetry*.



Fonte: Reprodução/Youtube.

Na ponte (estrutura da canção pop que liga dois refrões e/ou momentos de clímax), Björk grita e em seguida sussurra palavras sem significado semântico – sua conhecida prática do *gibberish*, anteriormente citada. Grito e sussurro como projeções vocais que representam o contraste entre o externo e o interno. Lilian Coelho, no artigo *Pagan Poetry, de Björk: uma proposta de análise*, observa que “essa tensão interior/exterior é estruturante no caso deste clipe, tanto no que se refere ao plano visual quanto no que diz respeito ao plano musical, principalmente vocal (alternância entre sussurros e sons guturais, por exemplo)” (COELHO, 2004, p. 9).

Enquanto isso, no videoclipe, o corpo de Björk finalmente aparece em sua concretude nas filmagens no estúdio de Nick Knight. Com diversas pérolas costuradas em sua pele, a cantora brinca com elas (com um sorriso sádico) e parece estar, em alguns momentos, sendo enforcada pelas mesmas – remetendo ao sentimento sufocante de assumir o compromisso do matrimônio. Depois das palavras balbuciadas, a ponte



dá lugar ao segundo momento de clímax da canção; o instrumental cessa e Björk declara, repetidas vezes: “Eu o amo, eu o amo, eu o amo”. Ela leva as mãos à cabeça, em um aparente estado de preocupação/angústia, como quem depara com seus sentimentos mais profundos. Ela não olha pra câmera; seria o sentimento profundo demais para que ela encare o público? Gradativamente, a cantora estabelece contato visual enquanto repete a confissão. Em seguida, segundas vozes femininas (de um coral da Groenlândia) repetem “Ela o ama, ela o ama, ela o ama!”, em uma alusão a vozes oriundas da própria mente da artista (porém interpretadas por um coletivo) que reiteram seus sentimentos. Pode-se dizer que estes seriam, portanto, “sons mentais” que acompanham as imagens endógenas de Björk.

Imagem 6 – Ponte do videoclipe *Pagan Poetry*.



Fonte: Capturada pelo autor e hospedada em *Imgur*.¹⁶

Em *Pagan Poetry*, a confissão é plena de tensão pelo fato de Björk revelar obscenamente seu corpo e seus sentimentos ao espectador durante todo o vídeo sem, entretanto, dirigir seu olhar a ele senão de relance em alguns momentos. Essa tensão entre o interior e o exterior perpassa todo o clipe. (...) O jogo entre sutileza e crueza é alcançado pela alternância entre imagens abstratas, de aparência orgânica, fluida e acinzentada e as imagens dela, tomadas diretamente ou trabalhadas em superexposição. (COELHO, 2004, p. 7)

Björk termina a canção com os versos “Desta vez/Vou manter isso para mim mesma/Desta vez/Vou me manter toda para mim mesma/E ele me faz querer me entregar”. O videoclipe tem seus momentos finais com um

¹⁶ Disponível em: <<https://imgur.com/a/fLA8ht9>>. Acesso em 28 mar. 2020.



jogo de câmera que finalmente se distancia do corpo da artista e mostra o vestido de noiva costurado por completo. Tem-se imagens de agulhas mais densas furando sua pele para a inserção de *piercings* e a alternância para uma cena que mostra Björk inclinando-se para frente, reagindo à dor das agulhas nas costas com um sorriso no rosto – a excitação afetiva em aceitar o doloroso compromisso talhado não em pedra, mas em seu corpo. A obra termina com as costas nuas da cantora mostrando o fechamento do vestido formado por pérolas entrelaçadas entre os *piercings*.

Imagem 7 - Cenas finais e o vestido de noiva costurado no corpo de Björk em *Pagan Poetry*.



Fonte: Capturada pelo autor e hospedada no *Imgrur*.¹⁷

O seu próprio corpo é investigado por essa câmera, o corpo é a própria obra. Mesmo quando ele se ausenta – só conseguimos vê-lo em sua extensão ao final do videoclipe; distorções visuais e *close-ups* encobrem parte dele durante boa parte da obra – ainda há resistências desse corpo manifestadas pela voz presente, pela relação partetudo. O semblante midiático vem de um corpo midiático. O corpo midiático, aqui, tornou-se a mídia propriamente dita. *Pagan Poetry* é um videoclipe-corpo-mídia. Um universo orgânico que abre espaço para inúmeras inferências. (MONTEIRO; REIS FILHO, 2015, p. 11)

A reflexão de Júlio Monteiro e Osmar Reis Filho ilustra pertinentemente a relação entre imagem, mídia e corpo proposta por Hans Belting. A cantora

¹⁷ Disponível em: <<https://imgur.com/a/wmjqbI6>>. Acesso em 28 mar. 2020.



subverte a estética e a *performance* pop, bem como a forma de se conceber e fruir videoclipes na indústria midiática; transforma seu corpo em mídia e em imagem, turvando as distinções entre os três elementos; explicita, ainda, a dualidade limítrofe da relação entre imagens endógenas e exógenas.

Pagan Poetry é uma obra que se apresenta menos pelo cognitivo do que pelo sensível. Seduz, repele, afeta os corpos dos espectadores e as imagens por eles criadas. Nick Knight afirmou que precisou se ausentar em alguns momentos da direção e execução das gravações porque estava a ponto de vomitar.¹⁸ Tal relação antropológica entre o corpo, a imagem e a mídia também pode ser percebida em *Dancer In The Dark* (2000), filme protagonizado na mesma época por Björk.

DANÇANDO NO ESCURO COM BJÖRK

Na perspectiva de uma antropologia da imagem apontada por Hans Belting (2005), identificando e distinguindo imagem mental da imagem material, buscando ainda elementos semióticos em camadas mais profundas da imagem (uma semiologia), é possível aproximar *Pagan Poetry* do filme *Dancer In The Dark* (direção de Lars von Trier, 2000), lançado um ano antes do videoclipe. No campo do audiovisual, a película causou grande impressão na crítica especializada e no público cinéfilo. O talento musical de Björk, em uma densa narrativa em torno da cegueira e da injustiça, impactou a sensibilidade do público, levando muitas pessoas às lágrimas. *Dancer In The Dark* suscita uma reflexão sobre estética a partir do gênero

¹⁸ Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20050509084401/http://unit.bjork.com/specials/gh/SUB-07/making/>>. Acesso em 28 mar. 2020.



musical, diante de uma composição sígnica em que Björk interpreta uma personagem que expressa a relação complexa entre corpo e imaginário, expondo de forma dramática a desconstrução do equilíbrio do corpo, expondo suas perdas, compondo um ritmo de existência cambaleante entre o visível (luz) e a escuridão (trevas), entre o escapismo do imaginário e o concreto de uma realidade que se impõe como carência, penúria, opressão. Tal como uma lâmina fria, o plano de realidade representado no filme é significado pela vida repetitiva na fábrica, pela doença degenerativa nos olhos, pela falta de recursos materiais, entre outros problemas. Esta realidade corta e interrompe o sonho, interrompe a alegria, rouba a autonomia, jogando esse corpo em uma condição irreversível, trágica, que culmina em seu aniquilamento, com uma condenação por assassinato que leva à pena de morte. Entretanto, no julgamento, as condições que levaram a esse trágico incidente não são devidamente relevadas, o que acaba sugerindo que há certa injustiça no processo. A personagem Selma, representada por Björk, expõe um corpo fisicamente fragilizado pelas limitações da visão, pelas questões minoritárias envolvendo gênero, poder e condição social. A narrativa sugere que a condição física e social não impede que a imaginação possa ser livre e cumprir seu papel como **agente maquínico** na composição existencial desse corpo. Selma, apesar de todo seu sofrimento, ainda sonha...

A imaginação assume, nesse caso, a disposição estratégica de organizar e orquestrar imagens que mobilizam o corpo, atualizam memórias e agenciam forças, materializando em sensação, expandindo as possibilidades existenciais desse corpo num campo permeado pelos sonhos, fantasias, imagens e sonoridades, instituindo dinâmicas projetuais internas resultantes dos conflitos entre um dentro e um fora – estabelecendo, portanto, um campo



psíquico em conflito entre a sensibilidade interna que esbarra num cotidiano mecanizado, concreto, duro, frio, corrompido e atravessado pelas necessidades materiais. Björk interpretou Selma Jezkova, uma personagem portadora de uma doença degenerativa nos olhos que a levou à cegueira. A cegueira de Selma é, talvez, uma metáfora cruel e visionária de um tempo impactado pelas inverdades que circulam na mídia, um tempo **pós-mídia**; uma metáfora, talvez, de um tempo corrompido pelas contradições do sistema capitalístico que não contempla a estabilidade, a justiça, a fraternidade, um tempo que não deixa margem para final feliz.

Dancer In The Dark nos traz uma história niilista. A história de Selma é a do apagamento de um corpo que foge do padrão, revelando, em seu percurso narrativo, a exclusão do mundo material e utopicamente estável – o que obriga esse corpo, esse ser, a abrir-se forçosamente para um mundo da imaginação (em particular, no caso excepcional da personagem Selma, devido à sua capacidade expressiva com a voz e com a dança, abrir-se para uma projeção em um mundo imaginário do espetáculo); um mundo interior como fuga do exterior.

Fica evidente, seja em *Pagan Poetry* ou em *Dancer In The Dark*, no nível da linguagem simbólica e da estética proposta, a presença de imagens endógenas e exógenas, além da configuração de um *pathos*: o da perda da liberdade, seja pelo casamento (*Pagan Poetry*), seja pela cegueira no filme. Esse *pathos* como expressão da dor materializa-se nas expressões da arte, seja com a voz, a dança, com o cenário, com a pintura, o figurino, com a modificação corporal etc. *Pagan Poetry* expõe no plano simbólico das imagens um texto cujo conteúdo aproxima-se da narrativa de *Dancer In The Dark*, sugerindo pela sonoridade e pela visualidade uma composição organizada pelo princípio do sublime, pela sensação derradeira do corpo diante de sua



ausência, diante da falta de liberdade e do absoluto da morte. Björk, a própria caixinha de música transparente, deixa-se ver em seu interior.

As imagens, enquanto metáforas visuais, são reveladoras de sentidos. A cantora se desnuda com sua obra, seja nos filmes, seja nos videocliques, seja na sua música. Há em cada suporte a materialidade de seu universo imagético e esta constelação sígnica é reveladora de uma tessitura, de um texto denso, orgânico e simbólico ao mesmo tempo. Este texto artístico embalado pelo talento de Björk nos remete como questionamento acerca do devir da cultura, de sua deriva face aos desígnios da indústria cultural. A arte de Björk traz ecos da natureza, de uma ancestralidade, de um sublime que pulsa nas imagens e na sonoridade. Talvez a **escuridão** seja a metáfora central, uma espécie de **antessala**, a ponte entre vida-morte, entre liberdade e aprisionamento. Nesse sentido, na perspectiva de uma antropologia da imagem, *Pagan Poetry* situa-se no espectro de *Dancer In The Dark* como eco de uma melancolia ancestral, escuridão progressiva, antessala da morte.

Na tela, o corpo de Selma sofre pela cegueira. Nos bastidores, o corpo de Björk sofre pelo abuso: em postagem¹⁹ na rede social *Facebook* em 2017, a artista revelou que o diretor norueguês Lars von Trier a assediou sexualmente diversas vezes, durante meses, e que quando ela ordenou que ele parasse, Trier quebrou uma cadeira na frente de toda a equipe no *set* de filmagem. O relato de Björk reforça a estreita relação entre a estética e a política (que aqui se faz especialmente pelas questões de gênero), que será abordada a seguir.

¹⁹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/bjork/posts/pfbid02crK1eihuBhFD3VfixTpJh8UvwM35HmMznDAFJBbD1KkyFXuR7wiUMcFKUnBw5rHRl>>. Acesso em 06 dez. 2022.



A POLÍTICA DE BJÖRK: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Walter Benjamin encerrou, nos anos 1930, seu emblemático texto sobre a reprodutibilidade técnica da obra artística com a seguinte reflexão: “Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte” (BENJAMIN, 2016, p. 212). Embora o autor estivesse se referindo à apropriação da estética pelo fascismo para a manipulação das massas, sua percepção da relação dual entre a estética e a política abriu portas para diversos debates. Jacques Rancière retorna o olhar para Benjamin ao expor sua perspectiva sobre o assunto:

Existe portanto, na base da política, uma “estética” que não tem nada a ver com a “estetização da política” própria à “era das massas”, de que fala Benjamin. Essa estética não deve ser entendida no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade de arte, pelo pensamento do povo como obra de arte. (...) Obras ou *performances* “fazem política”, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais. (RANCIÈRE, 2009, pp. 16-19)

Estética, ou a dimensão do sensível, está diretamente relacionada ao corpo e é a base de diversas das experiências humanas. Conhecemos pelo sensível e também politizamos pelos sentidos. O corpo é afetado por discursos verbais, não verbais, sonoros, imagéticos, táteis, olfativos, gustativos, das mais diversas linguagens; e nossos corpos também estão envolvidos em nossas ideias e em nossas ações políticas. A luta pela saúde, pelo bem-estar, pelo fim da fome, por visibilidade, por representatividade, por igualdade econômica e pela garantia de direitos humanos perpassa a estética. Acordamos quando sentimos, reagimos pelos sentidos.



Como pontuado por Rancière, a política perpassa a arte mesmo quando esta não tem a intenção de se fazer política. No caso da obra analisada, não se pode fazer inferências sobre as intenções da cantora, mas as imagens de *Pagan Poetry* são, definitivamente, políticas. Imergindo em seu mundo interior (artística e midiaticamente compartilhado) e afetando o mundo com suas imagens eróticas, perfurantes, distorcidas e experimentais, Björk ataca a indústria cultural, a misoginia, o romantismo glamourizado e o conservadorismo. Lilian Coelho, ao observar a estética do excesso no videoclipe, pontua:

Em *Pagan Poetry* o excesso é utilizado de maneira subversiva em relação à expressão do amor tal como encontramos comumente nos videoclipes de canções que têm amor como tema. De forma geral, observa-se o excesso de maneira mais vulgar, seja pelo apelo a um tipo de erotismo já banalizado, gasto pela repetição, seja pela expressão do amor num viés da concepção Romântica. (COELHO, 2004, p. 9)

Björk é uma mulher, islandesa, mãe e artista que coloca – de uma forma nada convencional – seu próprio corpo nu em ato performático – que envolve dor, mutilação, sexo, prazer, questionamentos acerca do matrimônio – em uma indústria fonográfica midiática (majoritariamente estadunidense) caracterizada por frequente objetificação, sexualização e abuso do corpo feminino. Não é à toa que a emissora MTV (antes bastante simpática à figura da cantora) baniu a exibição da obra, que só teve sua única exibição em uma lista dos “vinte videoclipes mais controversos”.²⁰ Sua subversão configura um impacto cultural pop – mesmo passados quase vinte anos do lançamento da obra.

²⁰ Disponível em: <<https://diffuser.fm/bjork-cocoon-banned-music-videos/>>. Acesso em 29 mar. 2020.



As imagens em *Pagan Poetry* nos mostram que o corpo é político e midiático; que ele é uma mídia produtora, distribuidora e receptora de imagens endógenas e exógenas (representadas no videoclipe pop em questão por meio do artifício figurativo do contraste dual entre o abstrato e o concreto). Imagens que são midiaticizadas pela indústria cultural em escalas internacionais e atemporais; que afetam e são afetadas pelos corpos fabricantes, comunicadores e consumidores de imagens; que são ao mesmo tempo a caneta e o rascunho da experiência estética humana.

Por fim, Björk nos oferece com sua obra musical, performática e como atriz, camadas de erudição estética que nos permitem vislumbrar o processo criativo, interativo autor-obra, com tecnologias de transformação e síntese, tudo visto de dentro, de forma orgânica. Permite-nos refletir sobre o que possibilita a experiência estética, e ainda, o processo construtivo da obra projetando-se no espaço midiático, do consumo massivo, porém, singularmente, preservando em suas dobras significantes, a intimidade, a sensualidade, o direito de ser autoral, minoritário e pulsante. Direito visceral de ser mulher, mãe, apesar dos impactos violentos da indústria, do mercado, dos diretores abusivos, das expectativas dos olhares conformados com a padronização de um sistema de consumo integrado com o simbólico, entre outras formas de violência e massificação. É dessa forma, talvez, que a artista comunga com seu poder transformador, original e instaurador de outros territórios a serem experimentados, questionando, ao limite, o campo da visibilidade e do conformismo estético.



REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. “A indústria cultural.” In: COHN, G. (Org). **Comunicação e indústria cultural**. 5 ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987, pp. 287-295.

BAITELLO JUNIOR, N. “Para que servem as imagens mediáticas? Os ambientes culturais da comunicação, as motivações da iconomania, a cultura da visualidade e suas funções”. In: Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação – COMPÓS, 16, 2007. **Anais do XVI COMPÓS**. Curitiba: COMPÓS, 2007. v. 1, p. 1-10. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2007/papers/para-que-servem-as-imagens-mediaticas--os-ambientes-culturais-da-comunicacao--as-motivacoes-da-iconomania--a-cultura-da->>. Acesso em 29 nov. 2022.

BELTING, H. “Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à Iconologia”. **Ghrebh**, São Paulo, v. 1, n. 8, p.32-60, jul. 2006. Tradução de Juliano Cappi. Disponível em: <https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%208/04_belting.pdf> Acesso em 29 mar. 2020.

BELTING, H. “Por uma antropologia da imagem”. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p.65-78, jul. 2005. Tradução de Jason Campelo. Disponível em: <https://www.academia.edu/7132650/Belting_por_uma_antropologia_da_imagem>. Acesso em 29 mar. 2020.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v. 1).

BJÖRK. **Vespertine**. Islândia: One Little Indian, 2001. 1 CD (55 min).

COELHO, L. R. “Pagan Poetry, de Björk: uma proposta de análise”. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO – COMPÓS, 13, 2004. **Anais do XIII COMPÓS**. São Bernardo do Campo: COMPÓS, 2004. v. 1, p 1-12. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2004/papers/>>



pagan-poetry--de-bjork--uma-proposta-de-analise?lang=pt-br>. Acesso em 29 nov. 2022.

DANCER IN THE DARK. Direção de Lars von Trier. Produção de Vibeke Windeløv. Roteiro de Lars von Trier. Interpretação de Björk Guðmundsdóttir, Catherine Deneuve, David Morse, Peter Stormare e Joel Grey. [S.I.]: Zentropa Entertainments, 2000. 1 DVD (140 min), trilingue: inglês, espanhol e português.

JANOTTI JÚNIOR, J.; SOARES, T. “O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise”. **Galáxia**, São Paulo, v. 1, n. 15, p.91-108, jun. 2008. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1497>>. Acesso em: 29 mar 2020.

JANOTTI JUNIOR, J. “Reconfigurações do pop e o lugar da escuta conexa em ecossistema de mídias de conectividade”. In: SÁ, S. P. de; AMARAL, A.; JANOTTI JUNIOR, J. (org.). **Territórios afetivos da imagem e do som.** Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020. p. 23-40.

MONTEIRO, J. P.; REIS FILHO, O. G. dos. “O corpo do videoclipe: uma análise de Pagan Poetry, de Björk”. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 17, 2015. **Anais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste.** São Paulo: Intercom, 2015. p. 1-12. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-1129-1.pdf>>. Acesso em 29 mar. 2020.

PAGAN POETRY. Direção de Nick Knight. Interpretação de Björk. One Little Indian, 2001. 4:04 min.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política.** 2. ed. São Paulo: Exo Experimental Org., 2009.

SOARES, T. **A construção imagética dos videoclipes: canção, gêneros e performance na análise de audiovisuais da cultura midiática.** 2009. 302 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia,



Salvador, 2009. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/handle/ri/5212>>. Acesso em 29 mar. 2020.

SOARES, T. “O videoclipe como articulador dos gêneros televisivo e musical”. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO NORDESTE, 9, 2007. Salvador. **Anais do XI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste**. São Paulo: Intercom, 2007. v. 1, p. 1-13.

Data de recebimento: 07/12/2022

Data de aprovação: 01/09/2023



A PAISAGEM VISUAL NO CINEMA: UM ESTUDO DA LINGUAGEM NA MISE-EN-SCÈNE

THE VISUAL LANDSCAPE IN CINEMA: A LANGUAGE STUDY IN MISE-EN-SCÈNE

Leilane Serratine GRUBBA¹

RESUMO

A pesquisa tem por objeto a paisagem visual no cinema. Partindo do pressuposto que o cinema apresenta uma linguagem comunicacional, verbal e imagética, busca-se realizar um estudo esquemático sobre a *mise-en-scène*, adotando o modelo proposto por Bordwell & Thompson (2008), segundo a qual ela é composta pelo cenário, iluminação, vestimenta e comportamento da figura. Problematiza, nesse sentido, os elementos comunicacionais presentes na *mise-en-scène*. A pesquisa apresenta caráter interdisciplinar foi realizada com pesquisa em fontes bibliográficas nas áreas de Estudos Culturais, Estudos em Cinema e Semiologia.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema. Linguagem. *Mise-en-scène*.

ABSTRACT

The research focuses on the visual landscape in cinema. Based on the assumption that cinema presents a communicational language, we seek to carry out a schematic study on *mise-en-scène*, adopting the model proposed by Bordwell & Thompson (2008), according to which it is composed of scenery, lighting, clothing and figure behavior. In this sense, we question the communication elements in the *mise-en-scène*. The research has an interdisciplinary character and was carried out through bibliographic sources in the areas of Cultural Studies, Film and Semiology.

¹ Doutora em Direito pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora do Programa de Pós-Graduação em Direito da Atitus Educação. E-mail: <lgrubba@hotmail.com>.



KEY-WORDS

Cinema. Language. *Mise-en-scène*.

INTRODUÇÃO

A história do cinema foi estudada por variadas perspectivas. Dentre elas, a análise estética, assim como a compreensão do cinema como produto cultural. Essa concepção passou a ser priorizada com o surgimento do cinema do autor – a ideia de que os filmes mais industrializados trazem em si a marca do seu autor e, conseqüentemente, da cultura na qual estão inseridos² (TURNER, 1997, p. 43). Nesse sentido, pode-se pensar o cinema como inserido “simultaneamente nas dimensões da estética e da política”, afirma Bessa (2017, p. 295), fazendo clara referência a Walter Benjamin. Muito “além de uma usina de produção de signos, o filme também é um testemunho/memória de um momento, de uma experiência vivida que redundou em sua execução” (2017, p. 295). O cinema, então, passa a ser compreendido como “um conjunto de linguagens, um sistema para criar significados, aprofundando desta maneira nossa compreensão desse meio de comunicação³” (TURNER, 1997, p. 43).

² Shwewin (2000, p. 1521) sugere que as representações cinematográficas conseguem informar o espectador sobre o tipo de sociedade no qual ele foi produzido, revelando desejos, fantasias e necessidades sociais.

³ Enquanto comunicação linguística, deve-se considerar que o cinema possui os quatro fatores necessários descritos por Jakobson, sendo eles: o emissor, o receptor, o tema da mensagem e o código utilizado. Nesse sentido, “um processo de comunicação normal opera com um codificador e um decodificador. O decodificador recebe uma mensagem. Conhece o código. A mensagem é nova para êle e, por via do código, êle a interpreta” (19-- , p. 23)



Desde 1950, enquanto objeto dos estudos culturais, o cinema passou a ser vislumbrado como meio de comunicação e prática social: como linguagem e significação (DESHPANDE, 2007, p. 96). Principalmente, ocorre a inserção nos estudos “sobre o cinema de métodos extraídos de outras disciplinas, como a linguística, a psicanálise, a antropologia e a semiótica” (TURNER, 1997, p. 48), ou seja, de estudos que preocupam-se menos com a arte cinematográfica e mais com a noção de representação – com os possíveis significados criados pela narrativa, imagem, som, iluminação e demais artifícios. Em geral, para Turner (1990, p. 17-18), a semiótica ajuda a compreender as especificidades culturais das representações e seus significados, principalmente por meio das práticas significantes, como os gestos, o vestuário, a escrita, a fotografia. Torna-se central a noção de signo – uma imagem do cinema, uma nota musical, etc. Para o autor, a compreensão do processo de significação implica na separação do signo em significante e significado⁴, isto é, na imagem mental referente ao significante. Portanto, compreender a dimensão social do signo – o que as culturas atribuem aos significantes e seu conceito mental. Por fim, a diferença entre o sentido literal – denotativo – e o sentido associativo e

⁴ Na linguagem saussuriana, explica Barthes (19-- , p. 39, 42-43), o significante e o significado são componentes do signo. O signo, então, é a imagem acústica de um conceito ou, em outras palavras, a união de um significante – *plano da expressão* – com um significado – plano do conteúdo. De fato, em semiologia, “objetos, imagens, gestos etc., tanto quanto sejam significantes, remetem a algo que só é dizível por meio deles, salvo esta circunstância segundo a qual os signos da língua podem encarregar-se do significado semiológico; diremos, por exemplo, que tal suéter significa os *longos passeios de outono nos bosques*; neste caso, o significado não é somente mediatizado por seu significante indumentário (*o suéter*), mas também por um fragmento de palavra (o que é uma grande vantagem para manejá-lo); poderíamos colocar o nome de *isologia* ao fenômeno pelo qual a língua “cola”, de modo indiscernível e indissociável, seus significantes e significados, de maneira a reservarmos o caso dos sistemas não-isólogos (sistemas fatalmente complexos), em que o significado pode simplesmente ser *justaposto* a seu significante” (BARTHES, 19-- , p. 46-47).



social – conotativo. Roland Barthes igualmente compreende a possibilidade de se perceber o cinema linguisticamente por meio da semiologia:

Objetos, imagens, comportamentos podem significar, claro está, e o fazem abundantemente, mas nunca de uma maneira autônoma; qualquer sistema semiológico repassa-se de linguagem. A substância visual, por exemplo, confirma suas significações ao fazer-se repetir por uma mensagem linguística (é o caso do cinema, da publicidade, das historietas em quadrinhos, da fotografia de imprensa etc.), de modo que ao menos uma parte da mensagem icônica está numa relação estrutural de redundância ou revezamento com o sistema da língua; quanto aos conjuntos de objetos (vestuário, alimentos), estes só alcançam o estatuto de sistemas quando passam pela mediação da língua, que lhes recorta os significantes (sob a forma de nomenclaturas) e lhes denomina os significados (sob a forma de usos ou razões). (19-- , p. 12).

Os sistemas mais interessantes, aqueles que ao menos estão ligados às comunicações de massa, são complexos sistemas em que estão envolvidas diferentes substâncias; no cinema, televisão e publicidade, os sentidos são tributários de um concurso de imagens, sons e grafismos; é prematuro, pois, fixar, para esses sistemas, a classe dos fatos da língua e a dos fatos da fala, enquanto, por um lado, não se decidir se a “língua” de cada um desses sistemas complexos é original ou comente composta das “línguas” subsidiárias que deles participam, e, por outro lado, enquanto essas línguas subsidiárias não forem analisadas (conhecemos a “língua” linguística, mas ignoramos a “língua” das imagens ou a da música) (19-- , p. 31-32).

Essa linguagem cinematográfica, com seus signos, significantes e significados, dá início a novos processos narrativos, sugere Carrière (1995, p. 18), os quais implicam em impressões, deslocamentos e associações de



imagens. Inclusive, se for correto assumir que a linguagem não é apenas um sistema de nomenclatura e que culturas não compartilham necessariamente os mesmos objetos e conceitos, o que acarreta em uma dificuldade de tradução linguística, então também parece correto assumir, como sugere Turner (1997, p. 52), que o cinema apresenta a dificuldade de comunicação da linguagem em determinados contextos culturais, sendo mais forte ou mais fraca a dificuldade da comunicação a depender da aproximação cultural entre a representação cinematográfica e o espectador. Apesar de difícil de ser absorvida e compreendida pelos espectadores no início, a linguagem do cinema foi evoluindo aos poucos e ensinando o espectador a compreendê-la - linguagem temporal nova, criada por meio de quadros de realidade codificadas por convenções e práticas significadoras (CARRIÈRE, 1995, p. 14-15; TURNER, 1997, p. 129).

Essa pesquisa insere-se no campo de estudos do Cinema como comunicação, principalmente a partir dos Estudos Culturais, Estudos em Cinema e Semiologia, apresentando um caráter Interdisciplinar. Tem por objetivo realizar um estudo esquemático sobre a *mise-en-scène*, adotando o modelo proposto por Bordwell & Thompson (2008), segundo a qual ela é composta pelo cenário, iluminação, vestimenta e comportamento da figura. Problematiza, portanto, os elementos comunicacionais presentes na *mise-en-scène*.

A PAISAGEM VISUAL NO CINEMA: DA NARRATIVA À MISE-EN-SCÈNE

A comunicação visual, argumenta Turner (1990, p. 90-91), não parece ser composta discursivamente. Para o autor, o primeiro passo é desmistificar essas aparências, visto que as imagens visuais da televisão ou do cinema são mensagens codificadas. “Linguagens visuais são como as demais linguagens”



(1990, p. 90), sendo necessário compreender seus códigos, interpretá-las e compreender seus significados sociais. Para Turner (1990, p. 90), a linguagem visual cinematográfica é polissêmica, porém não é pluralista. Isso significa que os sentidos possíveis de serem entendidos não são predeterminados por códigos culturais, mas existem códigos já aceitos para a realização da interpretação. Atualmente, entende-se que a linguagem cinematográfica, ao menos no cinema comercial, está presente principalmente na narração audiovisual.

A narração é uma sequência temporal discursiva, segundo Metz (1972, p. 30-31), tendo um início e um fim. Ela é duas vezes temporal, em razão da existência do tempo do narrado e o da narração - existe o tempo do significado e o tempo do significante. Para Metz,

[...] uma das funções da narração é transpor um tempo para um outro tempo e é isso que diferencia a narração da *descrição* (que transpõe um espaço para um tempo), bem como da *imagem* (que transpõe um espaço para outro espaço). [...]. O exemplo da narração cinematográfica ilustra facilmente estas três possibilidades: o “plano” isolado e imóvel de uma extensão desértica é uma imagem (significado-espaço -> significante-espaço); vários “planos” parciais e sucessivos desta extensão desértica constituem uma descrição (significado-espaço -> significante-tempo); vários “planos” sucessivos de uma caravana andando nesta extensão desértica formam uma narração (significado-tempo -> significante-tempo). [...] a narração é, entre outras coisas, um sistema de transformações temporais. Em qualquer narração, o narrado é uma sequência mais ou menos cronológica de acontecimentos [...] (1972, p. 32).

Por consequência, a narração parece ser uma cadeia de relações de causa e efeito; e é um termo utilizado para designar “história” (ou *story*) - um termo técnico para teorizar os princípios de estruturação das histórias.



Conforme Benyahia, Gaffney e White (2006, p. 50), alguns teóricos sugerem que as histórias têm bases profundas subjacentes a estruturas narrativas comuns. Inclusive, no que se refere ao cinema, com influência do teatro, sugerem que os filmes são estruturados da seguinte forma: (a) introduz-se o herói/heroína e o mundo no qual vivem; (b) introduz-se uma quebra da normalidade do mundo no qual vive o herói ou heroína; e, (c) o herói ou a heroína resolvem o problema para que a normalidade do mundo se restaure (2006, p. 52).

Atualmente, a maioria dos filmes ficcionais ou não ficcionais são narrativas comerciais⁵ – contam histórias (VILLAREJO, 2007, p. 44; LEWIS, 2014, p. 21). Nesses filmes, “as lógicas temporal e espacial de combinação tendem a predominar, uma vez que filmes narrativos constroem mundos imaginários mais ou menos coerentes em termos de espaço e de tempo” (VILLAREJO, 2007, p. 44). Essa construção de mundos imaginários por meio da narração vai além daquilo que o espectador compreende ao assistir um filme, pois cada filme é composto pela montagem de planos, de cenas e de sequências, com recortes no tempo. “O cinema explora não somente a imagem em movimento, mas principalmente o tempo dessa imagem ou o que poderíamos chamar de *imagem-tempo*. Esse tempo não é o tempo de exibição de um filme, mas o seu tempo narrativo: o passado, o presente e o futuro que compõem qualquer narrativa cinematográfica”. (ZANI, 2009, p. 146). Nesse sentido, é o “movimento [dos planos] que cria uma ilusão de

⁵ Embora a maioria dos filmes atuais sejam comerciais, filmes não-narrativos, como experimentais ou *avant-garde* são comuns no cinema. Muitos filmes, inclusive, rejeitam a narrativa em favor de efeitos estéticos, de outras formas de sentido ou por razão de outras experiências. (VILLAREJO, 2007, p. 13-14).



continuidade que se apodera de uma das características inatas ao nosso sistema ótico” (2009, p. 146).

Para a composição dos filmes narrativos, o padrão sequencial “estabelecimento, corte e reestabelecimento” é comum. Nesses, em primeiro lugar, se oferece ao espectador um espaço no qual a ação ocorrerá. Após, corta-se o espaço para mostrar suas partes componentes. Por fim, se reestabelece o espaço para sequencialmente poder mostrar um novo espaço. Ações simultâneas também são mostradas por meio da *cross-cutting* ou *parallel editing*, na qual o filme mostra uma ação em um espaço, depois em outro espaço e se devolve alternando as cenas entre ambos. Conforme explica Villarejo (2007, p. 45), *cross-cutting* equivale à noção de “enquanto isso”, utilizada para gerar suspense no espectador. Importante é que independentemente do padrão sequencial utilizado para prender a atenção do espectador, filmes narrativos apresentam um início e um fim (METZ, 1972, p. 30-31; VILLAREJO, 2007, p. 47). A narração, portanto, não é uma questão de estilo ou gênero, mas de fornecer uma informação por meio da linguagem (ELSAESSER; BUCKLAND, 2002, p. 37). Logo,

É, portanto, um fato-chave na maneira como um filme aborda, envolve, implica, ativa e manipula o espectador. A função da narração cinematográfica é guiar o olho e orientar a mente, o que pode envolver uma centralização óptica ou cognitiva do espectador, atraí-lo para a imagem ou manipular a posição de conhecimento do espectador, brincando com o seu desejo de ver e observar (voyeurismo, prazer visual, escopofilia) ou o desejo de conhecer e inferir (explorar a ignorância, a antecipação ou o conhecimento superior em relação aos personagens). (ELSAESSER; BUCKLAND, 2002, p. 37-38).



No caso da narração do cinema, Sadek (2006, p. 29) sugere ter havido uma incorporação do trinômio drama-conflito-ação, sendo um dos principais critérios a “unidade do conflito dirigida à resolução do desequilíbrio”. No sistema clássico hollywoodiano, principalmente, a história divide-se em atos e apresenta com clareza o tempo-espaço envolvendo o espectador a esperar pelo que vai acontecer na trama. Esse sistema se baseia na ideia de verossimilhança, para que o espectador não questione a diegese do filme (2006, p. 40, 42 e 48). Além disso, trata-se de uma narração que apresenta as dualidades interacionistas bom vs. mau, caos vs. ordem ou solução vs. conflito. No cinema hollywoodiano, especificamente, a narrativa tende a focar nas causas psicológicas para as ações, decisões e escolhas feitas pelos personagens. Assim, a narrativa é dirigida para um desejo do personagem central que busca atingir uma finalidade; e, regra geral existe uma contra força (o mal) que o impede de atingir a finalidade pretendida (BENYAHIA; GAFFNEY, WHITE, 2006, p. 61).

A narrativa cinematográfica é em grande parte composta pela *mise-en-scène*, expressão francesa que significa “aquilo que está em cena” (“*in frame*”), e decorre da locução *metteur en scène*, surgida na França no início do século XIX e voltada para o teatro. “A *mise-en-scène* posta em prática no cinema herda, portanto, todo um século de teatro popular – o que inclui uma nova atitude em relação à técnica” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 10). Dessa forma:

O conceito de ‘*mise-en-scène*’ define, entre outros elementos, o espaçamento de corpos e coisas em cena. Vem do teatro, do final do século XIX/início do XX, e surge com a progressiva valorização da figura do diretor, que passa a planejar de forma global a colocação do drama no



espaço cênico. Penetra na crítica de cinema na década de 50, quando a arte cinematográfica afirma sua singularidade estilística deixando para trás a influência mais próxima das vanguardas plásticas. *Mise-en-scène* no cinema significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço. Define-se na figura do sujeito que se oferece à câmera na situação de tomada, interagindo com outrem que, por trás da câmera, lhe lança o olhar e dirige sua ação. Na cena documentária, o conceito de *mise-en-scène* desloca-se um pouco e pausa, de forma mais solta, na fagulha da ação da circunstância da tomada. (RAMOS, 2012, p. 53).

Este é um termo que é emprestado do teatro e realmente se refere a encenação ou “montagem no palco”. Às vezes ajuda a pensar nos elementos que você pode ver na encenação de uma peça: o local específico será sugerido no palco, os personagens serão vestidos de maneiras particulares, os objetos específicos serão carregados pelos personagens ou serão destacados no palco, ainda, os atores serão orientados a se mover ou atuar de maneiras específicas. (BENYAHIA; GAFFNEY; WHITE, 2006, p. 18).

Nos anos 1950, variados críticos do cinema tornaram o conceito de *mise-en-scène* intangível, vinculando-o a noções como criatividade e reduzindo-o à visão de mundo do diretor. Com o passar do tempo, foi desenvolvida uma nova concepção do termo, entendendo-o como uma “serie de normas pelas quais diretores escolhem como construir as tomadas, as cenas e o filme” (ELSAESSER; BUCKLAND, 2002, p. 37). O termo passou a significar tudo aquilo que aparece na tela (*écran*), incluso o som (2002, p. 38). Em resumo, *mise-en-scène* pode ser entendido “como algo próximo a um quadro. Algo que no momento em que se paralisa uma imagem, pode-se perceber como tudo o que compõe a estética narrativa” (CADORE, 2017, p. 42). Não obstante,



é necessário compreender que a *mise-en-scène* representa um ponto de vista dentre outros que seriam possíveis, explica Jussan (2005, p. 15). Essa escolha faz parte do processo de concepção visual ou de pré-produção cinematográfica, que se divide em duas etapas, sendo a de planejamento e a de execução. Em resumo:

[O desenho] É o recurso mais utilizado dentro do processo de concepção visual que possibilita uma visualização mais detalhada dos atributos tanto gráficos quanto plásticos da aparência do conteúdo das imagens. É normalmente executado pelo desenhista de produção, pelo diretor de arte e pelos desenhistas de conceito, segundo a especialidade de cada um. Ocorre desde a fase mais especulativa, antes mesmo de haver um roteiro ou storyboard definidos, até a fase final da pré-produção, antecedente às filmagens. Tem por objetivo caracterizar, quando for o caso, o aspecto físico de personagens, criaturas, cenários, ambientes, objetos, veículos, mecanismos, figurino, maquiagem, máscaras e próteses, enfim, tudo aquilo que precisa ser criado ou representado. (JUSSAN, 2005, p. 40).

Para um bom roteiro, Jussan sugere que tudo o que está escrito “deve possuir o atributo de se tornar audível e visível, inclusive elementos subjetivos tais como pensar, sentir, querer” (2005, p. 44). Por isso, um *storyboard* de filme deve conter “uma série de desenhos em pequenos quadros usados como representação gráfica do roteiro técnico que mostram os planos principais, o enquadramento, os ângulos de câmera, o campo de visão e o movimento dos personagens em cena” (2006, p. 46).

Mise-en-scène, portanto, contribui para a composição da realidade narrativa criada pelo filme, embora seja a edição que literalmente construa o espaço fílmico sequencial que o espectador assiste como uma narrativa de



início, meio e fim. O que não existe acordo, contudo, é sobre os elementos que compõe a *mise-en-scène*. Para Villarejo (2007, p. 53), ela é composta por seis elementos, dos quais não está presente o som, sendo eles: o cenário, a iluminação, a vestimenta, o cabelo, a maquiagem e o comportamento da figura. De maneira diversa, Sreekumar (2015, p. 26) entende serem apenas cinco elementos componentes da *mise-en-scène*: o *décor* (decoração ambiente ou cenário), a iluminação, o espaço, a vestimenta e a encenação. Bordwell & Thompson (2008), por outro lado, assumem que a *mise-en-scène* é composta por apenas quatro elementos, sendo o cenário, a iluminação, a vestimenta e o comportamento da figura. Essa é a classificação utilizada nesta pesquisa para a análise dos elementos que compõe a *mise-en-scène*.

CENÁRIO

O cenário é elemento constitutivo da paisagem visual no cinema. No início da arte cinematográfica, o “cinegrafista simplesmente armava sua câmera e filmava o que estava na sua frente, ou personagens representando uma estória simples num jardim ou outro exterior. Em seguida, surgiram os complicados cenários teatrais” (STEPHENSON; DEBRIX, 1969, p. 145). Atualmente, o cinema faz uso tanto do cenário natural quanto de palcos de estúdio (MARIN, 2005, p. 78). Esses são fabricados especialmente para os filmes, montados com

[...] materiais leves, fáceis de se manipular e desmontar – madeira, compensado, estuque, gesso, pano etc., e essa textura diferente, juntamente com o fato de que são apenas uma cópia aproximada de cenários autênticos, tem que ser levada em conta quando da sua iluminação. Também são pintados em tonalidades artificiais com valores de luz (para filme em



branco e prêto) e valôres de côr (para filmes coloridos), correspondendo ao efeito fotográfico que se deseja. Finalmente, para facilitar a tarefa dos engenheiros de som e eletricitas, os palcos de estúdio geralmente não têm teto. [...] Tôdas essas diferenças significam que o mundo representado na tela é uma criação nova, não apenas uma cópia da realidade (STEPHENSON; DEBRIX, 1969, p. 145-146).

Muitos filmes tem suas cenas gravadas tanto em cenário natural – a exemplo de cenas que se passam nas ruas de uma determinada cidade conhecida, com a aparição de algum monumento artístico ou histórico ou cenas que são filmadas em locais reais, como uma ponte, por exemplo – quanto em cenário artificial – como o interior de casas e ruas construídas em grandes estúdios cinematográficos.

O cenário não precisa ser construído, explica Villarejo (2007, p. 29); embora ele normalmente seja. A “filmagem em um local – isto é, o uso de um local de filmagem encontrado no mundo ao invés de um local construído em um estúdio – não necessariamente significa que o mundo do filme não é construído ou é simplesmente realista” (2007, p. 29). Muitas filmagens acontecem em locais ou cidades distantes daquelas em que efetivamente o filme se passa e representa. O uso de cenários artificiais, por sua vez, aumenta o grau de controle do diretor sobre os elementos que o compõe, inclusive com a finalidade recriar cidades ou locais que existem ou outros ambientes fictícios, bem como para escolher objetos específicos para compor a cena e a mensagem que se quer transmitir. O filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, por exemplo, foi gravado em estúdio. Inclusive, o Motel Bates foi construído para abrigar o *set* de filmagem.



Dessa forma, o cenário, composto de elementos físicos ou virtuais, é importante para ambientar o filme, podendo ser um local natural ou artificial. Ele é instrumento indispensável para que a paisagem visual cinematográfica ocorra, inclusive para os efeitos realista e antirrealista dos filmes. Por isso, além do local, o cenário também se compõe de todos os objetos, como mobiliário, cores e texturas que vão definir o ambiente, caracterizar psicologicamente os personagens e ambientar o contexto do filme em tempo e espaço. O cenário também ambienta a narrativa do filme política, social e economicamente.

Muitos dos objetos contidos no cenário, denominados *props* (propriedades), auxiliam para criar um humor ou significado na definição do cenário, explica Villarejo (2007, p. 30), chamando a atenção do espectador para um detalhe específico. *Props*, em conjunto com o cenário geral do filme ou da cena, auxiliam também a situar o espectador em que tempo histórico o filme se passa. Um exemplo clássico de como o cenário e o uso dos objetos serve para situar o espectador no tempo histórico do filme foi utilizado no filme *The Great Gatsby*, que lançado em 2013, ambienta a história do livro homônimo de Fitzgerald de 1925. Nesse filme, o cenário e o uso dos *props* buscou situar a narrativa no estilo *Art Deco* dos anos 1920 dos Estados Unidos, a fim de gerar um realismo cinematográfico; apesar de ter sido filmado muitos anos depois. Ainda, a ambientação da narrativa no cenário buscou criar psicologicamente a vinculação dos personagens do filme, inclusive demonstrando a situação econômica do protagonista na época da Grande Depressão dos Estados Unidos (EGAN, 2014). Outros *props* são tão importantes que se vinculam ao contexto geral do filme, a



exemplo do anel utilizado em *The Lord of the Rings* (2001), central para o desenvolvimento da história do filme.

Atualmente, a utilização do cenário natural e do cenário construído cederam espaço para o cenário digital – o uso dos processos de manipulação digital do cenário, por meio da criação de uma realidade no processo de pós-produção. Baptista (2007, p. 5-7) relata que a realidade pró-fílmica perde importância no processo de manipulação digital, pois os cenários e objetos, como *props*, podem ser criados digitalmente ou alterados no processo de pós-produção. Para o autor, “passamos de uma Direção de Arte, onde cenário e objetos eram organizados para ser captados por uma câmera, para o conceito de *Production Design*” (2007, p. 5). O processo de pós-produção, nos filmes mais recentes, depende apenas do orçamento e tempo destinado ao filme.

FIGURINO OU VESTUÁRIO

O vestuário, argumenta Barthes (19-- , p. 29), principalmente o real ou usado, é parte da língua – sendo uma linguagem indumentária:

[...] a Fala indumentária compreende todos os fatos de fabricação anônima (o que há não subsiste praticamente em nossa sociedade) ou de uso individual (medida da roupa, grau de propriedade, de gasto, manias pessoais, associações livres de peças); quanto à dialética que une aqui a indumentária (Língua) e o traje (Fala), ela não se parece à da linguagem; certamente, o traje é sempre colhido na indumentária (salvo no caso da excentricidade, a qual, aliás, também tem seus signos), mas a indumentária, hoje pelo menos, *precede* o traje, já que vem da “confecção” [...] (19-- , p. 29).

Umberto Eco também salienta o caráter linguístico do vestuário, sugerindo que ele “não serve apenas para transmitir certos significados,



mediante certas formas significativas. Serve também para identificar posições ideológicas, segundo os significados transmitidos e as formas significativas que foram escolhidas para os transmitir” (1982, p. 17). Em sentido muito parecido, Buest e Carvalho (2004, p. 39) afirmam que o figurino transmite “mensagens e características psicológicas, sociais e culturais [...]; comunica o status, a condição emocional, a situação do usuário”.

Além do jogo de esconder e mostrar o corpo, o vestuário pode esquentar em dias frios e ser leve para dias quentes; pode ser específico em alguns contextos culturais e religiosos, bem como pode demonstrar riqueza, prestígio ou vulnerabilidade. No cinema, todas as possibilidades do vestuário são utilizadas no sentido de criar personagens, inclusive para criar as suas personalidades, e para a comunicação de mensagens sobre esses personagens. No cinema, o vestuário⁶ é utilitário e ornamental, com finalidade estética e com função dramática e comunicacional. Inclusive, para essa comunicação de mensagens, parece que o figurino e a composição visual do personagem é o que vai estabelecer o primeiro processo de semiose. A imagem, compreendida como elemento simbólico, vai fornecer estímulos ao espectador, “ampliando o seu espectro de associações e percepções, de modo que implique em sentimentos desejáveis para a encenação em questão” (SCHOLL; DEL-VECHIO; WENDT, 2009, p. 2).

Dessa forma, vestuário se refere à escolha de roupas utilizadas pelos personagens, funcionando como um uniforme e vinculando o personagem a um grupo específico ou posição dentro de um grupo. Além disso, para

⁶ Na definição do *costume*, alguns autores trazem a presença da maquiagem e cabelo, além do figurino. (CADORE, 2017, p. 50).



Benyahia, Gaffney e White (2006, p. 23), a vestimenta também oferece indícios sobre a caracterização da personalidade do personagem. Em resumo:

O componente mais importante quando se considera como vestir um personagem é a sua personalidade. Embora haja muita confusão com a identidade do personagem, a personalidade dele tem mais em relação com o seu temperamento. A vestimenta é uma das maiores dicas sobre o temperamento do personagem para o espectador, mesmo que a vestimenta se modifique durante a produção. Ao contrário do restante dos fatores relacionados ao personagem, o figurinista deve realmente ler o roteiro e conhecer os personagens específicos antes de decidir como a personalidade dos personagens afetaria o que esses personagens usariam. (CRIST, 2014, p. 15).

Stephenson e Debrix (1969, p. 148) argumentam que o vestuário em cinema “não é uma cópia da realidade, mas uma contribuição para o efeito do conjunto artístico”. Aí reside, em grande parte, uma vinculação entre o gênero do filme e a vestimenta. Filmes *western* (também denominados *cowboys* ou *faroeste*) apresentam um modelo de vestimenta típica, que o espectador antecipadamente espera. A vestimenta típica dos filmes *Faroeste*⁷, utilizada pelo Xerife, *Cowboy*, *fora-da-lei*, etc., é associada à liberdade, aventura, virilidade e também isolamento (SCHUMM; *et. all*, 2012, p. 16). A exemplo das vestimentas *faroeste*, o gênero e a vestimenta são tão vinculados pela repetição. Villarejo (2007, p. 33-34) aponta que os espectadores, em geral, aprenderam os códigos de vestimentas por gênero de forma que conseguem se orientar dentro dos filmes. Nesse sentido, os detalhes da vestimenta

⁷ O nome técnico para esse tipo de montagem é *sketch*. Crist (2014, p. 15) explica que para realizar um *sketch* do design da vestimenta (*figurino*), deve-se considerar todos os detalhes possíveis para a construção do *figurino* completo do personagem, inclusive o tipo de tecido, transparência, estampas, etc.



podem contribuir para com o sentido de realidade do filme; embora não haja uma necessidade de fidelidade histórica do vestuário.

Importante mencionar que no processo de pré-produção cinematográfica, o desenho indumentário executado por figurinistas, de um modo geral, possui característica esquemática. Principalmente quando o objetivo é confeccionar roupas para um elenco, o design de figurinos apresenta-se na forma tradicional pertencente ao mundo da costura, enfatizando o modelo da roupa geralmente em pose estática e não características específicas da anatomia do personagem em poses dinâmicas. Durante a confecção das roupas é que ajustes são feitos levando-se em consideração a anatomia do ator e a ação a ser desenvolvida, de maneira a não inibir os gestos ou prender movimentos essenciais de acordo com a postura e a expressão. (JUSSAN, 2005, p. 54).

Quando a narrativa não exige realidade histórica, um estilista pode inspirar-se na moda de determinada época, porém preocupando-se mais em traduzir simbolicamente o personagem que em manter exatidão histórica. É o caso do trabalho do estilista Jean-Paul Gaultier para *Ladrão de Sonhos*. O figurino combina com a atmosfera soturna de uma população que vive na beira do cais. (JUSSAN, 2005, p. 56).

De acordo com Marcel Martin (2005, p. 75-77), existem três tipos de figurinos para o cinema:

- a. figurino realista: buscam ser fidedignos historicamente;
- b. figurino para-realista: existe a inspiração histórica no figurinista, porém admite estilização; e,
- c. figurinos simbólicos: existe uma vinculação simbólica entre o figurino e a construção psicológica, social e econômica do personagem.



No filme *Marie Antoinette* (2006), apesar da estruturação e modelação das roupas apresentarem um carácter realista, as vestimentas as cores claras e pastéis diferenciam-se das cores escuras utilizadas pela monarquia francesa na época histórica; sendo um figurino para-realista. Sant'Anna e Expressão (2011, p. 9-10), em pesquisa sobre o filme mencionado, mencionam que a figurinista Canonero foi instruída, para a produção do figurino de Maria Antonieta, a buscar um equilíbrio entre a reconstrução histórica e o frescor e o contemporâneo; com predominância “cores claras e tons pastéis –marcantes na filmografia de Silvia Coppola, contribuindo para tornar os seus filmes ainda mais femininos”.

Independente do tipo de figurino, Marques e Almeida (2018, p. 45) explicam que os figurinos dos personagens são criados a fim de compor suas personalidades e características próprias. Ainda, leva-se em consideração os demais elementos da *mise-en-scène* para que haja unicidade no filme. Se assumirmos que todos os personagens no cinema possuem um vestuário que determina e desnuda sua personalidade, parece possível também assumir, conforme sustenta Cadore (2017, p. 52), “que o figurino carrega uma linguagem própria, que possibilita análises específicas. Através do *costume* é possível observar questões relacionadas a gênero, relações de poder reforços de estereótipos entre outros”. Ainda, possibilita a compreensão de classe social e idade do personagem (CRIST, 2014, p. 11-13).

A importância das cores em vestuário adquire carácter fundamental para a construção dos personagens. O uso de cores pode sugerir calor ou frio, bem como emoções. Para Benyahia, Gaffney e White (2006, p. 27), cores podem ser usadas simbolicamente. Por exemplo, o uso de vermelho sugere sangue e perigo ou paixão e luxúria. Crist (2014, p. 10) igualmente



afirma que o uso das cores no figurado é de extrema importância, tanto para definir o ambiente do filme, quanto para a expressão do personagem. Diferentes cores apresentam diferentes significados; e auxiliam o espectador a compreender o filme e os personagens. O uso de cores escuras em filmes *noir*, por exemplo, pode ser neutralizado com o uso de cinza e marrom nas roupas dos personagens. Ainda, para a construção de personagens “maus” e “bons”, o contraste entre cores escuras e claras ajuda na definição e no próprio entendimento do espectador, em razão da mencionada repetição.

A percepção da dicotomia bom vs. mau por meio do uso de cor foi uma linguagem utilizada pelo cinema durante décadas. Por isso, parece importante considerar que a “variedade de significados de cada cor, ao longo dos tempos, está intimamente ligada em nível de desenvolvimento social e cultural das sociedades que os criam” (NUNES, 2012, p. 65). Assim é que o significado ao símbolo da cor é ofertado por meio da sua utilização coletiva. Por exemplo, enquanto o vermelho pode representar o amor para países ocidentais, em muitos países não ocidentais ele representa o poder. Por isso, Stamato, Staffa e Von Zeidler (2012) apontam a necessidade de uma análise específica das cores, que leve em consideração os receptores. Para os autores, enquanto o branco apresenta o significado da paz, da pureza e da alma; o preto significa a morte e a tristeza. Ainda, dentro desse significado moderno ocidental; e, dentre outras possibilidades de significado, o cinza significa a velhice e a melancolia; o amarelo, a alegria e luz; o verde, a natureza, saúde e esperança; o azul, o sonho, a harmonia e a tranquilidade; o marrom, a melancolia e a sujeira.

Marques e Almeida (2018, p. 43) sugerem a possibilidade de um estudo didático do vestuário dividido em três aspectos, sendo eles: (a) análise do



contexto fílmico; (b) classificação do filme de acordo com o figurino; e, (c) a apropriação. Além dessa possibilidade, também parece relevante levar em consideração: (a) a classificação em realista, para-realista ou simbólico; (b) a estrutura da vestimenta que compõe a personalidade do personagem; (c) os significados sociais, políticos, econômicos que ela parece ofertar ao espectador; e, (d) as cores utilizadas no vestuário e suas possíveis significações.

ILUMINAÇÃO

A iluminação é um método de composição da cena, do ambiente, dos personagens e do cenário. A iluminação também é condição para a existência do cinema, afirmam Piazzolla e Gribaudo (2008, p. 1). Para os mencionados autores, a iluminação torna possível a filmagem e a projeção de um filme. Inclusive, quando ausente de uma cena, “a escuridão se torna um importante meio expressivo” (2008, p. 1). Seu uso estimula percepção visual, assim como influencia nas emoções geradas nos espectadores, sugere Pollari (2002, p. 1) e Villarejo (2007, p. 32). Além disso, a iluminação de “um filme ajuda a contar a história, destacando os aspectos mais importantes e guiando a atenção do espectador” (POLLARI, 2012, p. 1). Em resumo, os efeitos da iluminação possibilitam ao “sujeito de uma filmagem (sendo o ator, um objeto ou um espaço) adquirir uma estrutura, um significado e uma chave para compreensão. Pela interação de luzes, sombras, brilhos, escuridão e cores, o espaço cinematográfico adquire significado, se auto dramatiza e se torna um elemento constitutivo da narração” (PIAZZOLLA; GRIBAUDO, 2008, p. 1).

Cadore (2018, p. 47) explica que a definição do ambiente buscado pela produção cinematográfica muitas vezes não pode ser alcançada sem a utilização de uma adequada iluminação. Portanto, ao mesmo tempo em que



é utilizada para o espectador visualizar o filme, também serve para compor cada cena isoladamente, bem como para direcionar o olhar do espectador para objetos ou personagens específicos em cada quadro e para sombrear ou esconder outros detalhes que se tornam menos visíveis.

Além de estimular a percepção visual, ajudar a contar uma história e definir o ambiente, a introdução de técnicas para o controle da iluminação fez com que se abrisse a possibilidade do uso da iluminação deixar de desempenhar papel secundário nos filmes para integrar a narrativa e a estética de maneira global (MARTINS, 2004, p. 14).

Para a Sociedade Americana de Cinematografia, as funções da iluminação podem ser divididas em quatro. Em primeiro lugar, a iluminação “auxilia a contar a história, direcionando a atenção do espectador, ajustando o humor apropriado, denotando tempo e espaço, bem como aprimorando a caracterização” (KEATING, 1970, p. 126). Em segundo lugar, a iluminação serve para o realismo. Em terceiro lugar, a iluminação auxilia na qualidade pictórica do filme. Por fim, em quarto lugar, a iluminação concede glamour aos atores, por meio da iluminação da figura. (1970, p. 126).

No cinema, a iluminação apresenta caráter primordialmente artificial, ao invés do uso da luz natural. De fato, ainda que a cena seja filmada em ambiente natural, o uso de luz artificial é constante. “O cinegrafista não só ilumina adequadamente uma cena para obter uma boa imagem como tenta conseguir uma qualidade de luz adequada à atmosfera dramática” (STEPHENSON; DEBRIX, 1969, p. 163). De maneira ampla:

[...] a iluminação escura é usada para tragédia e a iluminação brilhante quando a intenção da cena é transmitir uma impressão alegre, quente, com um tom emocional otimista.



O caráter de um rosto pode ser transformado pela iluminação. O que se segue é uma descrição geral dos vários efeitos, mas o contexto pode modificá-los consideravelmente. A iluminação de cima espiritualiza o rosto e lhe dá um aspecto solene ou angelical (personagens religiosos) ou um ar de juventude de frescor. A iluminação de baixo transmite um sentimento ou inquietação e produz um aspecto perverso ou sobrenatural. A iluminação oblíqua dá relevo e solidez a um rosto, mas pode torná-lo feio e acentuar-lhe os sulcos, ou indicar uma personalidade ambígua, meio má, meio boa, simbolicamente meio luz, meio sombra. A iluminação de frente esbate defeitos, aplanar relevos, amacia contornos, torna o rosto mais belo, mas tira-lhe a personalidade. Projetada de trás, a iluminação idealiza o personagem, dá-lhe uma qualidade etérea. Essa espécie de iluminação é uma versão moderna da auréola de santos ou de um médium.

Finalmente, a iluminação afeta não só a superfície, mas também a estrutura da realidade, ajudando a criar espaço pictórico e cênico. (STEPHENSON; DEBRIX, 1969, p. 165-166).

No sistema “Hollywood Clássico” existem três pontos principais de iluminação, sendo a luz de preenchimento ao lado da câmera, que busca minimizar as sombras do personagem; a luz-chave na diagonal do personagem; e, a luz de fundo (BUTLER, 2005, p. 12-29). A luz-chave (*key-light*) é a luz mais forte utilizada, regra geral voltada para iluminar o principal da cena é acompanhada da luz secundária, usada rebatida ou por meio de um filtro difusor. A contraluz (*back light*) enfatiza contornos ou objetos (BENYAHIA; GAFFNEY; WHITE, 2006, p. 29; POLLARI, 2013, p. 2-3). Além desses pontos de iluminação, outras formas de utilização da iluminação, tais como: luz natural (*natural lighting*), luz-chave alta (*high key lighting*), luz-chave baixa (*low key-lighting*), luz de preenchimento (*fill lighting*), *practical*



lighting, etc. Villarejo fornece um exemplo para a compreensão do efeito das mencionadas formas de iluminação nos filmes:

Como o nome sugere, o sistema [Hollywood] descreve três fontes de iluminação e depende de uma luz principal, uma luz de preenchimento e uma luz de fundo para equilibrar a iluminação e obter efeito em qualquer configuração de tomada. Também em termos de senso comum, a luz principal fornece a fonte de luz principal ou luz-chave. Essa luz tende a iluminar mais fortemente o assunto da foto e projeta as sombras mais fortes. A luz de preenchimento, que pode ser posicionada perto da câmera a aproximadamente 120° da luz-chave, preenche as sombras projetadas por aquela. Ela compensa a força e a tendência da luz principal de criar sombras duras. Assim, a luz de preenchimento suaviza a iluminação do objeto e da área circundante. A luz de fundo, finalmente, é posicionada atrás do objeto (no exemplo, aproximadamente a 120° da luz de preenchimento) e separa o assunto do fundo, contrabalançando o brilho da luz principal. Ao variar as intensidades e a direção da luz através do sistema de três pontos, os cineastas alcançam uma variedade impressionante de efeitos, desde a iluminação ainda mais sofisticada do sistema clássico de Hollywood (em que obtém pouco contraste entre o claro e escuro, suave e revelador de detalhes) à iluminação discreta (alto contraste, severa e difícil) usada com frequência em horror e mistérios (incluindo meus exemplos anteriores extraídos de *noir*). No primeiro caso, o estilo sofisticado contribui para uma visão de mundo que valoriza transparência, clareza e inteligibilidade; o exemplo mais extremo de iluminação sofisticada é a comédia da situação televisiva. Neste último caso, a iluminação ajuda a apontar para o submundo, o mundo sombrio, a incerteza, o medo ou o mal. (2007, p. 32-33. Tradução minha).



O central, para Poland (2015, p. 20), é que estilos de iluminação são vinculados a gêneros de filmes, em razão do efeito que causam no espectador. Por exemplo, a *low key-lighting*, com alto contraste, normalmente tem seu uso vinculado aos filmes *noir*. Por outro lado, a *high key-lighting*, com pouco contraste, para filmes de comédia. A *low key-lighting*, juntamente com *available light*, para filmes documentários.

Atualmente, diversas são as fontes de iluminação e as maneiras para sua utilização, com ênfase na iluminação realizada no momento de pós-produção do filme, especialmente pelas diversas tecnologias digitais. Embora não se irá analisar de maneira pormenorizada todas as modalidades de iluminação, é importante considerar que o uso da iluminação, em geral, é voltado não apenas para a estética dos filmes, mas igualmente para a comunicação de mensagens ao espectador, principalmente em metalinguagem. Conforme Poland (2015, p. 13), quando uma audiência assiste a um filme de estilo *noir*, existe uma tendência a interpretar a penumbra e escuridão, em contraste com as imagens, com sentimentos de perigo, suspense e mistério. Inclusive, os personagens desse filme serão interpretados em uma personalidade misteriosa e possivelmente diabólicos. Por outro lado, a interpretação de filmes de comédia, que se utilizam de iluminação clara, com menos contraste, consiste em alegria, honestidade e felicidade. Nesses filmes, os personagens são percebidos como pessoas de bom coração e amáveis, inclusive heroicos. Portanto, a escolha da iluminação em cada cena de um filme, inclusive para cada personagem, visa comunicar sentimentos e mensagens específicas ao espectador, podendo a iluminação construir parte da personalidade de um personagem do filme ou construir o ambiente no qual a cena ocorre. Apesar do potencial comunicacional, espectadores geralmente conhecem



pouco sobre o funcionamento da iluminação, não conhecendo o seu poder na experiência cinematográfica (VILLAREJO, 2007, p. 32).

COMPORTAMENTO DA FIGURA

O comportamento da figura faz parte do comportamento não verbal aplicado ao cinema. Pode-se sugerir que a comunicação não verbal é geralmente empregada para emissão de sinais para membros da comunidade, envolvendo todos os atos comunicativos exceto a fala. Envolve, portanto, a aparência física, a distância corporal, o tom emocional de fala e outras variáveis da fala, como o sotaque; também, o movimento corporal e a vestimenta. (MANDAL, 2014, p. 418). No cinema, cada uma das interações dos personagens, como movimentos e gestos, é pensada e construída com a finalidade específica de construir o personagem e comunicar uma mensagem, alertam Benyahia, Gaffney e White (2006, p. 19). Dessa forma, “movimentos de interação entre dois ou mais personagens são coreografados cautelosamente, com atenção aos detalhes da linguagem corporal projetados para comunicar um senso de caráter e/ou relações de caráter conosco, o público” (2006, p. 19).

O que envolve a *figure behavior*? Envolve a atuação dos personagens – a performance e o movimento, que podem variar “do minúsculo ao expansivo, e podem envolver todo o corpo ou menores partes do corpo” (BENYAHIA; GAFFNEY; WHITE, 2006, p. 19). Chare e Watkins (2015, p. 1) afirmam que os gestos envolvem os resultados de movimentos significantes do corpo, como a “face (revirar os olhos ou piscar), o pescoço (assentir com a cabeça ou balançar a cabeça), mãos (o símbolo V, abanar), os ombros (encolher os ombros), os joelhos (genuflexão), o torço (curvar-se ou virar as costas para alguém)” ou uma combinação entre esses movimentos (CHARE; WATKINS, 2015, p. 1).



Signos não verbais fornecem informações importantes sobre hierarquia e prioridade entre pessoas que se comunicam e colaboram igualmente com uma possível compreensão em nível de meta-comunicação (MANDAL, 2014, p. 418). Daí a importância que apresentam para a análise. De fato, nos filmes, a comunicação não verbal tem como importância primordial a possibilidade de comunicação de mensagens para espectadores que não partilham⁸ a língua oral do filme, facilitando a compreensão. São importantes para análise, portanto: (a) a aparência física dos personagens; (b) as posturas e gestos; (c) o comportamento facial e dos olhos; (d) o comportamento vocal; (e) as significações de signos culturais presentes; e, (f) o comportamento dos personagens no espaço. (EWATA, 2006, p. 5-7).

O comportamento da figura é um dos elementos centrais da *mise-en-scène* e, conseqüentemente, da paisagem visual do cinema. Significa tudo aquilo que as figuras – atores ou animais – fazem dentro de uma cena: o movimento, a fala, as expressões comportamentais e faciais, etc.

Atores falam, brigam, fazem sexo, matam, xingam e se travestem: essas várias atividades e as vezes a linguagem do filme para análise são consideradas parte da categoria do comportamento da figura. Como a *mise-en-scène* abrange apenas os elementos colocados em cena, o comportamento da figura significa descrever o movimento, as expressões ou ações dos atores e outras figuras (animais, monstros, coisas animadas, dróides) em uma determinada cena. O “agir” recebe pouca atenção na análise formal, que se preocupa com a colocação das figuras dentro do quadro, com motivação narrativa para as várias formas de expressão, com a produção de afeto

⁸ Jain e Choudhary, por outro lado, entendem que a comunicação não-verbal é “susceptível de desentendimentos em situações transculturais” (2011, p. 24).



através do rosto como uma janela aparente de sentimentos e emoções, e com ações que contribuam para a narrativa do filme, sua lógica e efeito. (VILLAREJO, 2007, p. 35).

A caracterização dos personagens, parte da *mise-en-scène*, é pensada desde a etapa de pré-produção cinematográfica, passando por um processo de desenvolvimento. No *design*⁹ dos personagens, “cada um deverá possuir um conjunto de atributos físicos que combinem com suas respectivas personalidades e com o contexto em que estão inseridos” (JUSSAN, 2005, p. 48). Assim, o personagem é pensado como um todo, quando em seu comportamento, incluindo-se a aparência visual, os trejeitos e gestual expressivo de fala. Em muitos casos, o próprio vestuário típico do personagem é pensado juntamente com a criação do seu *figure behavior* (2005, p. 48). Nesse sentido, o personagem é composto por todos os detalhes que constroem a sua personalidade, como a aparência, os gestos, os trejeitos e as ações. De maneira diversa das narrativas literárias, os personagens fílmicos são “*embodied*” afirma Lewis (2014, p. 69). O autor usa essa expressão para sugerir que esses personagens apresentam um corpo visual. Logo, “nós não imaginamos como eles se parecem por uma descrição, mas como eles se mostram para nós visivelmente, com forma tangível” (2014, p. 69). Portanto, para o comportamento da figura, espera-se que um ator convincentemente “encarne” no personagem por meio da postura, expressão facial, expressão corporal e voz.

⁹ Na etapa de pré-produção, denomina-se *Model Sheet* “[os] desenhos do personagem de diferentes pontos de vista em pose estática ou em movimento que possam suprir a prováveis necessidades dos ângulos descritos no storyboard”. No *Model Sheet*, ficam caracterizadas os gestos e poses esperadas para a *figure behavior*.



CONCLUSÃO

O artigo buscou apresentar uma pesquisa teórica e interdisciplinar sobre a linguagem da paisagem visual do cinema, com foco na caracterização *mise-en-scène*. Nesse sentido, apresentou-se o cinema a partir dos Estudos Culturais e Estudos em Cinema, para depois, abordar a narrativa, a *mise-en-scène* e seus elementos, sendo eles o cenário, a iluminação, o vestuário e o comportamento da figura. Apresentou-se, dessa forma, alguns pontos chave que possibilitam a análise desses elementos em filmes.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 19--.

BAPTISTA, Mauro. Design e cinema: caminhos possíveis de pesquisa. **Revista Estudos em Design**. v. 15. n. 2. p. 1-15. 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In.: **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas – Volume I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENYAHIA, Sarah Casey; GAFFNEY, Freddie; WHITE, John. **As film studies**: the essential introduction. London: Routledge, 2006.

BESSA, Karla Adriana Martins. “Como cheguei a ser o que sou”? Uma estética da torção em filmes das décadas de 60 e 70. **Revista Estudos Feministas**. n. 25. v. 1. p. 291-315. 2017.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art**: an introduction. Wisconsin: Mcgraw Hill, 2008.



BUEST, Andreana Alba Nery de Mello; CARVALHO, Marília Gomes de. Figurino de cinema e imagem feminina. **Encontro Internacional Fazendo Gênero VI**. Florianópolis. 2004. p. 39-55.

BUTLER, Andrew. **Film studies**. Herts: Pocket Essentials, 2005. p. 12-29.

CADORE, Caroline Bresolin Maia. **O direito no cinema: representações e percepções culturais do direito**. Dissertação (Mestrado em Direito). Passo Fundo: IMED, 2018.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CHARE, Nicolas; WATKINS, Liz. Introduction: gesture in films. **Journal for Cultural Research**. v. 19. n. 1. p. 1-5. 2015.

CRIST, Brianne. **The art of costuming**: interpreting the character through the costume designer's eyes. Senior Thesis (Graduate in the Honors Program). Liberty University, 2014.

DESHPANDE, Anirudh. Indian cinema and the bourgeois nation state. **Economic and political weekly**, v. 42, n. 50 (Dec 15 – 21), p. 95-101. 2007

ECO, Umberto. O hábito fala pelo monge. In: **Psicologia do Vestir**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

EGAN, Kelsey. Film production design: case study of the great Gatsby. **Elon Journal of Undergraduate Research in Communications**. v. 5. n. 1. p. 1-21. 2014.

ELSAESSER, Thomas; BUCKLAND, Warren. **Studying contemporary American film**: a guide to film analysis. London: Arnold, 2002.

EWATA, Thompson. Meaning and nonverbal communication in films. **Language & Linguistic**: perspectives from Nigeria. v. 3. p. 1-15. 2006.



GRIBAUDO, 2008

JAIN, Charul; CHOUDHARY, Madhurita. Actions speak louder than words: non-verbal mis/communication. **Journal of Media and Communication Studies**. v. 3. n. 1. p. 22-26. 2011.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 19--.

JUSSAN, Cáudia. **Design cinematográfico**; a concepção visual do imaginário fantástico. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2005.

KEATING, Patrick. **Hollywood lighting from the silent era to film noir**. New York: Columbia Press, 1970.

LEWIS, Jon. **Essential cinema**: an introduction to film analysis. Boston: Wadsworth, 2014.

MARIE ANTOINETTE. Direção de Sofia Coppola. Estados Unidos; Japão; França: Tohokushinsha Film Corporation; American Zoetrope; Pathé. 2006. 1. DVD. (123 min.).

MANDAL, Fatik Baran. Nonverbal communication in humans. **Journal of Human Behavior in the Social Environment**. v. 24. n. 4. p. 417-421. 2014.

MARQUES, Janote Pires; ALMEIDA, Regina Célia Santos de. Figurino e cinema: uma experiência didática na formação acadêmica do designer de moda. **Projética**. v. 9. n. 1. p. 39-52. 2018.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINS, André Reis. **A luz no cinema**. Dissertação (Mestrado em Belas Artes). UFMG. Minas Gerais, Belo Horizonte. 2004.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.



NUNES, Ana Camila Nobre Xavier. Informação através da cor: a construção simbólica psicodinâmica das Cores na Concepção do Produto. **ModaPalavra**. Ano 6, n.9, jan-jul, p. 63 – 72. 2012.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos Gonçalves de. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais). Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.

PIAZZOLLA, Pietro; GRIBAUDO, Marco. Teaching the Aesthetic of Lighting in Cinema. **Proceedings of the IASK International Conference Teaching and Learning** (TL), p. 1-8. 2008

POLAND, Jennifer Lee. **Lights, Camera, Emotion!**: an examination on film lighting and its impact on audience's emotional response. Dissertation (Masters of Arts for Applied Communication Theory and Methodology). Cleveland State University, United States. 2015.

POLLARI, Carolina Valentina Magalhães. Análise da iluminação de filmes de Alfred Hitchcock. **Revista Especialize On-line IPOG**. v.1. p. 1-23. 2013.

PSICOSE. Dirigido por Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Paramount Pictures; Universal Pictures, 1960. 1DVD (109 min.).

RAMOS, Fernão Pessoa. A Mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet In: **XIII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE**.1, v.1, p. 53-68. 2012.

SADEK, José Roberto Neffa. **Narrativas de ficção**: interações entre filmes e telenovelas. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SANTANA, Gelson (Org.). **Cinema** – comunicação e audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007.



SCHOLL, Raphael Castanheira Scholl; DEL-VECHIO, Roberta; WENDT, Guilherme Welter. Figurino e Moda: Intersecções entre criação e comunicação. In: **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Blumenau – 28 a 30 de maio de 2009. p. 1-15.

SCHUMM, David; et. All. A Pattern Language for Costumes in Films. **Institute of Architecture of Application Systems**. New York: ACM, 2012.

SHERWIN, Richard k. Nomos and cinema. **UCLA Law Review**. v. 48. p. 1519-1543. 2000-2001.

SREEKUMAR, Jayakrishnan. Creating Meaning through Interpretations: A Mise-En-Scene Analysis of the Film ‘The Song of Sparrows’. **Online Journal of Communication and Media Technologies**. Special Issue – September. p. 26-35. 2015

STAMATO, Ana Beatriz Taube; STAFFA, Gabriela; VON ZEIDLER, Júlia Piccolo. **A influência das cores na construção audiovisual**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Bauru - SP – 03 a 05/07/2013.

STEPHERNSON, Ralph; DEBRIX, J.R. **O cinema como arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

THE GREAT GATSBY. Direção de Baz Luhrmann. Estados Unidos; Australia: Bazmark Production, 2013. 1. DVD. (142 min.).

THE LORD OF THE RINGS – the fellowship of the ring. Direção de Peter Jackson. New Zeland; Estados Unidos: The Saul Zaentz Company, 2002. 1. DVD. (178 min.).

TURNER, Graeme. **British cultural studies** – an introduction. London: Unwin Hyman Ltd., 1990.





TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VILLAREJO, Amy. **Film studies: the basics**. London; New York, 2007.

Data de recebimento: 30/01/2023

Data de aprovação: 28/06/2023



Revista do Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som
LABEDIS - www.labedis.mn.ufrj.br
Museu Nacional, UFRJ



LABEDIS

Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som

Museu Nacional • Universidade Federal do Rio de Janeiro • Rio de Janeiro
www.labedis.mn.ufrj.br
