

policromias

Volume 8 • Número 3 • Setembro/Dezembro 2023 • ISSN 2448-2935

volume
08
número
03

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. 3
(Setembro-Dezembro/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

ENTRE A HISTÓRIA E A MEMÓRIA: DIVERSIDADE, CORPO E (RE)SIGNIFICAÇÃO POLÍTICA.....	12
Maria Cleci VENTURINI Leandro TAFURI Adilson Carlos BATISTA	
CONCEPÇÃO FILOSÓFICA DE LINGUAGEM NÃO-LOGOCÊNTRICA NO CÍRCULO DE BAKHTIN: O ENUNCIADO DIGITAL.....	36
José Lucas do Nascimento BARBOSA Sônia Virginia Martins PEREIRA	
ANÁLISE DISCURSIVA DA REPRESENTAÇÃO DE MULHERES NEGRAS NA CAMPANHA #AVONTÁON.....	65
Suéllen Stéfani Felício LOURENÇO Mariana Ramalho Procópio XAVIER Ana Carolina Gonçalves REIS	





O HIBRIDISMO DO FENÔMENO SONORO E SEU
DESDOBRAMENTO NA PRODUÇÃO DE HERMETO PASCOAL 98

Denise Blanco SANT'ANNA

Juracy Assmann SARAIVA

VIDEOGAMES E VIOLÊNCIA:
UM ANTIGO (MAS PERSISTENTE) DEBATE..... 124

Everton Garcia da COSTA

Laryssa dos Santos WALTTER

Leonardo de Oliveira GONÇALVES

Nicolas BOLDT

SÍ, SOMOS LATINOAMERICANOS:
APAGAMENTO E RESISTÊNCIA EM TONY MANERO 158

Marcelo Dídimo Souza VIEIRA

Thiago Henrique Gonçalves ALVES

Beatriz Lizavieta Vasconcelos VIANA

A CONSTRUÇÃO DA CREDIBILIDADE DISCURSIVA DA
CRÍTICA JORNALÍSTICA DE CINEMA À
LUZ DO PENSAMENTO FOUCAULTIANO 182

Vinícius Oliveira ROCHA

Sonia AGUIAR

ALEISTER CROWLEY NAS CANÇÕES DE
BRUCE DICKINSON E IRON MAIDEN 214

Vitor CEI

Luana Gabriela PASLAWSKI







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 naturalité 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 3

ARTIGOS



ENTRE A HISTÓRIA E A MEMÓRIA: DIVERSIDADE, CORPO E (RE)SIGNIFICAÇÃO POLÍTICA

BETWEEN HISTORY AND MEMORY: DIVERSITY, THE BODY AND POLITICAL (RE)SIGNIFICATION

Maria Cleci VENTURINI¹

Leandro TAFURI²

Adilson Carlos BATISTA³

RESUMO

O presente trabalho está alicerçado teoricamente na Análise de Discurso pecheuxtiana e em autores brasileiros que aqui aprofundaram os conceitos empreendidos. Além disso, mobilizamos também pressupostos de Michel Foucault. Nosso corpus analítico é composto de dois textos-imagem que circularam nas grandes mídias durante a posse presidencial de Lula em seu terceiro mandato, em janeiro de 2023. As materialidades recortadas sinalizam para o processo de (re)significação de sujeitos que estavam, de certa forma, silenciados e apagados socialmente, mas que retornam com seus corpos, presentificados na ordem do simbólicos, os brasileiros alijados das práticas sociais e do poder constituído. A questão que norteou este texto foi: como os corpos se constituem em (dis)curso e instauram efeitos de sentidos de que um novo tempo se anuncia? Para isso, buscamos discutir o funcionamento discursivo do corpo como materialidade significante, como documento, como memória e como poder, estabelecendo relações.

¹ Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Santa Maria. Professora Associada da Universidade Estadual do Centro-Oeste. E-mail: <marialeciventurini@gmail.com>.

² Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Paraná. Professor das Faculdades Guairacá e da Rede Pública do Paraná. E-mail: <professortafuri@gmail.com>.

³ Doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná. Professor da Rede Pública do Paraná. E-mail: <adilsoncurt@gmail.com>.



PALAVRAS-CHAVE

Corpo-documento. Discurso. Memória.

ABSTRACT

This work is theoretically based on Pecheuxian Discourse Analysis and on Brazilian authors who have deepened the concepts used here. We also mobilized assumptions from Michel Foucault. Our analytical corpus consists of two image-texts that circulated in the mainstream media during Lula's third presidential inauguration in January 2023. The cut-out material signals the process of (re)signification of subjects who were, in a way, silenced and socially erased, but who return with their bodies, present in the order of the symbolic, Brazilians who were excluded from social practices and constituted power. The question that guided this text was: How are bodies constituted in (dis)course and establish effects of meanings that a new era is being announced? To this end, we sought to discuss the discursive functioning of the body as a signifying materiality, as a document, as memory and as power, establishing relationships.

KEYWORDS

Body as document. Discourse. Memory.

[...] as metáforas do corpo político nos lembram como não é possível haver política sem uma forma de incorporação. Não há político sem encarnação, em alguma região e momentos precisos, da existência da vida social em seu conjunto de relações. [...] Encarnação que pode se dar sob a figura do líder. [...]. Uma encarnação não é necessariamente uma representação, mas um dispositivo de expressão de afetos. (SAFATHE, 2015, p. 14).

PRIMEIRAS PALAVRAS: CORPO POLÍTICO E TRANSFORMAÇÃO

A epígrafe com que iniciamos este texto trata de corpos, do político e da encarnação, que redundam no afeto e engendram relações com o dia primeiro de janeiro de 2023 - dia da posse do Presidente, eleito democraticamente no Brasil pela terceira vez - Luiz Inácio Lula da Silva. O espaço físico, o aqui



do acontecimento, é a cidade de Brasília - Congresso Nacional. Lula é o 39º presidente eleito e o mais velho dentre todos que passaram por esse cargo, com 77 anos de idade.

Trata-se de um corpo que significa como político, como memória, como história, como documento⁴. Como memória, estes corpos instituem práticas sociais que o acontecimento em (dis)curso engendra, fazendo ressoar a esperança de um novo tempo que se inaugura. Trata-se de afetos, de tolerância e de acolhimento como vamos ver na continuidade desta escritura, marcando um acontecimento que rompe com a história escrita nos últimos quatro anos, em que imperou a exclusão de alguns grupos, tendo em conta as práticas protagonizadas pela extrema direita no poder. Trata-se, enfim, da esperança de um mundo mais igualitário e com menos exclusão com um representante da esquerda no poder. É a história se repetindo, segundo Orlandi (2004), e funcionando como a materialidade simbólica dos discursos.

Na mesma direção, para Michel Foucault, o homem é sempre histórico porque é ele que vive, trabalha e fala. Dessa forma, “o ser humano se tornou, de ponta a ponta, histórico, nenhum dos conteúdos analisados pelas Ciências Humanas pode ficar estável em si mesmo nem escapar ao movimento da História” (2007, p. 513). Se na França de 10 de maio de 1981 o que atravessou toda sua extensão territorial foi o enunciado *On a gagné* (Ganhamos), marcando simbolicamente a vitória da esquerda com François Mitterand (PÊCHEUX, 2012), no Brasil de 2022, temos esse mesmo funcionamento simbólico, como acontecimento discursivo, pelo qual ressoa a esperança para todos os

⁴ Venturini (2017) mobiliza o corpo-documento como funcionamento da materialidade discursiva como desencadeadora de redes de memórias que ressoam no discurso como memória. Nesse sentido, o corpo-documento faz funcionar, também, o corpo-memória, pelas memórias que ressoam nele/por ele em (dis)curso.



brasileiros, principalmente, para aqueles que vivem quase sempre à margem do social e condenados, muitas vezes, pela pobreza, raça, cor, sexualidade, profissão, dentre tantas outras formas de excluir os corpos no social.

Alicerçados nos pressupostos materialistas e discursivos, propomos, neste texto, analisar dois textos-imagem que circularam nas grandes mídias, em um dos maiores eventos para o país: a cerimônia de posse do presidente do Brasil, em janeiro de 2023. As materialidades recortadas sinalizam para o processo de (re)significação de sujeitos que estavam, de certa forma, silenciados e apagados socialmente, mas que retornam com seus corpos, representado na ordem do simbólicos os brasileiros alijados das práticas sociais e do poder constituído. A questão a ser respondida é: Como os corpos se constituem em (dis)curso e instauram efeitos de sentidos de que um novo tempo se anuncia? Para isso, buscamos discutir o funcionamento discursivo do corpo como materialidade significativa, como documento, como memória e como poder, estabelecendo relações.

CORPO COMO MATERIALIDADE SIGNIFICANTE, DOCUMENTO, MEMÓRIA E PODER

Não existe imagem que não nos faça ressurgir outras imagens. Tenham elas sido outrora vistas ou apenas imaginadas. (COURTINE, 2023).

A epígrafe, em tela, estabelece um elo entre uma imagem, como discurso, e as implicações sociais, históricas relacionadas às práticas e ao anúncio de um novo tempo, no qual todos os corpos importam. Vale considerar o funcionamento da imagem como materialidade significativa, como documento, como memória e como uma instância de poder, especialmente, pelas redes



de memória instauradas, reproduzindo e transformando práticas sociais, históricas e discursivas. A questão que se conjuga à questão de pesquisa proposta é: o que pode ou não pode um corpo? Na continuidade do texto, vamos dar a ver/a ler e a compreender o funcionamento do corpo, entendendo que a instância da compreensão demanda a exterioridade, o retorno de memórias, de discursos, que circularam antes e que sustentam/ancoram/legitimam o dizer, como nos ensinam Pêcheux (1997) e Orlandi (2004).

O (dis)curso em análise, a partir da imagem da posse de Lula, em 2023, engendra outros discursos e práticas pelas quais retornam silenciamentos, apagamentos e exclusões, à medida que instaura discursividade em torno de sujeitos que ficam, com frequência, nas bordas da sociedade. Para além disso, trata-se de dar a ver uma sociedade que busca somar e colocar em prática o *slogan* que perpassou a campanha da esquerda brasileira centrada no amor⁵ e na esperança, contrapondo-se à imagem das mãos, indicando armas, que perpassou a campanha e o governo da extrema direita, representada por Bolsonaro.

As condições de produção contribuem para a leitura da imagem, permitindo o engendramento de discursos, que decorre das relações estabelecidas entre dois lados que se embatem: o da extrema-direita e o da esquerda, retornando imagens que podem ser retomadas a partir da noção de intericonicidade que, de acordo com Courtine (2013, posição 519), é “[...] uma noção complexa porque ela supõe imagens externas, mas igualmente imagens internas, imagens de lembrança, imagens da rememoração, imagens

⁵ A frase sempre repetida foi “Se a gente quiser, a gente pode”. <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2022/04/4999778-slogan-de-lula-e-criticado-por-semelhanca-com-tema-de-obama.html>, acesso em 01 de maio de 2023.



de impressões visuais estocadas pelo indivíduo”. Trata-se, portanto, de considerar relações entre o que é presença e também ausência.

No que tange a essa noção entendemos que sujeito nunca é entendido como individual, mas sempre inscrito no ideológico, no social, dentro de formações discursivas que determinam, “o que pode/deve ser dito” (PÊCHEUX, 1997, p. 160). Desse modo, o sujeito, nessa perspectiva, é interpelado pela ideologia e atravessado pelo inconsciente. As imagens, assim como as palavras, constituem redes de memória e significam como discurso, a partir do modo como são mobilizadas e inscritas em formações discursivas. Consideramos, nesse sentido, os preconstruídos, que aparecem como o já-dado e significado pelo que ressoa como memória e por discursos que retornam e, também, pelas condições de produção de cada discurso. Assim, tomamos a materialidade da imagem em (dis)curso, concordando que a partir dela retornam outras imagens, mas também discursos e memórias, acrescentando, ainda, as práticas sociais, em que índios, negros, deficientes, mulheres são invisibilizados.

O que marca a diferença entre o posicionamento da extrema direita e o da esquerda são prioridades e as práticas, destacando-se que essas práticas significam como materialidade discursiva. Não olhamos a mulher catadora, a criança deficiente, o índio, ou os sujeitos que permaneceram em vigília permanente⁶ durante os 580 dias em que o candidato eleito em 2022 esteve preso em Curitiba, entre 2018 e 2019. Olhamos as relações que se estabelecem entre esses sujeitos e como por imagens ou outro funcionamento é pela língua na história e pelos os atravessamentos da ideologia e do

⁶ https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/08/politica/1573246435_115485.html, acesso em 28 de abril de 2023.



inconsciente que eles significam em (dis)curso por imagens, pelas quais, pelo corpo de cada um desses sujeitos a sociedade brasileira sobe a rampa dos Três Poderes, em Brasília. Assim, eles deixam de ser/estar na condição de sujeitos excluídos e se constituem como a parcela⁷ da sociedade brasileira que assume o protagonismo de quem pode/deve participar do governo, instaurando a possibilidade concreta de um novo tempo.

Como documento e como memória, Venturini (2017) destaca o corpo como materialidade significativa e discursiva que coloca o sujeito no discurso pela história, tendo em conta que o corpo é o documento, que legitima e testemunha a existência desses corpos, considerando que por eles as redes de memória tomam forma e retornam discursos que significam o acontecimento e também as práticas sociais, discursivas e históricas. O corpo, é ao mesmo tempo documento e memória porque ressoam por ele o já-dito e o já significado, retornando no eixo da formulação, reproduzindo ou transformando discursos. Venturini (2009, p. 131) trabalha a imagem e, pela imagem o corpo, como enunciado que “comporta um processo imaginário em que um sujeito A projeta um sujeito B; a partir dessa projeção o dizer, encaminha-se para determinada direção e para sentidos outros, dependentes das condições de produção do discurso.” Para Foucault, corpos e poderes apresentam uma relação direta que

Intervém materialmente, atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos – o seu corpo – e que se situa ao nível do próprio corpo social, e não acima dele, penetrando na vida cotidiana e por isso podendo ser caracterizado como micro-poder ou sub-poder. (MACHADO, 1979, p. XII).

⁷ Parcela, conforme Rancière (1996), é concebida somente uma parte do grupo social, sendo os demais excluídos.



É assim que funciona a política e a representação do corpo dos sujeitos, podendo ser trabalhadas afirmações discursivas positivas ou negativas que funcionam como micro-poderes e, dependendo de como as relações de poder são articuladas nos discursos, principalmente, de autoridades e de instituições, os corpos desses sujeitos podem ser silenciados ou mesmo apagados no social.

Michel Foucault apresenta em sua obra *Vigiar e Punir* (2008) formas de disciplinar o corpo, isso é construído em quatro partes que ele denominou de “O suplício”; “Punição”; “Disciplina” e, por último, “Prisão”. Nessas análises, foi possível compreender a tentativa de produzir um corpo dócil, obediente às regras impostas pela sociedade da época. Na primeira parte do livro, o que vemos são os corpos dos condenados e as evidências das práticas dos suplícios, que significam como rituais construídos para demonstrar o poder dos soberanos sobre os corpos dos condenados. Essa prática foi recorrente até final do século XVIII e início do século XIX, quando o próprio povo e, também, legisladores, magistrados e parlamentares passaram a ver esse “espetáculo” de forma negativa e revoltante.

Na segunda parte, o filósofo apresenta uma denúncia dos reformadores do século XVIII que precisavam passar a punir em vez de se vingar, pois essa prática significava excesso no exercício de poder, a tirania que poderia causar a revolta do povo. Assim, o direito criminal passou por reformas e o corpo do infrator passa pelo sentido de um objeto de representação, sujeito de direito, ou seja, de fazer deste corpo um bem social. Nesse sentido, as penas eram trabalhos forçados em obras públicas, contudo, segundo Foucault (2008), esse sistema não durou muito tempo, dando lugar a outra tecnologia de poder: o encarceramento dos corpos com intuito de transformar a alma e o comportamento dos sujeitos por trabalhos exaustivos e frequentes.



O que ficou desta época foi a formação de um saber dos sujeitos, pois tudo era observado e os comportamentos, tais como gestos, condutas, dentre outros, eram anotados e a aplicação da pena incidia sobre o corpo e o tempo nas prisões se transformou no resultado do poder de punir como institucionalização. O modelo carcerário se torna uma técnica de coerção aos sujeitos, mas, segundo o filósofo, não se pode reduzir esses dispositivos a teorias do direito. A demanda que se constitui consiste em transformar a punição e a repressão das irregularidades em algo regular, ou seja, como parte da sociedade para “não punir menos, mas punir melhor; punir talvez com uma severidade atenuada, mas para punir com mais universalidade e necessidade; inserir mais profundamente no corpo social o poder de punir.” (FOUCAULT, 2008, p. 70). Assim, foram surgindo as leis civis, mas, conforme o autor, não é possível reduzir esses dispositivos à teoria de direito.

Na terceira parte da obra do filósofo - *Disciplina -*, descobre-se o corpo como objeto e alvo de poder, nesse sentido, ele necessita ser disciplinado, manipulado, modelado e treinado. Conforme Foucault (2008), o que se treina pode ser obedecido e tornar-se hábil onde as forças se multiplicam. Essa ideia de disciplinarização do corpo passou a ser aplicada por instituições militares, escolares e hospitalares sob a operação de dois tipos de registros: o primeiro, por meio do funcionamento e da submissão e, o segundo, por meio da explicação e utilização.

A criação do corpo dócil ocorreu por práticas de exercícios de adestramentos e a primeira forma de adestramento, segundo Foucault (1984), foi a configuração dos espaços, organizando-os em “celas”, “lugares”, “fileiras” que permitissem a circulação dos corpos. Nesse funcionamento, toda atividade era rigorosamente controlada e vigiada em função do tempo



e cada sujeito tem o seu lugar no espaço controlado. A ideia foi treinar e produzir comportamentos úteis tendo habilidade e docilidade a partir da imposição de tarefas aos corpos ao mesmo tempo repetidas e diferentes, como uma articulação do corpo com o objeto que o manipula. E foi esse exercício que, segundo o filósofo francês, tornou-se prática disciplinar, uma tecnologia política do/para o corpo e seu assujeitamento, uma sanção normalizadora que nasce da penalidade da norma e sua combinação com técnicas de hierarquias. Dessa relação foi criada uma série de códigos da individualidade, uma formalização do individual dentro das relações de poder e de coerção aos gestos e comportamentos.

Na esteira de domesticar os corpos, Foucault (1984) inclui mais um dispositivo: o Panoptismo, baseado na arquitetura criada por Jeremy Bentham. Trata-se de um laboratório de poder, no qual, a partir de uma torre central, vê-se tudo e, pela parede periférica, vê-se nada, mas os corpos são observados, controlados e vigiados, constituindo-se como uma forma de aperfeiçoar ainda mais o exercício de poder. O funcionamento desse modelo se deu em redes, que resultaram na construção de prisões, de escolas, de hospitais e tudo que pudesse organizar as práticas disciplinares dos séculos XVII e XVIII.

Na última parte do livro, o autor deu destaque a essa arquitetura, a prisão que transforma e disciplina o corpo dos indivíduos. Essa foi considerada a forma mais imediata e civilizada de todas as penas, estendendo-se desde o século XIX até o atual. Esse dispositivo cria a solidão e também a submissão dos corpos dos indivíduos porque é, ao mesmo tempo, local de execução da pena e também de observação dos corpos punidos. Nesses estudos de observação dos corpos, surgiram o *delinquente* (de delinquência, como



desvio patológico da espécie humana) e o *infrator*, indivíduos “perigosos” para a sociedade.

Entretanto, é o delinquente que se torna o corpo encarcerado nas penitenciárias e não mais aqueles antigos corpos, surgindo, então, o infrator, o condenado e o carrasco. As penalidades citadas pelo autor se constituem como táticas para gerir as ilegalidades, porque foi a prisão que produziu o delinquente - forma política ou economicamente menos perigosa - e, assim, o fracasso delas foram os argumentos utilizados pelos reformistas do século XIX. Foi nesse modelo de prisão que se constituíram os corpos dóceis e úteis, submissos às dinâmicas dos tecidos sociais.

Diante da atualidade, perguntamos: como é possível punir o corpo dos sujeitos de forma regular sem que a sociedade fique extasiada, chocada? As práticas de punição não são expostas nas grandes mídias de forma análoga aos “suplícios” e “prisões” que aconteciam, e sim em formas de discursos que penetram no social, principalmente, a partir das instituições de Estado.

Michel Foucault, em suas obras *História da Sexualidade* (2014abc), também aborda o corpo e argumenta que esse não é simplesmente uma entidade biológica, mas é também construído social e culturalmente. De acordo com o filósofo, a sociedade cria e controla as normas e os padrões de comportamento que regulam o corpo, particularmente no que diz respeito à sexualidade. Ele afirma que a história da sexualidade é uma história da forma como o corpo é regulado e controlado pela sociedade, como por exemplo, através da moral e das leis que foram criadas. Ele também argumenta que a sexualidade é historicamente construída e não é uma entidade natural ou biológica. Em sua obra, Foucault (2014abc) examina a forma como a sexualidade é disciplinada e regulada através da medicina, da psicologia e da



justiça, e como estas instituições moldam as percepções e comportamentos sexuais da sociedade. Em resumo, ele afirma que o corpo é uma construção social e cultural, argumentando que a sociedade controla a sexualidade através de diversas instituições, assim como tentam fazer ainda hoje dentro de algumas religiões, principalmente as evangélicas.

Nestes campos conflituosos de relações de saber-poder, os corpos dos sujeitos foram sendo controlados e manipulados, tendo em vista os processos mais profundos de subjetivação praticados pelas mais diversas instituições como dispositivos de poder, destacando-se instituições como a igreja, o Estado, as prisões, a escola, o judiciário entre outros.

Quando a direita entrou no poder, em 2018, tendo como representante supremo Jair Messias Bolsonaro como presidente, diversos discursos ou séries discursivas foram legitimadas e passaram a fazer parte do cotidiano de muitos brasileiros. Para Michel Foucault (2014d, p. 08-09), “[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”.

Ao longo da carreira política de Bolsonaro, por diversas vezes, ele protagonizou manifestações públicas preconceituosas e racistas, como por exemplo, nos discursos sobre os negros e sobre os indígenas proferidos no Clube Hebraica Rio, em 2017, quando ainda era candidato:

[...] aqui apenas, são as reservas indígenas no Brasil né, onde têm uma reserva indígena, tem uma riqueza embaixo dela. Temos que mudar isso daí! Mas nós não temos hoje em dia mais autonomia para mudar isso daí. Entregou-se tanto à nossa nação que chegamos a esse ponto. Mas dá pra mudar o nosso país! Isso aqui é só reserva indígena, tá faltando



quilombolas... é outra brincadeira. Eu fui num quilombola em Eldorado Paulista... olha, o afrodescendente mais leve lá, pesava sete arrobas... não fazem nada! Eu acho que nem pra procriadores servem mais... mais de um bilhão de reais por ano gastado com eles. Recebem cesta básica e mais material... implemento agrícola e aí você vai em Eldorado Paulista você compra, arame, de arame de farpado, você compra enxada, pá, picareta, por metade do preço! Vendido em outra cidade vizinha, porquê? Eles revendem tudo baratinho lá, não querem nada com nada! Esse quilombola era a montante e a jusante do rio Ribeira de Igua, depois foram a jusantes! Pior ainda afrodescendente ameaçando matar afrodescendente! Porque algumas famílias, requereram e foi concedido a outras famílias de afrodescendentes que tem terra lá fora do processo. Olha que ponto nós chegamos. O governo federal estimulando... a luta de classes” “O pessoal aí embaixo (jovens de movimentos juvenis, torturados da ditadura militar, ativistas dos direitos humanos), eu chamo de cérebro de ovo cozido. Não adianta botar a galinha, que não vai sair pinto nenhum. Não sai nada daquele pessoal.”⁸

Ou contra as mulheres, por exemplo, em que o ex-presidente do Brasil diz para a deputada federal Maria do Rosário (PT) que não a estupraria porque ela não merecia⁹. E ainda, contra os homossexuais, em entrevista à revista Playboy em junho de 2011, ele disse que “Seria incapaz de amar um filho homossexual. Não vou dar uma de hipócrita aqui: prefiro que um filho meu morra num acidente do que apareça com um bigodudo por aí. Para mim ele vai ter morrido mesmo”, disse¹⁰.

Em 2008, na Tribuna da Câmara, Bolsonaro pronunciou-se sobre a indicação de Eleonora Menicucci para assumir a Secretaria de Políticas para

⁸ Íntegra da palestra proferida no Clube Hebraica Rio em 03 de março de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LPj4KyLw8Wc>

⁹ Entrevista Jornal RedeTV, 2008 - Disponível em: https://www.youtube.com/embed/atKHN_irOsQ?rel=0

¹⁰ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/veja-11-frases-polemicas-de-bolsonaro.shtml>.



Mulheres no governo Dilma Rousseff, desqualificando-a por relacionar-se com homens e mulheres e a chamando de “sapatão”. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/embed/Do6nXV59ZzE?rel=0>

Outro exemplo é a entrevista, concedida em 2014, ao Jornal espanhol El País, momento em que Bolsonaro afirma que a homossexualidade é fruto “da influência de amigos e da televisão, ou por consumo de drogas”. Cfe. “Os gays não são semideuses. A maioria é fruto do consumo de drogas”¹¹. Em entrevista concedida ao Programa CQC da BandTV, em 2011, Bolsonaro responde à pergunta da cantora Preta Gil, sobre “o que você faria se seu filho se apaixonasse por uma negra?”, da seguinte forma: “Preta, eu não vou discutir promiscuidade com quem quer que seja. Eu não corro esse risco. Meus filhos foram muito bem-educados e não viveram em ambiente como lamentavelmente é o teu.” Vídeo disponível por meio do link: <https://www.youtube.com/embed/lkZvgiyZdkA?rel=0>

Ao assumir o poder, todo esse discurso contra a diversidade brasileira ganhou legitimidade, porque não era mais um deputado que estava enunciando e sim um presidente de uma nação.

NA POLÍTICA, HÁ UM NOVO TEMPO E A VISIBILIDADE DE TODOS CORPOS ANTES INVISIBILIZADOS

Conforme já sinalizado, a análise incide sobre duas materialidades, nas quais os sujeitos com seus corpos, antes relegados ao esquecimento sobem a rampa do Palácio do Planalto junto com o Presidente do Brasil. Uma vez mais a nação brasileira está representada por corpos marcados pela diferença, mas com um traço semelhante: são brasileiros.

¹¹ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/02/14/politica/1392402426_093148.html, acesso em 10 de fev. de 2023.



Para significar esses corpos presentes, neste texto-imagem, será preciso conhecer cada um deles, porque a discursivização e a abordagem do corpo demanda a compreensão dos embates de forças discursivas que se apresentam pelo/no político, no social e nas grandes mídias, conforme Michel Foucault (2008), ele (o corpo) não se limita a concepções orgânicas, entretanto se apresenta como um campo que opera diferentes dispositivos de poder porque se relaciona a práticas, estratégias e saberes.

Texto-Imagem 1: Subida da rampa do Congresso Nacional para a posse do Presidente do Brasil



Fonte: Tânia Rego - Agência Brasil. Disponível em: <<https://www.extraclasse.org.br/politica/2023/01/presidente-lula-recebe-a-faixa-presidencial-das-maos-de-representantes-da-diversidade-do-povo-brasileiro/>> Acesso em 13 novembro 2023.

Os corpos que ficaram em primeiro plano nas telas de todo o país e no exterior pela transmissão da cerimônia de posse presidencial, principalmente



na subida da rampa para a entrega da faixa, não foram quaisquer corpos, mas sujeitos que representam populações silenciadas, diante de uma política de apagamento no Estado brasileiro, sendo afirmado e reafirmado tanto pelo antigo presidente como pelos seus seguidores. O silenciamento e o apagamento desses sujeitos, de acordo Indursky (2011), não redundam em esquecimento, pois os sujeitos e seus corpos ausentes na cena do discurso, sempre significam e permanecem latentes no interdiscurso.

Corpos e sujeitos na cena da posse: um corpo negro, de uma criança, ao lado do presidente, identificado, segundo as mídias televisivas, como sendo Francisco Carlos do Nascimento. Trata-se de uma criança de 10 anos, moradora de Itaquera, periferia de São Paulo, que ficou em primeiro lugar no campeonato da Federação Aquática Paulista (1ª Região) em 2022 e em 2019. O menino participou, em Curitiba, da vigília pela liberdade do então ex-presidente Lula, com o qual se encontrou, em outra ocasião, em São Paulo. Ele é filho de uma assistente social e de um advogado que atuam em causas sociais. Depois de assistir ao filme que conta a vida do presidente Lula e com a atenção e carinho que recebeu do presidente no Natal dos catadores, Francisco diz que também pode ser presidente.

Um corpo considerado “anormal”, aparece segurando a mão do menino negro e, como um acontecimento na ordem do saber e que fez parte das estratégias de poder, tanto na política como na área educação, tendo muitos direitos ceifados, principalmente o de não ter direito de se integrar dentro das escolas regulares. A maioria dos ministros do antigo presidente queria esses corpos “anormais” segregados em um único espaço, conforme os loucos e doentes relatados por Michel Foucault em sua obra *História da Loucura* (2019[1978]),



escolas específicas para eles, de acordo com o decreto 10.502/2020¹², assinado pelo presidente que incentivava a criação de escolas especializadas para atender pessoas com deficiência, contrariando tanto a Constituição Federal de 1988 como a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), de 1996. O *influencer* é Ivan Baron, um jovem potiguar que tem paralisia cerebral. Ele é e foi referência na luta anticapitalista e considerado um dos embaixadores da inclusão e da resistência contra o discurso bolsonarista. Com forte presença nas redes sociais, Baron publica conteúdos educativos sobre direitos, curiosidades e temas de interesse de pessoas com deficiência e para o público em geral se informar melhor e trabalhar contra o preconceito.

Baron vem seguido por Wesley Viesba Rodrigues Rocha, de 36 anos, metalúrgico do ABC Paulista desde os 18 anos. Atualmente, trabalha na Delga, no município paulista de Diadema, onde nasceu. Wesley é casado e tem dois filhos. Formou-se em educação física com o auxílio do Programa de Financiamento Estudantil (Fies). Na sequência do texto-imagem está Murilo de Quadros Jesus, de 28 anos, professor, formado em Letras português e inglês, morador de Curitiba. O sujeito foi professor de português como língua adicional na Universidad de La Sabana, em Bogotá, capital da Colômbia, entre 2016 e 2017. Foi, também, bolsista Fulbright como professor de português na Bluefield College (West Virginia, Estados Unidos) entre 2021 e 2022. Flávio Pereira, de 50 anos, é natural de Pinhalão, no Paraná. Trabalha como artesão e esteve na vigília Lula Livre nos 580 dias da prisão de Lula em Curitiba, ajudando em atividades do cotidiano¹³.

¹² decreto na íntegra disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/decreto-n-10.502-de-30-de-setembro-de-2020-280529948>, acesso em abril de 2023.

¹³ BB News Brasil - Quem são as pessoas que subiram a rampa e entregaram a faixa presidencial a Lula? Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-64142066>, acesso em abril de 2023.



Do outro lado do presidente está o cacique Raoni Metuktire, de 90 anos, que se dedicou à defesa da Amazônia e dos povos da floresta e tem grande reconhecimento internacional. Da aldeia Kraimopry-yaka, onde nasceu, o cacique rodou o mundo pedindo paz. A cozinheira Jucimara Fausto dos Santos, paranaense nascida em Palotina, dedicou sua vida à cozinha e contribuiu voluntariamente na Vigília Lula Livre, durante o período em que Lula esteve preso em Curitiba. Aline Sousa, de 33 anos, catadora de recicláveis desde os 14 anos, terceira geração de catadores na família. A mãe e a avó materna de Aline são catadoras da mesma cooperativa. Mãe de sete filhos, Aline atuou na direção da Rede Centcoop-DF, ingressou no Movimento Nacional de Catadoras como articuladora nacional em 2013, representando os catadores do Distrito Federal. Atualmente é responsável pela Secretaria Nacional da Mulher e Juventude da Unicatadores. Coube a Aline receber a faixa das outras pessoas e vesti-la em Lula.

Texto-Imagem 2: Lula recebeu faixa presidencial de uma mulher negra (Foto: CARL DE SOUZA / A AFP),



Fonte: Folha de Pernambuco. Disponível em: <<https://www.folhape.com.br/politica/os-desafios-de-lula-no-inicio-do-governo/252711/>>, acesso em 20 de março de 2023.



O que se estabeleceu entre os dois textos-imagem é o corpo dos sujeitos, não como indivíduos, mas como parte do coletivo marginalizado e desconsiderado. Trata-se do que Venturini (2017) significa como corpo-documento, estruturado por um corpo-memória, presentificando e aglutinando sujeitos e práticas. A criança negra, o influenciador deficiente, o metalúrgico, o professor, o índio e a catadora documentam os corpos, constituindo-se, de acordo com Courtine (2023), como objeto do discurso, que entra na história por ser, também, documento e se estruturar por memórias, conforme destaca Venturini (2017).

Há, nos textos-imagem selecionados para este texto, a instauração de um acontecimento discursivo pois, em consonância com Pêcheux (2010, p. 17), este “desloca e desregula os implícitos associados ao sistema de regularização anterior”. Nesse sentido, diante de corpos de sujeitos renegados como portadores da faixa presidencial, temos a instauração de novos efeitos de sentidos que rompem com os estabelecidos para o ritual da passagem da faixa presidencial.

Assim, como estabelecido por Campos (2020, p. 17), “Na injunção memória e acontecimento, a noção de deslocamento se faz presente na possibilidade de construção de uma nova série, de absorção de algo novo, na reorganização dos sentidos, nas trocas de trajeto.” Nesse deslocamento, rerepresenta-se algo que é esquecido ou censurado e que não deveria/poderia ser lembrado, ou seja, os corpos interditados no governo anterior, como já vislumbrado nos enunciados ditos pelo sujeito derrotado democraticamente nas eleições de 2022.

A faixa presidencial que sinaliza a efetiva ocupação do cargo conquistado, além de outros ritos de passagem, como a assinatura do termo de posse,



historicamente, na maioria dos casos, sempre foi passada do ex-presidente para o novo mandatário do país¹⁴, em especial se considerarmos o regime democrático.

No fio do discurso, os textos-imagem mobilizados sinalizam a ruptura com a tentativa de apagamento de sujeitos que, pela memória discursiva, não deveriam ser lembrados/mencionados/discursivizados, muito menos deveriam ser protagonistas deste momento histórico, a posse do terceiro mandato do presidente Lula. Neste sentido, há nos textos-imagem discursos que rompem o fio discursivo e alicerçam os efeitos de sentido de um novo tempo.

Ao adentrarem na cena discursiva os sujeitos já mencionados, temos o protagonismo daqueles que, historicamente, foram colocados à margem da sociedade. Aos corpos negros, por exemplo, infelizmente em nosso país, em que se presentifica o racismo estrutural, foi relegado o papel de subserviência, de sujeito que não pode/deve ser parte de grandes acontecimentos. Os corpos do sujeito deficiente, por muito tempo marginalizado e segregado, tiveram como castigo o maltrato, a exclusão das famílias, a execução sumária e, ao subirem a rampa do Planalto, rompem com essa barreira da segregação e adentram ao espaço do pertencimento.

PALAVRAS FINAIS E EFEITO DE FECHAMENTO

Ao longo deste texto, mobilizamos conceitos advindos de diferentes estudiosos, destacando-se Foucault, Courtine, Venturini e outros, acerca do corpo, em especial daqueles que são excluídos e vivem às margens do social. Propomos pensar o corpo como materialidade significativa, como documento,

¹⁴ Esta, no entanto, não foi a primeira vez que um presidente deixa de passar a faixa presidencial para o seu sucessor. Em 1985, João Figueiredo não realiza o ritual para José Sarney e, em 1894, Floriano Peixoto não compareceu à cerimônia de transmissão de cargo para seu sucessor, Prudente de Moraes.



como memória e como poder, sinalizando para diferentes funcionamentos do corpo, como discurso, que significa em distintas instâncias.

A questão a ser respondida foi: “Como os corpos se constituem em (dis)curso e instauram efeitos de sentidos de que um novo tempo se anuncia?”, que buscamos responder a partir de dois textos-imagem referentes à cerimônia de posse de Luiz Inácio Lula da Silva para exercer o seu terceiro mandato como presidente da República do Brasil. Os textos-imagem sinalizam para o rompimento de um discurso que segrega para um discurso que instaura efeitos de sentido de novos rumos, novos olhares e mais atenção aos que antes eram segregados.

As análises apontam que esses corpos significam como documento, tendo em vista que dão a ver/a ler/a compreender uma parcela do povo brasileiro excluída do social e das instituições, nas quais entram, muitas vezes, como ‘assistidos’ e não como protagonistas chamados a fazer junto o Brasil do passado, do presente e do futuro. Estes corpos se constituem como memória e significam por uma memória discursiva que os inscreve na formação discursiva de sujeitos deixados de lado. Por estes corpos e neles ressoam a história e a memória de povos e, ao mesmo tempo, práticas de segregação e de exclusão, especialmente, dos negros e dos índios com os quais a formação social tem uma dívida histórica e impagável.

Em resumo esses corpos funcionam como documento em dois sentidos: primeiro por se constituírem em (dis)curso em torno dos excluídos e no acontecimento da posse de Lula, em 2023, como documento que legitima/ ancora/determina o compromisso do governo com essa parcela do povo brasileiro. Vale destacar que não tomamos o acontecimento da posse de Lula junto à população invisibilizada, como utopia ou demagogia populista, mas



como o compromisso de instituir o início de um percurso de resgate desses invisibilizados, incluídos no todo do Brasil, que se pretende sem parcelas, sem divisões. Por esses corpos, além da história e da memória, ressoa, ainda, o compromisso de um Brasil em transformação, que busca instaurar práticas de igualdade e de fraternidade entre sujeitos, independentemente de raça, cor ou qualquer outro diferencial decorrente de corpos sociais e discursivos. Dizemos, ainda, para finalizar, respondendo a questão de pesquisa, que o corpo como discurso, pode abarcar diferentes temporalidades e memórias e engendrar redes parafrásticas que, assim como a metáfora, se esburacam (PÊCHEUX, 2010).

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Luciene Jung de. Acontecimento. In: LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina (Org.). **Glossário de termos do discurso** – edição ampliada. São Paulo: Pontes, 2020, p. 17-22.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo: pensar com Foucault**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. Livro digital.

COURTINE, Jean-Jacques. **Corpo e discurso: uma história de práticas de linguagem**. Tradução Carlos Piovesani. Petrópolis/RJ: Vozes, 2023.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade** – a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra 2014a.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade** – o uso dos prazeres. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra 2014b.



FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade** – o cuidado de si. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra 2014c.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Aula inaugural do Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2014d.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade** – As confissões da Carne. 3. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2021.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. 35. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes. 2007.

INDURSKY, Freda. A memória na cena do discurso. In: INDURSKY, Freda; MITTMANN, Solange; FERREIRA, Maria Cristina Leandro. (Orgs.). **Memória e história na/da análise do discurso**. Campinas: Mercado de Letras, 2011.

MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. [1979]. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: GRAAL, 2009.

ORLANDI, E. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 5. ed. Campinas: Pontes, 2004.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre *et al.* (org.). [1983]. **Papel da Memória**. 3. ed. Campinas, Pontes, 2010, p. 49-58.



PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Campinas: Pontes, 2012.

VENTURINI, Maria Cleci. **Imaginário urbano**: espaço de rememoração/comemoração. Passo Fundo/RS: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2009.

VENTURINI, Maria Cleci. Museus e espaços públicos no encontro/desencontro da memória histórica e do corpo-memória/corpo-documento. In: VENTURINI, Maria Cleci. **Museus, arquivos e produção do conhecimento em (dis)curso**, Campinas, SP: Pontes Editores, 2017. p. 51-76.

Data de recebimento: 18/11/2023

Data de aprovação: 01/12/2023



CONCEPÇÃO FILOSÓFICA DE LINGUAGEM NÃO-LOGOCÊNTRICA NO CÍRCULO DE BAKHTIN: O ENUNCIADO DIGITAL

PHILOSOPHICAL CONCEPT OF NON-LOGOCENTRIC LANGUAGE IN THE BAKHTIN CIRCLE: DIGITAL ENUNCIATION

José Lucas do Nascimento BARBOSA¹

Sônia Virginia Martins PEREIRA²

RESUMO

O objetivo deste artigo é revisitar a concepção filosófica de linguagem no Círculo Bakhtin, Volóchinov e Medviédev para pensar o enunciado digital de uma perspectiva filosófica pós-dualista. Como hipótese, entende-se que essa concepção apresenta uma orientação não-logocêntrica da linguagem, que possibilita perceber relações dialógicas em outros fenômenos, como no digital. A metodologia é a Análise de Rede Social (ARS), que serve para compreender fenômenos associados à estrutura das redes sociais *online*. O estudo traz uma análise empírica de discursos que circulam/circularam no *TikTok*, apresentando como percurso analítico as seguintes etapas: identificação do ator social (perfil do *TikTok*); como é construído seu espaço de expressão (a construção do seu enunciado) e como acontecem as relações com outros atores sociais. Por fim, a pesquisa se utiliza de Bakhtin (2016), Volóchinov (2019) e Medviédev (2016) ao dissertarem sobre enunciado e gênero do discurso, uma vez que os apontamentos desses autores servem como percurso analítico para se compreender o espaço de expressão do ator social. Longe da intenção de finalizar discussões, esta investigação pretende contribuir para o avanço dos estudos

¹ Mestrando em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: <joselucasnb7@gmail.com>.

² Doutora em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco. Professora da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: <sonia.mpereira@ufpe.br>.



dialógicos do discurso, uma vez que se propõe a pensar o fenômeno do discurso digital através das lentes bakhtinianas sobre a linguagem.

PALAVRAS-CHAVE

Concepção não-logocêntrica. Enunciado digital. Ato responsável. *TikTok*.

ABSTRACT

The purpose of this article is to revisit the Bakhtin, Volóchinov and Medviédev Circle's philosophical conception of language to think about digital discourse from a post-dualist philosophical perspective. As a hypothesis, it is understood that this conception presents a non-logocentric orientation of language, which makes it possible to perceive dialogical relationships in other phenomena, such as digital. The methodology is Social Network Analysis, which serves to understand phenomena associated with the structure of online social networks. The study brings an empirical analysis of discourses that circulate/circulated on TikTok, presenting the following steps as an analytical path: identification of the social actor (TikTok profile); how their space of expression is constructed (their discourse construction) and how relationships with other social actors take place. Finally, the research uses Bakhtin (2016), Volóchinov (2019) and Medviédev (2016) when they talk about discourse and speech genre, since these authors' notes serve as an analytical path to understand the space of expression of the social actor. Far from the intention of finalizing discussions, this investigation intends to contribute to the advancement of dialogical discourse studies, since it proposes to think about the phenomenon of digital discourse through Bakhtinian lenses on language.

KEYWORDS

Non-logocentric conception. Digital discourse. Responsible act. *TikTok*.

INTRODUÇÃO

Os estudos bakhtinianos no cenário brasileiro têm possibilitado a diversos pesquisadores, tais como Grillo (2016; 2017; 2019 e 2022), Brait (2016; 2017; 2015), Cunha (2002; 2019), Pereira (2022), Faraco (2009 e 2017); Sobral (2013; 2016 e 2019), disseminar os conceitos da teoria do



Círculo Russo, composto por Bakhtin, Volóchinov, Medviédev e outros pensadores, contribuindo para a reflexão sobre o fenômeno da linguagem e sua relação com a vida. Certamente as noções de dialogismo, polifonia e carnavalização são significativas para o entendimento sobre a concepção linguístico-filosófica sobre a linguagem; outros conceitos como a filosofia do ato responsável e o cronotopo também se mostram relevantes para uma compreensão mais ampla dessa perspectiva teórica. Além disso, um ponto interessante dessa teoria diz respeito ao inacabamento, a ideia de que nada está finalizado no mundo e que a espécie humana, por estar vivendo um determinado contexto e momento social, ou melhor, por estar inserida em um cronotopo específico, não significa estar presa a um momento da vida, mas que acompanha o sucessivo desenvolver da própria existência humana, pelas relações sociais, nas diversificadas esferas de comunicação e interação humana.

Um desses campos é o contexto digital que, a partir de ancoragem na filosofia bakhtiniana, pode ser entendido como um cronotopo mais dinâmico, fluido, suscetível a mudanças e atualizações. Santaella (2007; 2021 e 2022), em seus estudos sobre o universo virtual, vem contribuindo não só para se compreender o desenvolvimento dos dispositivos eletrônicos e suas interfaces, mas, também, como a interação do ser humano com a máquina possibilita novas formas de se pensar a linguagem. Paralelo a isso, Paveau (2021) sinalizou, em suas investigações sobre a realidade digital, um dos problemas recorrentes nos estudos do discurso: a não consideração de elementos e recursos tecnológicos como participantes da produção dos discursos. Face ao dilema, a autora propõe sua análise do discurso digital,



orientando a considerar elementos digitais (algoritmo, funções de adicionar, curtir, comentar etc.) como coprodutores de discursos em ambientes digitais.

É diante desse cenário que surge o interesse por essa investigação, tendo como questão norteadora: a concepção filosófica de linguagem no Círculo é pertinente, na atualidade, para se refletir sobre o enunciado como um fenômeno digital, a partir de sua concepção filosófica de linguagem? Como hipótese de trabalho preliminar, entende-se que a concepção filosófica de linguagem no Círculo bakhtiniano apresenta uma orientação não-logocêntrica da linguagem, a qual possibilita perceber relações dialógicas em outros fenômenos, como no digital. Assim, objetivou-se revisitar essa concepção filosófica de linguagem, no Círculo, a fim de se perceber a noção não-logocêntrica de linguagem para se pensar o enunciado digital, sob um viés filosófico pós-dualista.

Como procedimento metodológico, além de se classificar como bibliográfica, pois se buscou revisitar os conceitos bakhtinianos de linguagem e estabelecer diálogos com teorias recentes sobre o fenômeno digital, a pesquisa se utiliza da Análise de Rede Social (ARS), que, segundo Recuero (2017), serve para compreender fenômenos associados à estrutura das redes sociais, principalmente, *online*. Nessa perspectiva, os usuários são entendidos como atores sociais que estão inseridos em estruturas complexas de relações com outros atores. Assim, para analisar um ator social que utiliza o *TikTok*, por exemplo, como seu espaço de expressão, o método ARS indica como ferramenta de análise a abordagem Redes Ego, a qual pretende traçar uma rede social a partir de um determinado ator.

Com ancoragem teórico-metodológica nos dispositivos analíticos da ARS, o estudo traz uma análise empírica de discursos que circulam/circularam



no *TikTok* e apresenta como percurso enunciativo, as seguintes etapas: no primeiro momento é identificado como esse ator se apresenta (perfil do *TikTok*); em segundo lugar, como é construído seu espaço de expressão (a construção do seu enunciado) e, em terceiro, como acontecem as relações com outros atores sociais. Por fim, a pesquisa se utiliza de conceitos-categorias de Bakhtin (2016), Volóchinov (2019) e Medviédev (2016), ao dissertarem sobre o enunciado e o gênero do discurso, uma vez que os apontamentos desses autores servem como fundamento analítico para se compreender o espaço de expressão do ator social. Em interlocução teórica com o pensamento bakhtiniano, a abordagem de análise do discurso digital, de Paveau (2021), contribui para a discussão sobre a visão não-logocêntrica de linguagem.

A organização textual-discursiva do estudo segue o seguinte trajeto: no primeiro tópico, são apresentados aspectos da filosofia bakhtiniana para evidenciar a importância de se pensar as ações no universo digital como atos responsáveis; no segundo tópico, a questão da relação entre o digital e o ser humano se evidencia para se questionar como pensar a linguagem (no sentido bakhtiniano) nesse contexto, isto é, uma linguagem não fixa no linguístico, mas construída com outros elementos, inclusive elementos digitais; e, por fim, no terceiro ponto, busca-se entender o processo de construção do enunciado digital à luz da teoria bakhtiniana, para exemplificar como o conceito de linguagem, em Bakhtin, se apresenta como uma noção não-logocêntrica da linguagem.

Portanto, longe da intenção de finalizar discussões, este ensaio pretende contribuir para o avanço dos estudos dialógicos do discurso, uma vez que se propõe a pensar o fenômeno do discurso digital através das lentes bakhtinianas sobre a linguagem.



A PROPOSTA DE UMA *PRIMA PHILOSOPHIA* EM BAKHTIN: O ENUNCIADO COMO ATO

Se partimos do pressuposto da existência de um sujeito como ser digital, então a busca para compreender essa existência pode começar a partir de seus atos como fenômenos concretos no mundo digital, mas não de forma individualizada. Assim como na vida (pré-digital) a identidade do sujeito se constrói através de seu relacionamento dialógico com outros sujeitos, no mundo da internet essa interatividade é a raiz da existência do ser. Para Latour (2011), a sociedade se revela como uma espécie de rede heterogênea constituída de humanos e não humanos. Assim, ao se pensar o universo virtual, nesse sentido, é possível perceber que a sociedade digital também se constitui através de sua interatividade entre sujeitos digitais e elementos digitais; contudo, para compreender essa interatividade e os atos do sujeito como atos digitais, é preciso um olhar filosófico e, desse modo, optou-se por estabelecer um diálogo com a proposta filosófica de Mikhail Bakhtin: para uma filosofia do ato responsável.

É certo que o contexto de produção do Bakhtin e de outros teóricos russos, fundamentais para o conjunto da obra do Círculo, como Volóchinov e Medviédev, foi bastante diferente do contexto atual em que uso de tecnologias digitais ordena a vida cotidiana, em evidência, especialmente, em redes sociais. Na década de 1920, o pensador russo propôs uma visão crítica ao teoreticismo, que prezava pelos conhecimentos científicos como verdades universais (*istina*), ou seja, uma verdade repetível e generalizadora que não dava conta, na visão de Bakhtin, de capturar a verdade da vida concreta e irrepitível (*pravda*). Em face desse problema, Bakhtin (2017) inicia sua proposta evidenciando esse dilema: o de se capturar o evento irrepitível,



pois mesmo a espécie humana criando e objetificando a vida – mundo da cultura – ela, como humanidade, existe no mundo da vida e, nesse sentido, esses dois mundos ficam incomunicáveis entre si. A respeito disso, Ken Hirschkop, crítico literário, interpreta essa separação ao afirmar que:

As normas (regras, leis, costumes) que devem ser parte do ato se tornam meras partes de uma cultura ‘objetivada’ (consistindo em textos, trabalhos, imagens, etc.) enquanto que o ato, agora divorciado das normas, é guiado por algo semelhante a interesses próprios, autopreservação ou o desejo pelo prazer. A ‘civilização’, nesse contexto, é um problema; é uma forma de descrever uma sociedade que deu errado, que se tornou mecânica e sem valor, porque a ‘cultura’ de alguma forma se perdeu, ficou solta³ (HIRSCHKOP, 2021, p. 32, tradução nossa).

Nesse sentido, a solução se encontra em nossos atos como atos responsáveis, ou melhor, somente o evento único de nossos atos é capaz de unir os dois mundos separados; o ser dessa existência é uma espécie de ser-evento e tudo o que tal ser faz na existência é considerado como ato responsável. Além disso, segundo Ponzio (2019), essa responsabilidade se apresenta de duas formas que essencialmente devem caminhar juntas: uma responsabilidade especial ligada a um significado objetivo, isto é, a um conteúdo da cultura e uma responsabilidade moral relacionada ao indivíduo como ser único, encarnado e que não pode abdicar de sua responsabilidade, pois não há *álibis* na existência.

³ “The norms (rules, laws, customs) that should be part of the act become mere parts of an ‘objective’ culture (consisting of texts, works, images, etc.), while the act, now divorced from norms, is guided by something like self-interest, self-preservation or the desire for pleasure. ‘Civilisation’, in this context, is a problem; it’s a way of describing a society gone wrong, one that has become mechanical and value-free, because ‘culture’ has somehow lost its way, become detached.”



Assim, o ser, ao entrar na existência, não o faz de forma a simplesmente ocupar um espaço, mas assume a obrigação de se relacionar consigo e com os outros, ao passo que estabelece sentido para si e para o mundo. No universo digital, a título de exemplificação, o ser, ao vivenciar esse mundo, age por meio de atos, dos mais diversos aos mais padronizados, como curtir, compartilhar, comentar, postar, favoritar etc., os quais estão em ligação a um dado conteúdo da cultura e que são, também, de responsabilidade desse ser – visto que não há como se substituir na existência. Embora esse atos responsivos sejam limitados, pois fruto de uma programação tecnológica ou padronização da cultura digital, pensando-se nos termos de Adorno (2002), para quem, na estandardização das técnicas de produção, na indústria cultural, é uma ilusão se pensar em individualidade, visto que identidades são bem recebidas, se controladas pelo universal.

Segundo Pires e Sobral (2013), Bakhtin não aceita uma espécie de isolamento total do ser, pois mesmo que cada sujeito seja um sujeito à sua maneira, ele muda em relação aos diferentes contatos que tem com o outro, ou seja, isto não implica uma compatibilidade de identidades (todos sendo semelhantes e sem diferenças), mas implica que ao estabelecer uma relação com outro, o sujeito pode perceber o que o distingue dos outros. Assim, não há nem um isolamento completo, nem uma fusão completa entre os sujeitos, mas sim relações entre eles. No mundo das redes sociais, não há isolamentos absolutos, uma vez que para interagir precisa-se do outro, logo, as identidades desses seres digitais podem ser, até certo ponto, diferentes entre si, porém, influenciam umas às outras através da interação digital, a qual é responsável pelo acabamento identitário dos sujeitos digitais – não no sentido de uma fusão, mas de influência.



Em um contexto digital, as redes sociais são caracterizadas pela interatividade entre os usuários, uma vez que é através dela que eles se comunicam e compartilham conteúdo. Assim, a linguagem está configurada nessa relação (SANTAELLA, 2021). A teoria do Círculo de Bakhtin também se aplica a esse contexto, pois enfatiza a importância dos enunciados concretos e sua relação com a responsabilidade do enunciador. Portanto, a dinâmica da comunicação digital não é diferente da comunicação e interação face a face, pois a responsabilidade dos enunciados é semelhante.

Diante disso, na tentativa de entender a complexidade da relação entre matéria linguageira com a matéria tecnológica, a proposta de uma filosofia pós-dualista lança luz sobre essa fusão. Segundo Lakoff e Johnson (1999), as concepções mentais são baseadas nas experiências sensoriais e físicas, ou seja, as crenças, a linguagem, os conceitos etc. recebem influência da relação do humano com seu corpo e com o mundo. O ambiente em que humanos estão não é um aglomerado de coisas somente visíveis, mas fazem parte daquilo que caracteriza a espécie; isto é, o ambiente faz parte daquilo que a espécie humana é, na medida em que suas experiências de interações com espaços se conecta com a mente corporificada, a qual os faz olhar perceber/conceituar o mundo e os próprios seres humanos. Considerando-se essa relação mente-corpo-mundo, é possível pensar o ambiente digital como um mundo em que humanos habitam e, conseqüentemente, têm experiências que moldam a forma como enxergam a vida/o mundo e a si mesmos como espécie.

Concomitante a isso, Di Felice (2020) argumenta que a noção ocidental de humanidade como sujeito livre e independente é incompleta. A pandemia COVID-19 ilustra como a espécie humana não está desvinculada da natureza e a ilusão de tal separação é a causa de crises ecológicas. As ações e atividades



humanas estão conectadas, não apenas entre os seres humanos, mas também com dispositivos, sensores, dados virtuais e instrumentos culturais, em geral, quando se pensa no cotidiano não apartado de um vínculo digital. Desta forma, agir significa estar conectado. Além disso, filosofias grega e cristã medieval, para o autor, sempre descreveram a pessoa como uma unidade indissociável entre corpo e alma. Contudo, Di Felice discorda da visão platônica, que separa o ser em corpo (do mundo da natureza) e a alma (do mundo metafísico). Ele acredita que São Tomás de Aquino representa melhor a ligação entre humanidade e digitalidade, pois, para esse filósofo, a pessoa é vista como matéria signada, ou seja, uma unidade indivisível (humana e divina) semelhante à natureza de Cristo. Di Felice sugere que a compreensão de uma pessoa digital como extensão da física é simplista, pois a esfera digital e a corpórea não podem ser dissociadas e se influenciam mutuamente. Essa unidade é denominada *infovíduo* por Di Felice.

Portanto, a linguagem humana precisa ser repensada para dar conta desse ser que se relaciona com a materialidade digital. Para Brait (2015), a concepção de linguagem em Mikhail Bakhtin e o Círculo abre caminhos para compreender a linguagem sendo constituída por outros elementos para além do linguístico – elementos plurissemióticos em uma unidade indissociável. Seguindo essa perspectiva, a abertura que Brait evidencia em Bakhtin pode também caracterizar a linguagem humana-digital na medida em que recursos tecnológicos parcerizam com o humano na produção languageira.

Assim, a linguagem digital, em uma perspectiva bakhtiniana, se mostra não-logocêntrica, pois os recursos digitais entram em jogo com o humano, em sua produção languageira, entendida como ato responsável, visto que, como enunciado digital, está relacionada a determinado objeto da cultura e com



o outro, também sujeito digital. Como na sociedade digital a interatividade entre sujeitos digitais e elementos digitais é a base da existência do ser digital, assim, advoga-se que a filosofia de Bakhtin comporta elementos para que se compreenda a responsabilidade como essencial para a construção da identidade digital e para a união entre o mundo virtual e o mundo real.

A LINGUAGEM E O SER DIGITAL: UMA PROPOSTA NÃO-LOGOCÊNTRICA DA INTERAÇÃO DISCURSIVA

Ao se discutir a linguagem do ser digital, é imprescindível refletir sobre os estudos de Lakoff e Johnson (1999), ao teorizarem sobre a relação mente, corpo e mundo com o conceito de corporificação da mente. Para esses autores, a mente é estruturada graças às experiências corporais que os seres humanos têm no mundo em que vivem. Dessa forma, a razão não é algo que transcende a existência – como em uma espécie de metafísica – pelo contrário, a mente ganha sua estrutura através da matéria cerebral e, também, através de como o corpo humano experiencia o mundo em que vive, ou seja, o dualismo cartesiano entre mente e corpo se destrói para dar lugar à tríplice relação mente, corpo e mundo. Sendo a mente corporificada, busca-se, então, investigar como a experiência do corpo com o mundo digital pode estruturar as questões mentais. Segundo Miguel Nicolelis, neurocientista brasileiro, a exposição constante ao vício digital está moldando nossos cérebros. Devido à sua capacidade de adaptação, o cérebro se autorreforma e utiliza as novas informações, subsidiadas pela interatividade digital e pelo manuseio de recursos digitais, para guiar comportamentos e ações, como explica o neurocientista:

No contexto peculiar criado pelas nossas interações como sistemas digitais, há uma possibilidade real de que o estabelecimento de uma



rotina de reforço positivo constante - derivada da nossa interação contínua com computadores digitais, algoritmos computacionais e interações sociais mediadas por sistemas digitais, para listar poucos exemplos - desencadeie uma remodelagem gradual no processo pelo qual o nosso cérebro adquire, estoca, processa e manipula informação (NICOLELIS, 2020, p. 335).

Entretanto, mesmo compreendendo que o diagnóstico dessa relação entre mente, corpo e mundo digital é significativa, o foco deste ensaio é evidenciar a relação entre linguagem humana e a linguagem digital, em sua natureza linguística e tecnológica, visto que há uma relação entre essas duas realidades, como assinalado em algumas concepções teóricas vistas até aqui. Sob o viés da Linguística, ao compor sua teoria no campo da Análise do discurso digital, Paveau (2021) assinala que o que se observa, na produção discursiva, na internet, é a fusão, uma coautoria entre o sujeito de linguagem e o digital, pois somente a materialidade linguística não se torna suficiente na dinâmica de interação entre os sujeitos, em ambientes digitais, uma vez que outros elementos entram em jogo. Dessa forma, seria um erro considerar apenas o linguístico em uma análise discursiva e não se investigar os recursos tecnológicos presentes no discurso.

Em seus estudos, a linguista francesa discute as concepções logocêntricas da Linguística embasando sua teoria de análise do discurso digital numa concepção simétrica, norteadas por uma visão filosófica pós-dualista da linguagem, que entrelaça fenômenos linguísticos e não-linguísticos. Tais fenômenos se equivalem, nessa perspectiva, e configuram a ecologia do discurso digital, pela natureza compósita e contínua entre a matéria languageira e o ambiente em que é produzida e por onde circula. Como é perceptível, a perspectiva compósita de Paveau (2021) presume laços entre humanos

e não-humanos que ultrapassam a simples manipulação de objetos “para levar em conta realidades sociais verdadeiramente híbridas; o composto tecnolinguageiro é uma delas” (PAVEAU, 2021, p. 119).

Semelhantemente, Santaella (2021) sinalizou uma relação de hibridização da linguagem na internet ao afirmar que esta se constitui de hipertexto (aqui o linguístico no sentido textual e suas conexões) e a multimídia (outras semioses como sons, imagens, textos miscigenados) e que esse tipo de avanço tecnológico chegou ao ponto de mimetizar a dinâmica multissemiótica dos próprios pensamentos humanos. Isso não significa que esse fenômeno aconteceu somente na era digital, pois, segundo a autora, o jornal é o melhor exemplo para ilustrar que a escrita já estava perdendo sua hegemonia, ao trazer uma linguagem própria, semelhante a um mosaico, com imagens do cotidiano. Assim, foi possível identificar uma nova forma de estar no mundo ao se misturar o verbal e a imagem – o que, no mundo digital, pode-se apontar como hipermídia.

De forma alguma isso implica o desaparecimento da escrita. O que Santaella (2021) defende é que a escrita ainda está presente no digital, mas de forma transmutada na hipermídia, pois a cada mudança de comunicação na sociedade não implica necessariamente o desaparecimento de uma forma antiga de se comunicar. A transição de um período cultural para o outro começou com a passagem da oralidade para a escrita e chegou no universo de Gutenberg, que revolucionou o mundo com a imprensa. Após isso, pode-se perceber o surgimento dos meios eletrônicos, o surgimento dos *gadgets* e, por fim, a era digital. Mesmo com essas mudanças, a oralidade, a escrita, os meios digitais estão presentes em coexistência construindo a linguagem humana. O que se vê na dinâmica digital é o salto da escrita para a tela e sua mistura com outras formas de linguagem.

Essa linguagem não permanece estável, segundo a autora, mas como em uma ecologia, passa por adaptações e transformações contínuas. Assim, o sujeito e o digital estão em parceria na produção dessa linguagem, que Santaella chama de hiper-híbrida, a qual se apresenta em “síntaxes mistas nas quais, por vezes, domina a escrita e, por vezes, ela se recolhe para um pano de fundo, ofuscada pela presença imperiosa da imagem e do som” (SANTAELLA, 2021, p. 62); ou seja, uma noção de linguagem não-logocêntrica.

Frente ao exposto, pode-se questionar como a concepção de linguagem no Círculo de Bakhtin se relaciona com essa noção de linguagem não-logocêntrica. Autores como Brait (2015) já haviam percebido que Bakhtin abriu possibilidades para se pensar as relações dialógicas em outras manifestações languageiras, para além do verbal, numa composição verbo-visual. Nisso, é preciso reafirmar que pensar linguagem, em Bakhtin, não seria considerar a primazia do linguístico, mas a interação dialógica através do discurso, o que significa que outros elementos fazem parte dessa construção discursiva, pois “qualquer oração pode figurar como enunciado acabado, mas, neste caso, é completada por uma série de elementos essenciais de índole não gramatical, que lhe modificam a natureza pela raiz” (BAKHTIN, 2016, p. 44).

Sobre isso, o autor figura o enunciado como sendo colocado em uma espécie de moldura, cuja natureza é diversa e o que faz com que esse enunciado seja compreensível, isto é, tenha uma espécie de inteireza “não se presta a uma definição nem gramatical nem abstrato-semântica” (BAKHTIN, 2016, p. 36). Esse pensamento se relaciona com o de Medviédev (2016), o qual certifica que a humanidade desenvolve a capacidade de compreensão graças a uma espécie de unidade chamada enunciado, o qual “não pode ser compreendido como um ato todo linguístico, e suas formas não são



sintáticas” (MEDVIÉDEV, 2016, p. 198). Ou seja, os pensadores russos já sinalizavam para a necessidade de se voltar para outros elementos que se interligam na construção dos enunciados e que fazem parte de artefatos semióticos da espécie humana. Um desses pensadores, Volóchinov (2019), questiona justamente o que seria essa parte extraverbal do enunciado, e aponta três elementos como seus constitutivos: o espaço e o tempo; ou seja, o onde e o quando; o objeto ou tema do enunciado; isto é, sobre o quê se fala e, por fim, a relação dos falantes, suas avaliações. Isso tudo é definido através de uma nomenclatura, a situação do enunciado.

Evidencia-se, com isso, que além desses pensadores russos já apontarem para uma noção de linguagem que ultrapassa o linguístico, ou melhor, uma concepção de linguagem não-logocêntrica, é também perceptível que o contexto social deles é diferente do momento das redes sociais, na internet. Diante desse contexto, o que se faz aqui é partir desses apontamentos desses autores para se pensar esse extraverbal, esse além do linguístico, no mundo digital, visto que, o espaço, em ambientes digitais, é ampliado ao ter os recursos tecnológicos como geradores dos próprios espaços.

É o caso do *feed* de uma rede social, que permite materializar o enunciado, o qual pode ser compartilhado para diversos lugares – por isso a ampliação digital do espaço, a sua desterritorialização digital. Assim como o espaço, o tempo também não é fixo, mas dinâmico e recuperável (o *repost*, a *hashtag*, o compartilhar). Em consequência do dinamismo do espaço e do tempo digital, o tema do enunciado é construído na coparticipação enunciativa ou responsividade, em termos bakhtinianos, do público de dada rede social ou qualquer ambiente digital. Ou seja, os elementos que tornam



parte do acervo reconhecível pela comunidade digital, como os *memes*, por exemplo, são acessados e inseridos no projeto enunciativo para dar corpo ao tema do enunciado. Nessa realidade de produção verbal, o sistema linguístico é limitado, sendo necessário o uso de múltiplas semioses que se tornam virais ou não, em *memes*, vídeos populares, *gifs* etc.

E, por fim, as avaliações, os acentos apreciativos dos participantes desse enunciado são percebidos através de reações ao *post* como curtidas, comentários, vídeos em resposta, entre outros recursos tecnológicos disponíveis no ambiente. Todos esses aspectos são sinalizados ao se trazer o pensamento do Círculo para se compreender o enunciado digital, evidenciando-se que existem princípios de uma noção não-logocêntrica de linguagem, na teoria dialógica, que serve para compreender a dinâmica de construção do enunciado digital, em seu todo composicional.

A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO NO CRONOTOPO DIGITAL: O TODO COMPOSICIONAL

Na tentativa de evidenciar como a teoria bakhtiniana de linguagem se mostra como um possível caminho de interpretação do fenômeno de interação e comunicação digital, o uso de uma rede social, como ilustração, é importante para que se possa identificar elementos que configuram essa relação entre linguagem e digital numa ótica bakhtiniana. Para isso, segue-se o que Recuero (2017) indica como proposta metodológica para análise de redes sociais: através da observação redes ego, os usuários são interpretados como atores sociais; nesse sentido, um ator social pode ser representado por uma instituição ou indivíduo. Assim, selecionou-se a página @historiapranglesver, que se apresenta como um perfil no



TikTok que se propõe a falar de História através de *memes*. A fim de compreender o espaço de expressão de @historiapranglesver, segue-se a teoria de construção do enunciado elaborada por Volóchinov (2019) e o Círculo russo.

Valentin Volóchinov afirma algo básico e necessário ao discurso humano, a necessidade da presença de um falante e de um ouvinte; mesmo que esse ouvinte esteja ausente, o discurso é direcionado a ele. Considerando a interação no ambiente digital, as produções dos mais diversos *posts* são, na maior parte das vezes, direcionadas a um outro que não está necessariamente presente no tempo real de produção do enunciado. Cabe ressaltar, também, que esse outro, no universo digital, pode ser um coletivo, o auditório do enunciado.

Seguindo as características do *TikTok*, ao se postar um vídeo nesta rede social, ele estará disponível para todos os usuários, mas também pode estar voltado para um grupo mais específico – como no caso de @historiapranglesver, que produz seus discursos digitais para um público interessado em conteúdos de história (isso pode ser sinalizado através das *hashtags* #igreja, #história e #engracado presentes no vídeo em análise a seguir). A escolha desse interlocutor é o que garante, segundo Volóchinov, a estruturação estilística do enunciado. Dessa forma, um público digital que assiste, cria ou compartilha *memes* no *TikTok* influencia @historiapranglesver a selecionar *memes* como um dos elementos constitutivos de seu enunciado digital sobre história. Dessa forma, através dos *memes*, por terem como um de seus traços característicos, o entretenimento, @historiapranglesver consegue atrair esse público a interagir com seus *posts* e influenciar, possivelmente, esses usuários a se interessarem por questões sobre história.



Figura 1 – Print do vídeo “A Igreja Católica na Idade Média depois de ver um ruivo”



Fonte: Página de @historiapringlesver no *TikTok*, 2022.

No vídeo analisado para o estudo, @historiapringlesver seleciona um áudio de uma pessoa falando de forma indignada sobre a atitude de outra pessoa, que não é identificada. A construção deste áudio tem origem em outro vídeo que se tornou *meme* e viralizou no *TikTok*, do qual segue a descrição: “Mas não, ela quer anarquizar, ela quer barbarizar, ela quer dominar, ela quer ser a bichona, ela quer ser a que não deita, ela quer ser a que peita, ela quer ser a que diz e ela quer ser a que diz e todo mundo [áudio interrompido]”.

É possível compreender que a escolha desse áudio serve para validar o tema do enunciado, o preconceito da igreja católica, na Idade Média, em relação às pessoas ruivas, a ponto de condená-las. O áudio retrata alguém, de forma indignada, falando sobre uma pessoa que mostra um comportamento anárquico, rebelde. Essa posição de julgamento pode ser ilustrada, também, ao se observar as fotos utilizadas na construção do enunciado (dois homens como se estivessem representando a Igreja Católica e a foto de uma mulher ruiva sendo queimada em praça pública). A descrição que @historiapringlesver coloca para o vídeo e o título escolhido também contribuem para o entendimento do tema do enunciado digital. Entende-se,



dessa forma, que a escolha do auditório que utiliza e/ou consome *memes* influencia na construção estilística do enunciado de @historiapranglesver, na medida em que é escolhido um áudio que se tornou *meme* para, a partir de toda a produção multissemiótica para essa modalidade de produção verbal, se criar o enunciado digital.

É interessante, paralelo a isso, estabelecer relação com os apontamentos de Medviédev (2016, p. 198) sobre gênero do discurso e realidade, pois para esse autor “cada gênero possui seus próprios meios de visão e de compreensão da realidade, que são acessíveis somente a ele”. Diante do exposto, considerar essa forma digital de se comunicar como um enunciado, logo um gênero digital, é possível afirmar – mas não sendo essencialista e nem se propondo uma visão generalizadora ou acabada desse fenômeno virtual – que a união desses elementos anteriormente exemplificados, como constitutivos do enunciado de @historiapranglesver, são uma forma singular de enxergar a realidade pelas lentes do usuário digital.

Portanto, do ponto de vista composicional, nesse contexto, em particular, para criar um enunciado digital, é preciso olhar para vida de maneira que ela caiba no mundo virtual, através de recursos tecnológicos digitais, de acordo com o plano da obra do autor/usuário – todavia, como o mundo digital é fluido e as atualizações são frequentes, os gêneros digitais se tornam relativamente estáveis de maneira mais veloz e adaptável, o que faz com que usuários disponham de um rico repertório de possibilidades (de gêneros) para se comunicar.

Além disso, essa construção enunciativa, Bakhtin (2016) apontaria como o acabamento do enunciado, pois apresenta, além do linguístico, 1) a exauribilidade semântico-objetal, isto é, o que o sujeito quer dizer/significar



atribuindo valor em seu enunciado. No caso em questão, essa exauribilidade é sentida ao se ver o todo do enunciado digital e se perceber que a posição do usuário é de sinalizar que a Igreja, na Idade Média, condenava pessoas ruivas. É graças a exauribilidade que finaliza o enunciado, de forma que outros podem responder a ele (outra característica constitutiva do enunciado – a capacidade de resposta – analisada mais adiante). 2) o projeto ou vontade de discurso do falante, o qual diz respeito à vontade do falante de produzir um sentido, que determina os limites desse enunciado.

Em um contexto digital, as redes sociais podem limitar o espaço de expressão do usuário. Isso afeta a escolha do objeto de discurso e, conseqüentemente, o ponto 3) a forma de composição e o acabamento do gênero. A vontade de um usuário digital, ao elaborar seu enunciado, o leva a escolher determinada rede social para se expressar, logo, o leva a selecionar determinado gênero digital para se expressar, bem como os recursos multissemióticos que compõem a comunicação verbal, nessa rede.

É necessário se ressaltar que vários fatores sociais entram em jogo nessa escolha, ao se produzir o discurso, entre eles, o contexto, o tempo histórico e os recursos extralinguísticos. Como o universo digital é fluido, gêneros como um *tweet*, um *Stories* do *Instagram*, um vídeo do *TikTok* etc. podem sofrer modificações, em suas formas de construção composicional. É nesses ambientes que a vontade do autor/usuário se adapta a uma dessas formas de gêneros para se conseguir dar acabamento àquilo que se quer dizer/postar. Nesse sentido, um usuário digital aprende a moldar seu enunciado digital, a depender desse ou daquele espaço digital, com seus recursos tecnológicos, em que está inserido, de forma que somente o aparato linguístico se torna insuficiente, exigindo que outros elementos multimidiáticos, entre os quais,



sons, imagens estáticas ou em movimento, encenação filmada etc. entrem na coprodução desse enunciado.

Paralelo a isso, merecem atenção outros elementos que fazem parte do enunciado digital: o tom emotivo-volitivo e a capacidade de resposta. Para Bakhtin (2016) os enunciados (aqui inclui-se o digital) apresentam uma espécie de colorido expressivo, o qual independe do significado das palavras e é obtido na dinâmica do discurso, uma espécie de avaliação, como diz Volóchinov (2019), um ponto de vista avaliativo.

Assim, voltando-se ao exemplo do *TikTok*, em análise, não é nas fotos, nem no áudio, nem na descrição e título, nesses elementos vistos isoladamente, fora de sua natureza compósita, que estaria fixada a avaliação de @historiapranglesver em não concordar ou expor os procedimentos da Igreja, na Idade Média, desqualificando esse ato, mas obtém-se essa inclinação avaliativa de @historiapranglesver ao se ler todos os elementos em seu contínuo de possibilidades languageiras. Para que fique mais compreensível, todos esses elementos (as fotos, o áudio e, até, a descrição) poderiam ser utilizados em outros contextos cujas avaliações poderiam ser diferentes, tendendo para deboche, preconceito, respeito a depender da posição axiológica de quem enuncia.

Há estudos brasileiros sobre os *memes* mostrando que muito além de servir para o entretenimento, eles apontam aspectos sociológicos e políticos, em processos comunicativos na internet (BURGESS, 2020), revelando, assim, que o tom emotivo-volitivo está nos enunciados digitais, pois estão inseridos em contextos sócio-históricos e são dependentes do ecossistema digital, que envolve linguístico e não-linguístico para a interação discursiva.



Outros usuários, ao perceberem o acabamento de um enunciado e seu tom emotivo-volitivo, tendem a responder a ele. No mundo digital, há vários atos de resposta (que podem ser também em forma de enunciados) utilizados como favoritar, curtir, repostar e comentar. Teóricos como Paveau (2021) consideram os comentários como uma ampliação discursiva de um determinado enunciado. Bakhtin e o Círculo acreditavam em algo semelhante, pois entendiam que se um enunciado é apenas um momento no elo da cadeia comunicativa e se esse enunciado estabelece diálogo com outros enunciados, logo, um enunciado, incluindo-se o digital, na atualidade, não pode ser terminado/preso em seu espaço de expressão, ele precisa estar aberto, para que seus sentidos possam ser ampliados por outros. Na teoria de Paveau (2021), os enunciados digitais ganham a possibilidade de ampliação enunciativa, em razão da conversacionalidade proporcionada pela *web 2.0*, em seu investimento na interatividade digital.

Portanto, os elementos que fazem parte da construção de um enunciado digital, tanto os textuais como os multissemióticos, em sua relação de completude e não de isolamento entre linguageiro e não-linguageiro, são orquestrados seguindo o plano da obra de um autor/usuário, o qual está inserido em um contexto social e se utiliza de um dos vários espaços digitais, com seus recursos tecnológicos, para se expressar. Seu enunciado pode apresentar os mais diversos tons avaliativos, os quais podem receber outras significações e ressignificações, graças aos atos responsivos, por meio de comentários, *reposts* e outros gestos enunciativos de outros usuários que ampliam esse enunciado. Cabe ressaltar, por fim, que um enunciado digital está em relação a um dado da cultura e, conseqüentemente, em relação com outros interlocutores, sendo um ato responsável. Dessa forma, a concepção



de linguagem, em Bakhtin e o Círculo, se revela como um caminho válido para analisar o fenômeno digital, uma vez que aponta para uma noção de linguagem não-logocêntrica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À luz da teoria bakhtiniana, os elementos que compõem um enunciado (a alternância entre sujeitos, a capacidade de responder ao enunciado, o acabamento e o tom emotivo-volitivo) evidenciam que limitar a concepção de enunciado à sua composição, por elementos linguísticos, é insuficiente, quando vista a linguagem e sua relação com a vida, pois em todos os campos da atuação humana a linguagem está presente através de enunciados concretos como atos responsáveis. Nesse sentido, a análise do enunciado restrita à rigidez sintática do sistema linguístico é insuficiente, visto que dimensões do contexto social e histórico, posições valorativas que o autor assume e outros elementos que orbitam na camada extraverbal do enunciado são ativados para realização da produção discursiva.

Essa massa extraverbal dá corpo ao enunciado, o qual, mesmo sendo repetido por outros, apresentará outros acabamentos, outros valores, nas mais diversificadas esferas de comunicação verbal e, no mundo digital, não é diferente. Diante dessa compreensão de que o ato enunciativo não se restringe ao linguístico, entende-se que é preciso ampliar a concepção de linguagem, especialmente, quando se tem a realidade social atravessada pelos mais diversos recursos tecnológicos, além de atividades interacionais desenvolvidas em espaços digitais. Dessa forma, toma-se a concepção filosófica de linguagem no Círculo como possibilidade frutífera para a ampliação da discussão teórica, visto que apresenta uma inclinação não-logocêntrica, a



qual, quando usada para refletir sobre o discurso digital, ilumina a natureza multissemiótica e hipermidiática dos discursos digitais, tendo em vista que eles não se limitam ao sistema linguístico.

No mundo digital, o indivíduo, ao postar um enunciado, está realizando um ato responsável em relação a dado objeto da cultura e em relação ao outro com o qual estabelece relações dialógicas. Dessa forma, a reflexão sobre o que postar e por que postar ou curtir, compartilhar ou executar outros atos responsivos, ainda que padronizados pelas plataformas digitais, deve ser um exercício de autoanálise, tendo como base a noção de que sendo um ser da existência, o usuário é uma espécie de autor que atua, age na realidade em relação ao outro com quem interage e com um conteúdo da cultura em determinado tempo e espaço.

A natureza desse enunciado digital é heterogênea e hipermidiática, por isso, em seu plano discursivo, o autor/usuário, em determinado contexto sócio-histórico, orchestra uma série de elementos que compõem esse discurso: o hipertexto, que envolve textos e suas conexões e a multimídia, agregadora de sons, imagens, movimentos, entre outros recursos. Semelhante à afirmativa de Bakhtin (2016) que aprender a falar é aprender a construir enunciados, seguindo essa diretriz, postar em uma rede social é aprender a construir enunciados digitais como atos responsáveis.

Para tanto, é necessário entender que as redes sociais são uma espécie de ecologia digital, pois esses ambientes estão em constante mudança e adaptação, logo, os modos de interação são afetados por vários processos de renovação, ocasionando uma heterogeneidade de formas para se comunicar e interagir, nas quais os recursos tecnológicos são inseparáveis dos linguísticos, na produção de sentido. Assim, criar



um enunciado no ambiente virtual é, antes de tudo, numa perspectiva composicional, um ato de olhar para vida e conseguir produzi-la no espaço limítrofe proporcionado por essa ou aquela rede social.

Esse processo de produção discursiva revela que ser humano e máquina se hibridizam na construção das formas de se comunicar, ou melhor, parcerizam na produção de enunciados. O exemplo analisado, neste estudo, evidencia que foi preciso acessar o arquivo de *memes*, fato de linguagem que tem sua origem no ambiente digital, para que no processo de acabamento da produção verbal o usuário/autor pudesse construir seu enunciado, o qual foi finalizado ao serem adicionados recursos multissemióticos como fotos, textos, *hashtags* e ampliado pelas respostas de outros usuários, ao comentarem responsabilmente a temática abordada, em resposta ao enunciado em questão.

A análise desses elementos se deu sob as lentes da teoria do Círculo, ao propor uma noção de linguagem que se funde a uma concepção não-logocêntrica. Outro ponto que evidenciou essa ideia foi a afirmação de Volóchinov sobre o auditório do ato enunciativo como influenciador da estilização do enunciado. Diante desse potencial analítico instaurado na década de 1920, pelos teóricos do Círculo russo, entre eles, Bakhtin, Volóchinov e Medviédev, pensadores que embasaram a análise empreendida, neste estudo, com seus conceitos-categorias de teor filosófico, foi possível compreender que os recursos tecnológicos possibilitaram a criação linguageira compósita do vídeo do *TikTok*. Essa construção ocorreu de forma hipermidiática, pois o auditório dessa rede social estaria familiarizado com a linguagem dos *memes* e com o uso de ferramentas digitais, o que levou @historiapringlesver a acessar o acervo de *memes* para criar seu enunciado sobre a relação entre Igreja Católica na Idade Média e pessoas ruivas. Como pano de fundo



dessa compreensão está a aceitabilidade da ideia de que, no ecossistema do discurso/enunciado digital, a ordem linguageira e a ordem tecnológica se hibridizam num compósito.

O propósito desta investigação, portanto, foi delinear as potencialidades de análise do enunciado digital, na especificidade dessa esfera de interação discursiva, sob a ancoragem da teoria bakhtiniana de linguagem, entendendo-se que tal perspectiva está enraizada, antes de tudo, numa reflexão filosófica assentada em uma visão que não se limita a ressaltar a soberania do sistema linguístico como elemento exclusivo e principal de formação de um enunciado. A proposta de Bakhtin, Volóchinov e Medviédev sobre a construção do enunciado é que o ato enunciativo é resultado da interação social, e que a linguagem é um fenômeno social, relacionado à realidade.

Eles argumentam que o gênero do discurso e a realidade estão intrinsecamente ligados, e que o enunciado é construído a partir de uma interação dialógica entre os sujeitos enunciadore e o contexto social em que a linguagem é utilizada. Ao estabelecer diálogo com teorias recentes sobre o fenômeno digital, como vistas em Santaella (2021) e Paveau (2021), busca-se contribuir para a compreensão dos estudos bakhtinianos sobre a linguagem no mundo digital – não de forma a finalizar a discussão, mas a incentivar outros pesquisadores e interessados a olharem para as ações linguageiras humanas através das lentes filosóficas de Bakhtin.

A ideia é que as ações humanas no mundo digital ou a responsividade padronizada de curtir, compartilhar, postar, comentar e outros gestos responsivos já presentes, bem como os que ainda serão programados para a interação digital, são também atos responsáveis, e que os discursos digitais são uma coprodução entre humano e recursos digitais, criando uma



comunicação completamente nova, fenômeno que requer investigação sem a divisão binária entre linguístico e extralinguístico.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pelo apoio financeiro para o desenvolvimento desta pesquisa.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.

BRAIT, B. “Construção coletiva da perspectiva dialógica: história e alcance teórico-metodológico”. In: FIGARO, R. (org.). **Comunicação e Análise do discurso**. 1. ed. 2. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2015. p. 79-98.

BURGESS, J. “Toda sua chuva de chocolate está pertencida a nós?: Vídeos virais, Youtube e a dinâmica da cultura participativa”. In: CHAGAS, V. (org.). **A cultura dos memes: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital**. Salvador: EDUFBA, 2020. p. 127-138.

DI FELICE, M. **A cidadania digital: a crise da ideia ocidental de democracia e a participação nas redes digitais**. São Paulo: Paulus, 2020.



HIRSCHKOP, K. **The Cambridge introduction to Mikhail Bakhtin**. New York, NY: Cambridge University Press, 2021.

HISTÓRIA PRA INGLÊS VER. **A Igreja Católica na Idade Média depois de ver um ruivo**. [@historiapraininglesver]. 25 de mar. 2022. [vídeo]. TikTok. Disponível em: <https://www.tiktok.com/@historiapraininglesver/video/7079048223150705926?is_from_webapp=1&web_id=7139637212253554181>. Acesso em: 16 mar. 2023.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought**. New York: Basic Books, 1999.

LATOURE, B. “Networks, societies, spheres: Reflections of an actor-network theory”. **International Journal of Communication**, v. 5, p. 796-810, 2011. Disponível em: <<https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/1094/558>>. Acesso em: 16 mar. 2023.

MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**. Tradutoras Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 1. ed., 1. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2016.

NICOLELIS, M. **O verdadeiro criador de tudo: como o cérebro humano esculpiu o universo como nós o conhecemos**. São Paulo: Planeta, 2020.

PAVEAU, M. **Análise do discurso digital: dicionário das formas e das práticas**. Organizadores: Julia Lourenço Costa e Roberto Leiser Baronas. Campinas: Pontes Editores, 2021.

SOBRAL, A. U.; PIRES, V. L. “Implicações do estatuto ontológico do sujeito na teoria discursiva do Círculo Bakhtin, Medvedev, Voloshínov”. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 8, p. 205-219, 2013. Disponível em:

<<https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/13785>>. Acesso em: 16 mar. 2023.



PONZIO, A. **A revolução bakhtiniana**: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea. Coordenação de tradução Valdemir Miotello. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

RECUERO, R. **Introdução à análise de redes sociais**. Salvador: EDUFBA, 2017.

SANTAELLA, L. **Humanos hiper-híbridos**: linguagens e cultura na segunda era da internet. São Paulo: Paulus, 2021.

VOLÓCHINOV, V. **A palavra na vida e a palavra na poesia**: ensaios, artigos, resenhas e poemas. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019.

Data de recebimento: 18/03/2023

Data de aprovação: 03/08/2023



ANÁLISE DISCURSIVA DA REPRESENTAÇÃO DE MULHERES NEGRAS NA CAMPANHA #AVONTÁON¹

DISCURSIVE ANALYSIS OF THE REPRESENTATION OF BLACK WOMEN IN THE #AVONTÁON CAMPAIGN

Suellen Stéfani Felício LOURENÇO²

Mariana Ramalho Procópio XAVIER³

Ana Carolina Gonçalves REIS⁴

RESUMO

Este artigo objetiva analisar discursivamente a representação de mulheres negras na campanha publicitária #AvonTáOn do ano de 2021. Dentre os principais resultados observou-se que a Avon realiza uma tentativa de se desvencilhar de representações cristalizadas acerca da mulher negra. Para isso, a empresa buscou promover o enaltecimento das características fenotípicas negras e a valorização dos cabelos crespos, através da adoção de procedimentos linguísticos e icônicos. Por outro lado, apesar de haver uma tentativa da Avon de romper com algumas cristalizações, identificou-se a reprodução do imaginário da mulher negra atrelada ao Carnaval, além do uso de indumentárias e enquadramentos que expõem determinadas partes do corpo, denotando sensualidade. Concluiu-se, a partir das análises, que embora haja uma proposta de reposicionamento da Avon, ainda se observam resgates de construções que estereotipam a mulher negra.

¹ Agradecimentos à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudos concedida durante a realização desta pesquisa.

² Mestre em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Viçosa. E-mail: <suellen.lourenco@ufv.br>.

³ Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora da Universidade Federal de Viçosa. E-mail: <mariana.procopio@ufv.br>.

⁴ Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora da Universidade Federal de Viçosa. E-mail: <carolinareis@ufv.br>.



PALAVRAS-CHAVE

Mulheres negras. Campanha publicitária. Avon. Análise do discurso. Representações sociais.

ABSTRACT

This article aims to discursively analyze the representation of black women in the #AvonTáOn advertising campaign of the year 2021. Among the main results, it was observed that Avon makes an attempt to get rid of crystallized representations about black women. For this, the company sought to promote the enhancement of black phenotypic characteristics and the appreciation of curly hair, through the adoption of linguistic and iconic procedures. On the other hand, although there was an attempt by Avon to break with some crystallizations, it was identified the reproduction of the imagery of the black woman linked to Carnival, in addition to the use of clothing and framing that expose certain parts of the body, denoting sensuality. It was concluded, from the analysis, that although there is a proposal to reposition Avon, there are still rescues of constructions that stereotype the black woman.

KEYWORDS

Black women. Advertising campaign. Avon. Speech analysis. Social representations.

INTRODUÇÃO

A escassez de mulheres negras na mídia e (quando aparecem) as recorrentes representações cristalizadas dessas pessoas em diversos contextos difundidos pelos veículos midiáticos são demonstrações do racismo (RIBEIRO, 2018). No tocante ao corpo negro, é preciso considerar que na sociedade brasileira as mulheres negras convivem com uma dupla opressão, sendo marcadas pela discriminação, por serem negras, e pelo machismo, por serem mulheres (MUNANGA; GOMES, 2006). Conforme dito por hooks⁵ (2019b),

⁵ Foi registrada como Gloria Jean Watkins. O seu pseudônimo é inspirado pela bisavó materna, Bell Blair Hooks, sendo uma homenagem ao legado de mulheres fortes. A grafia é em letras minúsculas para deslocar o foco da figura autoral para suas ideias (hooks, 2019a).



as representações de mulheres negras na contemporaneidade raramente subvertem as imagens da sexualidade delas propagadas no século XIX, com base nas quais se constituiu uma cultura racista, que ainda perdura na atualidade moldando as percepções quanto à representação da mulher negra. De acordo com hooks (2019b), no tocante à moda, em alguns anos houve uma relutância em inserir mulheres negras nas capas de revistas, o que já indicaria que estas mulheres não eram consideradas bonitas, configurando assim, um estereótipo racista. Uma marca reconhecida, por exemplo, pode apresentar uma coleção sobre roupas inspiradas na cultura negra e para o desfile serem chamadas apenas modelos brancas para apresentá-la, e assim, as peças chegam até o consumidor sem sentido, pois acabam por não enaltecer a cultura negra (RIBEIRO, 2019). Como o objetivo deste estudo é analisar discursivamente a representação da mulher negra no discurso publicitário, foi escolhida, como objeto, uma campanha publicitária da empresa de cosméticos Avon. A campanha #AvonTáOn refere-se a uma parceria da empresa com o *reality Big Brother Brasil (BBB)*, na edição 21, que trouxe assuntos relacionados a questões raciais. A campanha #AvonTáOn foi escolhida, assim, por ser popular, atual e por trazer mulheres negras para estampá-la. Os quatro vídeos usados para análise⁶ foram encontrados no YouTube.

A análise empreendida considera os seguintes elementos: a forma com que as mulheres negras são apresentadas na campanha, a relação de

⁶ Primeiro vídeo – Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=f1wg_mcPIvk>. Acesso em: 12 fev. 2023.
Segundo vídeo – Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=A2-O3xidBkc>>. Acesso em: 12 fev. 2023.
Terceiro vídeo – Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=aTVx5Kq81_c>. Acesso em: 12 fev. 2023.
Quarto vídeo – Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=XnLte1Lba1M>>. Acesso em: 12 fev. 2023.



seus corpos com as imagens retratadas, os efeitos sonoros e os artefatos verbais e icônicos em cena. A investigação busca identificar se e como esses aspectos reproduzem ou rompem estereótipos ou, nas palavras de Charaudeau (2017), imaginários sociodiscursivos, comumente veiculados na sociedade. É importante considerar os atravessamentos discursivos que dizem respeito à raça e à forma de representação dos corpos das mulheres negras. Em termos específicos, busca-se averiguar se há a reprodução de estereótipos concernentes a mulheres negras na sociedade ou se há tentativas de se desvincular tais representações no objeto discursivo estudado. Nos vídeos da campanha estão presentes dezesseis personagens, sendo que sete destes são mulheres negras, foco da análise deste trabalho.

Em todos os vídeos estão presentes mulheres negras, fator determinante que permitiu inventariar possibilidades interpretativas para a investigação em torno da questão racial. Partindo dela, têm-se como categorias teórico-analíticas, para o estudo, os conceitos de representações sociais, de estereótipos e de imaginários sociodiscursivos. Essas categorias possibilitaram observar como o discurso se concretiza no estrato verbal e no imagético. É importante pontuar que os conceitos destas categorias ajudaram a perceber de que forma a publicidade realizada pela Avon tem refletido os discursos provenientes da sociedade, seja se posicionando em favor das discussões que ensejam reelaborar a representação da mulher negra no espaço social, seja corroborando discursos enraizados que indicam a manutenção de alguns estereótipos e/ou imaginários cristalizados, mesmo de forma velada. Cumpre lembrar que o discurso publicitário advém de discursos circulantes na sociedade e é constituído a partir das representações sociais, desempenhando um papel



de refletir a sociedade ao reforçar hábitos e comportamentos constituídos no imaginário coletivo.

Por esse motivo, serão mobilizados, no próximo tópico, os conceitos de representações sociais, de estereótipos e de imaginários sociodiscursivos. Após a explanação desses conceitos, será abordada a discussão em torno da objetificação do corpo da mulher negra na mídia, para, posteriormente, serem realizadas as análises referentes à representação das mulheres negras na campanha⁷. Cabe ressaltar que as análises levaram em consideração aspectos como o tipo de cabelo das personagens, as cores das vestimentas por elas utilizadas, os tons de maquiagem usados e os tipos de planos e ângulos em que suas imagens aparecem, observando os efeitos de sentido que tais elementos evocam em torno da representação das mulheres negras. Por fim, foram abordadas as considerações finais deste estudo.

REPRESENTAÇÕES SOCIAIS, ESTEREÓTIPOS E IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS

As representações sociais circulam e se cristalizam através de falas, de gestos, de um encontro no cotidiano, dentre outras formas, sendo engendradas coletivamente (MOSCOVICI, 1978). Elas funcionam como a mecânica da construção do real, ou seja, como maneiras de ver e de julgar a realidade. Para Charaudeau (2017) são as representações sociais que orientam condutas

⁷ Cumpre enfatizar que uma dificuldade encontrada durante a realização das análises foi a não permissão, pela Avon, da inserção das imagens das mulheres negras em revistas científicas/acadêmicas, o que, de certa forma, inviabiliza a visualização dos *frames* que haviam sido selecionados para o estudo. Por esse motivo, serão abordadas as análises concernentes às personagens negras, porém, não serão apresentados os seus corpos e os ambientes em que aparecem. Devido a este impedimento, serão indicados, através de notas de rodapé, os momentos em que as personagens negras aparecem nos vídeos, descritos durante as análises.



aceitas ou não em uma determinada coletividade, em uma dada época, circulam nos discursos e são veiculadas nas mensagens e nas imagens midiáticas, cristalizando-se em comportamentos e em formas de conduta. É a partir dos símbolos, sejam eles icônicos, languageiros, artísticos ou científicos, que a sociedade exprime suas representações sociais, assim como seus costumes e regras, assim, as representações sociais se consolidam como uma forma de construir a realidade do ponto de vista social. Nesse sentido, as representações sociais estabelecem uma relação entre a significação, a realidade e a imagem, configurando-se em discursos sociais que advêm de conhecimentos de mundo e de crença, desempenhando um papel identitário que possibilita os membros de um grupo realizarem uma consciência de si, proveniente de uma identidade coletiva (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2020).

Em alguns discursos, as representações encontradas podem ser de forma cristalizada, o que designa o discurso como veiculador de um estereótipo. O estereótipo, a seu turno, está relacionado a representações cristalizadas da sociedade, apresentando uma tendência em determinar o discurso com uma carga valorativa. Dito de outro modo, ele se relaciona a representações cristalizadas da sociedade e pode assumir um caráter negativo, pejorativo, além de rígido (AMOSSY, 2016). Varia de acordo com a época e com a cultura e se torna natural no discurso ao ser repetido e tomado como verdade devido ao seu caráter de senso comum, de algo socialmente partilhado. O estereótipo, assim, materializa-se nessas interações, resultando em uma representação fixada, cristalizada e imutável (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2020).

Na perspectiva discursiva, Charaudeau e Maingueneau (2020) explicam que o estereótipo constitui um conjunto de crenças e opiniões que são compartilhadas em uma interação verbal. Para os autores, esses saberes



comuns variam de acordo com a época e com a cultura e se tornam naturais no discurso ao serem retomados. O estereótipo, portanto, é construído a partir do que já foi dito e pensado. Assim, ele é tomado como verdade devido ao seu caráter de senso comum, de algo socialmente partilhado. Há que se destacar que, toda vez que ele é acionado (repetido), ele é atualizado, pois está inserido em um contexto efetivo de comunicação e de interação social que acabam por reforçá-lo. O estereótipo, assim, materializa-se nessas interações, resultando em uma representação fixada, cristalizada e imutável (LYSARDO-DIAS, 2006).

Os imaginários sociodiscursivos, por sua vez, nascem das representações sociais, constroem a significação sobre os objetos do mundo, sobre os seres humanos e sobre seus comportamentos. São criados e veiculados por meio dos discursos da sociedade e assumem a dupla função de criar valores que serão disseminados e de justificar ações de indivíduos em seus grupos sociais. São construídos pelos diferentes tipos de saberes de uma coletividade, saberes estes que são o fundamento dos discursos circulantes e que são responsáveis pela criação dos imaginários (CHARADEUAU, 2017). É necessário ressaltar que o sentido dos enunciados depende, além do que é codificado pela língua, dos saberes que são compartilhados pelos interlocutores de um ato de linguagem, tanto no processo de produção quanto no de interpretação. Assim, os imaginários demonstram uma visão de mundo que estabelece relação com um assunto particular em uma situação de comunicação específica.

REPRESENTAÇÃO MIDIÁTICA DA MULHER NEGRA E A OBJETIFICAÇÃO DE SEU CORPO

Em uma sociedade que possui uma herança escravocrata, faz-se necessário lançar mão, como aporte teórico, de autoras negras para se pensar



sobre as opressões que as mulheres negras cotidianamente sofrem, dado que foi o olhar de homens brancos e de mulheres brancas que submeteram a mulher negra a um lugar de subalternidade. No contexto norte-americano, na década de 1960, hooks (2019b) aponta que mulheres brancas com privilégios de classe desejavam a liberdade que elas percebiam que os homens de sua classe tinham. Assim, elas buscavam resistir à dominação masculina no lar, unindo-se com outras mulheres que também contestavam essa dominação patriarcal. Mas, cumpre ressaltar, somente mulheres brancas privilegiadas podiam à época cogitar a possibilidade de, por exemplo, trabalhar fora de casa e as mulheres pertencentes à classe trabalhadora sabiam que o salário não iria libertá-las, sobretudo as mulheres negras que faziam parte desse grupo, confinadas a desenvolver tarefas domésticas e assumir os cuidados dos filhos das mulheres brancas de maior ascensão econômica.

Não obstante, à diferença da imagem da mulher branca, a imagem da mulher negra foi naturalizada na sociedade, a partir de uma visão do colonizador, de que é dominadora e forte, o que fez com que ela sofresse por séculos a opressão racista e machista, o que potencializou a estigmatização em torno dos seus corpos. Segundo Ribeiro (2018), as mulheres negras historicamente são tratadas com desumanidade e os corpos são vistos como mercadorias. No passado, elas eram forçadas a realizar o mesmo trabalho que os homens e o que as diferenciavam deles é que elas tinham seus corpos violados. Sendo assim, à imagem de forte da mulher negra, somou-se ainda a de sensual. Essa visão perdura na contemporaneidade, confinando as mulheres negras a um lugar de negação de suas multiplicidades, retirando-lhes a humanidade e tratando-as como objeto (RIBEIRO, 2018). Dessa forma é que, na visão de hooks (2019b), o corpo da mulher negra fora reduzido a um espetáculo, o que



embasou ideias racistas relacionadas às mulheres negras, fazendo com que fossem vistas mais próximas dos animais do que dos seres humanos.

Ainda segundo hooks (2019b), em imagens em que mulheres negras são representadas, comumente os olhares são direcionados para suas nádegas e o enfoque nessa parte do corpo perdura do passado até os dias atuais, concorrendo, pois, com as lógicas do machismo e do racismo. A autora menciona que, do mesmo modo que no século XIX, na contemporaneidade as imagens sobre os corpos de mulheres negras se configuram de modo a enfatizar que seus corpos são desprezáveis. Além disso, hooks (2019b) argumenta que as imagens em relação às nádegas representam uma fascinação, tal como visto na produção cultural e na imaginação pornográfica, em que as nádegas maiores indicam uma sexualidade elevada.

Conforme aponta Bueno (2020), o exotismo com o corpo das mulheres negras, como a exploração de seus corpos, instaura uma realidade em que, independentemente do que façam, sua representação está centralizada em seus corpos, medidos por parâmetros sexuais, a partir do olhar do homem branco. Sobre esse aspecto, no imaginário coletivo brasileiro, as imagens que as pessoas reproduzem a respeito das mulheres negras são de que são “fáceis”, “naturalmente sensuais” (RIBEIRO, 2018). No Brasil, formas específicas de objetificação da mulher negra se fazem presentes também durante o Carnaval, época em que é frequente a exposição de seu corpo.

Para Ribeiro (2018), a GLOBELEZA (nome dado pela Rede Globo de Televisão para as dançarinas negras que apareciam seminuas nas vinhetas de Carnaval da emissora) representa um padrão de estética próximo ao padrão estabelecido pelos senhores de engenho ao escolherem as mulheres escravizadas que queriam por perto, consideradas bonitas na visão deles.



Estas eram escolhidas para ficarem na casa-grande, realizando trabalhos domésticos. Convém ressaltar que essas mulheres eram negras de pele clara, as quais estariam mais próximas da branquitude⁸, ou seja, do ideal do que seria considerado belo. As mulheres negras que desfilam no Carnaval são muitas vezes designadas pela mídia de mulatas, por terem um tom de pele mais claro. O termo mulata carrega uma cristalização no imaginário brasileiro de uma leitura do corpo negro feminino sob uma perspectiva masculina, referente à sexualização do seu corpo.

Conforme aponta Ribeiro (2018), as associações e impertinências quanto à vida sexual da mulher negra remetem à impressão de que sua intimidade pode ser exposta, como se fosse permitido que fosse tocada, invadida. Para a autora, a palavra mulata, que já foi naturalizada no Brasil, é utilizada muitas vezes no vocabulário de apresentadores e repórteres. Consoante elucida a autora, o termo “mulata” reforça a animalização atribuída às mulheres negras, retirando a humanidade de seus corpos, tratando-se de uma nomenclatura pejorativa para indicar mestiçagem, impureza, já que o termo, de origem espanhola, vem de “mula”, aquilo que é híbrido. Segundo a autora, durante o período colonial, o termo era usado para designar pessoas negras de pele mais clara, frutos do estupro de escravas pelos senhores de engenho.

Além do Carnaval, outros espaços artísticos contribuem para a desvalorização do corpo negro. Cabe lembrar que as expressões artísticas como o cinema, a moda e a música, para Berth (2019), são espaços em que por vezes se observa uma exclusão das mulheres negras. No ponto de

⁸ A branquitude pode ser definida como “um lugar de privilégio racial, econômico e político, no qual a racialidade, não nomeada como tal, carregada de valores, de experiências, de identificações afetivas, acaba por definir a sociedade” (CARONE; BENTO, 2002, p. 5).



vista da autora, os rostos negros são alvo de depreciação, principalmente determinadas partes do corpo, como o nariz e a boca. Humoristas e comediantes desumanizam mulheres negras a partir de suas piadas, utilizando o *blackface*, técnica teatral usada no começo do século XX que consistia em fantasiar pessoas brancas de negras de forma grotesca, um exemplo de como os veículos de comunicação e de arte assumem um papel importante em depreciar a autoestima e a autoaceitação dos negros. Por fim, a representação midiática da mulher negra, então, acaba por vezes reforçando a objetificação do seu corpo, o que concorre com a ideia da sensualidade.

Para Ribeiro (2018) faz-se necessário reconhecer, pois, que as mulheres negras são diversas, com personalidades diferentes, e que papéis subalternos e sexualizados negam-lhes a oportunidade de ocupar outros lugares. A seguir, serão realizadas as análises concernentes às sete mulheres negras presentes na campanha, no intento de identificar possíveis estereótipos e/ou imaginários quanto à representação delas.

DESCRIÇÃO E ANÁLISE DAS TRÊS PERSONAGENS NEGRAS DO PRIMEIRO VÍDEO

Na análise do primeiro vídeo da campanha intitulado *Avon Conecta, apresentação da revista digital Avon* há seis personagens. Como o objetivo do trabalho é analisar discursivamente a representação de mulheres negras na campanha, elencou-se as três mulheres negras que aparecem no vídeo, sendo que, a seguir, há a descrição dessas personagens quanto a aspectos que concernem ao tipo de cabelo utilizado por elas, às indumentárias usadas, aos tipos de ângulos e planos utilizados nas cenas em que aparecem,



dentre outros aspectos. Já na abertura do vídeo vê-se uma mulher negra que é a primeira personagem a aparecer na campanha⁹.

A imagem se encontra em um plano geral, ou seja, o enquadramento permite visualizar a mulher e o ambiente em que ela se encontra. Além disso, o ângulo da imagem utilizado é o contra-plongée, em que há o enfoque de baixo para cima, indicando um enaltecimento da pessoa representada (ASSUNÇÃO E ALVES, 2013). Essas configurações podem sugerir que há a exaltação da mulher negra, no entanto, nota-se que a posição em que a mulher se encontra (deitada em um sofá) acaba por expor os contornos das pernas, o que pode ser percebido sob um viés de sensualidade, indicando uma representação cristalizada da mulher negra associada à sexualização ao exhibir as suas curvaturas (hooks, 2019b). Devido à indumentária utilizada por ela (*short* rosa e blusa amarela, sendo vestimentas curtas) e pelo móvel, entende-se que ela se encontra em um momento de descontração, em um ambiente que parece ser uma sala, dada a imagem do sofá, que é comumente utilizado neste cômodo. A expressão do seu rosto sugere felicidade. Ao fundo há uma cortina na cor rosa e um objeto que parece ser um vaso com flor. Observa-se uma combinação de cores em oposição (neste caso, um tom pastel para o sofá, em contraste com outros elementos de tons mais escuros), que, conforme aponta Silveira (2015), gera uma visão agradável, por promover uma experiência ao telespectador sem muito esforço fisiológico no resultado da percepção, já que as cores das vestimentas utilizadas pelas personagens são em tons escuros, predominantemente, as cores rosa e amarelo, e assim, o tom pastel, torna a percepção do ambiente de forma equilibrada.

⁹ As análises concernentes a esta personagem se referem à sua aparição no primeiro segundo do vídeo.



Para Guimarães (2004), essa combinação de cores pode ser chamada de harmonia cromática, pois são cores que, ao se combinarem, aparecem de forma agradável. Para o autor, considerando que a cultura é um código socialmente compartilhado pelas pessoas e que as cores são constituintes da cultura, é necessário compreender como a simbologia das cores funciona em relação ao repertório compartilhado pelas pessoas que fazem parte do processo de comunicação. No que se refere à cor rosa, Heller (2013) menciona que, no imaginário social, esta é uma cor que está atrelada ao feminino e que se configura em aspectos relacionados ao charme, à gentileza e à sensibilidade. Por outro lado, conforme aponta a autora, o rosa também é a cor do erotismo, denotando sensualidade. Entende-se, assim, que se trata de um ambiente atrelado ao feminino, sendo que a roupa utilizada pela mulher pode denotar um certo grau de sensualidade.

Além disso, outra acepção da cor rosa é a simbolização da juventude. Pode-se supor que a escolha da personagem para compor o ambiente (que traz elementos em rosa) está ligada ao fato de ser uma mulher jovem, o que também se relaciona com o tom moderno que a empresa adota. Além disso, no imaginário social, a beleza está intrínseca à juventude, e, sendo a Avon uma empresa da indústria da beleza, ela perpetua os imaginários correspondentes a este ramo. Ademais, também no imaginário social, a cor rosa está atrelada a um mundo de fantasias, o que pode ser visto por uma expressão que é comumente utilizada pelas pessoas na sociedade brasileira: “você vive em um mundo cor de rosa”. Assim, então, remete-se ao fantasioso. No que se refere às cores das vestimentas utilizadas pela mulher, o amarelo, na cultura ocidental, de acordo com Heller (2013), é a cor relacionada ao verão e representa a espontaneidade. Considerando esse



apontamento realizado pela autora, pode-se supor que a cor da blusa, sendo amarela, coaduna com o uso do *short*, que é uma vestimenta característica da época do verão, devido ao calor da época.

Para a autora, o amarelo é visto com frequência em trajes informais de verão e é uma cor que está atrelada ao brilho do sol, além de ser uma cor de destaque, o que remete ao tom bronzeado da pele negra no verão. A cor amarela, ao ser utilizada pela mulher negra, leva a associação do clima quente do verão à representação cristalizada dos corpos das mulheres negras, sendo caracterizadas como mulheres “quentes”, o que denota a objetificação dos seus corpos, assumindo um caráter sexual (RIBEIRO, 2018; hooks, 2019b). Ainda conforme aponta Heller (2013), o amarelo é uma cor internacional que está no imaginário como uma cor que expressa sinais de advertência, predominante nas placas de trânsito, por ter um efeito de visibilidade a distância. Ao olhar para a abertura do vídeo, a cor que se destaca é o amarelo, por possuir esse efeito à distância e por estar entre cores neutras, como o rosa claro e o tom discreto do sofá. Como a campanha foi lançada no *BBB 21* no mês de janeiro, que é verão no Brasil, pode-se supor uma associação entre essa estação e a forma com que a personagem é apresentada no primeiro vídeo da campanha, dado o uso de indumentárias leves apropriadas para o calor do mês de janeiro.

Nota-se que os cabelos da mulher em cena sinalizam, no imaginário social, uma referência da identidade negra, dado o uso de tranças, tipo de penteado que marca a representação negra e que tem sido resgatado atualmente por muitas jovens negras, como símbolo de orgulho da comunidade negra. Ademais, o uso das tranças pelas pessoas negras carrega uma simbologia de uma matriz africana, que fora ressignificada no Brasil. Portanto, as tranças



trazem um sentido de pertencimento à cultura africana, de ancestralidade e de resistência cultural, além de serem uma forma de expressão da beleza e da identidade negra (GOMES, 2003; CORRÊA, 2019).

Assim, entende-se que a Avon, uma marca de produtos de beleza, mostra-se atenta a esse movimento de valorização de reafirmação identitária associada ao corpo e à estética ao trazer esse símbolo para a campanha. Isto é, ao utilizar a imagem da mulher com cabelos que remetem à identidade negra, a campanha pode levar outras mulheres negras a se identificarem com a marca, já que se sentem representadas na personagem. É importante enfatizar que, para Perez e Pompeu (2019), a publicidade busca criar uma associação entre os produtos com as características socialmente desejáveis, no objetivo de produzir uma mensagem de que é possível ser o tipo de pessoa que está usando ou comprando o produto.

Conforme explana Corrêa (2019), o cabelo liso ou alisado costuma ser visto como belo e limpo, sendo mais aceito socialmente, imperando, assim, em uma lógica racista, em que o cabelo crespo é considerado o oposto de belo. No entanto, nos últimos anos, houve uma valorização das características do cabelo das mulheres negras, o que tem sido refletido também pela sociedade (SOUZA; BRAGA, 2019). Assim, ao valorizar um aspecto relacionado à identidade negra, a Avon mostra-se mais que uma empresa não racista: uma empresa que exalta, que enaltece a negritude, notadamente, nos aspectos estéticos.

Uma outra observação realizada por Corrêa (2019) é que a presença de jovens negros na publicidade reforça as imagens de contemporaneidade e ousadia. Relacionando com o que se propõe a campanha #AvonTáOn, pode-se inferir que a empresa se vale da inserção de uma jovem negra como



primeira personagem a ser apresentada no vídeo para demarcar que é uma empresa que está atenta (Tá On) às questões raciais e que busca construir uma campanha ousada. As representações na publicidade – imagens, textos, signos –, explicitam os valores sociais em vigor, retratando as relações de poder e também de sujeitos e corpos aceitos, tidos como belos, adequados e atraentes (CORRÊA, 2019). Assim sendo, o corpo da mulher negra assim representado pela Avon coaduna com o reposicionamento almejado pela instituição.

A segunda mulher negra a aparecer no primeiro vídeo da campanha é portadora de vitiligo¹⁰. Essa condição se refere à perda de coloração na pele. Ao trazer para estampar a campanha uma mulher portadora desta doença, pode-se inferir que a Avon busca trazer uma ideia de inclusão de diferentes corpos. Há que ressaltar que, no caso de pessoas com vitiligo, há na sociedade uma certa barreira em se compreender a doença, o que pode levar os portadores de vitiligo a enfrentar adversidades, como é o caso conhecido de Michael Jackson, celebridade internacional que se declarou portador do vitiligo. Desse modo, compreende-se que, ao representar uma mulher com vitiligo em sua campanha, a Avon procura demonstrar um avanço no que concerne à beleza, rompendo com os padrões usualmente impostos.

Além disso, convém observar no vídeo que o corpo da mulher em questão não é um corpo magro, e sim, gordo, diferente do da mulher negra analisada anteriormente. O ângulo de imagem utilizado para representá-la é de baixo para cima (contra-plongée), o que, nos estudos de imagens, na esteira de Assunção e Alves (2013), indica a exaltação e superioridade da pessoa

¹⁰ As análises concernentes à segunda personagem do primeiro vídeo se referem à sua aparição aos 14s do vídeo.



ou do objeto que está sendo mostrado. Neste caso, vê-se o enaltecimento da mulher negra representada. Ainda, é utilizado o plano médio ou aproximado para apresentá-la, pois a mulher negra é representada da cintura para cima, provocando um efeito de proximidade para com o interlocutor.

No que diz respeito à mulher negra, pode-se inferir que esse efeito de proximidade pode corroborar para levar o leitor a perceber a diferença que está sendo apresentada pela Avon, ou seja, o vitiligo. Nota-se, no vídeo, que a personagem apresenta características fenotípicas negras, como os lábios carnudos e os cabelos anelados. Ela usa maquiagem para os olhos na cor rosa, assim como o batom de mesma cor. O ambiente se configura em claro e escuro, de modo que não é possível visualizar em que local a mulher estaria. Observa-se que o tom de rosa do batom utilizado pela mulher se aproxima do rosa choque. Para Heller (2013) o rosa choque, por possuir um tom forte, expressa poder e, devido a esta cor ser utilizada pela personagem, ela pode evocar um empoderamento para a mulher negra. A mulher está trajada com uma camiseta de cor roxa, que possui uma alça fina. O seu queixo projetado para cima pode sugerir poder, autoafirmação, o que coaduna com o significado da sua vestimenta na cor roxa/violeta, que também expressa poder e liberdade (HELLER, 2013). Ao ser filmada com o queixo levantado, a personagem pode sinalizar também a pauta do empoderamento, defendida pela Avon. O seu cabelo crespo volumoso e anelado representa um tipo de cabelo que confirma a identidade negra. Pode-se supor que os cabelos soltos sugerem liberdade, enaltecimento da estética negra, autoafirmação da identidade negra e autovalorização (CORRÊA, 2019).

Nessa ótica, é interessante considerar também que “os comerciais de produtos para cabelos cacheados e crespos tematizam e convocam ao



empoderamento, associando essa ideia aos seus produtos” (CORRÊA, 2019, p. 206). Levando em consideração que a Avon se insere no mercado da beleza, considera-se, de modo implícito, que seus produtos seriam também responsáveis por favorecer o empoderamento, enaltecendo a estética negra. Ao serem observadas discrepâncias entre a forma de representação da primeira personagem com a da segunda personagem, nota-se que houve uma preferência por representar a mulher magra (primeira personagem) em um plano que permite ver todo o seu corpo, além de possibilitar visualizar o ambiente em que ela está presente. Para a mulher com vitiligo (segunda personagem), pode-se supor que houve uma tentativa de “esconder” o seu corpo, por corresponder a um padrão estético que se insere na sociedade como uma representação cristalizada pouco aceitável ou, até mesmo, inaceitável. Logo, depreende-se que há uma permanência de corpos padrão na publicidade (corpos magros), mesmo na tentativa de evidenciar outras pautas da diferença, como o vitiligo.

A terceira mulher negra a aparecer no primeiro vídeo da campanha, desta vez, é uma mulher negra de pele clara¹¹. Encontra-se em um ambiente em que se vê um céu representado ao fundo, ou seja, está em um ambiente aberto. Observa-se também uma árvore na cor verde, que, em concordância com Heller (2013), é uma cor que simboliza a natureza. O verde, ao ser combinado com o azul do céu e o branco das nuvens, traz um efeito de ambiente natural. O ambiente torna a imagem agradável ao olhar do telespectador, já que é um ambiente claro, que remete a algo suave ao olhar de quem assiste à cena (SILVEIRA, 2015). Nota-se que é empregado o contra-plongée (ângulo

¹¹ As análises concernentes à terceira personagem do primeiro vídeo se referem à sua aparição aos 4s do vídeo.



de visão de baixo para cima), cujo efeito de sentido é enaltecer, valorizar a pessoa representada (ASSUNÇÃO E ALVES, 2013). Desse modo, pode-se dizer que há a exaltação da mulher negra e esse enaltecimento pode sinalizar um desvencilhamento em relação a determinados imaginários cristalizados na sociedade em torno da mulher negra: a personagem não tem cabelos e, usualmente, nas representações socioculturais a beleza é associada a mulheres que possuem cabelo longo.

Ainda, é empregado o plano de detalhe, sendo o *close* voltado para o rosto da personagem. De acordo com Mendes (2013), esse plano provoca o efeito de proximidade. A partir disso, pode-se inferir que é construída uma imagem de essa aproximação por meio do olhar simpático da mulher negra. Conforme apontam Candido e Feres Júnior (2019), a mulher negra simpática personifica o imaginário da “nega maluca” na sociedade, por demonstrar simpatia e ingenuidade. Ademais, concorre para essa imagem de inocência também o batom na cor rosa, utilizado pela personagem, que denota a delicadeza, a fantasia (HELLER, 2013).

Observa-se, ainda, que o tom de maquiagem para os olhos é discreto, ao que parece, na cor marrom, causando uma impressão de naturalidade, já que combina com o tom de pele da personagem. Segundo Heller (2013), o marrom é uma cor neutra que combina com todas as outras. Nesse sentido, pode-se inferir que a cor marrom foi utilizada para que o destaque estivesse voltado para o batom cor de rosa, conseqüentemente, para a boca da personagem. O rosto da personagem é fino, sugerindo uma delicadeza que coaduna com a cor rosa, que, nas palavras de Heller (2013), é uma cor que indica delicadeza e suavidade.



Além disso, a personagem utiliza um brinco no formato de um coração, o que pode confirmar essa alusão à delicadeza. Contudo, pode-se inferir, que há uma representação cristalizada de que mulheres negras que possuem “traços finos”, ou seja, que estão mais próximas do ideal de branquitude, tendem a ser mais delicadas. Para Ribeiro (2018), essa representação estética é próxima do padrão estabelecido pelos senhores de engenho quando escolhiam as mulheres escravizadas para ficarem na casa-grande. Eram consideradas bonitas por/para eles por possuírem a pele mais clara, nariz afinado e boca menos volumosa, ou seja, traços mais próximos do “ideal” de beleza.

Por último, ainda de acordo com a autora, mulheres com esse tom de pele são geralmente escolhidas para figurarem como a Globeleza no Carnaval brasileiro, por exemplo, já que personificariam a “verdadeira mulata” – termo que possui uma conotação sexual, há que se ressaltar. Após análise das três personagens negras do primeiro vídeo, a seguir, serão mobilizadas inferências acerca da personagem negra do segundo vídeo da campanha.

Descrição e análise da personagem negra do segundo vídeo

O segundo vídeo da campanha *Avon Tá On*, intitulado *Super máscaras de cílios Avon*, é protagonizado por três mulheres brasileiras com trajetórias públicas: a médica e campeã do *BBB 20*, Thelma, conhecida como Thelminha; a cantora Sandy e a modelo Larissa Chehuen. A escolha das personagens do vídeo já possibilita fazer uma correlação com a discussão temática do empoderamento feminino defendida pela Avon. Trata-se de mulheres (re) conhecidas, em destaque nas mídias pelo que a sociedade entende como figuras de sucesso em suas vidas pessoal e profissional. As expressões faciais e os movimentos corporais utilizados por elas denotam alegria, positividade, segurança e poder, devido ao sorriso, às expressões de seus



olhares, bem como a forma em que se direcionam até a câmera. Concentra-se as observações quanto às análises em torno da personagem Thelminha, uma vez que ela é a única negra presente no vídeo. Convém ressaltar que os dados provenientes das descrições e categorizações analíticas, sobretudo em relação ao plano, ângulo e cores, auxiliaram a problematizar a representação da mulher negra no vídeo.

No segundo vídeo da campanha, aparece Thelminha, médica, campeã da edição 20 do *BBB*¹². Além disso, esta edição ficou conhecida devido a debates do público em torno da solidão da mulher negra, por Thelminha ser preterida por alguns participantes do programa. Observa-se que se destaca na imagem o olhar da Thelminha, o que remete à figura da *femme fatale*¹³ (mulher fatal), resgatando um imaginário cristalizado da mulher sedutora e dominadora, que visa conquistar um parceiro, ou neste caso, o próprio consumidor. A imagem se encontra em um plano de detalhe, limitando o espaço para o rosto da Thelminha. O ângulo aplicado é o médio, o que confere naturalidade àquilo que é mostrado. Essas configurações permitem dizer que a aproximação para o rosto da Thelminha indica uma ideia de intimidade, na concepção de Assunção e Alves (2013). Pode-se dizer que há essa inferência, a partir do modo como a personagem olha em direção à câmera remetendo a uma expressão de sensualidade, emitida pelo seu olhar.

Conforme é possível também observar, a personagem usa uma sombra azul, o que pode indicar uma relação com a nobreza. Sobre esse

¹² As análises referentes à Thelminha concernem à sua aparição aos 8s do segundo vídeo da campanha.

¹³ “*Femme fatales*” (“mulheres fatais”, em francês), termo usado para designar mulheres que usam a sensualidade para manipular os homens. Disponível em: < <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-um-filme-noir/>>. Acesso em: 25 fev. 2023.



aspecto, Heller (2013) explica que a expressão “sangue azul”, por exemplo, é utilizada para se referir a pessoas que possuem alto poder aquisitivo. Pode-se inferir, a partir disso, que a imagem de Thelminha simbolizaria uma nobreza, o que pode estar atrelado também à sua profissão de médica na sociedade brasileira, tida como uma profissão de grande prestígio no imaginário social.

Outra hipótese é uma associação à imagem de vencedora do *BBB* que a tornou milionária. Ademais, evidencia-se que o tom de maquiagem usado em Thelminha é um azul forte. Assim, pode-se entender, que a cor exuberante foi empregada para chamar atenção para as características fenotípicas da personagem. Dito de outra forma, há um destaque para os traços fenotípicos negros de Thelminha no objetivo de conferir um realce a ela, indicando uma diversidade representada no vídeo. Apesar disso, entende-se que Thelminha representaria, inclusive, a alegria do Carnaval, o que pode apontar o imaginário da mulher negra associada à festividade, à mulata do Carnaval, mulher quente (RIBEIRO, 2018). Observa-se uma exaltação da Thelminha demarcada devido aos seus cabelos volumosos e soltos.

Para Berth (2019), os cabelos das mulheres negras são alvo com frequência de injúrias e a Avon, ao trazer uma autoafirmação dos cabelos crespos, mobiliza uma autovalorização da estética dos cabelos das mulheres negras, estética essa usada, pois, como um símbolo de resistência. A confirmação de outros traços fenotípicos da mulher negra, como o nariz arredondado e a boca volumosa, também pode ser percebida na perspectiva do empoderamento feminino. Corrêa (2019) sinaliza como positiva a representação da mulher negra quando há uma autovalorização dos seus traços fenotípicos e, portanto, de sua identidade, o que representaria um



avanço para a Avon, demonstrando que está atenta a incluir corpos que normalmente não são representados na publicidade.

DESCRIÇÃO E ANÁLISE DA PERSONAGEM NEGRA DO TERCEIRO VÍDEO

Nesse vídeo intitulado *Toda vitaminada com Renew* estão presentes três personagens. Vale destacar que todos estes enunciadores são pessoas anônimas ou pelo menos pouco presentes no espaço midiático. Nenhum dos personagens presentes no vídeo são figuras públicas/celebridades, cuja identidade social pudesse interferir na identidade discursiva por eles protagonizadas nos vídeos. Convém ressaltar que todos os corpos apresentados são magros, o que pode indicar o reforço de um imaginário relacionado a corpos tidos como “padrão” na publicidade.

A seguir, será descrita e analisada a cena em que aparece a mulher negra neste terceiro vídeo, jovem, com cabelos bem curtos, cuja imagem remete a uma desnaturalização do imaginário de que cortes de cabelo baixos são associados à masculinidade. A personagem analisada é uma mulher jovem, magra, negra com o tom de tez mais escuro e com cabelos raspados¹⁴. Conforme aponta Leite (2019), na publicidade, há uma preferência em representar indivíduos negros de tons de pele mais clara em detrimento de indivíduos de tons de pele mais escura e retinta. Isso se relaciona também ao imaginário de que pessoas negras de tez mais clara são melhor aceitas socialmente, o que também acaba por se cristalizar na publicidade, conforme aponta o autor. No caso desse vídeo, então, há um rompimento da Avon com

¹⁴ As análises sobre a personagem negra do terceiro vídeo se referem ao seu aparecimento no primeiro segundo do vídeo.



essa representação mais usual das pessoas negras. Observa-se, no terceiro vídeo, uma aproximação da câmera em direção ao rosto da personagem negra. Seu rosto está em um plano de detalhe, o que pode provocar como efeito de sentido um destaque a algo que está sendo representado.

Além disso, o ângulo da imagem utilizado é o médio, o que confere uma certa naturalidade àquilo que é mostrado, sendo aplicado à altura dos olhos de quem assiste à cena (MENDES, 2013). Essas configurações podem sugerir que há um destaque à mulher negra representada e a expressão do seu rosto (sorriso discreto) e a direção do seu olhar podem sugerir um efeito de naturalidade e uma tentativa de se criar uma simpatia com os interlocutores, buscando uma aproximação. Ainda, o destaque no vídeo está para a sua boca que aparece brilhando, o que leva a pensar que essa parte do corpo evoca sensualidade. Essa observação se atrela ao olhar da personagem que também remete à *femme fatale* (mulher fatal), instaurando um imaginário da mulher sedutora que busca conquistar um parceiro, ou neste caso, o próprio consumidor, já que direciona o olhar para quem assiste ao vídeo.

Percebe-se também um rompimento com representações sedimentadas que se manifestam nos cabelos: a mulher não possui cabelos alisados, o que remeteria a um contexto de colonização e embranquecimento, e também não possui um cabelo comprido, que evidencie a curvatura dos fios ou que remeta a um ideal de feminilidade. No caso, a personagem apresenta cabelos bem curtos. Cabe ressaltar que durante o período da escravidão, os cabelos crespos das pessoas negras eram tidos como frágeis, sendo comum a prática de raspagem de seus cabelos, o que também se entrelaça com um estereótipo racista de que os cabelos crespos são “sujos”. Dito de outra forma, a prática era considerada uma mutilação para o povo negro, já que os



cabelos constituem sua identidade¹⁵. Dessa forma, ao ver uma mulher negra de cabelo raspado na contemporaneidade, entende-se que ela subverte essa ideia da mutilação e inferiorização. Compreende-se que a projeção de seus cabelos bem curtos está mais associada a um ideal de empoderamento e autoestima, desvencilhando de um imaginário de que mulheres com cortes bem curtos não são consideradas bonitas. Ainda, o seu cabelo está em um tom loiro, desnaturalizando um imaginário de que tons loiros são associados e/ou que ficam melhor em pessoas brancas.

Ademais, há um estereótipo de que pessoas negras que colorem o cabelo de loiro são pertencentes a classes sociais mais baixas, tendo uma cristalização de que são moradores de favela. Atualmente este visual de cabelo tem sido usado por muitas celebridades, apesar de haver uma recorrência de que está associado à marginalização, pois é um estilo de cabelo proveniente de comunidades, principalmente, associado à cultura negra. Nesse sentido, ao ter na campanha uma mulher negra com esta tendência de cabelo, depreende-se que a Avon busca enaltecer essa cultura advinda de camadas populares e, simultaneamente, a mulher que encena o vídeo representa uma valorização da própria imagem, exaltando também a identidade de mulheres que podem se identificar com ela em termos de representatividade.

DESCRIÇÃO E ANÁLISE DAS DUAS PERSONAGENS NEGRAS DO QUARTO VÍDEO

O quarto vídeo da campanha Avon *Tá On*, intitulado *Maquiagem que resiste e #VeioPraFicar*, é protagonizado por Lucas Penteado, figura

¹⁵ Disponível em: < <https://revistaraca.com.br/a-moda-do-cabelo-crespo/>>. Acesso em: 27 fev. 2023.



pública que ficou conhecida na ocasião do *BBB 2021*, e mais três mulheres anônimas. A escolha dos personagens do vídeo já possibilita inferir a alusão à discussão temática da resistência de grupos minoritários, sobretudo, das pessoas negras, por serem maioria neste vídeo. Desta forma, foram selecionadas para análise as duas mulheres negras que aparecem neste quarto vídeo da campanha. A primeira mulher negra que aparece no quarto vídeo possui cabelos trançados e maquiagem em tons avermelhados¹⁶. A mulher em questão possui um tom de pele mais claro, próximo de um ideal de branquitude, o que reforça, assim, o imaginário cristalizado de que a beleza está associada à mulher branca e, se à negra, à negra de pele clara – algo recorrente ao se alcunhar determinadas mulheres na sociedade de “negras bonitas”, por apresentarem um padrão estético considerado aceito, desejável (RIBEIRO, 2018).

Observa-se na imagem que é aplicado o plano de detalhe, pois há a particularização do destaque para o rosto. Essa configuração indica o efeito de *close*, que busca criar uma proximidade, uma familiaridade com quem assiste à cena. É usado também o ângulo de visão médio, em que a cena ocorre à altura dos olhos, o que causa um efeito de naturalidade (MENDES, 2013). A personagem apresenta uma postura do rosto que denota sensualidade, o que indicaria uma representação cristalizada da mulher negra como uma sedutora natural (RIBEIRO, 2018).

É possível também pensar em uma sensualidade, em razão de a boca da personagem estar entreaberta e na cor vermelha. Conforme aponta Heller (2013), em um imaginário ocidental, o vermelho simboliza o fogo, a paixão,

¹⁶ As análises referentes à primeira personagem do quarto vídeo dizem respeito à sua aparição no primeiro segundo do vídeo.



o desejo, o calor, a sensualidade. Associadas à mulher negra, na esteira de Bueno (2020), pode-se inferir que essas acepções apontam uma cristalização da imagem da mulher negra como promíscua, mulher quente e “fácil”.

Notadamente no que concerne à segunda mulher negra do quarto vídeo, ela aparece em um primeiro plano, sendo o enquadramento feito à altura dos ombros da personagem, o que pode corroborar para evidenciar a expressão facial e o seu estado emocional (MENDES, 2013)¹⁷. Ainda, a imagem gera um efeito patêmico de felicidade, alegria, pois a mulher é representada como sorridente, alegre. A personagem figura apresentando um sorriso natural, não forjado. Essa construção imagética remete à alegria, em particular, do Carnaval, o que pode apontar, conforme Ribeiro (2018), o imaginário da mulher negra associada à festividade, sendo considerada a “mulata do Carnaval, mulher quente”.

O ângulo utilizado na imagem é o contra-plongée, em que há o enfoque de baixo para cima, indicando um enaltecimento da pessoa representada (ASSUNÇÃO E ALVES, 2013). Pode-se dizer que o enfoque dado à personagem está relacionado a uma imagem de empoderamento. Conforme aponta Heller (2013), a cor azul indica uma relação com o poder, motivo pelo qual entende-se o uso dessa coloração em algumas partes das tranças da mulher. Uma outra observação importante é que a personagem negra movimenta seus cabelos no ritmo do *Funk*, que, no imaginário da sociedade brasileira, é um tipo de gênero musical atrelado às classes sociais mais baixas (BONFIM, 2015). Desse modo, ao ter uma mulher negra se movimentando em cena ao ritmo do *Funk*, pode-se entender a

¹⁷ As análises concernentes à segunda personagem negra do quarto vídeo se referem à sua aparição aos 6s do vídeo.



representação cristalizada da mulher negra como “*Funkeira*” (CANDIDO; FERES JÚNIOR, 2019).

Ainda, a personagem utiliza um brinco de argola que, na história, está atrelado à ideia de poder e prestígio¹⁸, o que indica um imaginário da mulher no *Funk* tida como a “*glamourosa*”, expressão comumente utilizada por cantores e cantoras deste gênero musical para designar a mulher que encanta e fascina. Isso remete a uma ideia de erotização do corpo da mulher negra. Ainda, essa “fascinação” indica o que fora mencionado por hooks (2019b): o corpo da mulher negra se reduz a um espetáculo, e os olhares são direcionados por uma objetificação que desconsidera sua completude como ser humano. Por fim, com relação ao uso das tranças pelas duas personagens negras do quarto vídeo, pode-se dizer, conforme aponta Gomes (2003), que há um enaltecimento da identidade negra, pois as tranças trazem um sentido de pertencimento à cultura africana, sendo uma forma de expressão da beleza e da identidade negra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi investigar a representação de mulheres negras na campanha “AvonTáOn”, a partir de uma análise discursiva, no intento de encontrar imaginários sociodiscursivos e/ou estereótipos acerca da mulher negra. Após a realização das análises, entende-se que a campanha traz representações que enaltecem a identidade negra, como a presença de mulheres com os cabelos crespos e soltos, de cabelos raspados e de cabelos com tranças, tipo de penteado que tem sido regatado pelas jovens negras.

¹⁸ Disponível em: <https://capricho.abril.com.br/moda/curiosidades-sobre-a-historia-do-brinco-de-argola/>. Acesso em: 12 de mar. de 2023.



Ademais, como apontou Berth (2019), as expressões artísticas tendem a representar os negros, tendo como alvo de depreciação algumas partes do corpo, principalmente o nariz e a boca.

Na campanha há uma ruptura com este tipo de representação, sendo valorizados os traços fenotípicos negros, como os narizes arredondados e os lábios carnudos. Embora tenham sido notados esses aspectos, que concernem a uma tentativa da Avon de buscar romper com determinadas representações cristalizadas, ainda foram identificados alguns imaginários para a mulher negra, que aparece de modo recorrente como “naturalmente sensual”, ou como uma *femme fatale*, mulher sensual que busca persuadir figuras masculinas.

Ainda, foi possível identificar na campanha uma representação cristalizada da mulher negra atrelada ao Carnaval e ao *Funk*. Por outro lado, há na campanha a inserção de uma mulher negra que possui vitiligo, o que pode ser considerado um avanço na publicidade. Porém, apesar de haver um enaltecimento dos cabelos soltos e crespos desta personagem, bem como um destaque para o vitiligo, supõe-se que houve uma tentativa de esconder o seu corpo, por se tratar de uma mulher gorda, o que no imaginário da sociedade é um corpo pouco aceito. Nesse sentido, pode-se dizer que houve uma permanência em representar corpos padrão na publicidade, mesmo na tentativa de evidenciar outras diferenças.

Por fim, como proposta de estudo, compreende-se que possa ser realizada uma análise comparativa entre pessoas brancas e negras, presentes na nova campanha “AvonTáOn, de 2022, que possibilitaria averiguar se as estratégias de representação do corpo negro são específicas e que não se comparam às adotadas para a representação do corpo branco. No intento de verificar



divergências, o trabalho com os planos e ângulos de imagem, poderá ser utilizado como instrumento no objetivo de evidenciar tais diferenciações.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth. (Org). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

ASSUNÇÃO E ALVES, C. Retórica da imagem em movimento: uma abordagem possível? *In*: MENDES *et al.* (org.). **Imagem e Discurso**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013. p. 73-88.

AVON BR. **Avon Conecta**. YouTube, 26 jan. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f1wg_mcPIvk>. Acesso em 12 de fev. 2023.

AVON BR. **Maquiagem que resiste e # VeioPraFicar**. YouTube, 4 abr. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XnLte1Lba1M>>. Acesso em: 12 fev. 2023.

AVON BR. **Super máscaras de cílios Avon**. YouTube, 20 fev. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=A2-O3xidBkc>>. Acesso em: 12 fev. 2023.

AVON BR. **Toda vitaminada com Renew**. YouTube, 14 mar. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aTVx5Kq81_c>. Acesso em 12 fev. 2023.

BERTH, J. **Empoderamento**. Coleção Feminismos Plurais. São Paulo: Pólen, 2019.

BONFIM, L. L. **Funk carioca, voz feminina e o caso Tati Quebra-Barraco**. 2015, 140f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação



em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, 2015.

BUENO, W. **Imagens de controle**: Um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

CANDIDO, M. R.; FERES JÚNIOR, J. Representação e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 27, n. 2, p. 1-14, 2019. Disponível em: < <https://www.scielo.br/pdf/ref/v27n2/1806-9584-ref-27-02-e54549.pdf> >. Acesso em: 21 fev. 2023.

CAPRICHIO. **10 curiosidades sobre a história do brinco de argola**. Disponível em: <<https://capricho.abril.com.br/moda/curiosidades-sobre-a-historia-do-brinco-de-argola/>>. Acesso em: 12 mar. de 2023.

CARONE, I.; BENTO, M.A. (Orgs). **Psicologia Social do Racismo**. 2. ed. São Paulo: Vozes, 2002.

CHARAUDEAU; P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de Análise do Discurso**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2020.

CHARAUDEAU, P. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. Traduzido por André Luiz Silva e Rafael Magalhães Angrisano. **Entrepalavras**, Fortaleza, v. 7, p. 571-591, jan-jun. 2017. Disponível em: <<http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/viewFile/857/433>. > . Acesso em: 12 mar. 2023.

CORRÊA, L. G. Empoderar pra quê? Corpos e cabelos das mulheres negras na publicidade. *In*: LEITE, Francisco; BATISTA, Leandro Leonardo. (Orgs). **Publicidade antirracista**: Reflexões, caminhos e desafios. São Paulo: ECA-USP, 2019. p. 193- 210.

GOMES, N. L. Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. **Revista Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 167-182, jan-jun. 2003. Disponível em:



<<https://www.scielo.br/j/ep/a/sGzxY8WTnyQQQbwjG5nSQpK/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 13 mar. 2023.

GUIMARÃES, L. **A cor como informação**: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

HELLER, E. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

hooks, b. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. 3. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019a.

hooks, b. **Olhares negros**: Raça e Representação. São Paulo: Editora Elefante, 2019b.

LEITE, F. Para pensar uma publicidade antirracista: entre a produção e os consumos. In: LEITE, Francisco; BATISTA, Leandro Leonardo. (Orgs). **Publicidade antirracista**: Reflexões, caminhos e desafios. São Paulo: ECA-USP, 2019. p. 17-65.

LYSARDO-DIAS, D. O discurso do estereótipo na mídia. In: EMEDIATO, W.; MACHADO, I. L.; MENEZES, W. (org). **Análise do Discurso**: Gêneros, Comunicação e Sociedade. NAD/POSLIN/FALE-UFMG, 2006. p. 25-36.

MENDES, E. Análise do discurso e iconicidade: uma proposta teórico-metodológica. In: MENDES *et al.* (org.). **Imagem e Discurso**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013. p. 125-156.

MOSCOVICI, S. **A representação social da psicanálise**. RJ: Zahar Editores, 1978.

MUNANGA, K; GOMES, N. L. **O Negro no Brasil de Hoje**. Coleção Para Entender. São Paulo: Global, 2006.



PEREZ, C.; POMPEU, B. Quando a presença está longe da equidade: o negro na publicidade brasileira, ainda um estereótipo. *In*: LEITE, Francisco; BATISTA, Leandro Leonardo. (Orgs). **Publicidade antirracista: Reflexões, caminhos e desafios**. São Paulo: ECA-USP, 2019. p. 67-86.

REVISTA RAÇA. **A moda do cabelo crespo**. Disponível em: <<https://revistaraca.com.br/a-moda-do-cabelo-crespo/>>. Acesso em: 27 fev. 2023.

RIBEIRO, D. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, D. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SILVEIRA, L. M. **Introdução à Teoria da Cor**. 2. edição. Curitiba: Editora UTFPR, 2015.

SOUZA, F. M. S.; BRAGA, J. B. Crespos e cachos, comunicação e consumo: fios entrelaçados em pesquisas realizadas no Brasil entre 2013 e 2018. *In*: LEITE, Francisco; BATISTA, Leandro Leonardo. (Orgs). **Publicidade antirracista: Reflexões, caminhos e desafios**. São Paulo: ECA-USP, 2019. p. 171-192.

SUPERABRIL. **O que é um filme noir?** Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-um-filme-noir/>>. Acesso em: 25 fev. 2023.

Data de recebimento: 21/03/2023

Data de aprovação: 31/05/2023



O HIBRIDISMO DO FENÔMENO SONORO E SEU DESDOBRAMENTO NA PRODUÇÃO DE HERMETO PASCOAL

THE HYBRIDISM OF THE SOUND PHENOMENON AND ITS UNFOLDING IN HERMETO PASCOAL'S PRODUCTION

Denise Blanco SANT'ANNA¹

Juracy Assmann SARAIVA²

RESUMO

Este artigo reflete sobre sonoridades que coexistem na dinâmica cultural e caracterizam uma escuta híbrida, sendo alvo de reinvenções diante das transformações sociais e da forma de ver o mundo. É nessa perspectiva que se propõe uma imersão no universo sonoro e musical, em sua relação entre materialidade e sentido, destacando o som, o ruído, o silêncio e a música como uma fusão híbrida que assola, de modo intenso, o campo sonoro contemporâneo. Nesse hibridismo, de onde emerge o som como fenômeno físico que se desdobra em expressões que vão de locuções à música, destaca-se a contribuição do conceito de paisagem sonora de Murray Schafer e se evidencia o hibridismo musical de Hermeto Pascoal. Para essa interlocução, com base em uma reflexão interdisciplinar, contribuem fundamentos da acústica e suas propriedades, do campo musical, do som como matéria e representação cultural e do hibridismo sonoro. O som é concebido como um signo, cuja significação é apreendida pela escuta ativa, e expõe-se o artista Hermeto Pascoal como exemplo de uma textura sonora humana, uma subjetividade plural, gerada por memórias da vida cotidiana, pela expressão oral, por emoções, articulação que faz de sua produção musical um hibridismo sonoro peculiar. Em sua conclusão, o artigo relaciona a forma híbrida

¹ Doutora em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade FEEVALE. Professora da Universidade Feevale. E-mail: <denise@feevale.br>.

² Doutora em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professora da Universidade Feevale. E-mail: <juracy@feevale.br>.



dos sons com a diversidade e a multiplicidade do real, sugerindo que a reflexão sobre o hibridismo sonoro pode ser veículo de aproximação entre os seres humanos e de renovação.

PALAVRAS-CHAVE

Sonoridades. Hibridismo Sonoro. Música. Paisagem Sonora. Hibridismo Cultural.

ABSTRACT

This article reflects on the sonorities that coexist in cultural dynamics and characterize a hybrid listening, being the target of reinventions in the face of social transformations and the way of seeing the world. It is from this perspective that we propose an immersion in the universe of sound and music, in its relationship between materiality and meaning, highlighting sound, noise, silence, and music as a hybrid fusion that intensely affects the contemporary sound field. In this hybridism, from which sound emerges as a physical phenomenon that unfolds in expressions that range from voiceovers to music, Murray Schafer's concept of soundscape stands out, and Hermeto Pascoal's musical hybridism becomes evident. Based on an interdisciplinary reflection, fundamentals of acoustics and its properties, of musical field, of sound as matter and cultural representation, and of sound hybridism contribute for this interlocution. Sound is conceived as a sign, whose meaning is apprehended by active listening, and the artist Hermeto Pascoal is exposed as an example of a human sound texture, a plural subjectivity, generated by memories of daily life, by oral expression, by emotions, articulation that makes his musical production a peculiar sound hybridism. In its conclusion, the article relates the hybrid form of sounds with the diversity and multiplicity of reality, suggesting that reflection on sound hybridism can be a vehicle for bringing human beings closer together and renewing.

KEYWORDS

Sonorities. Sound Hybridism. Music. Soundscape. Cultural Hybridism.

INTRODUÇÃO

Este artigo visualiza o som como unidade de valor, como um fenômeno físico que se desdobra em expressões que vão de locuções à música, e, ao destacar o hibridismo que assola o campo sonoro, assinala sua natureza



cultural. Sob esse aspecto, as múltiplas formas de sonoridades são percebidas como um convite à escuta, que provocam, no receptor, a busca de sentidos, de analogias e a expressão de emoções e de entendimentos. Portanto, a imersão nesse universo implica questões relativas ao som e à música, à acústica e suas propriedades, ao campo da frequência, da vibração e da reverberação e ao som como matéria e representação. Assim, destacam-se autores que trazem contribuições acerca de aspectos relacionados à acústica, à trajetória histórica das sonoridades e da música, às ambientações sonoras e a sua relação com a cultura. O principal ponto de convergência entre os autores refere-se à coexistência de sonoridades identificadas que subsidiam a reflexão acerca da produção híbrida de Hermeto Pascoal.

Na segunda metade do século XX, Raymond Murray Schafer, compositor canadense, escritor, educador musical e ambientalista, ateu-se ao estudo do som e do ambiente sônico, oferecendo uma contribuição fundamental para o campo da ecologia sonora. Sua sensibilidade e curiosidade científica acerca das sonoridades do cotidiano provocaram nova concepção da escuta e de consciência sonora. Ao estudar o ambiente acústico de forma sistemática, ele destacou as mudanças que aconteceram na produção de sons no decorrer da história e sua influência no comportamento do ser humano: “Queria que as pessoas se dessem conta do quanto a paisagem sonora é dinâmica, transformável e possível de ser aperfeiçoada” (SCHAFFER, 2001, p. 11). Assim, para Schafer, o ambiente acústico apresenta-se como um campo de pesquisa.

O músico, compositor e ensaísta brasileiro José Miguel Wisnik percorreu uma trajetória singular no campo da música. Literatura e música formam o pilar de suas pesquisas, constituídas a partir de uma perspectiva interdisciplinar que se amparou no interesse pela canção popular brasileira. Sua obra *O som*



e o *sentido*, lançada em 1989, aborda a natureza do som na vida humana, no corpo que é vibração, pulsação e frequência. Wisnik (1989) traça uma trajetória do som puro em face das diferentes formas musicais, destacando dois elementos básicos: a experiência acústica concreta e sua a comparação com estruturas produtoras de sentido, a língua, o mito e a sociedade.

Por sua vez, Flo Menezes e Silvio Ferraz, reconhecidos compositores de música eletroacústica,³ também trazem importante contribuição para as reflexões no campo das sonoridades com suas produções musicais e com obras como *A acústica musical em palavras e som* (MENEZES 2003) e *Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]* (FERRAZ, 2005). Flo Menezes, que é representante da música erudita contemporânea, da teoria estética e do conceito de música maximalista, impulsionou a música eletroacústica nacional ao nível internacional. Silvio Ferraz desenvolve pesquisas e projetos no campo da composição musical contemporânea, com o uso do computador, estudando as implicações do conceito de tempo na música do final do século XX e do século XXI. Em suas composições, explora a escrita instrumental com o uso de técnicas estendidas e o desenvolvimento de técnicas de reescrita musical.

Diante do advento da tecnologia e principalmente da eletrônica, o estudo acerca do som como fenômeno acústico foi amplamente desenvolvido, tanto no campo da pesquisa quanto no da composição musical. Nesse sentido,

³ Estilo de composição musical que surgiu no século XX a partir da música concreta e da música eletrônica, com seus expoentes Pierre Schaeffer (compositor da música concreta) e Karlheinz Stockhausen (compositor de música eletrônica), estilo que conduziu ao desenvolvimento da música eletroacústica. Ela consiste em composições que resultam de sons gravados e/ou sintetizados. Esses são gravados, transformados no computador e combinados musicalmente na composição da obra. Link para a obra *Telemusik* (1966) de Karlheinz Stockhausen. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vdIe2CrorMM&list=TLPQMjEwNzIwMjBfG_ClP5uLig&index=21



torna-se oportuno estabelecer um percurso que, partindo do fenômeno sonoro, como representação acústica do som, chegue às representações híbridas, revelada pela fusão de dois ou mais elementos distintos.

O FENÔMENO SONORO E SEUS HIBRIDISMOS

As representações híbridas do universo sonoro e musical, considerando as transformações sócio-históricas, mapeiam a posição do som numa trajetória que ocorre de modo gradual e cronológico. Revela-se então a relação entre materialidade e sentido, que destaca o som, o ruído, o silêncio e a música como base que fundamenta a reflexão sobre as interlocuções no processo de criação, culminando aqui na produção híbrida de Hermeto Pascoal. Nessa perspectiva, emerge, como pano de fundo, a paisagem de um multi-hibridismo cultural, de onde surge o som, como fenômeno físico desdobrado em expressões, que vão de locuções à música, sendo representativo de diferentes culturas e momentos históricos, estabelecendo-se, por isso mesmo, como objeto da antropologia sonora.

O som é uma energia que se propaga por meio da vibração. Uma onda que se movimenta no ar e que é captada por meio da escuta e interpretada pelo cérebro. Ele é resultado de uma frequência rapidíssima, uma onda oscilatória, um movimento vibratório que ocorre no tempo.

Esse movimento de energia, de vibração e de recepção como fato sonoro só é possível por meio de três fenômenos que são interdependentes: “uma fonte sonora, um meio elástico que propague o efeito e um aparelho receptor” (VASCONCELOS, 2002, p. 33).

Um som poderá ser produzido quando, por algum processo, fazemos um objeto vibrar. Este objeto torna-se a fonte sonora. No ato de vibrar,



esta fonte sonora libera uma certa quantidade de energia para um meio elástico. Esta energia se propaga neste meio, atingindo um aparelho receptor, que pode ser o nosso ouvido (VASCONCELOS, 2002, p. 33).

A compreensão desse processo intensificou as pesquisas acerca do som, possibilitando a identificação de diferentes ondas sonoras e a distinção, não somente da forma como ele é percebido, mas também da representação gráfica do som musical e não musical. Isso possibilitou a caracterização do som da seguinte forma: som senoidal, som tônico (ou composto), som complexo (ou mistura) e ruído (MENEZES, 2003, p.21).

Esses sinais sonoros, para Wisnik (1989, p.23) não se apresentam como “simples e unidirecionais, mas complexos e sobrepostos”. Portanto, a onda sonora se constitui de sobreposições e interferências, uma complexidade que caracteriza um único som. Já existe aqui, um hibridismo na própria constituição do som, que resulta de um feixe de ondas, com uma superposição de frequências. Segundo o autor, “de modo geral, o som é um feixe de ondas, um complexo de ondas, uma *imbricação de pulsos desiguais*, em atrito relativo” (WISNIK, 1989, p. 23. Grifos do autor.). Isso implica uma multiplicidade de elementos, chamados de propriedades do som, altura, intensidade e duração, que determinam as especificidades de cada um, “aquela singularidade colorística que chamamos de timbre” (WISNIK, 1989, p. 24).

Portanto,

Através das alturas e durações, timbres e intensidades, repetidos e/ou variados, o som se diferencia ilimitadamente. Essas diferenças se dão na conjunção dos parâmetros e no interior de cada um (as *durações* produzem as figuras rítmicas; as *alturas*, os movimentos melódicos-harmônicos; os *timbres*, a multiplicação colorística das vozes; as *intensidades*, as quinas e curvas de força na sua emissão) (WISNIK, 1989, p. 26. Grifos do autor.).



As propriedades do som constituem o objeto de muitos estudos no campo da música. Para Schafer (1991, p. 74), “o som sozinho é bidimensional. É como uma linha branca se movimentando de modo regular através de um espaço negro, silencioso”, porém em um estado suscetível de mudanças, de variações. A onda sonora que é determinante de um som movimenta-se e invade a matéria, “modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, o seu desenho” (WISNIK, 1989, p. 18). O som só existe em função da oscilação entre os impulsos e repousos da onda sonora que o tímpano auditivo registra. Para Wisnik (1989), “não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio”.

Portanto, há muitos silêncios nos sons, assim como há sons no silêncio, o que permite declarar que a vida está imersa em sonoridades, sobretudo em um silêncio que jamais será absoluto. Este fato o compositor John Cage, um marco da música contemporânea, pôde comprovar com a sua experimentação quando entrou em uma câmara anecoica à prova de som. O resultado é que não houve silêncio absoluto, pois escutou dois sons, um agudo, representando o sistema nervoso, e um grave, referente à circulação sanguínea, pois os sons do próprio corpo eram audíveis.

Nessa direção, pode-se citar a composição 4.33', de John Cage, em que não há uma execução musical propriamente dita e em que todos os sons da plateia e do ambiente se destacam como parte da obra. O intérprete senta-se ao piano e faz todos os gestos como se fosse iniciar a execução da peça, mas não toca nenhuma nota. Permanece em silêncio, repetindo os gestos sem tocar, no tempo de 4'33". Portanto, o suposto silêncio que é provocado pela não execução, abre-se para a escuta das sonoridades que surgem no



ambiente, com uma gama de timbres diferenciados que ocorrem no momento da apresentação da peça, sons que se fundem criando, naquele tempo e espaço, uma ambientação sonora que nunca se repetirá.

Nesse sentido, Schafer destaca que o silêncio “é uma caixa de novidades”, imprevisível e inconstante:

O silêncio é a característica mais cheia de possibilidades da música. Mesmo quando cai depois de um som, reverbera com o que foi esse som e essa reverberação continua até que o outro som o desaloje ou ele se perca na memória. Logo, mesmo indistintamente, o silêncio soa (SCHAFER, 1991, p.71).

A relação entre som e o silêncio é intrínseca e tudo acontece na escala do movimento, “*sem movimento não pode haver som, e todo movimento produz som, sejam estes percebidos ou não por nosso mecanismo auditivo*” (MENEZES, 2003, p.18, grifo do autor).

Nessa relação entre som e silêncio, Schafer (1991) considera a presença do ruído como um elemento negativo. Ele caracteriza como um som indesejável, qualquer som que interfere e destrói o que se quer ouvir. Portanto, em sua concepção, o ruído é interferência e “para o homem sensível aos sons, o mundo está repleto de ruídos” (SCHAFER, 1991, p. 9).

Contudo, essa concepção de Schafer (1991) está para além da explicação científica do fenômeno físico que Wisnik (1989) apresenta como ruído. No âmbito da física acústica, Wisnik (1989, p. 27) caracteriza o ruído como frequência confusa, “um ruído é uma mancha em que não distinguimos frequência constante, uma oscilação que nos soa desordenada”. Nesse sentido, o som estaria representado por frequências regulares, estáveis, contínuas,



com altura definida, e o ruído por frequências irregulares, instáveis, não contínuas, como, por exemplo, o que se chama de barulho.

Essa concepção distingue o que se apresenta como som musical e som não musical, o que é mais perceptível musicalmente, no caso do som com altura definida ou qualquer outro tipo de som que não seja o musical, o que leva ao seguinte questionamento, considerando o contexto do século XXI: Qual a relação entre som, ruído e música e quais as características que os definem?

Essa reflexão está diretamente relacionada às significações que, tanto o som como a música representam no âmbito de diferentes culturas. Analisada a ideia de ruído no contexto da música contemporânea, seguindo a linha do tempo da música erudita, qualquer tipo de som é matéria-prima para a composição, além dos sons musicais, sendo incluído, ainda, o ruído ou o que se costuma denominar barulho. Portanto, nesse cenário, o ruído não ganha destaque como algo indesejável, mas como parte das sonoridades presentes nas obras. Dessa forma, o conceito de som abrange tudo o que o ouvido humano escuta.

Nessa linha, Schafer (1991) dá sentido ao ruído, caracterizando-o como algo que interfere no que se está ouvindo, independente do tipo de som ou da frequência, que são aspectos que caracterizam o ruído para Wisnik (1989) e Menezes (2003). Portanto, são estudos e concepções que se complementam e se aliam diante das características e singularidades do ruído no âmbito do estudo da acústica, como uma variação que é ocasionada pela inconstância, pela vibração não periódica ou aperiódica, já comentada por Menezes (2003). Como resultado desses estudos, destaca-se o *ruído*



*branco*⁴, uma analogia à cor branca que resulta da mistura de todas as cores. Esse ruído define-se pela oscilação das durações em pulsações inconstantes, alturas em diferentes frequências e movimentos ilimitados, traços que caracterizam o som do mar (WISNIK, 1989, p. 27).

O ruído branco estende-se, pois, com densidade de energia espectral constante por toda a gama das frequências audíveis. Exemplo de ruído branco é, na natureza, o som do mar e, nas máquinas, o do motor de avião ou o da televisão fora de sintonia (MENEZES, 2003, p. 26).

Portanto, os indivíduos estão diante de duas grandes experiências sonoras: as que produzem o som afinado por meio de frequências regulares e estáveis e as que produzem os ruídos, resultantes de frequências irregulares e inconstantes. E nesse contraste entre som e ruído, no que se opõe e se mistura, é que, segundo Wisnik, (1989, p. 27), as culturas fazem suas músicas. “Um coro cantando uma única nota contra o ruído branco das ondas, contém, digamos assim, uma espécie de redução sumária de todas as possibilidades da música, oscilando entre a organização e a entropia, a ordem e o caos” (WISNIK, 1989, p. 27).

Em todos os períodos da história da música ocorreram inovações referentes ao campo musical, abrangendo estrutura e recursos instrumentais, que resultaram em novas combinações sonoras. Schafer (2001) destaca que há duas ideias básicas acerca do que é ou deveria ser a música, as quais podem ser encontradas em dois mitos gregos, Dionísio e Apolo. O primeiro mito considera o surgimento da música como produto de uma emoção subjetiva, e o segundo afirma que ela “é o resultado da descoberta das propriedades

⁴ Link para escuta do ruído branco: <https://freesound.org/people/newagesoup/sounds/349315/>



sonoras dos materiais do universo” (SCHAFER, 2001, p. 20-21). Portanto, existe um fator intrínseco e extrínseco no que tange ao som e à música no decorrer da trajetória histórica do campo da música. Do mito dionisíaco aos recursos expressivos do artista romântico do século XIX, ao expressionismo do séc. XX até a formação dos músicos na atualidade, a manifestação musical está relacionada a um som interno, que vem do âmago do homem.

Por outro lado, o mito apolíneo relaciona a música a um som externo, “enviado por Deus para nos lembrar a harmonia do *universo*” (SCHAFER, 2001, p. 21). A música, nessa concepção é matemática e exata, sendo a base dos estudos de Pitágoras e dos teóricos medievais. Essa compreensão já colocava a música em um cenário interdisciplinar e híbrido e, por isso, na Idade Média, ela era uma disciplina do *quadrivium*, fazendo interlocuções com a aritmética, a geometria e a astronomia. O caráter de exatidão e sua relação com os números influenciou a técnica de composição dodecafônica de Schoenberg⁵, na primeira metade do século XX.

Seguindo a trajetória da música erudita ocidental, destaca-se o período do Romantismo, em que sonoridades, no que tange à expressividade melódica, à harmonia, ao ritmo e à técnica passaram a ser experimentadas. É nesse caminho que novas ideias de sonoridades emergem das mudanças conceituais e estruturais da música, aliadas às mudanças culturais, sociais e políticas. Essas transformações sonoras têm evocado, no decorrer da história, novas escutas e novas expressividades estéticas.

⁵ Arnold Schoenberg é um compositor austríaco da música contemporânea erudita e criador do dodecafonismo, técnica de composição que utiliza os doze sons da escala cromática fugindo do sistema tonal e da harmonia tradicional. Foi grande influenciador da música contemporânea do século XX. Link para o Concerto, Op. 42 de Arnold Schoenberg: <https://www.youtube.com/watch?v=JEY9lmCZbIc>



Foram justamente as experimentações da segunda metade do século XIX, voltadas às sensações, aos sentimentos e à fantasia, que constituíram a base da expressão artística desse período e a busca por novas sonoridades. Pode-se considerar que, a partir daí, se inicia o movimento em direção ao campo sonoro como entidade de valor, movimento que extrapolou em muito o campo dos estudos musicais, constituindo novas possibilidades de expressão e características próprias. Além disso, o Romantismo musical provocou mudanças significativas no cenário artístico-cultural da época, abrindo caminho para interfaces com a literatura e a pintura:

Muitos compositores românticos eram ávidos leitores e tinham grande interesse pelas artes plásticas, relacionando-se estreitamente com escritores e pintores. Não raro, uma composição romântica tinha como fonte de inspiração um quadro visto pelo compositor, ou algum poema ou romance que lera. Imaginação, fantasia e espírito de aventura são ingredientes fundamentais do estilo romântico (BENNET, 1982, p. 57).

Desde então e diante das descobertas da era industrial do século XIX, novas fontes sonoras se desenharam. Com a Revolução Industrial, as paisagens sonoras transformaram-se, pois as máquinas, os meios de transporte e os eletrodomésticos instigaram os compositores a uma aliança sonora na utilização de recursos eletrônicos, com a possibilidade de gravar e criar sons. Na atualidade, os sons invadem intensamente a escuta, e o sujeito segue cada vez mais imerso em cenários ruidosos, imprimido em sua corporeidade um conjunto de elementos culturais sonoros.

Nos séculos XX e XXI, imersos em uma usina de sonoridades, pode-se imaginar tanto as grandes cidades quanto os lugares mais remotos, como um universo de sons e de escuta que invade os indivíduos e os transforma em pessoas



“glocais”⁶ Essa condição também foi percebida por Schafer ao descrever a autoria anônima da usina de sonoridades produzida nas cidades contemporâneas:

A maior parte dos sons que ouvimos nas cidades, hoje em dia, pertence a alguém e é utilizada retoricamente para atrair nossa atenção ou para vender alguma coisa. À medida que a guerra pela posse dos nossos ouvidos aumenta, o mundo fica cada vez mais superpovoado de sons, mas, ao mesmo tempo, a variedade de alguns deles decresce. Sons manufaturados são uniformes e, quanto mais dominam a paisagem sonora, mais homogênea ela se torna. Há muitas “espécies em extinção” na paisagem sonora atual. Elas precisam ser protegidas, do mesmo modo que a natureza. De fato, muitos sons em extinção são sons da natureza, dos quais as pessoas cada vez mais se alienam (SCHAFFER, 2001, p. 12).

Os indivíduos estão imersos em uma gama de sonoridades que foram se ampliando no decorrer da história: os sons da própria voz e os do corpo; os sons da natureza e dos animais; os sons das máquinas, dos equipamentos elétricos, eletrônicos e digitais; os sons das cidades. É nesse universo sonoro infundo que Schafer (2001) desenvolve o seu conceito de paisagem sonora, o qual coloca Schafer (2001) no âmbito da interdisciplinaridade, pois aproxima e inter-relaciona o campo sonoro e musical, a ecologia acústica, o meio ambiente, a história, a literatura e a imagem.

A paisagem sonora é um amálgama que resulta em sonoridades híbridas, pois é representativa de uma diversidade de timbres que se intercalam e se misturam nos mais diversos contextos culturais. Schafer (2001) traz à discussão a importância da consciência sobre o entorno sonoro ao afirmar que

⁶ Conceito de Eugênio Trivinho, que aborda as relações entre o local e o global na cultura contemporânea. (Trivinho. E. *Glocal. Visibilidade mediática, imaginário Bunker e existência em tempo real*. São Paulo, Annablume, 2010.)



A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagens sonoras*. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem (SCHAFER, 2001, p. 23).

A partir do desenvolvimento da conscientização do ambiente sonoro, o educador musical e ambientalista canadense chama a atenção para a poluição sonora e o que ela provoca, e sublinha sua consequência que é uma possível surdez universal, pois enquanto muitos sons da natureza estão em extinção, a guerra pela posse de nossos ouvidos tem aumentado gradativamente (SCHAFER, 2002). Essa preocupação assume uma dimensão maior na atualidade, diante da interação dos indivíduos com aparelhos eletrônicos e digitais, pois, mesmo que os sons sejam efêmeros e digitalmente controláveis, um amálgama de sonoridades invade o sujeito e um campo sonoro imenso se constitui a partir da tecnologia da reprodução, que define a contemporaneidade.

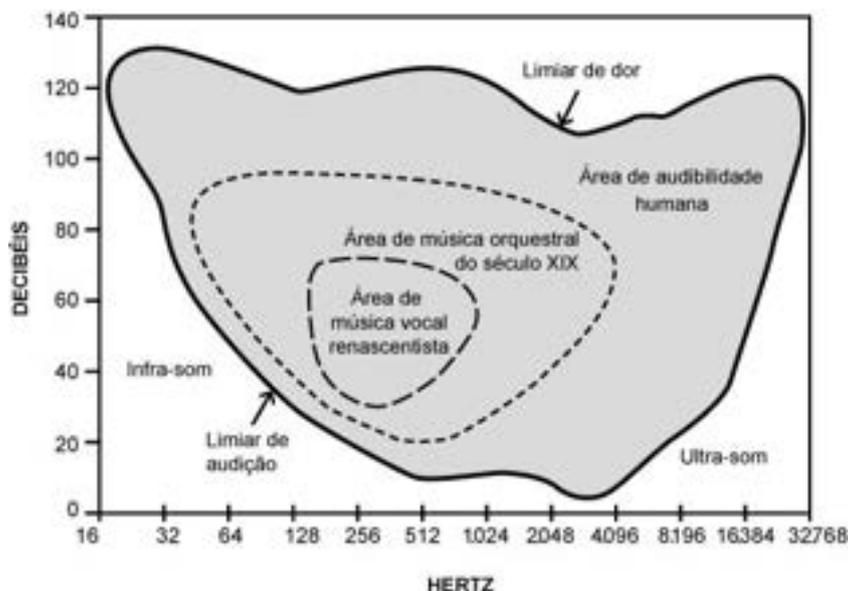
Devido à natureza temporal das sonoridades, por muitos séculos, para que houvesse uma escuta era preciso ascender o som à memória ou estar diante da fonte sonora. A partir do século XX, com a evolução da gravação eletrônica, para reproduzir o som é preciso apenas acioná-lo no aparelho eletrônico. Paralelamente a isso, a possibilidade de criar uma infinidade de sonoridades resultou em uma significativa mudança das escutas no decorrer da história.

Segundo Schafer (2001, p. 167), “até a Renascença, ou mesmo até o Século XVIII, a música ocupava uma área de intensidade e um limite de frequência”, o que pode ser observado na figura 3. A ampliação do campo de escuta,



conforme o autor, “coincide com a área total da audibilidade humana.” Portanto, houve um alargamento na extensão espacial da escuta e, por consequência, a imersão em paisagens sonoras carregadas de sonoridades e ruídos.

Figura 1 - Localização da fonte sonora por Schafer (2001)



Fonte: SCHAFER (2001, p. 168).

Considerando a relevância das paisagens sonoras, Schafer (2001, p. 25) aponta para a necessária atenção aos aspectos significativos dos sons, como sua individualidade, quantidade e preponderância. Nessa perspectiva, apresenta os seguintes elementos que constituem as paisagens sonoras: “sons fundamentais, sinais e marcas sonoras” (SCHAFER, 2001, p. 26).

A ideia de som fundamental parte do contexto da tônica⁷, considerando o sistema tonal. Ela é a base que estrutura uma construção que não é vista, nem ouvida, mas que está ali em uma escuta interna, que se constitui culturalmente:

⁷ Tônica: Considerando-se o sistema tonal maior-menor é a nota principal, também chamada de primeiro grau de uma escala. (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 954)



“os sons fundamentais não precisam ser ouvidos conscientemente, eles são entreouvidos, mas não podem ser examinados, já que se tornam hábitos auditivos, a despeito deles mesmos” (SCHAFER, 2001, p. 26). O autor faz um paralelo com a percepção visual, na relação entre figura e fundo. Numa relação de perspectiva, um não pode existir sem o outro, o fundo dá o suporte ao contorno da figura. Da mesma forma, na perspectiva da escuta, os sons fundamentais estão presentes, mesmo não sendo percebidos conscientemente. Segundo Schafer (2001), os sons presentes em uma paisagem sonora são representantes de sua geografia e clima, como a água, o vento, as planícies, os pássaros, insetos e animais.

Os sinais diferem dos sons fundamentais, pois são ouvidos conscientemente e, no âmbito da perspectiva, se caracterizam mais como figura do que como fundo, e representam um significado, expressam mensagens mais complexas. Schafer (2001, p. 26) destaca alguns sons que situa como sinais, entre eles os “avisos acústicos: sinos, apitos, buzinas e sirenes”. A marca sonora, por sua vez, é constituída por sons que se associam a uma comunidade, sendo representativos e únicos de uma localidade, de um povo, permitindo pensar em uma identidade sonora ou na “vida acústica da comunidade” (SCHAFER, 2001, p. 27).

Assim, em qualquer ambiente da vida cotidiana há uma representação sonora característica, ou seja, paisagens sonoras representativas, e esse conjunto de sonoridades sempre constitui um ambiente sonoro híbrido, marcado pelos sentidos criados nos diversos contextos culturais. Portanto, as paisagens sonoras são híbridas, na medida em que resultam de uma fusão e são providas de significados, o que sugere a busca de seus sentidos e de sua representatividade afetiva, independentemente de sua origem.



O HIBRIDISMO SONORO DE HERMETO PASCOAL

Exemplo de uma construção híbrida de sonoridades no campo da música popular contemporânea é a obra do multi-instrumentista, arranjador e compositor alagoano Hermeto Pascoal. Conhecido no Brasil como o “bruxo dos sons”, Pascoal apresenta uma produção musical exótica e inusitada, marcada pela fusão de diferentes instrumentos, de materiais sonoros e de formas experimentais de produção vocal. Sons aleatórios e profusos, inesperados e cotidianos invadem o contexto musical, instalando um hibridismo sonoro que resulta das experimentações que acompanham a construção das composições.

Fotografia 2- Hermeto Pascoal/ Explorações tímbricas



Fonte: Página do Jornal de Alagoas⁸

A experimentação quanto à fusão de sonoridades resultou da relação do artista com o universo espiritual e místico, na qual “começou a receber

⁸ Jornal Alagoas: http://www.jornaldealagoas.com.br/pop-e-arte/22930/2018/11/16/alagoano-hermeto-pascoal-recebe-grammy-latino-em-las-vegas_



mensagens intuitivas que o instigavam a compor uma música por dia, durante um ano inteiro, como um ato de devoção” (COSTA-LIMA NETO, 2009, p.166). O fato de criar uma música por dia, no período de um ano, levou Pascoal a produzir em variados momentos e espaços, em uma festa familiar, em sua casa, durante uma partida de futebol, em viagens. O resultado foram centenas de partituras publicadas sob o título de *Calendário do Som*⁹. O repertório apresenta uma variedade de estilos musicais, passando pelo folclórico, o popular e o erudito, que expressam mais de 19 variações estilísticas. Ao final de cada partitura, Hermeto Pascoal faz um comentário acerca da composição realizada, em que sensações e lembranças são descritas.



Figura 3 - Partitura da música 201/Hermeto Pascoal

Fonte: Página partituras Hermeto Pascoal¹⁰

Na expressão verbal que acompanha as partituras, o artista destaca a intensa exploração de timbres com materiais diversificados e, por vezes, desabafa com o receptor a respeito de questões políticas e da falta de valorização da música instrumental. Com efeito, “as referências anotadas nos

⁹ Hermeto fala sobre o Calendário do Som (2007): <https://www.youtube.com/watch?v=rqiU19OGgwc>

¹⁰ Acesso ao álbum de partituras: <http://hermetopascoal.com.br/partituras/calendario.pdf>



rodapés das partituras do *Calendário do Som* comprovam o repertório variado de estilos folclóricos, populares e eruditos presentes no sistema musical do compositor alagoano” (COSTA-LIMA NETO, 2009, p. 169).¹¹ Essa variedade é acompanhada de instrumentos inusitados, como explica Costa-Lima neto:

Dentre os instrumentos e objetos sonoros criados por Hermeto Pascoal, um dos mais apreciados é uma chaleira, em cujo bico o músico introduz um bocal de bombardino, e que pode ser tocada vazia ou cheia d’água. O alagoano utiliza-a como um instrumento de sopro, à maneira dos metais de uma banda imaginária (COSTA-LIMA NETO, 2009, p. 169).

Fotografia 4 - Hermeto Pascoal/ Sonoridades não convencionais¹²



Fonte: Imagem Folha de São Paulo

No contexto musical de Hermeto, o híbrido, conduz à compreensão de que as possibilidades de composição musical excedem os limites tradicionais

¹¹ As bandas de música tiveram grande influência na sua produção musical, como na criação de instrumentos musicais não convencionais.

¹² Acesso para assistir Hermeto Pascoal tocando chaleira e porcos de brinquedo: https://www.youtube.com/watch?v=FATEklGnJ_4



acerca das combinações tímbricas, harmônicas e de estilos musicais. Portanto, aqui está o híbrido como fenômeno que quebra e transgride a norma.

As misturas musicais constantes do sistema musical do compositor alagoano sugerem uma leitura psicológica: ao unir, simbolicamente, a *mãe* e o *pai*, surge o *filho*, isto é, o indivíduo Hermeto Pascoal, cuja marca registrada é: “ter influência do mundo todo, sai sempre tudo misturado, assim é que é bom” (música nº_316: 338) (COSTA-LIMA NETO, 2009, p. 169).

As influências sonoras foram fortes e determinantes na produção musical de Hermeto Pascoal, implicando um percurso não convencional. Imersos em seu processo criativo e a ele incorporados, estão os sons e as fontes sonoras que rodearam sua trajetória de vida, como “o fole do pai, os músicos Vicente Cego e Juvenal Tatu, que vinham tocar no bar do pai, as sobras de ferro do avô ferreiro Sena da Bolacha, os animais, o sino da igreja, as festas e cantos populares de Lagoa da Canoa” (VILLAÇA, 2007, p. 8-25).

As memórias afetivas impulsionaram a produção de Hermeto Pascoal, o que se revela na inclusão da voz do pai na faixa São Jorge, no disco Zabumbê-bum-á¹³ (1979), e também de “sua mãe, Dona Divina, descrevendo um ritual típico do interior, improvisando pedidos de prenda em uma típica procissão nordestina do santo casamenteiro” (ARAÚJO; BORÉM, 2010, p. 31). Também os sons da natureza e de diferentes animais, com os quais teve contato direto em Lagoa da Canoa até os 14 anos, influenciaram a produção sonora do artista e se mostram na improvisação de palavras e na utilização de recursos como “grunhidos, choros, rangidos, emulação de distorções

¹³ Vídeo *Mistérios do Corpo*: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UPMPye2gg3o>



eletrônicas, *scatting* aleatório e ondas de *glissandi*” na execução vocal[□] (ARAÚJO; BORÉM, 2010, p. 33).

Para os críticos Araújo e Borém (2010), o percurso autodidata do compositor resulta em uma obra inovadora, que está aberta a diferentes campos de pesquisa como “composição, *performance*, etnomusicologia, educação musical, organologia, música e tecnologia, sociologia, e psicologia da música” (ARAÚJO; BORÉM, 2010, p. 23). Devido à diversidade de influências sonoras, à fusão dos mais diversos gêneros, aos aspectos místicos, gastronômicos, religiosos e afetivos, Hermeto Pascoal intitula-se um compositor de “música universal brasileira”, pois, ao mesmo tempo em que firma suas raízes, ele está aberto às influências de todo o mundo, chegando, por meio de uma fusão paradoxal, a manifestar uma relação sinestésica na descrição dos alimentos e de situações despertadas pela música.

Na música nº 231: 253, por sua vez, Hermeto Pascoal embolou na mesma frase os alimentos e os gêneros musicais do Caribe (Cuba) e do Brasil, rimando: “Esta música é uma mistura de mambo em dois, com chorinho e feijão com farinha e arroz”. Ao fundir os gêneros musicais com os gêneros alimentícios, o alagoano cria uma nova receita, a “música-comida”, uma iguaria antropofágica, multissensorial e multiétnica (COSTA-LIMA NETO, 2009, p. 172).

Dessa forma, a produção musical eclética de Hermeto Pascoal rompe padrões, tanto do sistema musical quanto de seu próprio aprendizado. Nesse amálgama, em que se revela uma produção híbrida resultante de uma textura sociocultural, mostra-se a identidade do sujeito e de uma produção artística, decorrente de muitas fusões e misturas, o que rompe com a ilusão de uma identidade sonora e pessoal permanente. Nesse sentido, a produção de Pascoal é um exemplo que conduz à compreensão de que o sujeito se encontra imerso



em sonoridades e que é influenciado por diferentes manifestações culturais, cujo movimento intenso, rápido e permanente alicerça transformações.

REVERBERAÇÕES

No universo sonoro-musical, que compreende a música e as demais sonoridades que existem no mundo, há uma presença de códigos, em que signos introduzem conceitos e ideias, resultantes de construções coletivas de diferentes contextos sociais e culturais. Portanto, as sonoridades e a música, como dimensões socioculturais, são práticas representativas de uma consciência coletiva, podendo ser consideradas um testemunho histórico.

Isso pode ser comprovado pelas sonoridades, presentes na produção musical de Hermeto Pascoal, as quais podem ser analisadas sob a perspectiva da flexibilidade, visto que sua linguagem é expressão do mundo interior e subjetivo do artista e de seu entorno, enquanto os objetos que a produzem são manifestações culturais de contextos e momentos histórico-sociais distintos (HALL, 1997).

Sob a perspectiva da representação (HALL, 1997), que é o fundamento da produção de sentidos, na expressão musical de Hermeto Pascoal, por exemplo, também entram em jogo os signos visuais, revelados pela postura, vestimentas, materiais sonoros e gestos. Assim, sob o ângulo do compositor e do intérprete, como criadores, pode-se considerar a produção como uma forma de representação emotiva, relacionada ao enfoque intencional, pois, na execução de uma composição ou em cada uma de suas performances, há uma intenção própria que sugere sentidos à composição e à sua interpretação. Todavia, a aproximação entre a representação expressiva e a intencional solicitam a contribuição do destinatário, instituindo-se um processo de



comunicação construtiva (HALL, 1997): na relevância dada às poéticas textuais e visuais, o destinatário busca elementos de sua dimensão material que imprimem significações a essas diferentes linguagens

Contudo, há o estranhamento gerado pelo novo, pela fusão, pela mistura. O modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são produto de uma herança cultural, ou seja, são o resultado da operacionalidade de determinada cultura (LARAIA, 2001, p. 68). Mas há um modo de ampliar o campo de visão e de auscultação para além do que os olhos e os ouvidos alcançam, do que está predeterminado social e culturalmente: a conscientização de que o hibridismo está presente na vida e em suas manifestações expressivas, intencionais e ou apelativas. Diante do contexto de experimentações e de novas sonoridades, Ferraz defende (2005) o hibridismo sonoro e declara:

De que música eu estarei falando? Existe uma música que quase ninguém conhece. Uma música quase proibida pelas rádios, televisão, salas de concerto, orquestras, grupos de música e até mesmo nas universidades e escolas de música. Que música é esta e o que faz com que seja tão temida assim? [...] esta música está em constante diálogo com todas as outras, e talvez o seu tema seja justamente deixar-se atravessar por todas as linhas que passam pelo que chamamos de canto, dança, drama sonoro etc. (FERRAZ, 2005, p. 15).

Como expressão de códigos que manifestam significados, os sons em geral e a música em particular representam objetos e situações do mundo vivido, ao mesmo tempo em que atuam sobre a realidade, conferindo-lhe sentidos. Além disso, as sonoridades, para além de seus códigos culturais partilhados, instituem uma relação afetiva com o sujeito que é única e que o conecta às lembranças de momentos vividos. Nesse sentido, as sonoridades



presentes em diferentes contextos sociais e as que emergem de vivências reverberam, de forma transversal, nas sociedades. Tanto sonoridades do cotidiano como músicas que ressoam por todos os lados penetram na escuta e no corpo do sujeito.

Portanto, há cruzamentos e misturas o tempo todo, e, embora tudo se encontre e ressoe no hoje, o indivíduo vive em perspectivas, ou seja, para ele, nem tudo se encontra no mesmo plano de importância. Existem variações de “profundidade” que são determinadas pelos contextos sociais, econômicos e políticos. Como no atual cenário os cruzamentos e misturas se perfazem de forma cada vez mais intensa, em consequência da globalização e do desenvolvimento de tecnologias, surge a impossibilidade de o sujeito absorver esse movimento excessivo, ainda que nele esteja mergulhado e imerso em uma bolha de estímulos que o atravessam.

Nos espaços de coexistências múltiplas, onde o som “materializa” a memória mais próxima do ouvido, o efêmero e o inconstante se mostram em uma paisagem de sons e vozes, que repercute exponencialmente na memória, em suas particularidades e especificidades. Objetos tímbricos e dinâmicos, assim postos, conduzem às vivências, convivências e conceitos em um ambiente propício a um processo pedagógico interdisciplinar. Possibilidades pedagógicas podem, assim, ser buscadas, em direção a um leque rico de interações pessoais e coletivas.

Eis a razão para expor o campo de coexistências sonoras em que os ouvintes estão imersos, pois ele é um convite para que interajam com o hibridismo de sonoridades e, por meio dele, desenvolvam sua criatividade e a aproximação com o outro ao se abrirem para uma escuta ativa e sensível. Nesse sentido, o hibridismo sonoro e musical favorece o reconhecimento



da realidade como múltipla e sugere que a aglutinação do diverso e variável pode contribuir para a concepção de uma sociedade mais harmônica.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, F.; BORÉM, F. **Variação Progressiva de Schoenberg em Hermeto Pascoal: análise e realização de duas *lead sheets* do *Calendário do Som***. Per Musi, Belo Horizonte, n. 28, 2013, p.70-95.

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1986.

COSTA-LIMA NETO, L. (2009). **O Calendário do Som e a estética sociomusical inclusiva de Hermeto Pascoal: emboladas, polifonias e fusões paradoxais**. Revista USP, (82), 164-188. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.voi82p164-188>. Acesso em: 3 de abr. 2019.

FERRAZ, Silvio. **Livro das sonoridades** [notas dispersas sobre composição]. Rio de Janeiro: 7letras, 2005.

HALL, Stuart. The work of representation. In: _____. **Representation: cultural representations and signifying practices**. London/TheLondon/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/The Open University, 1997. (Trad. Ricardo Uebel).

LARAIA, Roque. **Cultura, um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2001.

MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.



SCHAFFER, Raymond Murray. **A Afinação do mundo** – uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

TRIVINHO, E. **Glocal**: visibilidade mediática, imaginário Bunker e existência em tempo real. São Paulo: Annablume, 2010.

VASCONCELOS, José. **Acústica Musical e Organologia**. Porto Alegre: Movimento, 2002.

VILLAÇA, Edmiriam Módolo. **O Menino Sinhô, vida e música de Hermeto Pascoal para crianças**. Ilustrações de Rosinha Campos. Carta de Zélia Gaia. São Paulo: Ática, 2007.

WISNIK, J. M. S. Machado Maxixe: O caso Pestana. **Teresa (USP)**, USP/34 - São Paulo, n.4-5, 2003.

Data de recebimento: 11/05/2023

Data de aprovação: 31/08/2023



VIDEOGAMES E VIOLÊNCIA: UM ANTIGO (MAS PERSISTENTE) DEBATE

VIDEO GAMES AND VIOLENCE: AN OLD (BUT PERSISTENT) DEBATE

Everton Garcia da COSTA¹

Laryssa dos Santos WALTTER²

Leonardo de Oliveira GONÇALVES³

Nicolas BOLDT⁴

RESUMO

A associação entre jogos eletrônicos e violência acompanha o desenvolvimento da indústria de games desde o seu nascimento, intensificando-se a partir da década de 1990 e começo dos anos 2000, quando os jogos se tornaram mais realistas. Esse debate foi influenciado por uma tradição de pânico moral, que há mais de cem anos baseia-se em acusar obras artísticas de promoverem comportamentos imorais e criminosos na sociedade. À luz desse debate, este artigo tem por objetivo principal desenvolver uma reflexão social acerca da suposta relação entre videogames e aumento da violência. Corroborando pesquisas mais recentes e equilibradas, defende-se o argumento de que o comportamento humano é influenciado por um conjunto amplo de fatores de natureza complexa, de modo que não se pode estabelecer uma relação de causalidade direta entre jogos eletrônicos e o aumento da violência.

¹ Doutorado em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor Adjunto do Departamento de Sociologia da UFRGS. E-mail: <eve.garcia.costa@gmail.com>.

² Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: <laryswaltter@gmail.com>.

³ Graduado em História pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci. E-mail: <logoncal21twitter@gmail.com>.

⁴ Graduando em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: <nicolasboldt1@gmail.com>.



PALAVRAS-CHAVE

Jogos eletrônicos. Violência. Agressividade. Pânico moral.

ABSTRACT

The association between electronic games and violence follows the development of the games industry since its birth, intensifying from the 1990s and the beginning of the 2000s, when games became more realistic. This debate was influenced by a tradition of moral panic, which for over a hundred years has been based on accusing artistic works of promoting immoral and criminal behavior in society. In the light of this debate, this article's main objective is to develop a social reflection on the supposed relationship between videogames and the increase in violence. Corroborating more recent and balanced research, the argument is defended that human behavior is influenced by a wide range of factors of a complex nature, so that a direct causal relationship between electronic games and the increase in violence cannot be established.

KEYWORDS

Electronic games. Violence. Aggressiveness. Moral panic.

INTRODUÇÃO

Em abril de 2023, o Brasil vivenciou um atentado brutal ocorrido em uma creche na cidade de Blumenau, no estado de Santa Catarina. Na ocasião, um criminoso de vinte e cinco anos invadiu o local portando uma machadinha e assassinou quatro crianças, com idades entre quatro e sete anos. Após o crime, o assassino entregou-se à polícia. Durante os depoimentos, não apenas afirmou não sentir arrependimento, como também classificou a chacina como “um ato de coragem”.⁵ O caso de

⁵ Informação disponível em: <https://www.itatiaia.com.br/editorias/brasil/2023/04/17/infancia-drogas-e-mania-de-perseguiçao-saiba-quem-e-o-autor-do-massacre-em-creche-de-blumenau>. Acesso em: 29 mai. 2023.



Blumenau trouxe à tona uma questão muito antiga nas áreas que estudam o comportamento humano: afinal de contas, o que leva certos indivíduos a cometerem atos tão cruéis como o que aconteceu em Blumenau? Logo, alguns veículos de imprensa – de qualidade bastante questionável, vale destacar – levantaram a hipótese de que o criminoso teria sido motivado por uma aposta em um jogo online (TEODORO, 2023; LIMA, 2023). Não demorou para que políticos – inclusive o próprio presidente da República – também acusassem os videogames pelo crime. Isso, por sua vez, reviveu um velho – mas persistente – debate: videogames violentos podem estar por trás de chacinas, como a que aconteceu em Santa Catarina? Teria o assassino sido motivado por algum game?

Os jogadores de videogame que acompanham a indústria de games há algum tempo muito provavelmente não se surpreenderam com a associação entre games e a chacina de Blumenau. Há muito existe um discurso estabelecido em parte da opinião pública de que jogos eletrônicos com cenas de violência tornam os jogadores – sobretudo crianças e adolescentes – mais violentos, devendo, portanto, serem regulados ou até mesmo combatidos pelo Estado. Esse discurso⁶ vem sendo inflamado ao longo das últimas décadas em diversos países, dentre eles o Brasil, através da articulação entre veículos de imprensa sensacionalistas, políticos moralistas – tanto

⁶ Discurso é entendido aqui nos termos de Laclau e Mouffe (2015). Para esses autores, discurso é uma noção que não se refere apenas à linguagem verbal, mas engloba todos os elementos simbólicos e discursivos usados para articular e organizar o campo político. Isso inclui palavras, símbolos, imagens, narrativas e práticas sociais que são mobilizadas para criar significado e construir políticas. Conforme Laclau e Mouffe, o campo político é um terreno de constantes lutas em que diferentes discursos (distintas visões de mundo e interpretações da realidade) buscam se hegemonizar (fixar significados) por meio da articulação.



à esquerda quanto à direita – bem como por profissionais da psicologia, baseados em estudos limitados e de qualidade duvidosa.

À luz dessa discussão, nosso objetivo no presente artigo foi justamente retomar a questão da associação entre videogames e violência. Corroborando pesquisas mais recentes e equilibradas no campo de investigação dos *games studies*, as quais procuram ir além da mera visão estereotipada de videogames como tecnologias destrutivas, defendemos o argumento de que, dada a complexidade do comportamento humano, o qual é influenciado por um conjunto amplo de fatores de natureza diversa, não podemos sustentar, cientificamente, uma relação de causalidade direta entre jogos eletrônicos e o aumento da violência, tal como fervorosamente defendem os ativistas antivideogames.

O artigo está organizado em três seções, além desta introdução e das considerações finais. Na primeira parte, contextualizamos brevemente o surgimento do polêmico debate em torno da relação entre cenas de violência/comportamentos violentos, o qual emerge num cenário de pânico moral. Na sequência, procuramos mostrar como o tema da violência foi abordado de forma enviesada em estudos acadêmicos, sobretudo entre o final dos anos 1990 e início dos 2000, e de modo sensacionalista por políticos e ativistas antivideogames, os quais procuraram associar tragédias em escolas – como Columbine – aos jogos eletrônicos. Por fim, defendemos o argumento de que, em face da complexidade inerente ao comportamento humano e das consequentes limitações de natureza metodológica decorrentes de sua investigação, torna-se impossível estabelecer uma relação de causalidade entre videogames e aumento da violência.



CENAS DE VIOLÊNCIA GERAM COMPORTAMENTOS AGRESSIVOS/ VIOLENTOS? O VELHO PÂNICO MORAL DE TORNO DE PRODUÇÕES ARTÍSTICAS

Em 1856, o escritor francês Gustave Flaubert publicou o romance *Madame Bovary*, uma das grandes obras da literatura mundial, a qual inaugura o Realismo. O livro tece uma crítica ácida aos relacionamentos conjugais burgueses, narrando a história de Emma Bovary, uma jovem órfã de mãe, criada em uma fazenda pelo pai e leitora voraz das clássicas obras românticas. Entediada com a rotina da vida no campo, Emma sonhava viver um amor ardente com um homem que a salvasse daquela rotina enfadonha e a levasse para a cidade grande. A jovem então casa-se com Charles, um pacato médico recém-viúvo. Seu sonho, no entanto, logo torna-se um grande pesadelo. Em pouco tempo, Emma percebe que a vida de casada era igualmente entediante e completamente diferente das paixões ardentes que lera nos romances. Na sua busca pelo amor intenso e verdadeiro, envolve-se em dois relacionamentos extraconjugais. Os dois homens, após usá-la e usufruírem de seu dinheiro, a abandonam. Tomada pela melancolia (o que hoje conhecemos como depressão), Emma acaba se suicidando.

Madame Bovary rendeu a Flaubert um processo movido pelo governo francês. A acusação era a de que seu livro atentava contra a moral pública e religiosa e aos bons costumes da sociedade francesa, ao supostamente incentivar as mulheres a cometerem o adultério – prática considerada um crime à época. Flaubert foi a julgamento e apresentou suas explicações. Argumentou que o triste fim de Emma, que acaba por tirar a própria vida, era na verdade um aviso para que as esposas não traíssem seus maridos,



pois também teriam um final trágico. A justificativa foi aceita e o autor acabou inocentando.

Avancemos um pouco no tempo e mudemos de local. Na década de 1920, Hollywood, junto com toda a então adolescente indústria cinematográfica norte-americana, se viu no cerne de um turbilhão de escândalos internos e protestos vindos da área civil, além da atenção de autoridades legisladoras. A maior parte das controvérsias e críticas diziam respeito ao conteúdo do material produzido pela indústria, que estaria promovendo comportamentos imorais e indecentes, como violência, liberalismo sexual, miscigenação racial e uso de drogas (em especial o álcool, cuja comercialização fora proibida em janeiro de 1920). Diante da perspectiva de as produtoras serem legisladas, ao ponto de sofrerem legalmente e financeiramente com processos, Hollywood optou por um acordo com as autoridades para que a censura e a fiscalização fossem feitas internamente pela própria indústria cinematográfica. Estes esforços eventualmente culminaram em uma série de códigos formais que foram impostos a todas as produções futuras, o *Motion Picture Production Code*.

Chamado popularmente de Hays Code nas décadas seguintes, em referência ao seu maior proponente e de fato executor, Will H. Hays, presidente da *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA), esses códigos consistiam em regras que deveriam ser seguidas em todas as produções, tais como: proibição de perversão sexual (incluindo homossexualidade e relações sexuais fora do casamento); proibição da exibição do consumo de drogas (incluindo o álcool); exigência de que qualquer comportamento criminoso ou moralmente questionável resultasse na repreensão delinquente dentro da trama do filme; além de uma série de outras “sugestões” com o



objetivo de não fossem produzidos filmes que atentassem contra os padrões morais dos telespectadores (LEFF; SIMMONS, 2001). O Hays Code durou até 1968, quando foi substituído pelo sistema de classificação etária em vigor nos Estados Unidos até os dias de hoje.

Durante meados dos anos 1950, ainda nos Estados Unidos, a indústria de Histórias em Quadrinhos (HQs) passava por um turbilhão, devido a um conjunto de protestos oriundos da área civil, que chamaram a atenção das autoridades legisladoras. O estopim desta situação foi uma série de debates moralistas travados no Senado norte-americano em torno do conteúdo das HQs, considerado perigoso às crianças e adolescentes. A discussão se tornou ainda maior com a publicação do livro *Seduction of the Innocent* (A Sedução dos Inocentes, em tradução livre) do psiquiatra Fredric Wertham, em 1954, obra que afirmava, entre outras coisas, que as HQs eram uma forma de mídia que causava diversos efeitos negativos na formação da juventude, além de potencializar a delinquência juvenil (WERTHAM, 1954).

Este livro – que mais tarde saberíamos tratar-se de uma fraude, uma vez que se valia de dados manipulados e inconsistentes⁷ – é muitas vezes apontado também como a origem da interpretação inquisitória de que Batman e Robin seriam um casal homossexual e que o objetivo destas histórias era perverter sexualmente a juventude. Com o objetivo de atender às demandas dos setores revoltados da sociedade e impedir uma retaliação legal e legislativa dos respectivos setores governamentais, a indústria norte-americana de HQs optou por censurar e fiscalizar por si

⁷ Carol Tilley (2019, p. 10), a partir de sua vasta pesquisa documental em torno da obra de Fredric Wertham e dos dados utilizados como base para a obra *Seduction of the Innocent*, afirma ter encontrado várias provas de que o psiquiatra alemão “inventou e fez má interpretação de partes de suas provas contra os quadrinhos”.



mesma a produção artística dessas revistas, criando sua própria agência reguladora privada, a *Comics Code Authority (CCA)*, em 1954. Assim como o Hays Code, as regras da CCA tinham como objetivo monitorar e censurar as HQs para que se adequassem a um padrão mínimo de “moralidade e decência”. A primeira regra, por exemplo, estabelecia que: “Crimes nunca devem ser apresentados de forma a criar simpatia pelo criminoso, promover a desconfiança das forças da lei e da justiça ou inspirar outros com desejo de imitar os criminosos.”⁸

Esses acontecimentos – o julgamento de Flaubert, na França do século XIX, e a censura moral nos Estados Unidos em torno de Hollywood nos anos 1920, que se estenderia à indústria de HQs em meados do século passado – nos revelam um fato muito importante: o pânico moral em torno obras de ficção e a acusação de que elas influenciariam negativamente o comportamento humano, sobretudo dos mais jovens, possui uma longa tradição. A tentativa de associar os videogames a comportamentos agressivos e violentos de jovens, ou até mesmo a crimes bárbaros que chocaram a sociedade, está inserida nessa *tradição de pânico moral*.

A noção de pânico moral se popularizou no começo da década de 1970, a partir da publicação de *Folk Devils and Moral Panics*, de Stanley Cohen. No livro, publicado originalmente em 1972, o sociólogo britânico-sul-africano utiliza o conceito de pânico moral para descrever um fenômeno social em que determinados grupos ou comportamentos sociais acabam sendo demonizados e estigmatizados pela sociedade, gerando um sentimento de pânico generalizado na opinião pública, na mídia e agentes

⁸ Disponível em: <https://cblldf.org/the-comics-code-of-1954/>. Acesso em: 2 jun. 2023.



políticos. Esse pânico está sustentado, segundo o autor, numa espécie de delírio ou alucinação coletiva em que se criam determinadas imagens de pavor numa multidão, causando-lhe a sensação de que nós, assim como a realidade social, corremos sério perigo iminente e que devemos fazer algo urgente para salvar nossas vidas antes que seja tarde demais. Em geral, pânicos morais criam-se sobretudo em questões envolvendo jovens, como por exemplo, o risco das drogas, delinquência e violência. No campo das disputas políticas, tal sentimento de medo exacerbado, por sua vez, acaba sendo mobilizado por grupos conservadores e reacionários que visam combater certos grupos e comportamentos considerados imorais

O pânico moral em torno dos games, com efeito, tem raízes mais antigas, as quais remetem a um momento anterior ao nascimento da indústria de jogos eletrônicos. Como destacamos, trata-se de um temor coletivo que atingiu Hollywood no começo do século XX e alcançou os quadrinhos logo em seguida. No pós-guerra, com a crescente popularização do cinema entre os jovens, cresceu também o temor acerca do efeito que filmes violentos poderiam ter sobre crianças e adolescentes. A respeito disso, Paula Gomide (2000) destaca que essa discussão se estabeleceu na academia por volta da década de 1970, frente à crescente preocupação de que cenas de violência veiculadas na mídia (em filmes, programas de TV, desenhos animados, e mesmo esportes) poderiam influenciar negativamente o comportamento de crianças e jovens, tornando-os mais violentos, inclusive a longo prazo, na vida adulta. Nesse contexto, uma série de estudos começam a ser publicados no âmbito da Associação Americana de Psicologia (APA). Um desses estudos e que teve grande repercussão, foi publicado por Eron *et al.* (1972), os quais defenderam



o argumento de que jovens adultos com comportamentos agressivos possivelmente tinham preferência por programas de TV violentos no período entre 8-9 anos de idade. Os autores sustentam essa tese a partir de uma pesquisa que realizaram com 427 adolescentes. Baseando-se nos resultados encontrados, defendem que quanto mais violentos são os programas preferidos por garotos dessa faixa etária, mais agressivo será o seu comportamento em idades futuras.

Em outro estudo, também de grande circulação no meio acadêmico, o psicólogo norte-americano Rowell Huesmann (1986) defendeu que a violência veiculada na mídia gera “*scripts* agressivos” que são adquiridos pelas crianças por meio da observação, promovendo a adoção de comportamentos também agressivos. Para este autor, “os hábitos de televisão na primeira infância estão correlacionados com a criminalidade adulta, independentemente de outros fatores causais prováveis.” (HEUSMANN, 1986, p. 125).

À luz de estudos da matriz norte-americana de psicologia, como os de Eron *et al.* (1972) e Heusmann (1986), começou a surgir, naquele momento, uma enxurrada de produções que procuraram estabelecer uma relação de causalidade entre o aumento de comportamentos agressivos/violentos e o consumo de violência veiculada na mídia. Gomide (2000) destaca que grande parte desses estudos se ancorava nos pressupostos das chamadas “Teorias da Aprendizagem Social”, as quais, entre outras coisas, defendiam que os meios de comunicação de massa produzem uma violência moralmente justificada. Como exemplo disso, poderíamos mencionar aqui a recente série de filmes John Wick. Apenas nos três primeiros filmes da franquia, o protagonista – vivido pelo ator Keanu Reaves – cometeu 299 assassinatos – o que significa uma morte a cada 1 minuto e 11 segundos de



filme.⁹ Esse número absurdo de mortes possui uma justificativa moral; no primeiro filme, por exemplo, a motivação do protagonista era o sentimento de vingança nascido a partir do assassinato do seu cão de estimação. Segundo os pressupostos da Aprendizagem Social, filmes como John Wick seriam problemáticos pois transmitiriam ao público, sobretudo crianças e adolescentes, a noção de que comportamentos agressivos podem ser adotados, uma vez que estejam moralmente justificados.

Ainda segundo Gomide (2000), a preocupação com a exposição de jovens a programas de TV violentos levou a APA a publicar, em 1985, um relatório em que eram apontados três principais efeitos nocivos que poderiam ser causados a crianças e adolescentes que consomem conteúdos violentos veiculados na mídia:

- 1) crianças e adolescentes podem tornar-se menos sensíveis a dor e ao sofrimento dos outros. Aqueles que assistem muitos programas violentos são menos sensíveis a cenas violentas do que aqueles que assistem pouco, em outras palavras, a violência os importuna menos, ou ainda, consideram, em menor grau, que o comportamento agressivo está errado;
- 2) crianças e adolescentes podem se sentir mais amedrontados em relação ao mundo ao seu redor. A APA relata que programas infantis têm vinte cenas violentas a cada hora, permitindo que crianças que vêm muita TV pensem que o mundo é um lugar perigoso;
- 3) crianças e adolescentes podem, provavelmente, se comportar de maneira agressiva ou nociva em relação aos outros, ou seja, comportam-se de maneira diferente após assistirem a programas violentos em TV (GOMIDE, 2000, *online*).

A partir dos anos 1990, com a popularização cada vez maior dos jogos eletrônicos e o surgimento dos gráficos em 3D, as críticas e acusações

⁹ Informações disponíveis em: <https://www.terra.com.br/diversao/entre-telas/o-absurdo-numero-de-mortes-na-conta-de-john-wick-durante-os-tres-primeiros-filmes,837dco06dddbcf9865cadc790e8bb7965mdep6oj.html>. Acesso em: 29 mai. 2023.



sobre os riscos atrelados à violência excessiva na mídia, que até, então, direcionavam-se principalmente aos quadrinhos, filmes e programas de TV, foram direcionadas aos videogames, como veremos a seguir.

VIDEOGAMES E VIOLÊNCIA: ENTRE A CIÊNCIA E O SENSACIONALISMO

Em 1992, foi lançado o primeiro jogo de uma das maiores franquias de games de todos os tempos: *Mortal Kombat* (MK). Como um jogo de luta, ele por si só já trazia cenas de violência. No entanto, o game poderia ficar ainda mais violento no final de cada combate com os famosos *fatalities*, isto é, comandos especiais acionados pelo jogador, através dos quais tornava-se possível finalizar um inimigo derrotado com golpes brutais, que envolviam decapitações e incineração, por exemplo, com sangue jorrando pela tela.¹⁰ O segundo jogo, lançado um ano depois, expandiu significativamente a lista de *fatalities*, sendo possível agora até mesmo partir o adversário ao meio. A extrema violência de MK tornou-o um enorme sucesso comercial, ao mesmo tempo em que o colocou no centro das críticas de ativistas antivideogames. Seu impacto sobre a indústria de games foi tão grande que a preocupação quanto à sua influência negativa no comportamento de crianças e adolescentes levou à criação do *Entertainment Software Rating Board* (ESRB), em 1994, órgão responsável pela classificação indicativa de jogos eletrônicos na América do Norte.

Ainda em meados da década de 90, o surgimento de consoles de videogame com gráficos em 3D, como o PlayStation, tornou os jogos mais

¹⁰ Todos os *fatalities* do primeiro MK podem ser assistidos neste vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=w1AgHtaGqUM>.



realistas. As cenas de violência, conseqüentemente, tornaram-se mais explícitas. O sucesso de MK mostrou à indústria que a violência vende – e muito.¹¹ Foram lançados, neste período, diversos jogos com temática violenta, por exemplo, *Carmagedon*, *Grand Thaft Auto*, *Killer Instinct*, *DOOM*, *Wolfenstein 3D*, *Primal Rage*, entre inúmeros outras franquias, algumas das quais fazem sucesso até hoje. Além disso, naquele momento, a indústria de games crescia de forma exponencial – foram comercializadas, por exemplo, mais de 100 milhões de unidades do console PlayStation, lançado pela Sony em 1994. Começa então a surgir uma forte onda de discussões – leigas e acadêmicas – sobre os conteúdos violentos veiculados nos videogames, o seu fácil acesso a crianças e adolescentes, e o quanto eles influenciariam negativamente o psicológico dos jogadores.

Paralelamente, emerge nesse momento um conjunto de estudos – também no âmbito da psicologia norte-americana –, os quais apontavam uma correlação positiva entre a violência dos videogames e o desenvolvimento de comportamentos agressivos e violentos entre crianças e adolescentes. Em um artigo de grande circulação publicado em 1998 e intitulado *Video game violence: A review of the empirical literature*, Karen Dill e Jody Dill analisaram um conjunto de pesquisas publicadas até então a respeito dessa temática de investigação. As produções existentes, destacam as autoras, apontavam que a relação entre o aumento de violência e o consumo de jogos eletrônicos é possivelmente mais forte quando comparada ao consumo de filmes e programas de televisão. Isso ocorreria, pois games recompensam o

¹¹ Desde o primeiro jogo da franquia, até o décimo primeiro, lançado em 2019, o que engloba um intervalo de 30 anos de história, a série MK vendeu mais de 80 milhões de cópias. Informação disponível em: <https://www.arkade.com.br/mortal-kombat-vendeu-80-milhoes-de-copias-em-30-anos-de-historia/>. Acesso em: 30 mai. 2023.



comportamento violento do jogador, por exemplo, com pontos de experiência ou habilidade, liberando novos cenários ou níveis de dificuldade, ou simplesmente com efeitos sonoros e visuais. Do mesmo modo, protagonistas de jogos, ao cometerem comportamentos violentos, normalmente não sofrem nenhum tipo de consequência negativa, pelo contrário, as consequências acabam sendo positivas, o que reforçaria a adoção de comportamentos agressivos pelo jogador.¹² Além disso, argumentam Dill e Dill (1998), a exposição à violência dos jogos tornaria os jovens menos empáticos à dor e ao sofrimento alheio.

O estudo *Video Games and Aggressive Thoughts, Feelings, and Behavior in the Laboratory and in Life*, publicado no ano 2000 por Anderson e Dill e também com grande circulação acadêmica, segue pela mesma linha de argumentação. Com base em dois estudos realizados, ambos envolvendo pouco mais de 200 estudantes de graduação, os autores afirmam ter encontrado uma correlação positiva entre o consumo de games violentos e o comportamento agressivo e delincente. Conforme os autores, a exposição a games com cenas de violência, como *Wolfstein 3D*, aumenta pensamentos e comportamentos agressivos nos jogadores, tanto em curto, quanto a longo prazo, sobretudo em homens que já têm predisposição psicológica à agressão. Os autores concluem que “Os videogames violentos fornecem um fórum para aprender e praticar soluções agressivas para situações de conflito.” (ANDERSON; DILL, 2000, p. 788).

¹² É importante destacar que essa crítica desconsidera totalmente o fato de que muitos jogos com conteúdos violentos acabam incentivando os jogadores a utilizarem abordagens de jogo menos violentas. Em *Red Dead Redemption 2*, por exemplo, game que se passa no Velho Oeste e que dá inteira liberdade ao jogador, há um sistema de moralidade, no qual o protagonista recebe pontos de honra por suas boas ações. Esse sistema influencia, inclusive, o final da história: o final considerado “bom” só pode ser alcançado se o protagonista tiver um nível mínimo de pontos de honra.



Estudos acadêmicos como os de Dill e Dill (1998) e Anderson e Dill (2000), entre diversos outros publicados à época e que seguem uma mesma linha de argumentação, tornaram-se a cartilha de cabeceira de ativistas sensacionalistas antivideogames. A ocorrência de chacinas praticadas por jovens e que chocaram a sociedade, por sua vez, fez com que esses ativistas passassem a ter presença constante na grande mídia. A tragédia mais conhecida foi o Massacre de Columbine, nos Estados Unidos. No dia 20 de abril de 1999, a Columbine High School sofreu um atentado, no qual dois ex-alunos da instituição, Eric Harris (18 anos) e Dylan Klebold (17 anos), invadiram o local com explosivos e armas de grosso calibre e assassinaram 12 alunos e 1 professor, deixando outras 21 pessoas feridas. Em seguida, trocaram tiros com a polícia e cometeram suicídio. Em seus diários, os autores do crime mencionavam questões psicológicas, como depressão, raiva e *bullying*. No entanto, ao ser descoberto que ambos jogavam o game *Doom*, jogo eletrônico de tiro em primeira pessoa desenvolvido pela empresa ID Software em 1993, a discussão na opinião pública se resumiu quase exclusivamente à relação entre jogos e violência.

No Brasil, também em 1999, ocorreu um massacre semelhante à Columbine, o do Morumbi Shopping, no qual o estudante de medicina Mateus da Costa Meira, com 24 anos e de família classe média-alta, invadiu uma sala de cinema com uma submetralhadora, assassinou três pessoas e feriu outras quatro. As investigações do crime mostraram que o criminoso tinha problemas psiquiátricos e com o uso de drogas. Contudo, a suposta influência negativa dos videogames novamente veio



à tona, pois descobriu-se que Mateus jogava *Duke Nukem 3D* – outro jogo de tiro em primeira pessoa lançado em 1996.

Para os ativistas antivideogames não havia dúvidas de que tais tragédias tinham sido motivadas por videogames violentos. Afinal de contas, existia toda uma base de estudos que procuravam justamente vincular essa relação de causalidade. O artigo de Anderson e Dill (2000), por exemplo, logo no primeiro parágrafo da introdução, já estabelece uma relação entre Columbine e jogos com violência:

Em 20 de abril de 1999, Eric Harris e Dylan Klebold lançaram um ataque à Columbine High School em Littleton [...]. Embora seja impossível saber exatamente o que levou esses adolescentes a atacar seus próprios colegas e professores, vários fatores provavelmente estiveram envolvidos. *Um possível fator contribuinte são os videogames violentos.* Harris e Klebold gostavam de jogar o sangrento jogo de tiro *Doom*, um jogo licenciado pelos Estados Unidos. (ANDERSON; DILL, 2000, p. 772 [grifos nossos]).

Paralelamente à publicação destes estudos, parte da imprensa veiculava textos tendenciosos, visando causar muito mais medo em torno dos videogames, do que realmente informar o público. Um bom exemplo de como a grande mídia abordou o atentado em Columbine de forma sensacionalista pode ser encontrado numa matéria publicada no jornal *The New York Times*, em 30 de abril de 1999, poucos dias após a chacina. Intitulada “*The Gaming of Violence*”, a reportagem apresenta uma análise bastante supérflua ao destacar como os autores do crime foram supostamente influenciados pelos games de tiro que jogavam, como *DOOM* e *Quake*.



Segundo a matéria, tais jogos atraem os jogadores com suas características de violência fantástica vivenciadas em primeira pessoa, recompensando o bom desempenho com mais violência. Após apresentar toda uma argumentação rasa associando games a chacinas em escolas, a reportagem termina afirmando, em seu último parágrafo, que não há evidências conclusivas que sustentem uma verdadeira correlação entre a violência real e o consumo dos jogos violentos. O texto chama a atenção também ao fato de os Estados Unidos serem um país com um enorme acesso a armas de fogo. Afirma ainda que a prática de confundir fantasia com realidade é algo que na verdade os próprios adultos normalmente fazem quando tentam acusar crianças e adolescentes de serem influenciados por obras de ficção, como filmes e jogos. Todavia, tais ressalvas são feitas somente no fim da matéria, depois que o massacre de Columbine já havia sido associado aos jogos eletrônicos.

Em outra reportagem, intitulada “*Computer Games Linked to Violence*”, veiculada no dia 24 de abril de 2000, o editor do *The Guardian*, Tim Radford, chama a atenção sobre o “perigo” da correlação entre violência e jogos eletrônicos. Radford estabelece conexões entre videogames, o Massacre de Columbine e uma chacina ocorrida em Kentucky, em que um adolescente de 14 anos assassinou três estudantes em um grupo de orações. Para sustentar a argumentação, o autor cita o estudo de Anderson e Dill (2000), mencionado neste artigo. Uma terceira reportagem, dessa vez veiculada no jornal *The Washington Post*, em 2 de maio de 1999 e nomeada “*Shooters’s Neighbors Had Little Hint*”¹³, traz uma possível

¹³ Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/wp-srv/national/longterm/juvmurders/stories/families050299.htm>. Acesso em: 3 jun. 2023.



explicação sobre os motivos que poderiam ter causado o massacre de Columbine: “Existem muitos candidatos para o motivo da tragédia de Columbine. Fácil acesso e excesso de armas. Mídias e imagens violentas. Bandas de rock obcecadas com a morte. Videogames como *Duke Nukem* e *DOOM*, e claro: os pais.”

Aos estudos acadêmicos de validade duvidosa e matérias sensacionalistas publicadas mesmo em prestigiados veículos de imprensa (*The New York Times*, *The Guardian* e *The Washington Post*) somavam-se as vozes inflamadas de figuras que se autointitulavam “ativistas antivideogames”, isto é, indivíduos que procuravam pressionar o governo a tomar medidas contra os games, bem como conscientizar (leia-se causar pânico) os pais sobre os riscos dos jogos eletrônicos. Nos Estados Unidos, um dos principais ativistas antivideogames foi o advogado Jack Thompson, o qual promoveu uma verdadeira cruzada sensacionalista contra os jogos entre o final da década de 1990 e o começo dos anos 2000.

Para Thompson, por exemplo, *Bully* – jogo lançado pela empresa Rockstar Games em 2006 e que narra a história de Jimmy, um adolescente de 15 anos, que após ser expulso de sete escolas por seu comportamento delinquente, acaba sendo enviado para a Bullworth Academy, um internato dominado pelo *bullying* – era na verdade um “simulador de Columbine”, devendo ser proibido pelas autoridades públicas. Os argumentos mobilizados por ativistas como Thompson tinham respaldo de figuras políticas importantes. Em 2005, ao defender a criação de um projeto que previa multa ou prestação de trabalhos comunitários a varejistas que vendessem jogos com conteúdo adulto a menores de idade, a então senadora Hillary Clinton fez a seguinte



declaração: “Precisamos tratar os videogames violentos da mesma forma que tratamos o tabaco, o álcool e a pornografia”.¹⁴

No caso do Brasil, a cruzada contra jogos violentos começou também na virada do milênio, através de políticos como o então vereador Betinho Duarte (PSB-MG). No ano 2000, Duarte criou o relatório “Videogames: educando para matar”, cujo conteúdo está disponível até hoje em seu *blog*¹⁵. O vereador enviou o material ao Ministério Público Federal (MPF) que, por sua vez, proibiu títulos como como *Mortal Kombat*, *Doom* e *Carmageddon* em todo o território nacional. Duarte defendia que “os videogames estão saturados de violência. A maioria deles é um pesadelo de brutalidade, agressão gratuita e sangue.” Em 2006, foi a vez do então senador Valdir Raupp (MDB-RO) apresentar o Projeto de Lei 170 (PL-170), cujo objetivo era o de tornar crime “o ato de fabricar, importar, distribuir, manter em depósito ou comercializar jogos de videogames ofensivos aos costumes, às tradições dos povos, aos seus cultos, credos, religiões e símbolos.”¹⁶ O projeto foi arquivado pelo próprio Raupp em 2012. Mais recentemente, em 2019, o deputado Federal Júnior Bozzella (PSL-SP) também apresentou uma proposta de Projeto de Lei que visa criminalizar o desenvolvimento, venda, importação disponibilização e empréstimo de jogos ou aplicativos com conteúdo que incite à violência.

¹⁴ Informação disponível em: <https://www.washingtonpost.com/news/the-switch/wp/2015/04/21/hillary-clintons-history-with-video-games-and-the-rise-of-political-geek-cred/>. Acesso em: 30 mai. 2023.

¹⁵ Disponível em: <http://betinhoduarte.blogspot.com/>. Acesso em: 30 mai. 2023.

¹⁶ Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/77940>. Acesso em: 30 mai. 2023.



UMA RELAÇÃO DE CAUSALIDADE QUE NÃO SE SUSTENTA

Como podemos ver, o discurso que associa videogames ao aumento da violência está ancorado numa articulação que engloba estudos do campo da psicologia, abordagens sensacionalistas de veículos de imprensa e de ativistas antivideogames, assim como a atuação de políticos que procuram aprovar leis destinadas à criminalização de jogos que supostamente incitam à violência. Todavia, o argumento que aqui defendemos é o de que esse discurso, na verdade, não está ancorado em evidências empíricas, fazendo parte de uma tradição de pânico moral muito antiga, em que parte da mídia, autoridades públicas e a própria academia acusam obras ficcionais de incentivarem comportamentos imorais/criminosos na sociedade. Com o nascimento dos videogames e o seu sucesso imediato, sobretudo entre os mais jovens, tal olhar inquisitório e moralista automaticamente foi direcionado para essas novas mídias. Para milhares de pais, jornalistas e políticos – ancorados em estudos acadêmicos com sérias limitações – estava claro que as cenas de violência presentes em muitos jogos estavam por trás das chacinas ocorridas nas escolas.

Para Stanley Cohen (2002), pânicos morais criam-se em torno de problemas sociais e temas controversos, podendo ser catalisados por determinados eventos de grande repercussão. No caso dos videogames, o problema social em questão é a preocupação com o comportamento violento e delinquente praticado por jovens e adolescentes. Atentados como os de Columbine, Aurora e Morumbi Shopping, entre tantos outros, os quais chocam a sociedade pela frieza e brutalidade dos assassinos e para os quais não conseguimos encontrar explicações lógicas, acabam por inflamar o pânico em torno de obras ficcionais com conteúdo violento. O medo acaba fazendo com



que respostas simples sejam aceitas de forma acrítica por grande parte da opinião pública: a culpa é games, dos filmes, dos quadrinhos etc. O criminoso invadiu uma escola, assassinou uma dezena de colegas, simplesmente porque foi influenciado por um jogo ou um filme. Para milhares de pessoas, tomadas pelo medo, essa acaba sendo a explicação mais plausível. Cohen (2002) traz um evento que exemplifica isso muito bem, envolvendo o filme *Brinquedo Assassino 3* (*Child's Play 3*).

Em 1993 (dois anos após o lançamento do filme), Robert Thompson e Jon Venables, ambos com dez anos de idade à época, sequestraram, torturam e brutalmente assassinaram James Bulger, um menino de dois anos. Alguns veículos de imprensa levantaram a hipótese de que a forma como o assassinato fora cometido lembrava uma das cenas do filme. Além disso, durante as investigações, a polícia descobriu que alguns meses antes do crime, o pai de Venables havia alugado *Brinquedo Assassino 3*. Embora não tenha ficado comprovado se o garoto de fato assistiu ao filme, uma vez que sequer morava com pai, o juiz de primeira instância afirmou que, a seu ver, a exposição a filmes violentos poderia explicar, em parte, crimes violentos como aquele. Isso foi o estopim que deu início a uma “caça às bruxas” a *Brinquedo Assassino 3* – longa que teve pouca repercussão no seu lançamento e que fracassou em arrecadação de bilheteria, vale destacar.

The Sun [jornal] organizou uma queima pública de vídeos de terror; relatórios afirmavam que *Brinquedo Assassino* havia sido removido das locadoras; a maior cadeia de vídeo da Escócia queimou as suas cópias. Quatro meses depois, um inspetor sênior da polícia de Merseyside revelou que as verificações nas casas das famílias e nas listas de aluguel mostraram que nem *Brinquedo Assassino* nem nada parecido haviam sido vistos (COHEN, 2002, p. X).



Os questionamentos que precisamos fazer aqui, à luz dessa discussão, são os seguintes: afinal de contas, por que obras de ficção, como uma HQ, um filme ou videogame são tomados como a resposta para atos de violência praticados por jovens? Seria essa a resposta mais lógica para crimes brutais e complexos, como os massacres em Columbine e no Morumbi Shopping, bem como o assassinato de James Bulger? Os estudos que apontam a correlação positiva entre games e violência até que ponto são confiáveis?

Em primeiro lugar, precisamos considerar que jogos eletrônicos, como qualquer outro tipo de produção artística, são consumidos por um público muito diverso. Estima-se que, hoje, cerca de 3,3 bilhões de pessoas joguem algum tipo de game (NEWZOO, 2023). Esse enorme contingente engloba tanto crianças, adolescentes, adultos e também idosos; tanto hardcore gamers quanto jogadores casuais. Nesse sentido, assim como há músicas, livros, filmes e HQs produzidos para o público adulto, há também games com temáticas para maiores de idade. Os sistemas de classificação indicativa de jogos – os quais existem há pelo menos duas décadas – foram criados justamente para que esse filtro seja feito. A forma mais eficaz de evitar que crianças tenham contato com conteúdos inapropriados à sua idade, sem dúvida, é o monitoramento feito por pais e responsáveis legais. Acreditar que esta responsabilidade compete à indústria e não aos pais é um grande equívoco e também uma ingenuidade.

Dito isso, em segundo lugar, devemos considerar também que, ao analisarmos o comportamento humano e as motivações e os determinantes que estão por trás de si, estamos diante de um objeto inteiramente complexo, formado por um conjunto incomensurável de variáveis entrelaçadas e indissociáveis. Conseqüentemente, a própria ideia de querer associar diretamente uma



obra de ficção a um comportamento praticado pelo indivíduo, por si só, já é bastante problemática.

Certamente, nosso comportamento tem como um de seus principais determinantes a influência do meio social – incontáveis autores do campo da sociologia já demonstraram isso. Émile Durkheim (2004), por exemplo, em sua clássica definição sobre os fatos sociais – crenças, valores e normas que regem o funcionamento de uma dada sociedade –, defendeu que tais fatos determinam nossa forma de pensar e agir no mundo. Sob essa visão, nossas ações, decisões, pensamentos, a maneira como observamos a nós mesmos e o mundo ao nosso redor, enfim, são condicionadas pelo ambiente social, e as produções artístico-culturais – como os jogos eletrônicos – certamente se enquadram nessa definição. Por sua vez, autores como John Thompson (2011) e Stuart Hall (2016) também demonstram como os meios de comunicação de massa atuam na formação das identidades dos imaginários coletivos. Todavia, a grande questão – e boa da parte da complexidade em torno do estudo do comportamento humano reside aí – está em determinar objetivamente até que ponto o meio social explica/justifica uma determinada ação adotada pelo indivíduo.

O ambiente social engloba uma variedade muito diversa de relações sociais: a família, a escola, a comunidade, a mídia, a cultura, a arte, enfim, tudo isso exerce certo grau de influência na formação de nossas identidades. Entretanto, se por um lado fatores sociais influenciam nossas ações, por outro, não podemos ignorar o fato de que o comportamento humano também é determinado por aspectos físicos e psicológicos. Este é justamente o argumento defendido pelo psicólogo alemão Kurt Lewis (1965; 1973), criador da Teoria do Campo. Uma das noções centrais no pensamento de Lewis é a de “espaço



de vida”. Esse conceito refere-se ao conjunto de situações e condições em que uma pessoa está envolvida e que influenciam sua tomada de decisões. O autor defende que para obter uma compreensão do comportamento de um indivíduo é essencial que se leve em conta o contexto em que esse comportamento ocorre. Portanto, é fundamental considerar não apenas características individuais ou fatos isolados, mas também as circunstâncias ambientais que impactam no comportamento. O “espaço de vida” abrange o ambiente social, físico e psicológico no qual estamos inseridos, sendo uma ideia imprescindível para compreendermos a interação do individual com o coletivo e, conseqüentemente, o comportamento humano.

À luz das ideias de Lewis (1963; 1975), podemos afirmar que o comportamento humano é resultado de um conjunto de forças, as quais, embora tenham origens distintas, atuam concomitantemente e de maneira indissociável. Identificar qual dessas forças – social, física e psicológica – é mais determinante na tomada de decisão, bem como na adoção de certos comportamentos pelo indivíduo – sobretudo comportamentos violentos, por exemplo, quando duas crianças de dez anos que resolvem torturar e assassinar um bebê – permanece ainda como enorme um desafio à ciência.

Nesse sentido, se tentarmos estabelecer uma relação de causalidade direta entre uma obra de ficção – seja ela um jogo eletrônico, HQs, filme, programa de TV etc. – e o aumento da violência, esbarramos em uma série de obstáculos metodológicos, os quais, inevitavelmente, limitam a análise. Tais limitações são bastante visíveis em muitos dos estudos que procuraram estabelecer essa relação de causalidade. Em geral, essas pesquisas baseiam-se na análise de pequenos grupos amostrais, em que os participantes são expostos a conteúdos midiáticos com cenas de violência durante um



intervalo predeterminado de tempo. Em seguida, precisam realizar certas atividades, como jogar futebol, por exemplo, ou responder um questionário de avaliação psicológica.

A partir da análise dos comportamentos dos participantes ao realizarem tais tarefas, os pesquisadores avaliam se eles apresentam ações/pensamentos agressivos, que por sua vez supostamente teriam sido causados pelas cenas de violência a que foram expostos pouco tempo antes. Todavia, o grande problema desses estudos é o fato de que eles, em geral, não levam em conta a influência de outras variáveis comportamentais. Mesmo autores como Anderson e Dill (2000), os quais defenderam a existência de uma relação positiva entre jogos violentos e o aumento da violência, reconhecem que os estudos nesse campo possuem limitações.

Conforme suas próprias palavras:

Os estudos experimentais existentes de videogames e agressão também produziram *evidências fracas*. Quatro estudos encontraram pelo menos algum suporte para a hipótese de que o conteúdo violento de videogame pode aumentar a agressão [...]. *No entanto, nenhum desses estudos pode descartar a possibilidade de que variáveis-chave, como excitação, dificuldade ou prazer, tenham criado o aumento observado na agressão.* [...] Dois estudos experimentais adicionais de videogames violentos e agressão não encontraram nenhum efeito da violência. [...] Em suma, *há pouca evidência experimental de que o conteúdo violento dos videogames possa aumentar a agressão na situação imediata* (ANDERSON; DILL, 2000, p. 775 [grifos nossos]).

De forma semelhante, Dill e Dill (1998, p. 423), ao mesmo tempo em que defendem que “existem razões empíricas e teóricas convincentes”, as quais sustentariam a relação positiva entre jogos eletrônicos e violência, reconhecem também que:



A literatura sobre a relação entre videogame e violência e agressão em realidade virtual ainda é incipiente. Deve-se ser cauteloso ao tentar tirar conclusões firmes dessa literatura específica, pois ela é muito pequena e porque *há muitos problemas metodológicos e inconsistências* (DILL; DILL, 1998, p. 424 [grifos nossos]).

Um fato importante que não podemos perder de vista é o do que, na época em que boa parte dos estudos que apontam a relação positiva entre games/violência foram publicados, isto é, entre a década de 90 e o início dos anos 2000, uma parcela significativa da opinião pública mantinha ainda uma visão estereotipada, a qual considerava os videogames tecnologias destrutivas e perigosas para os mais jovens. Com o avanço da indústria de jogos eletrônicos e a expansão massiva no número de jogadores, tal visão começou a ser desconstruída. Paralelamente, emergiram estudos com uma visão mais equilibrada e menos inquisitória sobre os games. A pesquisa realizada por Ferguson *et al.* (2010), por exemplo, investigou a influência da exposição a jogos violentos na delinquência e no comportamento de *bullying* de 1.254 alunos de sétima e oitava série. Os resultados encontrados não apontam relação positiva entre a exposição a videogames e o comportamento delinquente e de *bullying*. Com base nesses achados, os autores sustentam não ser possível afirmar que jogos violentos contribuem realmente para o aumento da agressão juvenil, e que os estudos que sugerem essa relação de causalidade apresentam problemas e limitações. A pesquisadora brasileira Lynn Alves (2017) segue nessa mesma linha de argumentação.

Segundo ela:

Considerando o desenvolvimento de todo o trabalho de pesquisa, penso que a interação com os jogos eletrônicos não produz comportamentos violentos nos jovens. A violência emerge como um sintoma que sinaliza



questões afetivas (desestruturação familiar, ausência de limites etc.) e socioeconômicas (queda do poder aquisitivo, desemprego etc.). (ALVES, 2017, p. 3).

Alves defende ainda que a violência presente nos games, na verdade, pode ter um efeito terapêutico, “na medida em que o jogador pode extravasar as suas energias e emoções reprimidas, desviando, assim, estes sentimentos do seu semelhante. Desta forma, o sujeito libera o stress através da participação vicária.” (ALVES, 2017, p. 7)

De fato, pesquisas mais recentes tendem a apontar que a prática de jogos eletrônicos pode estar relacionada a uma série de benefícios aos jogadores. Granic, Lobel e Engels (2014), por exemplo, revisaram a literatura recente acerca dos benefícios dos games. Segundo os autores, ao contrário da crença estabelecida no senso comum de que jogar videogame é uma prática intelectualmente preguiçosa e sedativa, os achados recentes mostram o contrário, isto é, que os games promovem o desenvolvimento de uma grande variedade de habilidades cognitivas – sobretudo jogos de ação e de tiro em primeira pessoa, como *Counter Strike*, os quais exigem raciocínio rápido, estratégia e tomada de decisão. Os autores afirmam que as pesquisas atuais têm demonstrado que jogadores habituados com esse tipo de games – historicamente associados ao aumento da violência – apresentam “alocação de atenção mais rápida e precisa, maior resolução espacial no processamento visual e habilidades de rotação mental aprimoradas.” (GRANIC; LOBEL; ENGELS, 2014, p. 68). Um dos aspectos importantes é que essas habilidades não se limitam apenas ao momento do jogo, permanecendo a longo prazo.

Para Jane McGonigal, autora do *best-seller* “A realidade em jogo” (no original *Reality is broken*), os jogos nos tornam pessoas melhores, pois



estimulam nossa criatividade, ao nos motivarem a enfrentar desafios e superar obstáculos diversos. Segundo a autora, os games nos deixam mais felizes: eles se baseiam na ação voluntária, têm regras e objetivos mais claros, bem como recompensas mais justas, em relação à vida real. Justamente por isso há um gigantesco e cada vez maior número de pessoas dispostas a passar seu tempo em frente a uma tela jogando.

À GUIA DE UMA CONCLUSÃO: JOGOS ELETRÔNICOS MUITO ALÉM DA VIOLÊNCIA

“Não tem game falando de amor. Não tem game falando de educação. Os games estão ensinando a molecada a matar, e, a cada vez, com muito mais mortes”. Essas palavras foram proferidas pelo presidente Lula, na ocasião do atentado ocorrido à creche em Blumenau, mencionado no início deste artigo. Aqueles/as que, como Lula, acreditam que os jogos eletrônicos se resumem à violência, definitivamente, desconhecem a realidade da indústria de games.

Nas últimas décadas, os games passaram por profundo processo de diversificação, que engloba desde os dispositivos em que se pode jogar¹⁷, bem como os gêneros e temáticas dos jogos – tudo isso para atender a um público que, igualmente, também se diversificou e se expandiu de forma massiva. Muitos games despertam emoções e sentimentos variados nos usuários, como alegria, compaixão, tristeza, esperança. Com narrativas profundas e

¹⁷ Quando os jogos eletrônicos surgiram, ainda no começo da década de 1970, era preciso deslocar-se até algum estabelecimento comercial que possuísse os famosos arcades. O surgimento dos consoles domésticos tornou possível trazer os games dos arcades para dentro de casa. Hoje, há diversos dispositivos que nos permitem jogar em praticamente qualquer local: os tradicionais consoles de mesa, como PlayStation e Xbox; consoles portáteis, como o Nintendo Switch; computadores e notebooks gamers; *smartphones*, *smartvs*, entre outros dispositivos “inteligentes”; navegadores de internet.



bem construídas, alguns jogos instigam momentos de reflexão sobre a vida cotidiana – como por exemplo, *The Last of Us*, jogo lançado em 2013, no qual, ao longo do enredo, experienciamos com os protagonistas, Joel e Ellie, um misto de sentimentos, como revolta, alívio, tristeza e alegria, conforme ambos avançam na história de um mundo pós-apocalíptico. Na narrativa, os personagens vivenciam os dramas de uma pandemia causada por um fungo. As zonas de quarentena, os espaços de isolamento social de onde ninguém pode entrar ou sair sem ter permissão, de certa forma, são semelhantes à experiência real que vivenciamos durante a pandemia de Covid-19, tornando fácil empatizarmos com sentimentos vividos pelos personagens.

Há combate durante o game, cenas de violência impactantes, todavia, há também tomadas de decisões éticas, conflitos morais e momentos reflexivos presentes ao longo de todo o jogo. Por exemplo: é justo sacrificar uma vida para salvar milhões de outras? E quando a vida que precisa ser sacrificada é de alguém que amamos, nossa decisão ainda assim seria a mesma? Não por acaso, *The Last of Us* foi adaptado para o formato de série pelo canal HBO em 2022, tornando-se sucesso de público e de crítica.¹⁸

Na sequência *The Last of Us Part II*, lançado em 2018 e que se tornou um dos jogos mais premiados da história dos videogames, a profundidade narrativa chega a um patamar ainda mais elevado. Paralelamente à busca cega por vingança da protagonista, Ellie, que tomada pelo ódio acaba se afastando de todos ao seu redor, acompanhamos a história de Lev, um adolescente transsexual, criado em uma comunidade tomada pelo fanatismo

¹⁸ No agregador de críticas IMDB, a série aparece com uma nota de 8,8, tendo mais de 414 mil avaliações. A nota seria ainda maior, não fossem os ataques homofóbicos recebidos por alguns episódios, os quais abordam relacionamentos homoafetivos.



religioso. Vivenciamos o drama do personagem, que acaba sendo renegado pela própria mãe, em virtude da sua orientação de gênero.

Exemplos de jogos que instigam a reflexão sobre aspectos da existência humana não faltam, como é o caso também de *Ori and the Blind Forest*, lançado em 2015. Ao assumir o papel do protagonista Ori, um espírito de luz, o jogador se vê diante de questões como família, solidão, afeto e tristeza. Há um recurso sentimental muito presente ao longo do jogo, ambientado pela trilha sonora original e pelos efeitos artísticos que lembram um conto de fadas. Seguindo um estilo *metroidvania* – gênero no qual os personagens se movem horizontalmente na tela, semelhante aos jogos mais antigos, com mundos vastos e solucionando quebra-cabeças para avançar – *Ori and the Blind Forest* dá ao jogador a possibilidade de escolher seu próprio caminho, orientado apenas pelo “destino final”. O elemento do combate está presente no jogo e em alguns momentos é vital para prosseguir na história, porém, está longe de ser o ponto central da experiência proporcionada ao jogador.

Outro bom exemplo de game que instiga a reflexão é *It Takes Two*, publicado em 2021 e eleito o melhor game daquele ano na principal premiação do setor, o The Game Awards (TGA). O jogo narra a história de Cody e May, um casal imerso em brigas e que está diante da iminente separação. A filha do casal, a pequena Rose, ao saber disso, deseja que os pais não se separem. De forma mágica, o desejo é atendido e Cody e May acabam sendo transformados em dois bonecos de pano presentes no quarto da filha. Para sair dessa situação, ambos precisam encarar uma jornada baseada no trabalho em equipe e na superação das diferenças. Um ponto fundamental é que *It Takes Two* precisa ser jogado por dois jogadores, pois sua proposta



é demonstrar justamente a força da amizade e da cooperação para superar as adversidades da vida.

O reconhecimento em personagens como Joel, Ellie, Lev, Ori, Rose, Cody e May, entre tantos outros igualmente marcantes, tem o poder de inspirar e ensinar. Ao testemunharmos personagens que enfrentam desafios semelhantes aos nossos e os superam, torna-se possível encontrarmos motivação para enfrentar nossas próprias dificuldades. Além disso, podemos aprender valiosas lições com as escolhas e ações desses seres fictícios, adquirindo *insights* e ideias que podem ser aplicados em nossa própria jornada. Essa conexão com a ficção nos oferece um espelho para refletirmos sobre nós mesmos e sobre nossas próprias experiências, nos capacitando a buscar soluções, desenvolvimento pessoal e superação de obstáculos. De acordo com Igartua (2010), quando os indivíduos se engajam em experiências narrativas, eles têm a chance de assumir novas identidades, ver mundos através de outros olhos e retornar dessas incontáveis experiências transformados.

Por fim, cabe reiterar que, por trás do pânico moral e do sensacionalismo que acompanham a indústria de games desde o seu nascimento, existe um mundo artístico imensamente rico, o qual oferece as mais diferentes experiências ao jogador. Não por acaso, o número de *gamers* cresce a cada ano. Como destaca a já referida Jane McGonigal (2012), há cada vez mais pessoas dispostas a “abandonar” a realidade concreta para se refugiar no mundo digital dos jogos eletrônicos. Aqueles/as que, de modo obsoleto, creem que os games só pregam o ódio e propagam a violência, atentando contra a juventude e o futuro da sociedade, esses certamente não compreenderão o que atrai tantas pessoas a essas mídias.



REFERÊNCIAS

ALVES, Lynn. Jogos Eletrônicos e Violência: um caleidoscópio de imagens. **Revista da FAEBA**, Salvador, v. 13, n. 22, 2017.

ANDERSON, Craig; DILL, Karen. Video Games and Aggressive Thoughts, Feelings, and Behavior in the Laboratory and in Life. **Journal of Personality and Social Psychology**, v. 78, n. 4, p. 772-90, 2000.

COHEN, Stanley. **Folk Devils and Moral Panics**. The creation of the Mods and Rockers. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2002.

DILL, Karen; DILL, Jody. Video game violence: A review of the empirical literature. **Aggression and Violent Behavior**, v. 3, n. 4, p. 407-28, 1998.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. 9. ed. Barcarena: Editorial Presença, 2004.

ERON, Leonard *et al.* Does television violence cause aggression? **American Psychologist**, v. 27, p. 253-263, 1972.

GOMIDE, Paula Inez Cunha. A influência de filmes violentos em comportamento agressivo de crianças e adolescentes. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, v. 13, n. 1, 2000.

GRANIC, Isabela; LOBEL, Adam; ENGELS, Rutger. The Benefits of Playing Video Games. **American Psychologist**, 2014. Disponível em: <https://www.apa.org/pubs/journals/releases/amp-a0034857.pdf>.

HAJDU, David. **The ten-cent plague**: the great comic-book scare and how it changed America. New York: Picador, 2009.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Apicuri/ PUC-Rio, 2016.



HARRIS, Blake. **Content Rated By**: An Oral History of the ESRB excerpt - “Doom to the Power of Ten”. Disponível em: <https://venturebeat.com/games/content-rated-by-an-oral-history-of-the-esrb-excerpt-doom-to-the-power-of-ten/>. Acesso em: 3 jun. 2023.

HEUSMANN, Rowell. Psychological processes promoting the relation between exposure to media violence and aggressive behavior by the viewer. **Journal of Social Issues**, 1986 v. 42, n. 3, p. 125-39.

IGARTUA, Juan-José. Identification with characters and narrative persuasion through fictional feature films. **Communications**, v. 35, n. 4, 2010. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/comm.2010.019/html>. Acesso em: 2 jun. 2023.

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. **Hegemonia e estratégia socialista**: por uma política democrática radical. São Paulo: Intermeios, 2015.

LEFF, Leonard; SIMMONS, Jerold. **The Dame in the kimono**: Hollywood, censorship, and the production code. Lexington: University Press of Kentucky, Cop, 2001.

LEWIS, Kurt. **Teoria de Campo em Ciência Social**. São Paulo: Livraria Pioneira Editôra, 1965.

LEWIS, Kurt. **Princípios de Psicologia Topológica**. São Paulo: Editora da USP, 1973.

MCGONIGAL, Jane. **A realidade em jogo**. Rio de Janeiro: BestSeller, 2012.

THOMPSON. John B. **Ideologia e cultura moderna**. Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 2011.

TILLEY, Carol. Os leitores de histórias em quadrinhos no meio das mentiras de Fredric Wertham. **Arte**, São Paulo, v. 8, n. 1, 2019. Disponível em: <https://>





www.revistas.usp.br/nonaarte/article/download/167522/160934/409731.
Acesso em: 07 nov. 2023.

WERTHAM, Fredric. **Seduction of the Innocent**. Toronto/Nova Iorque: Rinehart, 1954.

Data de recebimento: 08/09/2023

Data de aprovação: 08/11/2023





SÍ, SOMOS LATINOAMERICANOS: APAGAMENTO E RESISTÊNCIA EM TONY MANERO

SÍ, SOMOS LATINOAMERICANOS: DELETION AND RESISTANCE IN TONY MANERO

Marcelo Dídimo Souza VIEIRA¹

Thiago Henrique Gonçalves ALVES²

Beatriz Lizavieta Vasconcelos VIANA³

RESUMO

O dia 11 de setembro de 1973 entrou para a história chilena: com apoio dos EUA e tendo Augusto Pinochet como comandante, teve início a ditadura militar no país. Um dos filmes a retratar esse período é *Tony Manero* (Pablo Larraín, 2008). A obra acompanha Raul, um homem de meia idade obcecado pelo personagem de John Travolta no filme *Embalos de Sábado à Noite* (John Badham, 1978). Para analisar essa película e na busca por compreender como o diretor propôs um olhar para a cultura híbrida e alienante, por meios dos musicais, na América Latina, serviram como base os textos de Benjamin (1987) e Chion (2011) e os textos de Castanheira (2016) e Canclini (2019). Como resultado, obteve-se, além de uma análise fílmica, um estudo de como o caráter alienante da indústria hollywoodiana fica estampado na ditadura chilena, e consequentemente, na América Latina.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema chileno. Ditadura. Musical. Música. Alienação

¹ Doutor em Multimeios (Área: Cinema) pela Universidade Estadual de Campinas. Professor Associado do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. E-mail: <mdidimo@ufc.br>.

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

³ Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: <beatrizlizavieta@alu.ufc.br>.



ABSTRACT

September 11, 1973 entered Chilean history: with support from the USA and with Augusto Pinochet as commander, the military dictatorship began in the country. One of the films to portray this period is *Tony Manero* (Pablo Larraín, 2008). The work follows Raul, a middle-aged man obsessed with John Travolta's character in the film *Saturday Night Fever* (John Badham, 1978). To analyze this film and in the search to understand how the director proposed a look at the hybrid and alienating culture, through musicals, in Latin America, the texts of Benjamin (1987) and Chion (2011) and the texts of Castanheira (2016) and Canclini (2019). As a result, in addition to a film analysis, a study was obtained of how the alienating character of the Hollywood industry is reflected in the Chilean dictatorship, and consequently, in Latin America.

KEYWORDS

Chilean cinema. Dictatorship. Musical. Music. Alienation

INTRODUÇÃO

Seguramente, esta será a última oportunidade em que poderei dirigir-me a vocês. A Força Aérea bombardeou as antenas da Rádio Magallanes. Minhas palavras não têm amargura, mas decepção. (...) Neste momento definitivo, o último em que eu poderei dirigir-me a vocês, quero que aproveitem a lição: o capital estrangeiro, o imperialismo, unidos à reação criaram o clima para que as Forças Armadas rompessem sua tradição (Trecho final do discurso do presidente chileno Salvador Allende)⁴

O dia 11 de setembro de 1973 marca o início da ditadura militar chilena. Foi através das ondas da rádio Magallanes que o então presidente Salvador Allende (1908-1973) fez seu último discurso antes de morrer. Com o

⁴ Trecho do discurso final do presidente chileno Salvador Allende traduzido pelo portal EBC: EBC | Relembre como foi o último discurso de Salvador Allende. Acesso em 26 de outubro de 2022.



apoio dos Estados Unidos da América⁵ e sob o comando do general Augusto Pinochet (1915-2006) teve início a ditadura militar no país – o período só chegou ao fim em 1990 com a posse de Patricio Aylwin. Um dos filmes a retratar esse momento histórico é o longa-metragem *Tony Manero*⁶ (2008) do realizador chileno Pablo Larraín. A película acompanha Raúl, um homem de 52 anos de idade fascinado pelo personagem de John Travolta no filme *Embalos de Sábado à Noite* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1978) e que planeja seus atos movido por essa obsessão. Seu tempo é dividido entre idas ao cinema vazio, onde repete os gestos que vê em tela, e os ensaios para sua apresentação como Tony em um show de calouros. Durante a obra, Raúl comete pequenos furtos e mata aqueles que dificultam o sucesso que acredita que atingirá quando tornar-se sócia de seu herói.

Na película, a intensa presença da cultura estadunidense se revela em vários elementos das cenas como as roupas, as bebidas consumidas, o valor atribuído à língua inglesa, e sobretudo, ao cinema. Ainda que não seja o único exemplo, os filmes hollywoodianos servem para ilustrar o imperialismo deste país, sobretudo quando se pensa nos debates sobre globalização e a contínua expansão e dominação de Hollywood nos mercados globais de filmes e vídeos (ÁVILA, 2018, p. 99). A forte influência da cinematografia dos Estados Unidos durante as ditaduras na América Latina nas décadas de 1960, 1970 e 1980 operou como uma forma de mascarar a manipulação

⁵ Matéria do jornal O Globo que apresenta trechos de conversas entre o ex-presidente estadunidense Richard Nixon (1969-1972) e o seu assessor Henry Kissinger em que os dois demonstram a participação dos EUA na implementação do golpe militar: G1 - Veja conversas de Nixon e Kissinger sobre golpe militar no Chile - notícias em Mundo (globo.com), Acesso em 27 de outubro de 2022

⁶ Esse filme faz parte da trilogia sobre a ditadura militar chilena ao lado de *Post Mortem*, 2010 e *No*, 2012.



geopolítica e o seu consentimento com a instalação dos regimes autoritários nos países em questão. A obra de Larraín é permeada por esse forte contexto político que divide espaço com a alienação promovida pelo cinema. Jofré (1989, p. 90 *apud* MEIRELES, 2015, p. 28) aponta que entre 1973 e 1985, “a arena pública mostrou a predominância de trabalhos e artistas estrangeiros”. Ao tratar sobre o que nomeia como colonização cultural na América Latina, Nelly Richard (1989, p. 40 *apud* MEIRELES, 2015, p. 28) revela que desde o princípio, o empreendimento modernizador implantado no sul do continente pedia uma forma europeizante, com a imitação de padrões nos mais diferentes aspectos de organização da sociedade (realizações industriais, esquemas econômicas, comportamentos sociais, valores estéticos), propondo como modelo o próprio transcurso europeu dominante.

Partindo de uma reflexão sobre a indústria cultural e em como o cinema, por meio do gênero musical representado pelo filme *Embalos de Sábado à Noite* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1978), apresenta-se na vida do protagonista Raúl é que esse trabalho se estrutura. Isso se dá através de uma leitura crítica do que seria essa indústria cultural e em como a cultura de massa promove esse pagamento ou alienação do povo.

Dito isso, o trabalho aqui proposto tem como base os estudos fílmicos da América Latina e sua relação com os mercados hegemônicos da indústria cinematográfica. Nosso tema não é relevante apenas para os estudos de comunicação, ele também dialoga com áreas de estudos sociológicos e da identidade latino-americana. Assim, nossa pesquisa surge do questionamento de como essas relações nascem e sobre a existência de uma imposição do mercado industrial estadunidense, principalmente no período das ditaduras na militares nos países da América Latina.



Portanto, a pergunta que move este trabalho, antes de tudo, é compreender como funciona esse tipo de dominação? Como o cinema tornou-se uma ferramenta dele? Como Larraín constrói isso em seu filme? Para isso, a metodologia escolhida é uma análise fílmica e cultural desse período no Chile. Além disso, são utilizados pensadores sobre estudos culturais, sociais e sonoros no cinema. Esperamos ao final do trabalho mostrar como Larraín trabalha a questão de uma “colonialidade” estadunidense e como esse processo de alienação e apagamento foi fundamental para uma imposição cultural do norte global, bem como para uma tentativa de silenciamento de uma violência promovida pelos governos ditatoriais na América Latina, sobretudo, nesse caso, no Chile.

CULTURA DE MASSA, APAGAMENTO E ALIENAÇÃO

Durante a segunda metade do século XX aconteceu um dos períodos mais críticos da história da América Latina quando uma série de ditaduras se instalaram na região: na Argentina em 1966, no Brasil em 1964, no Chile em 1973 e no Uruguai em 1976. Muitas vezes apoiado pelos Estados Unidos da América, esse cruel período deixou marcas ainda hoje sentidas pelos cidadãos dessas regiões⁷. Além do uso da força e violência, outra forma de se dominar os povos latino-americanos se deu por meio da influência cultural e pelo estabelecimento de padrões de desenvolvimento e de consumo. Muito desse domínio estabeleceu-se através da indústria cultural estadunidense,

⁷ Um dos exemplos dos ecos da ditadura no período atual aconteceu quando o então deputado pelo Rio de Janeiro, Jair Bolsonaro (na época no PSC – Partido Social Cristão) homenageou o torturador Brilhante Ustra durante a votação que marcou o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff: Bolsonaro cita Ustra no voto pelo impeachment de Dilma Rousseff - YouTube. Acesso em 26 de outubro de 2022.



que ditava o gosto artístico dos países sobre os quais estendeu seu domínio. Pouco a pouco, o uso de ferramentas e linguagens massivas de comunicação foi tornando-se responsável por um apagamento das culturas dos países latinos.

Benjamin nos dá pistas de como isso ocorreu:

Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. (...) A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica como a torna obrigatória. (...) Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. (BENJAMIN, 1987, p. 169-179)

Ao refletir sobre o modelo industrial, sobretudo aquele pensado a partir das ideias capitalistas, o cinema torna-se um elemento central deste modelo. A sua capacidade de reprodutibilidade técnica tornou-se a chave para uma produção massiva, por muitas vezes alienante, bem como para o estabelecimento de uma cultura de consumo desenfreada que por vezes acaba estabelecendo também um modelo de sociedade e de indivíduo a ser desejado e copiado.

Quando se reflete sobre o caso de Hollywood, a elaboração de padrões não fica restrito apenas ao mercado interno (*american dream*), uma vez que o país é responsável por formular uma série de políticas predatórias e expansionistas que escoam, sobretudo, para os países da América Latina. O conflito travado durante o período da Guerra Fria (durou de 1947 a 1991) ajudou a elucidar essa expansão, já que culminou nos anos das ditaduras militares em nosso continente. Isso refletiu diretamente nas obras artísticas. O cinema, por exemplo, sofreu com várias censuras, indo desde a mutilação



da montagem para retirar cenas consideradas subversivas até proibição total de um filme. No Brasil, por exemplo, filmes do movimento do Cinema Novo, Cinema Marginal e Boca do Lixo sofreram com constantes boicotes ou censuras diretas em suas projeções. O caso de *O cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) exemplifica essa questão: as gravações iniciadas em 1964 foram interrompidas com o golpe militar e só foram retomadas em 1981 quando a ditadura se aproximava de seu fim.

O antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini investiga mais essas questões em seus estudos sobre a cultura híbrida e seu olhar direcionado para própria América Latina:

Os estudos sobre o imperialismo econômico e cultural serviram para conhecer alguns dispositivos usados pelos centros internacionais de produção científica, artística e comunicacional que condicionavam, e ainda condicionam, nosso desenvolvimento. (2019, p. 310)

O pensamento de Canclini está diretamente relacionado a como a produção cultural é predominantemente explorada pela indústria do entretenimento. Ao analisarmos o início e consolidação do cinema de *Hollywood*, podemos observar que ele ocorreu com base em um tripé de gêneros cinematográficos: o terror, o faroeste e o musical. Dessa forma, podemos associar esse controle político e cultural, exemplificados pelas falas de Benjamin e Canclini, com a ideia de recompensa apresentada nos encerramentos dos grandes musicais, gênero que foi importante para consolidação da indústria e amplamente exportado para mercados emergentes. Costumeiramente nessas obras, o protagonista ou casal protagonista supera adversidades e termina atingindo seu objetivo que muitas vezes poderia ser impossível.



Mesmo assim, enquanto o faroeste e o filme de terror podem explorar o lado escuro da natureza humana, os musicais de Hollywood tendem a acentuar o lado positivo. Grandes ambições são recompensadas quando o show é um sucesso, e os amantes se unem em uma música e dançam. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 524)

Vale a pena destacar que nem todo musical possui essa estrutura de final feliz e recompensador, como afirmam Bordwell e Thompson, mas sem dúvida os que mais rompiam as fronteiras e propagavam-se ao redor do globo eram aqueles que traziam esse “estilo de vida americano” no qual tudo se resolvia no final. Este é o primeiro ponto que buscamos para responder às nossas perguntas de pesquisa, o musical com final feliz em contraponto com as políticas de extermínio das ditaduras latino-americanas. O filme *Tony Manero* de Pablo Larraín traz um bom exemplo disso. Um personagem obcecado pelo filme *Embalos de Sábado à Noite* ignora completamente sua realidade e, em certos momentos, a apaga.

Sobre apagamento e memória, Godoy afirma:

Na América do Sul, oito países instituíram, em momentos e de formas diversas, comissões destinadas a apurar violações de direitos humanos perpetradas pelo Estado durante os períodos ditatoriais mais recentes, atuando como dispositivos legais para formalizar respostas aos crimes cometidos. É nesse contexto que termos como “reconciliação nacional”, “justiça de transição”, “acesso à informação” e “direito à verdade” passam a ocupar o debate público, ampliado e reconfigurado com a restituição das democracias nestes países. Cabia a essas comissões atuar como instrumentos capazes de levantar dados, catalogá-los, e fornecer subsídios para processos futuros, possibilitando assim que as violações do passado chegassem a público, tornando possível o reconhecimento tanto da parte do Estado, quanto das sociedades civis, de eventos apagados da história oficial ou da memória pública. (2022, p. 145)



O apagamento, seja pelo genocídio e etnocídio dos povos originários e dos africanos escravizados feito pelos colonizadores europeus nos séculos XV e XVI, ou pela política neoliberal e o neocolonial imposta pelos Estados Unidos da América afetou, afeta e afetará as relações sociais e culturais da América Latina.

O filósofo francês Paul Ricœur em sua obra *A memória, a história, o esquecimento* (2008) traz esses três conceitos atrelando um ao outro. Ricœur fala que o esquecimento vem de uma série de fatores neurológicos, filosóficos e científicos (aqui no sentido da medicina), isto diretamente ligado ao conceito da memória e da história. Os conceitos abordados pelo pesquisador são importantes, pois nos permitem distinguir o esquecimento de apagamento. Embora apagar esteja relacionado a esquecer, isso não significa que suas definições sejam as mesmas, principalmente quando relacionado ao pensamento político e cultural.

As oposições bem versus mal estão nas bases da formação da modernidade ocidental. As batalhas das luzes versus a escuridão projetam a ciência ocidental - suas razões - como a prática de conhecimento que vem a produzir o esclarecimento, superando assim qualquer forma de indício “trevo”. Porém, essa ciência a serviço do esclarecimento operou/opera fielmente a serviço das pretensões coloniais, mantendo sua dominação em detrimento da subalternização e apagamento de outras perspectivas de conhecimento. (RUFINO, 2017, p.78)

Diferente do esquecimento, que parece ser algo natural e biológico, o apagamento parte de um ideário político imperialista, aqui patrocinado pelos Estados Unidos, que ao impor seus princípios sócio-culturais aos países da periferia do capitalismo, molda todo o ideário de nação a ser adotado. E como esse apagamento cultural pode ser percebido no filme *Tony Manero*?



Parece que a resposta está relacionada a uma das perguntas que fizemos na introdução; como funciona esse tipo de dominação? A chave está na *mise-en-scène* dirigida por Larraín e na maneira como seu protagonista se porta diante dos fatos ao seu redor. É possível perceber que as canções tradicionais do Chile ou até mesmo a atmosfera sonora da cidade parecem abafadas na maior parte do filme, enquanto as músicas em inglês ganham força e por muitas vezes dominam a banda sonora.

Se na narrativa clássica a decupagem imagética e sonora é bem delimitada construindo um elemento de coesão (XAVIER, 2005), em *Tony Manero* temos uma ruptura com essa ideia. Seja pelo filme se passar em locações ao invés de estúdio, ou pela forma como a câmera acompanha o personagem e retrata seu distanciamento (ou até mesmo apagamento) de sua cultura ou realidade política. Os momentos de maior definição sonora do filme são aqueles em que o protagonista está se relacionando de algum modo com o personagem de John Travolta. Essa obliteração está relacionada àquilo que podemos chamar de colonização cultural da América Latina.

Em artigo publicado na revista Garrafa, a pesquisadora Daniela Meireles (2015, p. 28) afirma:

Tal assertiva é verdadeira no contexto socioeconômico, político e cultural do Chile na década de 1970, quando há a invasão do pensamento americano, de suas doutrinas, práticas artísticas e de consumo no cotidiano chileno. Esse momento coincide com outro fato, não somente no Chile, mas em toda a América Latina, onde países como o Brasil, também estava sob comando do regime ditatorial militar. Esse fenômeno foi a incidência de ícones da cultura de massa advindas dos Estados Unidos veiculados através de objetos para consumo e especialmente das celebridades pop nos filmes de Hollywood.



É perceptível no filme as relações de Raúl com a sua cultura local e a norte-americana e em como toda influência cultural dos Estados Unidos chega validada pelas ditaduras locais. O filme deixa exposto em diversos momentos com perseguições e com o discurso político que traz consigo: o povo chileno (e latino-americano) sofre com a intervenção estadunidense e com a política criminosa de um Estado violento e autoritário.

Tal projeto, o Filme nos evidencia, está, desde o início, fadado ao fracasso: a discrepância entre o mundo de sonhos vendido pelo cinema de massas hollywoodiano e o meio social pobre ao qual pertence Raúl Peralta define justamente esta concepção trágica da busca mimética por um modelo totalmente desvinculado da realidade local – e é sobre esta discrepância, que compromete todo o projeto de identidade do protagonista, que o filme irá operar. (MONTORO; BARRETO, 2015 p. 15)

Seja pelo seu aspecto social ou linguagem cinematográfica, o filme apresenta um protagonista que está imerso numa realidade que não condiz com sua projeção. O cinema pautado no estilo de vida americano não se insere dentro do contexto latino-americano das décadas de 1960 e 1970, tão somente oferece uma alienação para os problemas reais que existiam ali (alguns persistindo até hoje). Nesse sentido, Larraín consegue romper com uma narrativa que poderia ser considerada clássica e avança para uma construção não só imagética, como também sonora da época, tudo através do ponto de vista de Raúl, já que a câmera sempre o acompanha.

AQUELLO QUE TANTO YO CUIDE TENIAS QUE DESTRUIRLO TU

Quando se pensa na construção sonora de uma obra, aspectos relacionados ao recorte temporal e social de um filme, sobretudo as músicas, ajudam a



construir a proposição de quem realiza o trabalho. Goberman (1987) dedica uma parte de seu livro *Unheard melodies* ao estudo da música no cinema narrativo. Para a autora, as perspectivas narratológicas presentes na música dentro do cinema podem ser encontradas em cinco categorias: não diegética; diegética; música com legenda; silêncio; e temática. Dentro deste conjunto de conceitos, escolhemos aquele que se destaca, principalmente levando em conta filmes como *Tony Manero*, que estabelecem um diálogo com o gênero musical: a diegética. Goberman (1987) afirma que a música diegética mantém, em certa medida, uma continuidade seja ela espacial, temporal ou musical. Esta categoria é acentuada na montagem, principalmente alternando a música diegética com a não diegética gerando assim “um preenchimento de lacunas dos tempos diegéticos” (1987, p. 26).

Em seu livro *Audiovisão*, o teórico francês Michel Chion acrescenta outras camadas para tentarmos compreender melhor essa narrativa sonora:

Há duas formas de a música criar no cinema uma emoção específica relativamente à situação mostrada. Numa das formas, a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, (...) evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento. Podemos então falar de música empática (do termo empatia: faculdade de partilhar os sentimentos dos outros). Na outra, pelo contrário, a música manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável, como um texto escrito - e é sobre esse próprio fundo de «indiferença» que se desenrola a cena, o que tem por efeito não a suspensão da emoção, mas ao contrário seu reforço (2011, p. 14)

É possível perceber esses dois conceitos na obra de Larraín através de dois tipos de cenas presentes na obra: aquelas que envolvem as músicas de *Embalos de Sábado à Noite* e as músicas e sons tradicionais do povo chileno.



Mescladas, elas dão à obra um tom dúbio: de um lado, o tom eufórico da música do filme estadunidense, já a música local parece trazer em si uma profunda melancolia; as canções estrangeiras ecoam em espaços coletivos e públicos, a exemplo da sala de cinema, já as chilenas parecem se restringir aos espaços domésticos; as primeiras ocupam a primeira camada da banda sonora, preenchendo e ocupando todo o espaço, já as últimas vêm sempre em intensidade diminuta, quase sussurradas. A questão da indiferença musical e sonora também está relacionada com essas emoções, haja vista que o protagonista parece alienar-se da situação ao seu redor e mantém um distanciamento dos problemas reais do país e da ditadura vigente, embora em nenhum instante do filme, mesmo com esse afastamento de Raúl, os perigos da censura e da perseguição deixem de estar presentes por meio de ações e sons diegéticos do filme.

Posteriormente, Chion complementa:

As consequências, para o cinema, são que o som é, mais do que a imagem, um meio insidioso de manipulação afetiva e semântica. Quer o som nos trabalhe fisiologicamente (ruídos da respiração); quer, pelo valor acrescentado, interprete o sentido da imagem e nos faça ver aquilo que sem ele não veríamos, ou que veríamos de outra forma. Assim, o som não pode ser de modo algum investido e localizado da mesma maneira que a imagem. (2011, p. 32)

No filme, essa noção se apresenta de forma intensa, uma vez que é sobretudo pela construção sonora do ambiente que se percebe a repressão durante a ditadura chilena. O constante som de viaturas de polícia, os passos apressados daqueles que parecem correr buscando escapar combinados aos choros e gritos ajudam a ilustrar aquilo que a imagem esconde. Inclusive, o fato desses elementos não terem uma representação em tela (a não ser



quando envolvem diretamente o protagonista Raúl) colabora com esse distanciamento, alienação e apagamento da realidade em que está imerso o personagem principal, sobretudo no que diz respeito à noção crítica do contexto que o circunda.

E essa experiência construída no espectador por vezes é a mesma que a do personagem, quando se escolhe um ponto de escuta físico e diegético. Escutamos o que o personagem ouve em determinados momentos e isso faz o filme ganhar contornos não apenas estéticos, mas sociais e políticos.

Desse modo, ao analisarmos filmes, músicas etc., estamos falando também de diferentes formas de ver e ouvir. Em certos casos e por determinadas perspectivas, podemos falar mesmo de cheirar, degustar e tatear tais objetos. Essas formas não estão sujeitas apenas ao modo como construímos filmes e músicas, mas a todo um entorno que se apresenta através de sons e imagens. Esse entorno, entretanto, não pode ser pensado somente enquanto fonte de conhecimento, mas também como forma de conhecimento. (CASTANHEIRA, 2016, p. 3)

Essa forma e fonte de conhecimento no filme *Tony Manero* faz todo sentido quando se reflete sobre a atmosfera sonora construída a partir do uso de músicas estrangeiras, em detrimento das músicas locais, e da paisagem sonora que trava um diálogo aberto com o público sobre os problemas sociais e políticos que o Chile passava. Os sons presentes em uma cidade revelam muitos aspectos dela para as pessoas que ali habitam. O som dos aparelhos, as buzinas dos veículos, as vozes das pessoas, as músicas que ecoam pelas caixas de som, todos esses elementos fazem parte da paisagem sonora de um local. E cada paisagem sonora é singular e soa de modo peculiar, uma vez que é dinâmica e que varia de acordo com vários fatores, como a hora do dia, o clima e a presença ou a ausência de máquinas, animais e



pessoas (FONTERRADA, 2022, p. 12). Recriar isso no cinema é um dos aspectos mais importantes para a construção do desenho sonoro de uma obra, principalmente quando o filme trata da cultura de um povo ou tenta denunciar alguma injustiça. Esse pensamento vai de encontro ao já citado por Chion (2011) quando ele fala sobre manipulação afetiva e semântica do som no filme.

Na obra aqui analisada, as primeiras sequências ajudam a elaborar isso. Logo na abertura, vê-se Raúl seguir um homem que caminha por um espaço cheio de objetos. O rosto do protagonista só é revelado quando ele é posto numa fila ao lado de outros sujeitos que aguardam que os chamem. Ouve-se pouco e o som que está na primeira camada da banda sonora é o que acontece no estúdio que Raúl espera para entrar. Quando questionado pelo produtor do programa como se chama, ele responde ser Tony Manero. Informado de que veio na data errada, ele recebe uma série de orientações sobre o figurino que carrega e logo é encaminhado para uma sala, onde com muita resistência, dá seus dados pessoais. Sua idade e local de domicílio só vêm a muito custo e sobre sua profissão, ele responde ser aquela, o espetáculo. A sua dificuldade em falar de si ajuda a enunciar duas questões centrais na obra: a tentativa de Raúl de apagar sua identidade e o contexto ditatorial em que vive. Isso ajuda a apontar o que Daniela Meireles afirma ser a colonização cultural. Seja por sua inércia diante dos acontecimentos ao seu redor ou pelo constante uso de sistemas semióticos que reforçam o arquétipo do personagem e suas diversas camadas.

Seguido a esse trecho, vê-se Raúl sair do estúdio e correr pelas ruas de uma cidade aparentemente vazia. Na primeira camada da banda sonora, ouve-se apenas o som dos pássaros e dos passos apressados dele, que só são



parados quando o som de uma sirene se aproxima. A câmera se mantém em um plano-médio e após o som da sirene se dissipar, vê-se Raúl continuar seu trajeto, agora de forma lenta, mas que logo é parado quando um assobio surge. Por ser ainda no início do filme, todo o contexto ainda não foi exposto, mas já é possível a percepção de que algo ali não está certo (CHION, 2011). Isso se dá por uma construção muito mais sonora da cena do que imagética aqui já que há uma continuidade sonora no mesmo ambiente, mesmo que a imagem não mostre (XAVIER, 2005). E esse ambiente aparentemente vazio parece esconder perigos que só podem ser percebidos no silêncio.

Ao continuarmos acompanhando Raúl, temos sua chegada ao cinema, além da compra do ingresso e do roubo das guloseimas, temos a presença da música que “rompe os limites da sala de cinema” e invade a parte externa. Todos os sons exteriores desaparecem e apenas *You Should Be Dancing* (Bee Gees) é ouvida. Essa invasão da câmara e da construção sonora é importante para que percebamos certas nuances do filme. 1) o personagem Raúl se constrói em cima da figura de Tony Manero; 2) a música tem uma função primordial no filme. Ao entrar na sala, por onde avança imitando os passos de Tony, a câmera, sempre próxima de Raúl, cria um paradoxo do distanciamento do personagem com sua cultura e a sua aproximação da música do filme estadunidense.

Essa ideia é reforçada pelas ações do protagonista, que imita as falas em inglês do filme que vê. Em termos narrativos, podemos dizer que o personagem “fabulou” – termo usado por Umberto Eco (2011) – para diferenciar a sintaxe narrativa do enredo propriamente dito. A partir desse ponto a ação desse homem vira uma obsessão, ignorando a realidade a seu redor e mergulhando em um mundo fantasioso.



Em um filme, qualquer que seja seu produto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente mostrada, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um contramundo etc.) (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1992, p. 28)

Raul continuamente recusa aspectos importantes do mundo que o rodeia, como exemplificam essas sequências logo no início do filme. Sob o ponto de vista estrutural, a música e o sons diegéticos do filme ajudam a compor a paisagem sonora que nos é informada, enquanto espectador, por sons fora da tela. O predomínio é para música estadunidense. Como disse Castanheira (2016), esse entorno ao personagem ou ao enquadramento não é apenas fonte de conhecimento, mas também forma. A repetição das frases em inglês que Raúl faz enquanto assiste ao filme, comprovam sua obsessão pelo personagem de John Travolta, bem como sua opção por reproduzi-las e não por traduzi-las. Essa manipulação sonora (para usar o termo de Chion) é uma estratégia narrativa muito válida a fim de prender a atenção do público. Seja de nós com o filme de Larraín ou o próprio Raúl com o filme *Embalos de sábado à noite*.

Outro exemplo de escolha estética que ajuda a construir uma ligação entre público e personagem se dá através da escolha do diretor por manter a câmera próxima de seu protagonista. O pouco uso de planos gerais em predominância de planos médios e primeiros planos não é uma escolha aleatória. Isso gera na montagem do filme o desprendimento do personagem em relação ao meio que o rodeia, dessa forma, o filme constrói a sensação



de apagamento da personalidade chilena de Raúl e promove a ascensão da personalidade de Tony Manero. Cabe ressaltar aqui, que essa quase dupla personalidade vai se diluindo no decorrer do filme, ao passo que predomina a personalidade do personagem do John Travolta. Isso se dá em dois momentos bem marcantes no filme: o constante esforço do protagonista para se aproximar dessa cultura forasteira; e os diversos crimes que Raúl comete contra seus pares na tentativa de aproximar-se de seu ídolo.

Nesse sentido, a montagem de toda a sequência inicial assume esse tom de mostrar e esconder, uma vez que ao mesmo tempo em que a linha do tempo narrativo é focado em Raúl, ao fundo outra história também é contada. Há, no espaço fílmico, muito pouca menção direta ao regime militar de Pinochet, mas isso não significa que ele não esteja presente. Sons de ambulâncias, pessoas gritando e chorando, viaturas da polícia, trechos em que se vê o encontro entre personagens que parecem arquitetar planos, mas de quem não se ouve as vozes. Boa parte do contexto do filme se constrói a partir do desenho sonoro.

Outras sequências que pretendemos abordar estão mais próximas ao final do filme. Uma delas se dá quando após a realização de show que organiza com seus colegas, Raúl bebe uma Fanta sentado à mesa com Maria, a dona da casa de show que serve de domicílio para Raúl e o grupo de artistas que parece liderar. Cony coloca *Cállate, Ya No Me Mientas* de Frecuencia Mod para tocar e se aproxima de Raúl. Ela o abraça e logo se afasta para subir ao palco, quando começa a cantar. Convidada a se juntar, Pauli acompanha a mãe na melodia. Todos cantam e logo Raúl levanta-se e põe-se a dançar. Ele convida Pauli que desce e acompanha o homem. Raúl começa a girá-la e mesmo sob os protestos, segue seu movimento até que os dois começam a passar mal. A canção que trata sobre o fim de um sonho parece desequilibrar o homem.



Diferente da trilha musical de *Embalos*, *Callate* é cantada em um ambiente doméstico e parece só poder existir quando excluída do ambiente público.

Nos trechos subsequentes fica clara a relação dos personagens com o contexto histórico do filme. A ditadura de Pinochet é violenta. Na obra, isso é perceptível principalmente pelos silenciamentos. As imagens são fortes e o som como é construído e projetado serve para reforçar ainda mais o clima de terror desse regime, em que muitas coisas não podem ser ditas em voz alta e apenas pode se dar vazão ao que é estrangeiro e aliena. Em uma das últimas cenas, Raúl prepara-se para sua grande apresentação no show de talentos, quando um grupo de agentes da ditadura invade a casa onde ele e seus companheiros residem. Enquanto as pessoas com quem divide a moradia são interrogados sobre supostos comportamentos estranhos, sendo inclusive acusados de esconderem algo, Raúl esconde-se em um armário embaixo da escada.

Aproveitando um momento de desatenção dos agentes, ele sobe pela escada e foge pelos telhados das casas vizinhas e segue em direção à estação de TV. Abandonando os amigos, ouvimos junto com o personagem apenas gritos e barulhos de objetos quebrando. Novamente essa sequência final do filme traz uma linguagem que já estamos acostumados ao longo da película. Ao optar por usar câmera na mão o filme inteiro, Larraín reforça esse regime de urgência e perigo que o povo chileno vive. O som assume uma vez mais o palco central na construção dramática. Ao fugir, Raúl (e por consequente os espectadores) não veem a repressão dos agentes do estado, mas todos somos capazes de escutar os gritos e o desespero dos personagens. A imagem poupada se constrói sonoramente. Assim, em cada cena, o pensamento de Montoro e Barreto se faz claro - o estilo de vida americano, vendido principalmente em seus filmes, não funciona. É apenas ilusão.



Ao chegar no estúdio de TV, Raúl se vê diante de inúmeros imitadores de Tony Manero⁸. Inflamado pelo discurso do apresentador e da manifestação do público, Raúl fala a linha que talvez seja a mais emblemática de seu apagamento “Eu sou Tony Manero”. Sua primeira, e talvez mais importante frase, exemplifica o apagamento que se manifesta verbalmente em sua fala, seguindo a ideia de Montoro e Barreto (2015). Ao afirmar “Eu sou Tony Manero”, Raúl nega sua identidade chilena e performa como o personagem de John Travolta, em um processo de entrega completa à influência estadunidense, ainda que seu tempo e espaço não mudem. Após todos esses apontamentos pode-se dizer que *Tony Manero* se junta a obras como *Llueve sobre Santiago* (1975), obra franco-búlgara dirigida pelo chileno Helvio Soto e *Nombre de Guerra: Miguel Enríquez* (1975) de Patricia Castilla e ajuda a construir uma reflexão acerca desse duro período da recente história chilena. Muitos artistas foram perseguidos, mortos ou exilados, a exemplo de Raúl Ruiz e Patricio Guzmán que precisaram mudar-se para a França e Angelina Vásquez, que se exilou na Finlândia, apesar disso, seguiram produzindo obras contestadoras, que contribuem para expor as violências cometidas em nome do imperialismo cultural estadunidense.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi com o apoio irrestrito dos Estados Unidos que as ditaduras na América Latina desenvolveram-ses: nos aspectos político (ajudando em golpes de estado), econômico (financiando políticas de extermínio e tortura) e cultural

⁸ É durante o período diegético do filme que se populariza a televisão. Tanto no Brasil, quanto em outros países da América Latina os formatos dos programas de tv tinham muita inspiração nos programas dos EUA. A prova disso no filme é o concurso de imitadores de Tony Manero, filme que fez muito sucesso pela sul-américa.



(impondo seu modelo massivo e industrial). Não é possível negar a história. Relatos, filmes, músicas e diversas linguagens artísticas comprovam isso.

Ao mostrar esse período no Chile, o diretor Pablo Larraín opta por nos contar uma história de um personagem que é fortemente impactado pela cultura dos musicais estadunidenses. Raúl é o retrato do que é o apagamento cultural de uma população. Sem identidade é mais fácil não ir de encontro às diversas violências físicas e intelectuais promovidas pela ditadura. Canclini (2019) aponta para essa forte imposição industrial como um elemento central desse processo de alienação.

Retomando as perguntas feitas na introdução (como funciona esse tipo de dominação? Como o cinema tornou-se uma ferramenta dele? Como Larraín constrói isso em seu filme?) pode-se compreender que culturalmente, o cinema é um instrumento de dominação de massa. Enquanto elemento da indústria cultural, o cinema estadunidense se impõe nas salas de cinema⁹ (sobretudo em países em que não há nenhuma forma de proteção à produção nacional), bem como força todo um modelo de organização social, principalmente na América Latina. Isto aconteceu por uma série de motivos, as mais recorrentes são o apoio às ditaduras do século XX no continente, os fortes embargos comerciais e a imposição seja pela força ou pela economia de um modelo dominante (CANCLINI, 2019).

Em *Tony Manero* esta dominação está presente por meio das ações do personagem Raúl. Ele é a representação de sucesso da imposição e da reprodução cultural dos Estados Unidos da América nos países latino-

⁹ Um exemplo disso aconteceu em 2019 durante o lançamento do filme *Vingadores: Ultimato* quando quase 80% das salas de cinema brasileiras foram ocupadas pela obra. Para mais informações, acesse: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-147740/>. Acesso em 30 de novembro de 2023.



americanos. Durante o filme, seja pelos números musicais ou pela sociopatia do personagem principal, vê-se o protagonista continuamente reproduzindo a violência, enquanto é subserviente à cultura estrangeira. Isto se dá pelo uso não apenas da mise-en-scène, mas também da trilha musical como elemento narrativo (GORBMAN, 1987). Assim, buscamos por meio de análise fílmica, compreender mais sobre a forma como Larraín conta essa história. *Tony Manero* tem o som com um papel fundamental para sua construção de sentido e sentimento fílmico. É por meio dele que percebemos a maioria das violências que o filme transmite. A ambiência vazia de vida, mas repleta de medo representado pelas sirenes policiais, gritos de pessoas e até mesmo diálogos sussurrados ilustram o poder silenciador de uma ditadura na vida dos cidadãos de um país.

Ao final, temos como destaque o musical *Embalos de sábado à noite*, que guia a vida e obsessão de Raúl. A influência e alienação são tantas que o apagamento identitário chega a ser verbalizado pelo protagonista. O fato de o filme ser uma história ficcional, não tira o peso da influência dos EUA no Chile e na América Latina. O recorte e retrato mostrado por Pablo Larraín e toda sua equipe é apenas uma pequena luz projetada do que foi toda a violência, apagamento e alienação que o povo latino-americano sofreu e ainda sofre sob a égide do imperialismo estadunidense.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, E. **A Hegemonia do Cinema Estadunidense: Impactos na Distribuição do Filme Brasileiro**. 2018. 202 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Escola de Administração, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/>



bitstream/handle/10183/196119/001095087.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
Acesso em: 20 abr. 2023.

BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BORDWELL, D; THOMPSON, K. **A arte do Cinema**: uma introdução. Campinas: Editora Unicamp, 2021. 768 p. Tradução Roberta Gregoli. Revisão técnica Fernão Pessoa Ramos.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo, Edusp, 2019.

CASTANHEIRA, J. C. S. Modelos de escuta: delineando o objeto de pesquisa. **E-Compós**, Brasília, v.19, n.2, maio/ago. 2016.

CHION, M. **A Audiovisão** – Som e imagem no cinema. Portugal: Texto e Grafia, 2011.

ECO, U. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FONTEERRADA, M. T. de O. “Escutativa”: o entrelaçamento entre música, paisagem sonora e qualidade de vida. **Pista**: Periódico Interdisciplinar [Sociedade Tecnologia Ambiente], v. 4, n. 1, p. 6-22, 2022

GORBMAN, C. **Unheard Melodies**: narrative film music. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

MEIRELES, D. C. L. Hollywood como modelo cultural durante a ditadura chilena? Identidade e agência cultural em Tony Manero (2008) de Pablo Larraín. **Garrafa**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 39, p. 26-40, dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/issue/view/441/showToc>. Acesso em: 28 out. 2022.



MONTORO, T. S.; BARRETO, V. de A. A alegoria da identidade chilena no filme Tony Manero (2008), de Pablo Larraín. **Esferas**, Brasília, v. 1, n. 6, p. 11-20, 30 ago. 2015. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/issue/view/382>. Acesso em: 28 out. 2022.

TONY MANERO. Direção de Pablo Larraín. Santiago: Latina Estúdio, 2008. (97 min.), son., color. Legendado. Disponível em: <https://www.netflix.com/title/70108797>. Acesso em: 28 out. 2022.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papirus, 1992. p. 9-66. (Coleção Ofício de arte e forma)

XAVIER, I. **O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Data de recebimento: 04/07/2023

Data de aprovação: 02/11/2023



A CONSTRUÇÃO DA CREDIBILIDADE DISCURSIVA DA CRÍTICA JORNALÍSTICA DE CINEMA À LUZ DO PENSAMENTO FOUCAULTIANO

THE CONSTRUCTION OF THE DISCURSIVE CREDIBILITY OF JOURNALISTIC CINEMA CRITICISM IN THE LIGHT OF FOUCAULTIAN THINKING

Vinícius Oliveira ROCHA¹

Sonia AGUIAR²

RESUMO

O presente artigo, derivado de uma pesquisa mais abrangente, busca estabelecer uma correlação entre a crítica de cinema jornalística e o conceito da Ordem do Discurso, proposto por Michel Foucault. Para fundamentar essa abordagem, parte-se primeiramente de uma literatura que contextualiza as características e o percurso histórico da crítica cinematográfica no jornalismo. A partir daí, são apresentados os procedimentos da Ordem do Discurso, os quais funcionam como formas de controle discursivo dentro de um sistema de restrições. A aplicação desses procedimentos na crítica de cinema permite, portanto, legitimar o crítico como um comentarista autorizado a falar sobre uma obra fílmica, além de associar a credibilidade da crítica à vontade da verdade foucaultiana, possibilitando entender como ela se articula com o cinema e o público consumidor. Por fim, são discutidas as crises e embates que a crítica enfrenta, os quais têm se dado especialmente no ambiente digital contemporâneo, que põe em xeque os requisitos à legitimidade e autoridade do crítico na produção de seus discursos. O percurso desse artigo permite, portanto, observar as estratégias adotadas pela crítica no decorrer da sua história para preservar e retroalimentar sua legitimidade, mesmo nas novas configurações que o ambiente digital oferece.

¹ Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Sergipe. E-mail: <voliveira96@gmail.com>.

² Doutora em Comunicação/Ciência da Informação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: <saguiar@ufs.br>.



PALAVRAS-CHAVE

Crítica cinematográfica. Crítica jornalística de cinema. Crítica cinematográfica na internet. Foucault. Ordem do Discurso.

ABSTRACT

This article, derived from a more encompassing research, seeks to establish a correlation between journalistic film criticism and the concept of the Order of Discourse, proposed by Michel Foucault. To support this approach, we first draw on literature that contextualizes the characteristics and historical path of film criticism in journalism. From there, the procedures of the Order of Discourse are presented, which function as forms of discursive control within a system of restrictions. The application of these procedures in film criticism allows, therefore, to legitimize the critic as a commentator authorized to speak about a filmic work, in addition to associating the credibility of criticism with the desire for Foucauldian truth, making it possible to understand how it interacts with cinema and the consumer public. Finally, the crises and conflicts that criticism faces are discussed, which have occurred especially in the contemporary digital environment, which calls into question the requirements for the legitimacy and authority of the critic in the production of his discourses. The trajectory of this article therefore allows us to observe the strategies adopted by critics throughout its history to preserve and provide feedback on its legitimacy, even in the new configurations that the digital environment offers.

KEYWORDS

Film criticism. Journalistic film criticism. Film criticism on the internet. Foucault. Order of Discourse.

CENA 1: O CINEMA NO JORNALISMO

O acompanhamento da repercussão na mídia nacional e internacional do filme *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, lançado em 2019, despertou o interesse pela crítica de cinema como gênero discursivo jornalístico, tema da pesquisa da qual este artigo é um dos resultados. Durante a revisão de literatura que antecedeu o estudo, ficou evidente a necessidade de tratar de forma diferenciada, mas complementar, a crítica



enquanto atividade e o crítico enquanto autor, trabalhador cultural e/ou jornalista. Este artigo apresenta uma reflexão atualizada dos resultados dessa investigação teórica e conceitual, fundamental para o entendimento da crítica de cinema, tanto em perspectiva histórica quanto em relação aos seus desafios contemporâneos.

A crítica jornalística de cinema é considerada como um gênero discursivo jornalístico (GOMES, 2005) híbrido de informação e opinião, vinculado ao Jornalismo Cultural (CARVALHO, 2013), ou mais especificamente ao que Lourenço e Centeno (2021) enquadram como Jornalismo de Cinema. Para esses autores, esta expressão abrange a cobertura da produção cinematográfica de forma mais ampla, “enquanto manifestação artística e indústria cultural”, promovendo “a reflexão sobre a produção e cultura cinematográficas (independentemente da sua origem e destino), o discurso da cinefilia e o consumo de filmes” (LOURENÇO; CENTENO, 2021, p. 226).

Em sua pesquisa, os autores identificaram a crítica como o principal formato da cobertura jornalística de cinema, seguido das notícias, ambos abordando majoritariamente as estreias e os festivais de cinema. Nessa abordagem, a crítica é considerada como um dos formatos da cobertura, com papel fundamental na formação de público. “É, deste modo que o Jornalismo de Cinema se constitui como um elemento fulcral na promoção de uma literacia fílmica, na abertura e consolidação do discurso da cinefilia, fazendo uso de uma dimensão pedagógica” (op.cit. p. 226).

Conforme Cardoso e Cunha (2004, *apud* LOURENÇO; CENTENO, 2021, p. 232), essa função pedagógica consiste em “ensinar a ver, informar sobre o que se vê, contextualizar (...) e pôr as questões pertinentes a propósito de um filme”. Essa função comporta também uma dimensão performativa,



por meio da qual o jornalismo contribui para que o público desencadeie uma ação de consumo cultural em relação à obra.

Nesse sentido, o próximo tópico apresenta uma contextualização dos caminhos da crítica cinematográfica no decorrer da sua história, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Pontua-se, aqui, que a crítica se estabelece, antes de tudo, como um gênero discursivo orientado em dois sentidos: o cinema e o público.

No tópico seguinte, busca-se na Ordem do Discurso de Michel Foucault a fundamentação necessária para o entendimento do ofício de crítico de cinema no jornalismo e seus processos de legitimação frente à obra analisada e a seu autor (ou autores). O ponto de partida é a premissa foucaultiana de que toda produção de discurso é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por determinados procedimentos.

Por fim, discute-se como se dá a construção da credibilidade da crítica frente à legitimidade do crítico jornalista, em disputa disciplinar (no sentido foucaultiano) com o crítico espectador cinéfilo, que conta com amplo acesso aos meios digitais e domínio das suas ferramentas de busca de informação e da linguagem própria desse ambiente comunicacional e cultural.

FLASHBACK: OS PERCURSOS DA CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA

Segundo Barreto (2005), a crítica de cinema é orientada em dois sentidos: um em relação ao leitor e outro em relação à produção cinematográfica. No primeiro caso, a autora identifica cinco tendências: a de informar, a de orientar, a de ensinar, a de compartilhar e a de entreter. A **informação** diz respeito ao fato de que, antes de se aprofundar na abordagem de um filme, o crítico fornece alguns dados factuais, esclarecimentos e indicações sobre



o tema ou questão relacionados a um filme específico, como a sinopse ou o elenco. Já a **orientação** ocorre quando o crítico diz se o filme vale ou não a pena, dirigindo-se mais especificamente a alguém que ainda não assistiu a obra e está em dúvida se deve assisti-lo ou não. Neste caso, para preservar a experiência do leitor, o crítico não faz análises ou descrições detalhadas que possam indicar *spoilers*.

A tendência ao **didatismo** é identificada pela autora quando o crítico se coloca como alguém com mais conhecimentos e mais experiência do que o público, a quem pode ensinar algo sobre o cinema ou a história do filme; ele ajuda o leitor a perceber aspectos da obra que não tinham chamado sua atenção ou explica por que determinadas características devem ser registradas e avaliadas. Já a quarta perspectiva, o **compartilhamento**, ocorre quando o crítico assume que o leitor também possui conhecimentos e interesses mais profundos com relação ao cinema (caso típico dos cinéfilos) e o aborda como se ele estivesse numa posição de igualdade, não subalterna. Por fim, há a **distração/divertimento**, caso em que o texto do crítico pode servir como antecipação ou prolongamento do prazer do filme ou pode até mesmo ser lido independentemente dele. A crítica é, neste caso, um produto autônomo, que traz um interesse próprio devido ao seu conteúdo e às experiências que proporciona, para além do filme.

Além da relação com o leitor, a crítica também é orientada pelo próprio cinema. A primeira perspectiva identificada neste sentido é a do **juízo**, referente à tendência de alguns críticos de se considerarem no papel de julgar se um filme é bom ou ruim, baseando-se em critérios objetivos ou subjetivos. Já através da **análise** o crítico pode iluminar diferentes facetas do filme,



ao descrever, caracterizar, compreender ou explicar o funcionamento das estratégias utilizadas na sua confecção, facilitando a sua interpretação.

A terceira perspectiva relativa ao cinema é a **colaboração**, que ocorre quando o crítico considera que a discussão e a troca de visões e pontos de vista podem ajudar a indicar caminhos. Neste caso, supomos que se trata de um texto voltado não apenas para o espectador, mas também para a indústria cinematográfica, que teria na crítica um reflexo dos erros e acertos do seu trabalho. Por fim, a última perspectiva é o **registro** feito pela crítica sobre o desenvolvimento do cinema conforme ele acontece, assinalando os pontos mais importantes dessa evolução. Seria o registro de uma recepção concreta que pode, em análise comparativa ou retrospectiva, indicar o horizonte de recepção contemporâneo das obras, podendo ainda também contribuir para classificar ou historicizar o cinema.

Embora os primórdios da crítica cinematográfica messem-se com o próprio advento do cinema – o primeiro texto crítico a respeito de um filme data de 1896, apenas um ano após a primeira exibição feita pelos irmãos Lumière em Paris (BRAGA, 2013) –, seriam necessárias décadas até que tanto o cinema quanto a crítica desenvolvessem suas linguagens e especificidades. O período áureo da crítica cinematográfica teve início nos anos 1950, com o surgimento de revistas como a *Cahiers Du Cinéma*. A partir daí, o crítico passou a deter uma posição prestigiada e privilegiada em relação à obra fílmica (BARRETO, 2005), com diversos nomes destacando-se, como os franceses André Bazin e François Truffaut (ambos diretamente envolvidos com a *Cahiers*), os estadunidenses Roger Ebert e Pauline Kael e os brasileiros Paulo Emilio Sales Gomes e Walter da Silveira.



O período entre as décadas de 1950 e 1970 é comumente tratado como os **anos dourados** da crítica. Frey (2015) aponta três convenções relacionadas a esse período: (1) os críticos gozavam de amplo respeito e faziam mediações determinantes entre filmes e leitores, moldando tanto os gostos do público quanto influenciando cineastas e a indústria; (2) havia um paralelo direto entre a força da autoridade crítica e a qualidade da produção cinematográfica; e (3) a autoridade dos críticos daquela época foi perdida ou, na melhor das hipóteses, diluída por causa da falta de qualidade cinematográfica e estratégias sagazes de estúdio, mas sobretudo por causa da proeminência da crítica superficial na televisão e outras novas mídias.

Nomes como a já citada Pauline Kael e Andrew Sarris são reverenciados por elevarem o nível da crítica cinematográfica a um ponto em que foram pelo menos parcialmente responsáveis por “um revigoramento geral do debate intelectual sobre a cultura de massa” (FREY, 2015, p. 104). De acordo com Wolcott (*apud* FREY, 2015), as avaliações de Kael, em particular, eram tão requisitadas que os estúdios até mesmo colocavam espões nas salas de projeção para monitorá-la enquanto assistia aos filmes e tomava suas notas.

Porém, a popularização dos *blockbusters*, a partir de meados dos anos 1970, como *Tubarão* e *Star Wars*, “apontou o caminho para um novo mercantilismo brutal, baseado na saturação da publicidade na televisão e em amplos padrões de lançamento que contornavam os antigos teatros do centro da cidade em favor dos shopping centers suburbanos” (KEHR *apud* FREY, 2015, p. 106). O impacto desses filmes foi sentido não apenas no cinema, mas também na crítica, que viu sua relevância ser eclipsada, conforme apontam diversos autores; teve início aí o que muitos apontaram ser a **morte do crítico**. A década seguinte representa um aprofundamento



dessa crise, com a proliferação dos chamados críticos de televisão, como Jeffrey Lyons e Gary Franklin, que possuíam programas próprios nos quais ofereciam suas impressões acerca dos filmes lançados.

O surgimento dessa categoria não foi bem-visto pelos profissionais que tinham saudades dos tempos “áureos” da profissão:

O tipo elevado, praticado ao longo do último meio século por James Agee e Manny Farber, Andrew Sarris e Pauline Kael, J. Hoberman e Dave Kehr – na grande imprensa e em revistas como *Film Comment* – é uma espécie em extinção. Uma vez floresceu; em breve pode perecer, para ser substituído por um serviço para o consumidor que é sem cérebro e todos os polegares. (CORLISS, 1990, s.p., tradução nossa)³

A partir da segunda metade da década de 1990, com a abertura da internet para além dos mundos militar, acadêmico e governamental, começaram a ser dados os primeiros passos do jornalismo rumo ao ambiente digital, incluindo-se aí a editoria de cultura. Ballerini (2015) destaca que há vantagens e desvantagens no processo. Por exemplo: se por um lado os portais de notícia poderiam ilustrar seus textos da editoria de cultura com “trechos de músicas, filmes, clipes e imagens em alta resolução, o barateamento da tecnologia propiciou o surgimento de vários blogues, que não necessariamente eram produzidos por especialistas das áreas temáticas clássicas do jornalismo, mas também por leigos e simpatizantes.

A dinâmica das redes sociais e a popularização de *smartphones* e *tablets* levou a novas formas de se consumir cultura. Ao mesmo tempo

³ “The elevated sort, as practiced over the past half-century by James Agee and Manny Farber, Andrew Sarris and Pauline Kael, J. Hoberman and Dave Kehr – in the mainstream press and in magazines like *Film Comment* – is an endangered species. Once it flourished; soon it may perish, to be replaced by a consumer service that is no brains and all thumbs.”



em que podem fornecer ao usuário filtros de qualidade com base em suas preferências, também acarretaram uma alteração sensível na produção jornalística, visto que seus usuários demandam matérias e reportagens mais curtas, de leitura rápida o suficiente para que distraiam sua atenção antes desta se voltar para outra coisa. Isso, segundo Ballerini (2015), enfraquece o conteúdo crítico, já que, uma vez que qualquer um pode emitir sua opinião, qual exatamente a necessidade que o jornalismo cultural ainda pode ter?

De qualquer forma, a crítica cinematográfica vem perdendo considerável espaço no jornalismo impresso, de modo que sua transição para o meio digital é agora um processo irreversível. Nesse sentido, há os que consideram essa transição positiva e os mais pessimistas. Para os otimistas, a Internet é ideal à crítica por conta do baixo custo de viabilidade de um site, assim como a possibilidade de ser um espaço que permite a expressão independente, sem as restrições editoriais ou de tamanho intrínsecas ao jornalismo impresso, e também com a criação de fóruns de debate que permitam a aproximação entre crítico e leitor (NOGUEIRA, 2014).

Já os mais céticos e pessimistas falam de uma crise generalizada do jornalismo e da crítica. Afirmam que os críticos não exercem mais influência sobre os leitores, que não têm mais poder para formatar e direcionar o gosto do público ou identificar quais as verdadeiras obras de arte em meio a um mar de mediocridade e filmes ruins, devido ao fato de que a internet está saturada de opiniões e pessoas não-qualificadas que agora também detêm o espaço de mediação com o público a respeito daquela obra (CARVALHO, 2019).

É inegável, portanto, que a presença da crítica de cinema no ambiente digital acarreta algumas contradições: se por um lado há espaço para aprofundamento



dos textos e das discussões propostas (uma libertação do limite de toques do jornal impresso), também há uma prioridade para textos concisos, curtos e superficiais, diante da tendência do público da internet de consumir conteúdos de forma mais dinâmica e fugaz. De fato, é possível observar que até outros tipos de mídia (vídeos, *podcasts*) têm sido priorizados em relação ao texto, quando se trata de consumir críticas e análises de filmes.

Há também um embate inscrito na situação da crítica cinematográfica contemporânea, conforme evidenciado por Frey (2015): de um lado, o pressuposto de autoridade, em que o crítico tem seu *status* consolidado e lugar de fala conquistado; e o de democracia, que ousa questionar qual o direito que o crítico tem sobre a obra analisada, estimulando assim o campo do debate entre o profissional e seus leitores, bem como a inserção de novos agentes sociais que buscam falar e analisar o cinema.

Esses novos agentes podem ser cibercinéfilos, críticos amadores, blogueiros ou até mesmo *digital influencers*. Independentemente da categorização, são figuras que adentram o ciberespaço para fazerem frente a trabalhos já conceituados e cimentarem seu próprio espaço: “muitos escrevem e são capazes de produzir e infundir discursos críticos na rede, uma vez que a palavra foi liberada” (CARVALHO, 2019, p. 12).

Embora o estilo da redação da crítica de cinema seja livre, observa-se uma clara diferença entre os textos argumentativos de inspiração literária (mais comuns em revistas culturais e sites/*blogs* de cinéfilos) e as críticas escritas por jornalistas no jornalismo diário, que carregam em si a circunstância de atualidade e informações factuais. De qualquer forma, a crítica jornalística apoia-se em recursos linguísticos argumentativos, informando o leitor sobre a obra analisada e o tema em debate, as qualidades



e os defeitos evidenciados na produção e o desempenho dos profissionais envolvidos (diretor, atores, fotógrafos etc.), sem que isso resulte em mera atribuição de adjetivos (BRAGA, 2013).

Para Gomes (2005), o discurso da crítica de cinema é também um discurso de valores e, como tal, obriga a uma argumentação fundamentada e persuasiva da obra fílmica. Esse discurso responde a um tipo de jornalismo massivo, com limitações de espaço decorrentes de uma pressuposição de preferência por textos mais curtos e falta de tempo para uma análise atenciosa dos filmes. Por isso, esse tipo de texto mais superficial já faz parte da retórica dos críticos atuais dentro das instituições e veículos nos quais trabalham. Esses textos obedecem a regras e convenções próprias de qualquer discurso persuasivo e são recheados de elementos prontos para provocar a aceitação tanto intelectual quanto emocional do público leitor.

Em entrevista para Carmelo (2019), o crítico Marcelo Muller aponta que diversos fenômenos da pós-modernidade, como a pulverização do diálogo e a dificuldade de interpretação e argumentação, geram consequências nítidas sobre a crítica de cinema. Uma destas consequências é a transformação do monólogo em diálogo; ou seja, a alteração da perspectiva do crítico como a única autoridade legitimada a analisar o filme para um cenário onde seus textos podem ser postos em xeque e discutidos, dadas as opções do ambiente *online* de se postar comentários em resposta ao texto do autor e/ou de haver fóruns de debate a respeito das obras.

Há benefícios nestas interações, visto que pontos de vista diferentes podem ser confrontados; mas também há malefícios, já que muitas vezes a resposta do público pode ser ofensiva e violenta contra o crítico por discordarem da sua análise. Teixeira Neto (2020) é crítico do que



considera uma leitura apocalíptica dos novos tempos da crítica, a qual é decorrente da dificuldade que alguns desses atores têm de perceber as particularidades e mudanças nas lógicas de produzir esses conteúdos. Cenários de mudanças de paradigmas não são inéditos, assim como não são as resistências a essa nova ordem. O autor aponta que a crítica de cinema inventiva no âmbito da linguagem, de qualidade e boa reputação, segue viva, porém está em outros lugares e assume uma configuração diversa daquela vivida no apogeu do impresso.

É possível chegar a um consenso de que os críticos dispõem ou já dispuseram de uma posição privilegiada no que se refere à análise fílmica, posição esta obtida através de um acordo tácito com seu público (visto que a formação profissional do crítico pode vir de diversas áreas). Essa posição e esse acordo, porém, encontram-se em estado de tensionamento e de mudanças irreversíveis, dada as próprias dinâmicas encontradas dentro do ambiente digital.

A despeito dos embates no meio digital aqui apresentados e do aparente caráter inédito que os cercam, é possível observar que certos aspectos desse embate não são novos, como atestam as disputas entre os críticos do jornalismo impresso e de televisão nos EUA dos anos 1980. Dito isso, como os críticos se protegem e se legitimam de forma a assegurar que o discurso crítico que produzem seja considerado verdadeiro e relevante diante da crescente produção das mais variadas análises fílmicas feitas por uma diversidade cada vez maior de agentes? São questões a serem respondidas nos próximos tópicos, que buscarão definir quais procedimentos são adotados pelos críticos para construir a verdade desse discurso.



CENÁRIOS: A CRÍTICA COMO COMENTÁRIO E O CRÍTICO COMO AUTOR

Este tópico toma como base os conceitos propostos por Michel Foucault em *A Ordem do Discurso*, com destaque ao autor, ao comentário e à disciplina, para abordar a crítica cinematográfica sob a perspectiva dos dispositivos comunicacionais e de controle do discurso. Buscou-se, assim, observar as formas pelas quais o crítico se legitima e se reafirma, tanto no contexto da produção cinematográfica quanto nos meios de comunicação.

De acordo com Foucault (2001), em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por determinados procedimentos, cuja função consiste em “conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”, configurando-se como sistemas de exclusão. Lamas (2023) salienta que essas regras e procedimentos de controle do discurso evidenciam certos saberes e sujeitos sociais em detrimento de outros, controlando assim o que pode ser dito ou visto, o dizível ou o visível, de um determinado tempo.

Pensado como uma espécie de recorte sobre o mundo, incluindo certos elementos em seu interior e excluindo outros, os discursos criam hierarquias, oposições, complementariedades, apoiando-se mutuamente ou negando-se uns aos outros, criando sentido em meio à descontinuidade dos fatos históricos. Essas ideias, evidentemente, não se dão a ver ou ouvir no etéreo, mas por meio de diferentes imagens, sons e textos, cujas materialidades, ordenamentos e códigos produzem, nas relações com o público que os lê, diferentes *efeitos de sentido* sobre o mundo. Nessa concepção, os discursos são manifestos sempre de maneira localizada em acontecimentos ou atos: a projeção de um filme na sala de cinema, a exibição de uma reportagem televisiva ou a publicação de um *post* em uma rede social, para citar alguns exemplos. (LAMAS, 2023, p. 157, grifo do autor)



Os procedimentos listados por Foucault (2001) podem ser divididos em **externos**, **internos** e de **restrição** ao indivíduo e grupo ao qual é excluído o acesso ou a produção do discurso. Embora o foco deste artigo resida nos procedimentos internos e de restrição, é válido fazer menção aos externos, para efeito de distinção.

O primeiro – e o mais conhecido – desse grupo é o procedimento de **interdição**, que diz respeito a quem pode falar sobre o quê e em que circunstância. Dois tipos de interdições são dignos de nota no contexto deste estudo: o tabu do objeto (quando um discurso é controverso ou até mesmo proibido de ser pronunciado) e o privilégio ou exclusividade do sujeito que fala (apenas a determinados sujeitos ou a um seletivo grupo da sociedade é dado o direito de proferir certos discursos). A existência dessas interdições revela a ligação do desejo e do poder com o discurso, pois este não é apenas uma tradução das lutas ou dos sistemas de dominação, mas o próprio poder a ser apoderado, aquilo pelo que e por que se luta. Ou seja, a interdição, aqui, remete a quem é dado ou não o direito (ou o poder) de exercer a crítica cinematográfica em determinadas circunstâncias (em uma revista cultural ou em um *blog* de cinéfilos, por exemplo).

Há também o procedimento da **vontade da verdade**, formulado ainda na Grécia Antiga para designar o discurso verdadeiro pelo qual se “tinha respeito e terror” (op. cit., p. 15), ao qual era preciso se submeter, pois era pronunciado por quem de direito (ou no exercício de poder) e conforme o ritual requerido. Séculos mais tarde, essa verdade a ser revelada não residia mais no que o discurso era ou no que ele fazia, mas sim no que dizia: a verdade se deslocou do ato ritualizado e de sua enunciação para o próprio enunciado em si e seu sentido e forma – como pregam os preceitos jornalísticos. Tal



qual os outros sistemas de **exclusão**, a vontade da verdade é apoiada por um suporte institucional e por um conjunto compacto de práticas; mas ela também é reconduzida pelo modo como o saber é aplicado numa sociedade. Portanto, essa vontade da verdade tende a exercer sobre os outros discursos uma espécie de pressão e um poder de coerção.

Quando os discursos produzem o próprio controle sobre eles mesmos, então falamos dos procedimentos **internos** – que funcionam a título de princípios de classificação, ordenação e distribuição do discurso. O primeiro deles é o **comentário**, que se constitui como

[...] narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem variar; fórmulas, textos conjuntos ritualizados de discursos que se narram, conforme circunstâncias bem determinadas; coisas ditas uma vez e se conservam, porque nelas se imagina haver algo como um segredo ou uma riqueza. Em suma, pode-se supor que há, muito regularmente nas sociedades, uma espécie de desnivelamento entre os discursos: os discursos que “se dizem” no correr dos dias e das trocas, e que se passam com o ato mesmo que os pronunciou; e os discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, *são ditos*, permanecem ditos e estão ainda por dizer. (FOUCAULT, 2001, p. 22, grifo do autor)

O autor ressalta que tal deslocamento ou desnível entre os discursos não é estável ou absoluto, como se houvesse de um lado uma categoria de discursos fundamentais e criadores e do outro os discursos que comentam os da primeira categoria; muitas vezes o comentário vem a tomar o lugar do discurso que comentava e que desapareceu. Contudo, tais deslocamentos e desníveis possibilitam a construção indefinida de novos discursos, visto que o texto original carrega consigo o estatuto de ser sempre reutilizável, de possuir múltiplos sentidos passíveis de múltiplas interpretações. Por outro



lado, o comentário não tem outro papel – independentemente das técnicas empregadas – senão o de enfim dizer o que estava articulado silenciosamente no texto original; deve então “dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito” (FOUCAULT, 2001, p. 25).

Esse **desnívelamento entre os discursos** remete às diferenças entre críticas produzidas por críticos já reconhecidos e as de *blogs*, canais e perfis em redes sociais, cujos mecanismos de interdição são de outra ordem, não relacionados aos discursos jornalístico e cinematográfico. Tal desnívelamento é expresso nas disputas entre os que defendem o ambiente digital como um espaço de democratização da produção crítica e os que defendem a restrição à produção desses discursos críticos através de uma série de critérios.

Independente dessas disputas, se entendemos o cinema como uma prática discursiva em si mesma – estruturada pelos aspectos da sua linguagem, seus valores estéticos e técnicos – pode-se afirmar que a crítica cinematográfica é um tipo de comentário. Neste caso, é possível afirmar que todo filme é um **texto original** (a cargo de um **sujeito criador**, o diretor) e as críticas produzidas a respeito dele funcionam como comentários que visam desbravar e analisar seus múltiplos sentidos. Segundo Teixeira Neto (2020), ao se ter a produção da crítica como manifestação do filme sob o ponto de vista do sujeito-crítico, ressalta-se o lugar desse receptor como um produtor de conteúdo. Diferentes interpretações constroem diferentes objetos fílmicos, como se cada crítica permitisse o surgimento de obras diversas a partir da mesma obra cinematográfica original, peças audiovisuais surgidas por



força de perspectivas diferentes acerca de um mesmo objeto vivenciado por sujeitos espectadores variados (CARMONA, 2010).

Essa percepção do sujeito-crítico como detentor de autoridade e legitimidade para produção dos discursos fica mais nítida quando trazemos outro procedimento interno, o do **autor**. Não se trata do indivíduo que pronunciou ou escreveu um texto, mas sim de um princípio de agrupamento do discurso, a unidade e origem de suas significações. Existem muitos discursos que circulam sem serem atribuídos a um autor específico (conversas cotidianas, decretos que precisam de signatários e não de autores, receitas técnicas, etc.); porém, nos domínios em que a atribuição a um autor é uma regra – literatura, filosofia, ciência e outras áreas –, tal atribuição desempenha sempre o mesmo papel: o de indicação de verdade. Para Foucault (2001, p. 28), “o autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real”.

Por fim, outro procedimento interno que dialoga e se contrapõe aos comentários e ao autor são as **disciplinas**. Elas se opõem ao autor porque se definem por um domínio de objetos, um conjunto de métodos, um *corpus* de proposições consideradas verdadeiras, um jogo de regras, definições, técnicas e instrumentos; e se opõem ao comentário, porque o que é suposto como ponto de partida não é um sentido que precisa ser descoberto, mas sim o que é requerido para a construção de novos enunciados (FOUCAULT, 2001).

Na crítica cinematográfica, a disciplina pode se referir tanto ao campo cinematográfico (com todo o corpo de conhecimentos a ele implícitos), quanto ao modelo híbrido de informação e opinião que caracteriza a crítica jornalística de cinema. Esse referencial disciplinar pode ser facilmente identificado na própria estrutura de diferentes textos de críticos bem como nas fórmulas



de escrita e expressão oral pelas quais a crítica é capaz de extrair novos significados e interpretações do filme – os quais podem até mesmo não terem sido produzidos conscientemente pelo diretor/sujeito criador.

Entretanto, uma disciplina não é a soma de tudo o que pode ser dito de verdadeiro sobre alguma coisa, nem o conjunto de tudo o que pode ser aceito. Para haver disciplina é preciso existir a possibilidade de formular indefinidamente proposições novas, e no interior de seus limites ela reconhece proposições verdadeiras e falsas que precisam preencher exigências complexas e pesadas para então pertencer ao conjunto daquela disciplina (FOUCAULT, 2001). Embora a crítica apresente modelos e fórmulas construídos historicamente e pelos quais pode ser identificada, isso não implica em uma estrutura estática ou em métodos engessados; ela muda com o tempo, tanto quanto o próprio cinema vem mudando, o que significa que aquilo que funcionava antes não necessariamente funciona atualmente.

Por fim, existem os procedimentos de **restrição**, que buscam determinar as condições de funcionamento dos discursos, de imposição de regras aos indivíduos que os pronunciam e assim não permitir que todo mundo tenha acesso a eles. De acordo com Foucault (2001), ninguém entrará na ordem do discurso se não for qualificado e atender certas exigências: “nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciadas), enquanto outras parecem (...) à disposição de cada sujeito que fala” (FOUCAULT, 2001, p. 37).

Essa possibilidade de abertura em certos discursos nos faz levantar a seguinte questão: todo mundo pode ser crítico de cinema? Afinal de contas, qualquer um que assiste a um filme pode emitir opinião sobre ele, visto



que o cinema é uma arte de alcance potencialmente massivo. Além disso, a não exigência de uma formação profissional (que será abordada no próximo tópico) torna tênue essa linha entre o crítico e o “espectador comum”, de modo que é possível questionar se o discurso crítico não é composto apenas de regiões sem restrição prévia aos sujeitos que queiram falar dele ou até que ponto está submetido a certos procedimentos disciplinares.

Os procedimentos aqui ligados à crítica e o sistema de restrição no qual ela se insere podem ser definidos como um **ritual**. É este que define as qualificações que devem possuir os indivíduos que falam, bem como seus gestos, comportamentos, circunstâncias e conjunto de signos que acompanham o discurso, “fixando a eficácia imposta ou suposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem, os limites de seu valor de coerção” (FOUCAULT, 2001, p. 39). Logo, é possível inferir que a crítica se insere numa prática ritualista que a dita, definindo sua relação tanto com o cinema que critica quanto com o público que a consome e que deve ser influenciado por ela.

CONTRACAMPOS: A CREDIBILIDADE DA CRÍTICA E A LEGITIMIDADE PROFISSIONAL DO CRÍTICO

Vimos que o crítico dispõe de certas estratégias, técnicas e procedimentos que o legitimam, enquanto autor de um discurso, e dão credibilidade à crítica, enquanto uma ordem discursiva. Neste tópico, discute-se como se dá a construção dessa legitimidade do crítico jornalista, em disputa disciplinar com o crítico espectador cinéfilo que conta com amplo acesso aos meios digitais e domínio das suas ferramentas de busca de informação e da sua linguagem.



Embora a década de 1950 tenha marcado a passagem para a profissionalização da crítica cultural na imprensa, a formação jornalística nunca foi pré-requisito para alguém se tornar um crítico profissional. Assim, o que se observa é que o crítico obtém reconhecimento profissional a partir da própria demonstração de que ele entende de cinema. Espera-se dele que saiba argumentar em defesa de suas avaliações positivas ou negativas, sem se limitar a meros adjetivos ou expressões como **gostei/não gostei**, o que lhe exige uma formação ampla, muito além da paixão pelo cinema.

Por outro lado, essa não-obrigatoriedade de formação especializada acaba incorrendo em certos desafios. Segundo Carmelo (2019), os críticos de cinema podem vir de diversas áreas, como o jornalismo, o cinema, a literatura ou até áreas pouco relacionadas. Tanto que, no século XXI, são poucos os críticos que de fato têm na produção das suas avaliações a sua única fonte de remuneração; muitas vezes é necessário que eles tenham um outro trabalho, seja em produção jornalística, editoras, universidades ou instituições culturais, entre outras. Com isso, vê-se um cenário onde a atividade crítica é marcada por um aspecto de informalidade e sofre com o baixo reconhecimento social.

Entretanto, também se impõe um **acordo tácito** de reconhecimento da autoridade do crítico, que se encontra numa posição em que detém uma fala privilegiada a respeito da obra fílmica, geralmente acatada pelos leitores. Neste sentido, para Altmann (2008), a não obrigatoriedade de formação profissional ou de teorias que fornecem respaldo ao trabalho dos críticos poderia ser vista mais como vantagem do que como deficiência, pois a ausência de método abriu espaço inédito para reflexão que não se restringia ao crítico, mas se estendia e formava o próprio espectador. Já



Santos (2010) afirma que os críticos executam diversos procedimentos para provarem ou justificarem suas opiniões sobre um filme, incluindo a utilização de quadros históricos do cinema, comparação de obras fílmicas ou descrição de sequências do filme. Tais formas de argumentar conferem ao crítico maior confiabilidade perante o leitor.

É importante lembrar que o trabalho do crítico não se assenta apenas sobre a interpretação e compreensão de uma obra, ele é também uma construção: construção de sentidos e nexos dentro da obra de um cineasta ou dentro de um filme, construção da própria história do cinema, construção de um método e de um pensamento crítico, construção de uma cultura cinematográfica do leitor. A crítica cria uma realidade própria que por vezes pode até ser independente da obra, bem como seus métodos de trabalho e seus critérios de avaliação. (BARRETO, 2005, p. 61)

Contudo, é possível observar que ainda estamos longe de um consenso a respeito da conceituação do que é ser um crítico e do que o capacita e legitima. Mesmo entre os profissionais, é possível observar diversos critérios que se complementam ou se sobrepõem, mas também perigam ser mutuamente excludentes. Carmelo (2019), ao entrevistar diversos críticos brasileiros, lista alguns desses critérios identificados por eles: a atividade crítica como principal fonte de remuneração; publicação regular de críticas; frequência em eventos destinados aos profissionais (cabines de imprensa, pré-estreias, festivais); aprofundamento e qualidade dos textos. Ao fim, a conclusão do autor é que tais critérios se tornam “subjetivos e sujeitos a transformações, como é o caso do próprio papel da crítica dentro da sociedade” (op. cit., p. 426).

Por tais critérios serem subjetivos e passíveis de se transformarem, há um constante embate em torno da legitimidade da crítica e de quem a



produz, como observado anteriormente, ao se discutir o cenário muitas vezes conflituoso em torno da produção do discurso crítico no ambiente digital. Da mesma forma, como demonstrou Frey (2015), houve nos EUA uma forte resistência aos críticos que migraram para a televisão ou iniciaram suas carreiras lá a partir dos anos 1970 e 1980; de acordo com Corliss (1990), os críticos de verdade (ou seja, do meio impresso) consideravam que os de televisão “não têm mais em comum com a escrita séria do que as dançarinas do ventre têm com o Balé Russo” (CORLISS, 1990, s.p., tradução nossa)⁴.

Retóricas apocalípticas como essa de Corliss eram comuns antes mesmo que a internet se tornasse uma nova ameaça à autoridade e legitimidade dos críticos. Desse modo, é possível ver que os críticos amadores, cibercinéfilos e produtores de conteúdo para redes sociais e plataformas de vídeo ocupam lugar equivalente ao que os críticos de televisão ocuparam naquele período. Tais retóricas apocalípticas são acompanhadas de grandes doses de nostalgia romantizada, principalmente em relação ao chamado **período áureo** da crítica.

Frey (2015) toma como maior exemplo a figura de Pauline Kael (1919-2001), considerada uma das mais importantes críticas de cinema de todos os tempos. Para alguns autores, ela não foi apenas a crítica mais poderosa do seu tempo, mas também atingiu um nível de influência que todos os demais críticos deveriam exercer ou aspirar a exercer, de modo a transformar em sucesso filmes que estavam destinados a fracassar (e vice-versa). Por essa lógica, não seria coincidência que o declínio do prestígio de Kael tenha ocorrido na mesma época da emergência dos *blockbusters* hollywoodianos, dos críticos de televisão e da crise do meio impresso.

⁴ “‘real’ critics,” i.e. print critics, deem television critics to “have no more in common with serious writing than belly dancers do with the Ballet Russe.”



Contudo, Frey (2015) afirma que muitas dessas afirmações engrandecedoras sobre Kael e outros críticos de prestígio devem ser postas sob escrutínio, pois a suposta influência desses profissionais é muitas vezes superestimada, corroborando para uma falsa ideia de que o crítico determina as condições de recepção do filme que analisa e até mesmo os seus rendimentos em bilheteria.

Se os críticos não conseguem moldar a recepção do filme pelo público, o que então os legitima? Frey (2015) busca explicação no clássico conceito de **capital cultural** de Bourdieu, que daria ao crítico a legitimidade (no sentido da **vontade de verdade** de Foucault) para atribuir valor à arte através das críticas, um poder do qual o público leigo não dispõe (o que funciona como uma restrição ao seu discurso). Assim, o crítico profissional é aquele cujo conhecimento sobre determinada atividade artística lhe dá o direito de falar sobre ela, resultando na construção de uma série de binários: críticos profissionais x consumidores comuns; julgamentos especializados x apelo popular; e treinamento extensivo x apreciação ingênua.

De acordo com Bordwell (1991), a crítica de cinema é um discurso bastante institucionalizado, pois a forma do discurso crítico está atrelada a ações que normatizam os modos de fazer crítica. Cada proposta deste discurso costuma ter sua redação (estrutura textual, estratégias discursivas e expedientes argumentativos) norteada por instâncias formais e informais que definiriam a *práxis* em toda a sua tradição. Nesse sentido, a crítica de cinema pode ter a estrutura do seu discurso influenciada pelo repertório do crítico como consumidor de críticas, seus gostos pessoais e referências profissionais, seu histórico de atuação na área, suas orientações editoriais,



suas redes de relacionamentos formadas no entorno dos críticos, pelas políticas das associações profissionais, entre outros vetores institucionais.

Muitos autores identificam expedientes discursivos e abordagens que compõem um manual informal de crítica cinematográfica jornalística. Para Piza (2013), esta costuma ser apresentada com um primeiro parágrafo que qualifica brevemente a obra e explora suas temáticas, seguido de um segundo momento no qual o leitor é informado sobre a história do filme. Nos parágrafos seguintes, o crítico costuma explorar características da linguagem cinematográfica privilegiadas no filme e analisar a obra a partir das suas impressões pessoais.

Já Braga (2006 *apud* TEIXEIRA NETO, 2020) lista os seguintes expedientes discursivos que costumam compor a crítica cinematográfica jornalística: síntese da história do filme; abordagem de elementos como fotografia, cenários e figurinos; referências a trabalhos anteriores de diretores e atores; bastidores do processo de produção; indicações sobre a carreira do título comentado (repercussão da crítica internacional, bilheteria e premiações); apreciações próprias do crítico e, em algumas circunstâncias, as cotações.

Segundo o autor, o modelo da crítica jornalística está engessado em decorrência dessa padronização pela qual é identificado, mas também popularizou a crítica e sua forma de se comunicar, tornando seus expedientes discursivos mais assimiláveis pelo público. Assim, antes de ser entendida como gênero textual, a crítica jornalística pode ser compreendida como uma linguagem sobre cinema compartilhada socialmente e já legitimada por uma cinefilia, a qual reproduziu essa linguagem informalmente na crítica amadora dos *blogs*, fóruns da internet e até mesmo nas conversas informais entre amigos.



O engessamento do modelo da crítica jornalística é visto por alguns teóricos como um dos motivos pelos quais a produção do discurso crítico na internet tem sido considerada como um fator positivo para alguns. Independentemente das vantagens e desvantagens da produção de críticas em meios digitais, o que se percebe é uma mudança notável na constituição da autoridade crítica, a qual era construída pela legitimidade de fala e pela reputação do crítico perante seu público e seus pares. Antes, essa autoridade era calcada exclusivamente no *know how* cinematográfico e/ou no estilo da escrita do crítico, mas agora também é formulada no domínio da cibercultura e no carisma da *persona* virtual do crítico, tangível ao público por som e imagem (TEIXEIRA NETO, 2020).

É indiscutível que vivemos um outro contexto de recepção das obras cinematográficas e de produção das críticas, em que novas formas de consumo – como os *streamings* – facilitam uma revisita aos filmes que antes não era viável, sendo agora possível até mesmo reformular as impressões e posições assumidas anteriormente. Contudo, o que Joly (2003 *apud* TEIXEIRA NETO, 2020) pondera é que todo discurso acerca de um filme não existe para resgatar a obra em si, mas sim para trazer luz a uma outra obra, que é fruto do ponto de vista do espectador. Ainda que tais revisitas e reassistidas sejam agora mais acessíveis devido aos recursos tecnológicos e às possibilidades da *web*, não é possível resgatar a espetatorialidade ocorrida em um momento anterior; ou seja, o sujeito assiste a filmes diferentes a cada vez, mesmo que em tese sejam os mesmos, e por isso constrói e emite discursos diferentes.

O crítico lida com um objeto ausente no momento em que formula seu discurso mesmo quando ele volta a ter acesso a esse material em um momento posterior a sua primeira experiência como espectador, pois o que está em curso na crítica é a revelação de um outro filme,



não mais aquele da experiência espectral primeira, esclarece a autora. O que se deseja alcançar com a crítica não é o filme do diretor, mas o resultado da experiência espectral com ele. É essa relação com as imagens que a crítica de cinema traz à tona. (TEIXEIRA NETO, 2020, p. 30)

Em face das transformações na lógica de trabalho da crítica, é possível perceber novas configurações para a figura do crítico. Como exemplo, têm-se profissionais que não possuem vínculo com grandes empresas de comunicação e administram os meios pelos quais conquistam suas recompensas sociais econômicas – ou seja, lidando diretamente com seus anunciantes, encontrando novas maneiras de monetização através de recursos como financiamentos coletivos e cursos, oferecendo acessos a conteúdos exclusivos e fazendo publicidade de suas críticas (seja em formato de texto, áudio ou vídeo) em redes sociais como o *Facebook* e *Twitter*, dentre outros mecanismos.

Por outro lado, não é incomum identificar críticos tradicionais que precisaram adaptar a produção de seus conteúdos, atuando agora como *freelancers* e cientes de que nem sempre (ou não mais) podem contar com a segurança, estabilidade e suporte técnico das instituições, o que os obriga, em níveis variados, a estabelecer algum tipo de comunicação com as lógicas do primeiro grupo. Ainda assim, eles não perdem de vista que o que o público espera deles são práticas similares às aquelas da sua atuação em veículos de comunicação tradicionais (op. cit., 2020).

Essas expectativas por parte do público refletem o caráter institucional que a crítica carrega em si, conforme exposto anteriormente. Tal caráter permite que a crítica abrigue no decorrer dos tempos elementos e características que ajudam a defini-la, de modo que mesmo com mudanças de grande impacto – os meios e formatos de publicação, por exemplo



–, sua lógica interna permanece relativamente inalterada e facilmente identificável através dos tempos.

De maneira um tanto irônica, um dos elementos constituintes da retórica da crítica cinematográfica é justamente a crise que de tempos em tempos ela afirma enfrentar; segundo Frey (2015, p. 141, tradução nossa), “a ansiedade pela autoridade e pela liberação democrática da prática crítica está presente e é fonte de debate desde os primórdios da atividade e da profissão”⁵. Se tal crise é permanente, então ela perde importância para a defesa que os próprios críticos fazem do seu trabalho, de modo que essa defesa é sustentada nos procedimentos já identificados no decorrer deste trabalho.

No entanto, um sinal de alerta sobre os riscos de empobrecimento discursivo e argumentativo da crítica jornalística de cinema aparece nos resultados do estudo de Lourenço e Centeno (2021): o estilo meramente descritivo – que praticamente relata a estrutura narrativa do filme, sem análise ou emissão de juízos de valor – predominou em 83,3% das críticas nas versões impressas dos veículos jornalísticos selecionados e em 64,5% nas *online*. Assim, a crítica corre o risco de ser substituída por formatos mais palatáveis ao senso comum, regidos pelas lógicas de consumo, de serviço, de entretenimento e de comportamento massivo. Uma nova ordem discursiva não disciplinar, com frágeis mecanismos de legitimação e credibilidade.

CRÉDITOS FINAIS, À GUIA DE CONCLUSÃO

O discurso crítico (re)interpreta e produz significados a partir do discurso original da obra fílmica – significados esses que muitas vezes

⁵ “anxiety over authority and the democratic liberation of critical practice has been present and a source of debate since the very beginnings of the activity and profession.”



sequer foram intencionalmente pensados pelos sujeitos criadores da obra. É essa capacidade de interpretação e produção, dentre outros elementos aqui apresentados, que constitui a credibilidade da crítica e reforça a legitimidade e a autoridade do crítico.

Acompanhar as mudanças vivenciadas pela crítica cinematográfica e entender o seu atual cenário, para então abordar como ela se estrutura e retroalimenta sua legitimidade mesmo em meio aos embates e crises, foi um processo fundamental para entender o funcionamento e a dinâmica da produção e da construção do discurso crítico. Entre regras, acordos tácitos e estratégias que sustentam o lugar de fala e a autoridade do crítico, pode-se concluir que a crítica de cinema ainda mantém sua relevância enquanto gênero discursivo jornalístico, mesmo diante da retórica apocalíptica que a cerca.

Resgatar Foucault e suas conceituações acerca da Ordem do Discurso foi importante para entender os mecanismos pelos quais a crítica trabalha, como ela se protege contra as interferências externas, de forma a possibilitar sua legitimação e seu atual processo como mediadora entre cinema e público. Ao olharmos a crítica como uma forma de comentário a respeito do discurso cinematográfico e o crítico como um autor, ambos inseridos dentro de um sistema de procedimentos de restrição e autorização, é possível entender as formas pelas quais a crítica busca se validar.

As discussões aqui apresentadas podem indicar novos e promissores caminhos para os estudos acerca da crítica cinematográfica, através desta aplicação do pensamento foucaultiano. Este pensamento possui um caráter fortemente interdisciplinar, como visto na multiplicidade de pesquisas que o têm como referência, mas o trabalho em questão se distingue pelo



caráter inédito no tratamento dado aos pressupostos da Ordem do Discurso para explorar e aprofundar os pressupostos ligados à crítica. Assim, novas discussões poderão ser trabalhadas a partir daqui, especialmente no que concerne às crises e aos embates que esse campo tem vivenciado e como ele busca se resguardar e legitimar.

A literatura adotada para a discussão do tema evidencia um conjunto de possibilidades acerca desse campo instável (e paradoxalmente tão atraído por regras e fixidez) que é a crítica cinematográfica. Novamente, porém, a questão não é se a crítica deve se resguardar de pessoas não-habilitadas para exercê-la ou se deve ser deslegitimada e desfavorecida diante de um cenário mais democrático, no qual todos emitem suas opiniões.

O crítico possui um papel importante na sua mediação entre a arte e o público, mas não deixa de ter suas subjetividades, as quais se fazem presentes no texto que escreve. Mais importante, ele se firma como um agente dentro da relação do público com o cinema; pois este, assim como qualquer arte, nunca é fechado em si mesmo, carregando consigo uma multiplicidade de sentidos a serem destrinchados e debatidos.

Assim, a crítica cinematográfica reafirma sua importância e funcionalidade na sua própria história imbricada com o cinema e as estruturações, que construiu desde seu surgimento quase concomitante à arte que analisa. Através da leitura fornecida por Foucault e de sua descrição dos procedimentos necessários para se conferir (ou identificar) ordem ao discurso, é possível entender como a crítica cinematográfica se estrutura e se legitima de modo a se manter relevante, independentemente das transformações pelas quais vem passando desde os seus primórdios.



REFERÊNCIAS

ALTMANN, E. Olhares da recepção, a crítica cinematográfica em dois tempos. **Caderno CRH**, Salvador, v. 21, n. 54, p. 611-622, set./dez. 2008.

BALLERINI, F. **Jornalismo cultural no século 21**: literatura, artes visuais, teatro, cinema e música: as novas plataformas, o ensino e as tendências na prática. São Paulo: Summus, 2015.

BARRETO, R. C. **Crítica ordinária** – a crítica de cinema na imprensa brasileira. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

BORDWELL, D. **Making meaning**: inference and rhetoric in the interpretation of cinema. Harvard University Press, 1991.

BRAGA, C. **A crítica jornalística de cinema na internet**: um dispositivo em transformação. 2013. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais e Universidad Autónoma de Barcelona, 2013.

CARMELO, B. Uma introdução à crítica de cinema na internet. In: SILVA, P. H. **Trajetória da crítica de cinema no Brasil**. Belo Horizonte: Letramento; Abbraccine, 2019. p. 420-437.

CARMONA, R. **Cómo se comenta um texto fílmico**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.

CARVALHO, R. **A crítica de cinema em tempos de mídia digital**. XV ENECULT – Encontros de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador – BA, 01-03 ago. 2019.

CARVALHO, R. O lugar da crítica de cinema como gênero do jornalismo cultural e sua crise. **Baleia na Rede – Estudos em Arte e Sociedade**, n. 10, vol. 1, 2013. Disponível em: <<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/3361>>. Acesso em: 19 jun. 2022.



CORLISS, R. **All thumbs up**: or, is there a future for film criticism?. Film Comment. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/article/richard-corliss-all-thumbs-or-is-there-a-future-for-film-criticism/>. Acesso em: 19 out. 2023.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso** – Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 7. ed. Tradução: SAMPAIO, L. F. de A. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

FREY, M. The anxiety of influence: the “golden age” of criticism, the rise of the TV pundit, and the memory of Pauline Kael. In: FREY, M. **The permanent crisis of film criticism**: the anxiety of authority. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2015. p. 101-124.

GOMES, R. **A função retórica da crítica de cinema**: análise das resenhas de *Central do Brasil*. BOCC. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/gomes-regina-retorica-cinema.html>. Acesso em: 13 nov. 2021.

LAMAS, C. T. P. Análise discursiva de filmes brasileiros e críticas da mídia: considerações metodológicas. **RuMores**, v. 17, n. 33, jan.-jun. 2023.

LOURENÇO, J.; CENTENO, M. J. A cobertura jornalística do cinema: gêneros e discursos jornalísticos nos media portugueses em 2019. **Media & Jornalismo**, v. 21, n. 38, 2021. p. 223-239. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/mj/article/view/8683/7164>. Acesso em: 04 ago. 2023.

NOGUEIRA, C. Anotações sobre a crítica brasileira de cinema na internet. In: CAJAÍBA, L. C.; REZENDE, M. **Escritica** – O lugar e o papel do pensamento crítico agora. Salvador: EGBA, 2014.

PIZA, D. **Jornalismo cultural**. São Paulo: Contexto, 2013.

SANTOS, L. G. **Crítica cinematográfica**: análise dos argumentos e sistematização do discurso. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade Federal do Ceará, 2010.





TEIXEIRA NETO, W. de M. **A vídeo-crítica de cinema no Brasil: práticas em curso no YouTube. 2020.** Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

Data de recebimento: 09/08/2023

Data de aprovação: 18/10/2023





ALEISTER CROWLEY NAS CANÇÕES DE BRUCE DICKINSON E IRON MAIDEN

ALEISTER CROWLEY IN SONGS BY BRUCE DICKINSON AND IRON MAIDEN

Vitor CEI¹

Luana Gabriela PASLAWSKI²

RESUMO

Aleister Crowley foi um escritor mítico e controverso, poeta da liberdade irrestrita e da vontade como máxima soberana. O seu discurso impulsionou trajetórias existenciais de grande força contestatória, tornando-o guru do rock. O objetivo geral deste trabalho é apresentar os principais aspectos da recepção de Crowley pelo cantor e compositor Bruce Dickinson, por meio do levantamento de características recorrentes em letras das suas canções. Como objetivos específicos, planejamos: 1) identificar a existência de um projeto ético e ao mesmo tempo estético na obra de Dickinson; 2) entender de que modo a doutrina do Novo Aeon elaborada pelo escritor inglês Aleister Crowley e apropriada por Dickinson influenciou o *heavy metal* dos anos 1980 até hoje.

PALAVRAS-CHAVE

Aleister Crowley. Bruce Dickinson. Iron Maiden. intermedialidade.

¹ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: <vitor.cei@ufes.br>.

² Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: <paslawskiluana@gmail.com>.



ABSTRACT

Aleister Crowley was a mythical and controversial writer, poet of the unrestricted freedom and of the will as a maxim sovereign. His esoteric discourse stimulated existential trajectories of great refutable power, making him the rock and roll guru. The main objective of this work is to present the fundamental aspects of Crowley's reception by the songwriter Bruce Dickinson, by surveying recurrent characteristics in his song's lyrics. As specific objectives, we aim to 1) identify the existence of an ethical and at the same time aesthetic project in Dickinson's work; 2) to understand how the doctrine of the New Aeon, elaborated by Crowley and appropriated by Dickinson influenced heavy metal from the 1980's until today.

KEYWORDS

Aleister Crowley; Bruce Dickinson; Intermediality.

INTRODUÇÃO

O *rock* é um gênero musical popular geralmente desqualificado “como insignificante devido à simplicidade de suas formas” (BAUGH, 1994, p. 19) e o *heavy metal*, enquanto subgênero, não é compreendido de maneira diferente, tendendo a ter essa desvalorização de qualidade ainda mais agravada por suas características como subgênero realçarem mais os elementos alvos de crítica. Esse pressuposto está ligado a avaliar a qualidade desse estilo musical partindo dos elementos que compõe a estética do clássico, pois ao invés de priorizar a forma, o *rock* valoriza a recepção da música pelo ouvinte. Devido a suas raízes no *blues*, a performance merece destaque, somada ao ritmo e a expressividade tanto da guitarra quanto da voz do músico, que constituem os elementos de fundamental importância ao se avaliar a qualidade desse gênero.

Paul Bruce Dickinson (1958 -), vocalista da banda Iron Maiden, historiador e doutor *honoris causa* em Música pela Queen Mary University of London, trouxe para o *heavy metal* uma quebra do estereótipo segundo o



qual as músicas eram consideradas somente gritarias sem conteúdo – opinião de quem ignora que na estética do rock “a voz sempre foi o principal veículo de expressão [...] e os padrões de avaliação estão baseados em padrões de performance” (BAUGH, 1994, p. 21).

Considerando que a estética do *rock* “compreende um conjunto de práticas e uma história muito diferente daquelas da tradição europeia da sala de concerto na qual a estética musical tradicional está baseada” (BAUGH, 1994, p. 15), os critérios de excelência musical do gênero fundamentam-se no forte volume ou altura da música e no modo como ela afeta o corpo do ouvinte. Nesse sentido, tanto a presença de palco de Bruce Dickinson (que inclui indumentárias temáticas, cenários grandiosos, fogos de artifício, jogos de luzes e a participação do robô-mascote Eddie), quanto a sua expressividade vocal (que lhe rendeu a alcunha “sirene de ataque aéreo humana”) devem ser consideradas virtudes.

Musicologia à parte, importa-nos aqui pensar que a intertextualidade e a intermedialidade constituem recursos fundamentais na definição do estilo de Dickinson, pois a maioria das letras de suas canções fazem referências a documentos históricos, escritores e obras literárias, “buscando aliar um grau sutil de intelectualidade a uma sonoridade extremamente densa e pesada” (ZAGNI, 2009, p 119). De acordo com os levantamentos feitos por diversos autores, como Rodrigo Zagni (2009), Bruno Prado (2016) e José Acosta e Maria Santos (2015), os principais autores citados nas letras do Iron Maiden são Aleister Crowley, Aldous Huxley, Edgar Alan Poe, Samuel Taylor Coleridge, William Shakespeare, dentre outros. Também se destacam a intertextualidade e a intermedialidade com a *Bíblia* cristã e filmes clássicos de guerra, ficção científica e terror.



Com suas músicas de alto teor referencial, Bruce Dickinson tornou-se um dos maiores compositores no mundo do *heavy metal*. Avaliaremos a seguir as músicas de alguns de seus álbuns da carreira solo e do Iron Maiden que merecem destaque por sua intertextualidade e intermedialidade com a obra de Aleister Crowley, o guru da contracultura e do *rock*.

Edward Alexander “Aleister” Crowley (1875-1947) foi um escritor ocultista inglês cujo legado influenciou o mundo da música – principalmente o *rock* e o *heavy metal*. Sua obra influenciou e inspirou músicos como David Bowie (cf. 1º capítulo deste livro), Raul Seixas (CEI, 2019), Jimmy Page, Ozzy Osbourne, dentre outros rebeldes que afrontavam os regramentos sociais impostos e “carregavam o maior conjunto de elementos identificadores que deram marca ao estilo: arquétipos de transgressão a uma ordem social rigidamente constituída” (ZAGNI, 2009, p. 118).

Dentre os mais ilustres discípulos de Crowley nós destacamos Bruce Dickinson: “As letras do Maiden são apinhadas de referências a Crowley, de ‘Revelations’ a ‘Moonchild’ e Powerslave” (DICKINSON, 2017, s. p. 193), admite o compositor em sua autobiografia. Sob a influência do mago, a banda apresenta uma forte crítica às sociedades contemporâneas, à moral cristã e seus mecanismos de controle (assim como a maioria das bandas de *rock* e *heavy metal*). Como traço distintivo de outros grupos do gênero, rompe com o estereótipo “sexo, drogas e *rock and roll* para fazer referências a signos do ocultismo” (ZAGNI, 2009, p 117).

A obra de Aleister Crowley, com destaque para “O Livro da Lei” (1904), incluso no volume *Os Livros Sagrados de Thelema*, encantou Dickinson e outros artistas por condenar todas as formas de poder e autoridade que



restringam a soberania do indivíduo, defendendo princípios como a liberdade individual acima de tudo:

A palavra da Lei é *θέλημα*. Quem nos chama Thelemitas não cometerá erro, se olhar bem de perto a palavra. [...] Faz o que tu queres deverá ser o todo da Lei. [...] A palavra de Pecado é Restrição. Ó, homem! Não recuses tua esposa, se ela quer! Ó, amante, se queres, parte! Não há laço que possa unir os divididos senão o amor: tudo mais é uma maldição. [...] tu não tens direito senão fazer a tua vontade. Faz isto e nenhum outro dirá não. (CROWLEY, 2018, p. 139-140).

A palavra grega *θέλημα* (*Thelema*) significa “vontade”. A Lei de Thelema – “Faz o que tu queres deverá ser o todo da Lei” – postula que todo ser humano tem o direito realizar a sua verdadeira vontade, que deverá ser seu verdadeiro propósito de vida (o que pode ser entendido como vocação). Partindo desse pensamento, outra passagem presente no mesmo livro – “Todo homem e toda mulher é uma estrela” (CROWLEY, 2018, p. 136) – complementar a ideia anterior, pois seguir a verdadeira vontade não geraria o conflito entre as diferentes vontades, uma vez que a metáfora das estrelas remete ao fato de que cada uma possui sua própria órbita, a qual não interfere nas demais – mas juntas elas formam constelações. De acordo com esse ideal, seguir seu verdadeiro propósito seria possível, uma vez que a verdadeira vontade de cada indivíduo, por princípio, não afetaria a do outro.

A obra de Crowley fez muito sucesso a partir de meados do século XX, no ponto de virada para a pós-modernidade, porque no período ocorreu uma busca por autores e crenças voltadas para o esoterismo – aquilo que Hilton Japiassú chamou de “ondas do irracional”. O ocultismo conquistou uma audiência expressiva – especialmente entre os artistas, mas também nos meios intelectuais – promovendo uma crise da razão e do saber objetivo:



De um modo geral, diria que esse “novo” estilo de pensamento, que seria típico do espírito pós-moderno, profundamente desencantado com a Razão ocidental, possui as seguintes características: 1^a) não acredita mais numa Razão fundadora capaz de nos proporcionar uma base sólida permitindo-nos formular uma visão da realidade, do homem, de seus comportamentos, etc.; 2^a) não acredita mais nos grandes relatos dando um sentido à história e legitimando os projetos políticos, econômicos e sociais; 3^a) não acredita mais no projeto da modernidade enquanto estilo de pensamento e modo de vida desenvolvimentista, competitivista e funcionalista (JAPIASSÚ, 1996, p. 182).

Considerando que essa crise de racionalidade abriu espaço para a uma nova dominante cultural, baseada em novos princípios de construção de pensamento, estabelecemos uma relação entre a pós-modernidade e o *Novo Aeon* (Nova Era), pois o que Crowley propõe se assemelha àquilo que Jean-François Lyotard (2022) e Fredric Jameson (2002) definiram como “condição pós-moderna” e “pós-modernismo”, respectivamente.

Partindo dessas considerações iniciais, o objetivo geral deste artigo é apresentar os principais aspectos da recepção de Aleister Crowley pelo cantor e compositor Bruce Dickinson, por meio do levantamento de características recorrentes em letras das canções de sua carreira solo e da banda Iron Maiden. Como objetivos específicos, planejamos: 1) identificar a existência de um projeto ético e ao mesmo tempo estético na obra de Dickinson; 2) entender de que modo a doutrina do Novo Aeon elaborada pelo escritor inglês Aleister Crowley e apropriada por Dickinson impulsionou trajetórias existenciais de grande força contestatória, influenciando o *heavy metal* dos anos 1980 até hoje.

Analisamos canções de quatro discos do Iron Maiden e um da carreira solo: *The Number of the Beast* (1982), *Piece of mind* (1983), *Powerslave* (1984), *Seventh Son of a Seventh Son* (1988) e *Accident of Birth* (1997). Outras fontes importantes são a autobiografia do compositor (DICKINSON,



2017/2018), o filme *Chemical Wedding* (2008) e *Os Livros Sagrados de Thelema* (CROWLEY, 2018).

Considerando que algumas das letras mais emblemáticas das canções da carreira solo de Bruce Dickinson e da banda Iron Maiden apresentam intertextualidade – ou intermedialidade – com a doutrina de Thelema, como já vimos na introdução deste relatório, nesta seção apresentamos e discutimos os principais aspectos da recepção de *Os Livros Sagrados de Thelema* pelo cantor e compositor britânico, a partir da crítica, interpretação e avaliação das características recorrentes em letras de algumas canções.

O álbum de estreia de Bruce Dickinson no Iron Maiden foi o terceiro da banda, *The Number of the Beast* (1982), cujo título pode fazer referência a Crowley, que se identificava como a Besta 666 mencionada pelo evangelista João: “Quem tiver inteligência, calcule o número da Fera, porque é número de um homem, esse número é seiscentos e sessenta e seis” (Apocalipse 13:18).

Crowley e o Iron Maiden adotam o número da Besta como uma provocação à moral e aos bons costumes cristãos, pois o Diabo é visto como forma de representação oposta às religiões do Velho Aeon, com suas censuras e restrições espirituais, intelectuais, emocionais e sexuais (CEI, 2019, p. 96). Entretanto, Crowley não era satanista. O número 666, no diagrama cabalístico da Árvore da Vida, corresponde ao número mágico do sol. O escritor teria dito que o número 666 “significa apenas luz do Sol. Você pode me chamar de Pequena Luz do Sol” (CROWLEY, *apud* DUQUETTE, 2007, p. 2).

Considerando que a canção “The Number of the Beast” foi composta pelo baixista Steve Harris e que nenhuma música do disco apresenta referências thelêmicas explícitas, podemos afirmar que o primeiro álbum da banda Iron Maiden em que se percebem influências da doutrina de Crowley é *Piece*



of mind (1983), com a canção “Revelations”, nome com o qual os ingleses intitulam o livro bíblico do Apocalipse. A letra de Dickinson tem como epígrafe a citação do poema “O God of Earth and Altar” (1906), “Ó Deus da terra e do Altar”, do escritor e teólogo Gilbert Keith Chesterton (1874-1936):

O God of Earth and Altar,
Bow down and hear our cry,
Our earthly rulers falter,
Our people drift and die,
The walls of gold entomb us,
The swords of scorn divide,
Take not thy thunder from us,
But take away our pride.
(CHESTERTON, 1990).

Ó, Deus da terra e do Altar
Reverenciai e escutai nossas súplicas,
Nossos governantes terrenos vacilam,
Nosso povo morre à deriva,
As paredes em ouro nos sepultam,
As espadas do escárnio se partem.
Não tomai de nós vosso trovão,
Mas levai nosso orgulho.
(Tradução nossa).

Apesar de G. K. Chesterton ter se convertido tardiamente ao catolicismo, ele obteve destaque por influenciar o pensamento conservador, trazendo argumentos que iam além da ideia tradicional de sua época (CONTRERA, 2017). O clamor a Deus encontrado nesse trecho representa a inconformidade com situação em que se encontra a humanidade. Após a epígrafe, a letra da canção faz referências a Thelema:

Just a babe in a black abbys,
No reason for a place like this,



The walls are cold and souls cry out in pain,
An easy way for the blind to go,
A clever path for the fools who know,
The Secret of the Hangman – the smile on his lips.

The light of the Blind – you’ll see,
The venom that tears my spine,
The Eyes of the Nile are opening – you’ll see.
(MAIDEN, 1983).

Apenas um bebê em um abismo negro,
Não há razão para um lugar como esse,
Os muros são frios e as almas gritam de dor,
Um caminho fácil para o cego seguir,
Um caminho inteligente para os tolos que conhecem,
O Segredo do Enforcado – o sorriso em seus lábios.

A luz do Cego – você verá
O veneno que dilacera minha coluna,
Os Olhos do Nilo estão se abrindo – você verá
(Tradução nossa).

O primeiro verso da segunda estrofe se refere ao conceito de “bebê do abismo”, que designa o *Adeptus Exemptus* (grau da Astrum Argentum) que mergulha e atravessa o vazio (um abismo metafísico e psíquico entre os universos espiritual e material) e abandona para sempre tudo o que ele tem e tudo o que ele é, aniquilando todos os ligamentos que compõem o ente ou constituem o Cosmos. Assim, ele consegue subir na hierarquia da A.A. para o grau de Mestre do Templo (ARGENTUM, s.d.).

O último verso da estrofe menciona a carta de tarô “O Enforcado”, também conhecida como “O Dependurado”, décimo segundo Arcano Maior do tarô de Marselha, que de modo semelhante ao bebê do abismo, representa o indivíduo que se sujeita a uma provação em prol de um ideal e sai do mundo material. Na gravura da carta do tarô, que sofre pequenas variações



de acordo com a edição – vê-se um homem com seus braços cruzados para trás das costas, pendurado pela perna esquerda em uma viga de madeira, a qual está apoiada entre duas árvores. Apesar de sua condição incômoda, ou mesmo desesperadora, podemos observar que sua face não expressa dor ou qualquer emoção forte, mas sim semblante passivo e inexpressivo, indicando aceitação, conformidade e passividade. Desse modo, ao renunciar ao ego, ele ocasionaria um movimento de transcendência, aparecendo na imagem com um halo – brilho de santidade que emana ao entorno da cabeça.

No tarô de Thoth, criado por Aleister Crowley (2002), com ilustrações de Frieda Harris (SANTOS JÚNIOR, 2022), a carta *The Hanged Man* representa a função espiritual do elemento água na economia da iniciação, configurando um batismo que também é uma morte. As pernas estão cruzadas de maneira que a perna direita forma um ângulo reto com a perna esquerda e os braços estão esticados a um ângulo de 60 graus, de sorte a formar um triângulo equilátero encimado por uma cruz, que representa a descida da luz ao interior das trevas:

Por esta razão há Discos verdes – verde, a cor de Vênus, significa *graça* – nas terminações dos membros e da cabeça. O ar acima da superfície da água também é verde infiltrado pelos raios da luz branca de *Kether*. A figura toda está suspensa do *Ankh*, um outro modo de figurar a fórmula da *Rosacruz*, enquanto em torno do pé esquerdo está a *serpente*, criadora e destruidora, que opera toda a transformação (CROWLEY, 2002, p. 74).

No terceiro verso da terceira estrofe de “Revelations”, “The Eyes of the Nile are opening” (“Os olhos do Nilo estão se abrindo”), além de indicar uma boa nova, uma revelação, refere-se à mitologia egípcia adotada por



Crowley e trabalhada pelo Iron Maiden no álbum seguinte, *Powerslave* (1984), especialmente na canção-título composta por Dickinson.

A canção “Powerslave”, segundo o seu autor, seria “uma alegoria parcial da vida de um faraó astro do rock, acumulando acólitos pelo caminho” (DICKINSON, 2018, p. 138). Com isso podemos traçar uma possível interpretação: se o faraó é o representante dos deuses na Terra, a canção retrata o mito dos deuses egípcios Osíris e Hórus, que na cosmologia de Aleister Crowley (2018) representam o Velho e o Novo Aeon, respectivamente – a passagem de poder do pai autoritário para o filho libertário.

Crowley reconhecia nos deuses egípcios Ísis, Osíris e Hórus (respectivamente mãe, pai e filho) as fórmulas mágicas características dos três últimos Aeons (eras de aproximadamente 2 mil anos de duração). O Aeon de Osíris, que sucedeu ao matriarcalismo de Ísis, revolucionou a consciência de gênero e a organização social, marcando o início do patriarcalismo: a Grande Deusa assumiu o lugar de esposa do Deus Pai. A fórmula patriarcal osiriana, que também é a cristã, venera a morte e adora cadáveres, tendo se cristalizado como o mito central de incontáveis culturas e civilizações, continuando a dominar até hoje a vida espiritual e sociocultural da maior parte da humanidade. Mas desde o início do século XX, vem acontecendo um combate entre as forças dos Aeons de Hórus e Osíris, o filho libertário contra o pai autoritário. (CEI, 2019, p. 13-14). A leitura feita pelo viés thelêmico apresenta-se de maneira explícita, conforme a primeira estrofe:

Into the Abyss I'll fall – the eye of Horus
Into the eyes of the night – watching me go
Green is the cat's eye that glows – in this Temple
Enter the risen Osiris – risen again.
(MAIDEN, 1984)



Dentro do abismo eu cairei – o olho de Hórus
Dentro dos olhos da noite – me olhando ir
Verde é o olho do gato que brilha – nesse templo
Entra o Osíris ressuscitado – ressuscitado novamente.
(Tradução nossa)

Assim, o faraó inicia a sua jornada após a queda na completa escuridão. O percurso consiste em atravessar um enorme portal em que se encontra o Olho de Hórus, ou *Udyat*, símbolo que os egípcios da antiguidade usavam como amuleto para sorte e proteção, com o intuito de afastar os perigos, as doenças e a má sorte. Nos festivais para celebração do início da primavera também representava o crescimento e a fertilidade (GRIFFITHS, 1958).

Na sequência dos versos, ao passar pelo começo do templo, o eu-lírico defronta-se com a deusa Bastet, representada como uma mulher com cabeça de gato e olhos verdes. Assim como o olho de Hórus, um amuleto com a sua imagem também era usado por egípcios de todas as classes sociais para ganhar fertilidade e proteção (SCOTT, 1958).

Mais à frente, a figura de Osíris lhe surge e revela que deve morrer. O paradoxo é que em vida o faraó é considerado um deus entre os homens, porém, apesar de deus, sua jornada tem um fim semelhante ao de todos – o próprio Osíris é um deus que morre – mesmo assim continua a governar o mundo material, devido a isso, sua insatisfação com a morte o torna um escravo do poder, conforme o refrão

Tell me why I had to be a Powerslave
I don't want to die, I'm a God,
why can't I live on?
When the Life Giver dies,
all around is laid to waste.
And in my last hour,



I'm a slave to the Power of Death.
(MAIDEN, 1984)

Me diga por que eu tenho que ser um escravo do poder
Eu não quero morrer, eu sou um Deus,
Por que eu não posso viver para sempre?
Quando o Criador da vida morre,
Tudo em volta é devastado.
E na minha última hora,
Eu sou um escravo do Poder da Morte.
(Tradução nossa)

A estrofe nos faz questionar qual seria o papel da morte para esse ser. Nesse sentido, analisamos o encerramento da vida como necessário para a passagem do poder, tendo em vista que os períodos apontados por Crowley, o Velho e o Novo Aeons, possuem características que se assemelham a modernidade e pós-modernidade, respectivamente (CEI, 2019). O Aeon de Osíris caracteriza-se por ser um tempo de racionalização do homem, processo de perda da magia, um conservadorismo exacerbado por uma moral autoritária dominada pelo patriarcalismo. Em contrapartida, com a entrada no Novo Aeon de Hórus, ocorre uma quebra com a hegemonia autoritária e patriarcal, que por muito tempo prevaleceu:

Na pós-modernidade o tripé das autoridades modernas – Pai, Ética e Ciência – perde legitimidade. O *pater*, autoridade na família e no Estado, é destronado, revalorizando-se o individualismo, a heterogeneidade e a pluralidade. A ética universal impositiva é substituída pelo pluralismo normativo, com o decorrente enaltecimento de um indivíduo fragmentado, descentrado, disposto a afirmar sua singularidade contra o rigor de todas as opressões. (CEI, 2019, p. 18).



O rompimento com o dogmatismo de uma autoridade central favoreceu o resgate de antigas religiões e a ascensão de novas religiosidades (como Thelema), com o retorno de práticas e saberes que, por não se conformarem aos critérios científicos, a modernidade reprimiu, desqualificou e rotulou de irracionais, como a magia, o tarô e a astrologia (JAPIASSU, 1996; CEI, 2019).

Percebemos que a morte do velho se mostra como necessária para o surgimento do novo – tornando-se uma passagem, nesse caso um meio necessário (assim como o bebê do abismo que deve abandonar para sempre tudo o que ele tem e tudo o que ele é para renascer como Mestre do Templo).

Os versos “When the Life Giver dies,/ Alla round is laid to waste” (“Quando o criador da vida morre, / Tudo em volta é devastado”) indicam que para dar continuidade ao Novo Aeon de Hórus é necessário que se encerre o Velho Aeon de Osíris, em movimento não apenas de rompimento, mas também de retomada dos princípios do primeiro Aeon de Ísis, tempo em que o matriarcalismo predominava, momento de reconciliar e dar visibilidade a movimentos de igualdade, nessa Nova Era que coincide com a cronologia e princípios da Era de Aquário (retornaremos ao assunto quando analisarmos a canção “Dark side of Aquarius”).

Tendo em vista que o disco seguinte – *Somewhere in Time* (1986) – não faz referências a Thelema, vamos para o sétimo álbum de estúdio da banda, *Seventh Son of a Seventh Son* (1988), cujo título foi inspirado no romance *Seventh Son* (1987), do escritor Orson Scott Card (1994). As músicas que o compõem são permeadas pela representação mística do sétimo filho do sétimo filho, enviado ao mundo para trazer a salvação



ou destruição. Ao longo do disco é desenvolvida essa dicotomia entre o bem e o mal, sendo que a criança deverá escolher um dos dois caminhos.

O disco estabelece referências paradoxais a partir do número sete, que é “considerado pelos místicos um número mágico” (CEI, 2019, p. 115). Esse número, por definir um período completo, representar perfeição e totalidade, aparece em diversas passagens da *Bíblia*, dentre as quais destacamos: “Tendo Deus terminado no sétimo dia a obra que tinha feito, descansou do seu trabalho. Ele abençoou o sétimo dia e o consagrou, porque nesse dia repousara de toda a obra da criação” (Gênesis 2:2, 3); “Então Pedro, aproximando-se dele, disse: ‘Senhor, quantas vezes devo perdoar a meu irmão, quando ele pecar contra mim? Até sete vezes?’ Respondeu Jesus: ‘Não te digo até sete vezes, mas até setenta vezes sete’” (Mateus 18:21, 22). Sete também é o número de arcanjos, de dons do Espírito Santo, de sacramentos da Igreja Católica, de pecados capitais, dentre outros. Na canção de abertura do álbum, “Moonchild”, composta por Adrian Smith e Bruce Dickinson, podemos observar o número sete em sentido oposto ao divino, indicando caminhos que o homem precisa seguir para alcançar o inferno:

Seven deadly sins
Seven ways to win
Seven holy paths to hell
And your trip begins
Seven downward slopes
Seven bloodied hopes
Seven are you burning fires
Seven your desires...
(MAIDEN, 1988)

Sete pecados mortais
Sete maneiras de vencer
Sete caminhos sagrados para o inferno
E sua viagem começa
Sete ladeiras abaixo



Sete esperanças ensanguentadas
Sete são seus fogos ardentes
Sete seus desejos...
(Tradução nossa)

“Moonchild” foi baseada em duas obras de Aleister Crowley: *Moonchild* (CROWLEY, 1988), novela redigida em 1917 e publicada em 1929, que narra um ritual mágico que pretendia criar uma “criança da lua”, isto é, um homúnculo, capturando a alma de um ser espiritual poderoso e não humano no corpo de um bebê concebido pelo mago Cyril Gray e a jovem Lisa la Giuffria; e o *Liber Samekh* (CROWLEY, 2018b), ritual empregado para a obtenção do Conhecimento e Conversação do Sagrado Anjo Guardião durante o período da Operação da Magia Sagrada de Abramelin, o Mago. Na canção do Iron Maiden acrescenta-se o aviso do demônio Lúcifer aos pais da não nascida “criança da lua” sobre seu destino inevitável:

I am he, the bornless one
The fallen angel, watching you
Babylon, the scarlet whore
I'll infiltrate your gratitude
Don't you dare to save your son
Kill him now, and save the young ones
Be the mother of a birth strangled babe
Be the devil's own, Lucifer's my name.
Moonchild – hear the mandrake scream
Open the seven seal
Moonchild – You'll be mine soon child
Moonchild – take my hand tonight
(MAIDEN, 1988).

Eu sou ele, o sem nascimento
O anjo caído, vigiando você
Babilônia, a puta escarlate
Eu vou infiltrar a sua gratidão



Não ouse salvar seu filho
Mate-o agora e salve os mais jovens
Seja a mãe do bebê estrangulado ao nascer
Seja do próprio diabo, Lúcifer é meu nome
Criança da lua – escute a mandrágora gritar
Abra o sétimo selo
Criança da lua – você será minha em breve criança
Tome minha mão esta noite
(Tradução nossa).

Lúcifer, para descobrir a “criança da lua”, ameaça matar todos os bebês que nascessem na mesma época, fazendo analogia ao infanticídio promovido pelo Deus de Israel, conhecido como décima praga do Egito (Êxodo 11:5). De acordo com o relato bíblico, todos os primogênitos egípcios foram mortos, incluindo animais, servos e o filho do próprio faraó. A letra também pode se referir a outro episódio bíblico: o Massacre dos Inocentes (Mateus 2:16-18), infanticídio promovido por Herodes, rei da Judeia, que teria ordenado a execução de todos os meninos da vila de Belém para evitar perder o trono para o então recém-nascido “Rei dos Judeus”, Jesus Cristo.

A morte por estrangulamento faz alusão à planta mística mandrágora, que aparece nos escritos bíblicos no livro do Gêneses 30:14 e no Cântico 7:14. De acordo com lendas medievais, essas plantas têm formas humanas e emitem gritos estridentes e paralisantes ao serem arrancadas da terra, matando quem faz a colheita.

O sétimo selo do verso seguinte é um mito da escatologia cristã. O livro do Apocalipse descreve um livro selado com sete selos (que simbolizam o segredo do conhecimento sobre os eventos porvir), sendo que a abertura de cada selo seria seguida por uma série de eventos. Após a abertura do último selo, os anjos começam a soar as sete trombetas que anunciam o juízo final.



Na canção, o insucesso de Lúcifer se faz claro nos próximos versos, que mencionam o nascimento da criança da lua:

And if you try to save your soul,
I will torment you – you shall not grow old
With every second and passing breath
You’ll be so alone, your soul will bleed to death
(MAIDEN, 1988).

E se você tentar salvar sua alma,
Eu vou atormentá-lo – você não envelhecerá
Em cada segundo e suspiro
Você estará tão sozinho, sua alma sangrará até a morte
(Tradução nossa).

Anjos e demônios disputam a criança da lua, a fim de determinar qual caminho ela seguirá, se o do bem ou do mal. E Lúcifer espera pelo momento de descuido do Arcanjo Gabriel: “Seven angels, seven demons battle for his soul / When Gabriel lies sleeping, this child was born to die” (“Sete anjos, sete demônios disputam sua alma / Quando Gabriel dormiu, a criança nasceu para morrer”). A música se encerra com Lúcifer tornando a imagem da “criança da lua” como um pecador, continuando a tirar vidas e em um último aviso:

One more dies, one more lives
One baby cries, one mother grieves
For all the sins you will commit
You’ll beg forgiveness, and none I’ll give
(MAIDEN, 1988).

Mais um morre, mais um vive
Uma criança chora, uma mãe lamenta
Por todos os pecados que você cometerá
Você pedirá perdão, mas eu não te darei nenhum
(Tradução nossa)



As outras letras de *Seventh Son of a Seventh Son* (1988) apresentam intertextos com obras de outros autores, que nos desviariam do nosso objetivo. Agora deixamos o Iron Maiden de lado e passamos a analisar o trabalho solo de Bruce Dickinson, que teve início em 1990, com *Tattooed Millionaire*, mas só ganhou força em 1993, quando o vocalista saiu do Iron Maiden (tendo retornado em 1999).

Na carreira solo de Dickinson, destaca-se a canção “Man of Sorrows”, do álbum *Accident of Birth* (1997), que faz uma referência dupla e ambígua a Aleister Crowley e Jesus Cristo, ambos apresentados como meninos que previram o futuro no qual instaurariam uma nova Era – o Aeon de Osíris/Peixes, no caso de Jesus, e o Aeon de Hórus/Aquário no caso de Crowley.

O personagem da capa do álbum, conhecido como Edison, por ter sido ilustrado por Derek Riggs (criador do mascote Eddie e designer dos discos anteriores do Iron Maiden), aparece vestido como um bobo da corte segurando um porrete cravado de pregos. Em versão alternativa da capa, lançada em 2005, Edison aparece crucificado, fazendo referência ao messias cristão, que morre na cruz para salvar a humanidade do pecado.

O “Homem das Dores” (título da canção), citado na *Bíblia* – “Era desprezado, era a escória da humanidade, homem das dores, experimentado nos sofrimentos” (Isaías 53:3) – desde o século XIII tem sido uma das mais famosas e populares imagens devocionais da arte cristã, tendo sido retratado por artistas como Albrecht Dürer. Em diversas pinturas e ilustrações, Jesus Cristo aparece geralmente desnudo da cintura para cima mostrando as chagas de Paixão, com as mãos abertas e o flanco exposto, muitas vezes com a coroa de espinhos e, em outras, acompanhado por anjos. Na versão de Dickinson, o homem das dores pode ser Crowley ou



Cristo, ambos profetas que, com suas respectivas crenças, instauraram uma nova era para seus seguidores:

Here in a church, a small boy is kneeling
He prays to a god, he does not know, he cannot feel
All of his sins of childhood he will remember
He will not cry, tears he will not cry
Man of sorrows, I won't see your face
Man of sorrows, you left without a trace
A small boy wonders: what was it all about?
Is your journey over – has it just begun?
A vision of a new world, from the ashes of the old
“Do what thou wilt!”, he screams from his cursed soul
A tortured seer, a prophet of our emptiness
Wondering why, wondering why...
(DICKINSON, 1997)

Aqui em uma igreja, um menininho está ajoelhado
Ele ora para um deus que ele não conhece, que ele não pode sentir
Ele se recordará de todos os seus pecados da infância
Ele não vai chorar, lágrimas ele não vai chorar
Homem das dores, eu não posso ver seu rosto
Homem das dores, você partiu sem deixar rastros
Um menininho indaga: qual é o sentido disso tudo?
A sua jornada acabou – ou apenas começou?
A visão de um novo mundo, das cinzas do velho
“Faz o que tu queres!”, ele grita com sua alma amaldiçoada
Um visionário torturado, um profeta de nosso vazio
Indagando o porquê, indagando o porquê...
(Tradução nossa)

A primeira estrofe pode se referir ao menino Jesus, mas tem mais sentido quando referida à biografia do filho de Edward Crowley e Emily Bertha Bishop, Irmãos de Plymouth, fundamentalistas que obrigavam o garoto apelidado de Alick a ler diariamente um capítulo da *Bíblia*, único livro permitido em casa (PASI, 2014, p. 10). Segundo a letra de Dickinson, desde a infância Crowley teria negado a interpretação moral cristã que fornecia



um sentido ao mundo familiar e fundamentava os valores que sustentavam a vida nas sociedades ocidentais.

A segunda estrofe enfatiza a tensão entre libertação e restrição das amarras religiosas e reforça o sentimento de vazio que surge a partir da derrocada da moral judaico-cristã, com a decorrente descrença em fundamentos metafísicos e morais absolutos. Sem a autoridade religiosa para guiá-lo em sua busca de sentido para a vida, o garoto desnordeado não sabe se sua jornada acabou ou começou.

Na terceira estrofe, depois que qualquer tentativa de salvar o núcleo da moralidade cristã foi considerada vã, por tentar defender um conjunto de crenças cuja aceitabilidade social já emitia sinais visíveis de esgotamento, se fez necessário criar um novo mundo a partir das cinzas do velho, estabelecendo-se um novo princípio ético: “Faz o que tu queres” (CROWLEY, 2018, p. 139). Por outro lado, o “visionário torturado” pode ser Jesus Cristo, o crucificado, “profeta de nosso vazio” em um mundo no qual “Deus está morto!” (NIETZSCHE, 2001, p. 147).

Se a doutrina de Jesus, o homem das dores, pregava a rendição da vontade individual à vontade de Deus – “Seja feita vossa vontade, assim na Terra como no céu” (Mateus 6:10; Lucas 11:2) –, resultando sempre em alguma forma de opressão ao indivíduo, a doutrina de Crowley, o outro homem das dores, quer reencantar o mundo a partir de outro paradigma. Thelema propõe que cada um pense por si próprio, suprimindo todas as formas de autoridade estabelecidas, tendo em vista a realização das vontades individuais: “Faz o que tu queres deverá ser o todo da Lei. A palavra de Pecado é Restrição” (CROWLEY, 2018, p. 139).

Thelema se diferencia da maioria das demais religiões autoritárias e monoteístas, permitindo maior liberdade individual. Mas não se trata,



como afirmam os detratores – que denominaram Crowley “o homem mais perverso do mundo” – de uma justificativa superficial para uma existência de divertimento e hedonismo, mas sim da fundação de uma nova religião, ou filosofia, em nova esfera, distante do eixo principal em torno do qual revolve-se a vida espiritual judaico-cristã (CEI, 2018, p. 12-13).

O Novo Aeon de Crowley também é abordado em outra canção de *Accident of Birth* (1997), “Darkside of Aquarius”, que apresenta uma nova perspectiva em relação à “Era de Aquário”, mencionada pela primeira vez em 1930, por Paul Le Cour, na revista *Atlantis*, misturando coordenadas astronômicas com reflexões de cunho filosófico e esotérico, sem deixar de sugerir técnicas para previsão e controle das contingências da vida, dissolvendo as fronteiras entre magia, religião, ciência e filosofia:

A aproximação do fim do milênio estimulou a expectativa do advento de uma Nova Era, regida pelo signo de Aquário. Ancorada na Astrologia, que aos poucos vai ganhando mais espaço no espectro de fontes inspiradoras da cultura alternativa, a Nova Era espera a realização de todas as integrações de que o presente se ressente: dos homens entre si, do homem no cosmo, do homem com a natureza, de todos os povos, de todos os saberes, de todas as ciências, de todas as religiões (ALBUQUERQUE, 2001, p. 120).

Assim como os Thelemitas, os adeptos da Era de Aquário, negando qualquer autoridade, reconhecem apenas a soberania espiritual de sua própria experiência interior, buscando o holismo, isto é, a chave das correspondências entre todos os elementos do universo de modo que cada indivíduo possa estar em perfeita harmonia com os outros seres humanos e com o cosmos. A canção “Aquarius”, do filme *Hair* (1979), é emblemática:



Quando a lua estiver na sétima casa
E Júpiter alinhar-se com Marte
Então a paz guiará os planetas
E o amor conduzirá as estrelas
Esta é a aurora da Era de Aquário.
(HAIR, 1979)

Se os aquarianos buscavam paz e amor, Dickinson revela o lado obscuro dessa nova era, que seria um período de destruição e guerra – pois o novo precisa aniquilar o velho. Hórus, o filho dos deuses Ísis e Osíris, seria aquele que traria não só a vida, mas também a morte:

The first hellrider came, on wings of plenty in the dark
Poured out his poison and he blew away his mark
The fascist from the east is coming,
Mothers, hide your sons
[...]
Here come the riders
As the wheel of Dharma's running out of time
[...]
From the starlit sky on a silver sea
A lonely silver surfer comes to push the wheel for me
(DICKINSON, 1997)

O primeiro cavaleiro do inferno veio,
na escuridão das asas da abundância
Derramou seu veneno e deixou sua marca
Os fascistas do leste estão chegando
Mães, escondam seus filhos
[...]
Aqui vem os cavaleiros
Enquanto a roda do Dharma corre contra o tempo
[...]
Do céu estrelado em um mar prateado
Um solitário surfista prateado vem empurrar a roda para mim
(Tradução nossa)



Esse trecho da composição de Dickinson dialoga com uma passagem presente no “Livro da Lei”: “Que assim seja primeiramente compreendido que eu sou um deus de Guerra e Vingança. Eu lidarei duramente com eles. [...] Eu vos darei uma máquina de guerra. Com ela golpearei os povos; nenhum ficará de pé diante de vós”. (CROWLEY, 2018, p. 151). Ou: “Aqueles que procuram emboscar-te, derrubar-te, ataca-os sem piedade ou clemência; & destrói-os completamente. Ágil como uma serpente pisoteada, vira-te e golpeia! Sê ainda mais mortal que eles! Arrasta suas almas para terríveis tormentos: ri do medo deles: cospe sobre eles!” (CROWLEY, 2018, p. 156).

O compositor também faz uma referência ao personagem Surfista Prateado, de Stan Lee e Jack Kirby, que teve sua primeira aparição como vilão na revista *Fantastic Four*, n. 48, em 1966, como arauto de Galactus, o devorador de mundos. Na letra da música, o super-herói do universo Marvel seria o responsável por trazer a mensagem de destruição: “Um solitário surfista prateado vem empurrar a roda para mim”. Na condição de arauto, ele seria apenas um servidor que movimentará a roda da vida para o lado desejado pelo seu senhor.

O refrão da canção menciona a “roda do *Dharma*”, ou *Dharmachakra*, palavra de difícil tradução que identifica os ensinamentos do Buda, sua doutrina e lei. Seu símbolo é uma roda de biga com oito raios, que representam o Nobre Caminho Óctuplo, conjunto de oito práticas ensinadas pelo Buda.

Num sincretismo bem característico do pós-modernismo, o Surfista Prateado usa a roda do *Dharma* como orientação para seguir a lei natural do ciclo da vida, do qual a morte faz parte, justificado assim a destruição dos planetas devorados por Galactus – seguindo a ideia de que o velho deve



ser destruído para dar lugar ao novo, como já vimos: “Eu sou o Iniciador e o Destruidor (CROWLEY, 2018, p. 63).

Outrossim, merece menção a primeira investida de Dickinson no mundo do cinema, o filme *Chemical Wedding* (2008), *Casamento alquímico*, dirigido por Julian Doyle, com roteiro e trilha sonora do compositor. O filme de terror *trash* apresenta a reencarnação de Crowley em um professor universitário cujo corpo é possuído após a realização de um experimento que possibilita uma passagem para a alma do mago.

No filme, Crowley parte em busca de uma figura presente em vários momentos de sua obra, a mulher escarlata, que possuiria poderes mágicos. Dickinson representa uma mulher forte e independente, denominada “prostituta sagrada”, indo de encontro à idealização cristã da mulher virgem, pura, submissa, bela, recatada e do lar. A mulher escarlata seguiria sua verdadeira vontade, por isso acreditavam na possibilidade de possuir poderes sobrenaturais (MIZANZUK, 2010, p. 54).

O filme também é inspirado na obra do poeta inglês William Blake (1757-1827), que por sua vez também influenciou a filosofia de Crowley (que acreditava ser uma reencarnação do poeta). O tema merece um estudo à parte. Agora vale destacar que o título do disco se reporta a outro trabalho importante e lendário, o manifesto rosacruz intitulado *The Chemical Wedding of Christian Rosenkreutz* (“O Casamento Alquímico de Christian Rosenkreutz”), publicado em 1616 e de autoria duvidosa, mas atribuída a Johann Valentin Andreae.

O manifesto narra o casamento alquímico entre um rei e uma rainha. Esse matrimônio alquímico é sobretudo uma alegoria para a junção sexual do masculino com o feminino – estes simbolizados pelo Sol e a



Lua, Fogo e Água, Espada e Cálice – através da magia sexual devidamente ritualizada com o objetivo de expandir a consciência, ideia simbolizada nos versos da letra: “We lay in the same grave / Our chemical wedding day” (“Nós nos deitamos no mesmo túmulo / Nosso dia do casamento alquímico”), assim como a união entre as duas partes da alma, a masculina e a feminina que vão ao limite, dando a vida para atingir o ápice para alcançar essa consciência, proporcionando o sentimento de liberdade, prazer e felicidade.

A magia sexual de Aleister Crowley (*et al* 2001) apresenta intertextualidade com “O Casamento Alquímico de Christian Rosenkreutz”, com a *scientia sexualis* do início do século XX e com a *ars erótica* tântrica que chegava na Europa naquela época, mas isso é assunto para outra pesquisa.

Concluimos este trabalho, cujo objetivo geral foi apresentar os principais aspectos da recepção de Aleister Crowley por Bruce Dickinson, por meio do levantamento de características recorrentes em letras das canções de sua carreira solo e da banda Iron Maiden. Constatamos que o compositor escreveu parte significativa de suas canções a partir de relações intertextuais e intermediáticas com a obra de Crowley, especialmente com o “Livro da Lei” e os outros *Livros Sagrados de Thelema*.

A partir da pesquisa pudemos identificar a existência de um projeto ético e ao mesmo tempo estético na obra de Dickinson, que foi capaz de criar um estilo próprio, com letras repletas de intertextualidade com textos literários, históricos e filosóficos. Contribuindo para a estética do rock no que diz respeito a performance e composição, ele busca seguir sua verdadeira vontade influenciado pelo princípio “Faz o que tu queres deverá ser o todo da lei”.



REFERÊNCIAS

ACOSTA, José Luiz da Silva; SANTOS, Maria Elena Pires. O dialogismo na canção “The Trooper” da banda Iron Maiden. **Temática**, Ano XI, n. 11, nov. 2015, p. 210-224.

ALBUQUERQUE, Leila Marrach Basto de. Oriente: fonte de uma geografia imaginária. **Revista de Estudos da Religião**, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 114-125, mai/set. 2001.

ASTRUM ARGENTUM. **Bebê do abismo**. Disponível em: <<https://www.astrumargentum.org.br/bebe-do-abismo.html>>. Acesso em: 06 set. 2021.

BAUGH, Bruce. Prolegômenos a uma estética do rock. Trad. Duda Machado. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 38, mar. 1994, p.15-23.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. Centro Bíblico Católico. São Paulo: Editora Ave Maria, 1998.

CARD, Orson Scott. **Seventh Son**. Nova York: Macmillan, 1994.

CEI, Vitor. Prefácio. In: CROWLEY, Aleister. **Os Livros Sagrados de Thelema**. Trad. Vitor Cei. São Paulo: Madras, 2018, pp. 7-15.

CEI, Vitor. **Novo Aeon**: Raul Seixas no torvelinho do seu tempo. 2^a ed. Itabuna, BA: Mondrongo, 2019.

CHEMICAL Wedding. Direção: Julian Doyle. Londres: Bill&Ben Productions, Focus Films, 2008. Disponível em: <<https://youtu.be/zrGCoISeOCs>>. Acesso em 16 ago. 2021.

CHESTERTON, Gilbert Keith. O God of Earth and Altar. **The Chesterton Review**, v. 16, n. 2, maio 1990, p. 60.



CONTRERA, Rodrigo. Um vôo existencial em Revelations, de Piece of Mind (1983). **Whiplash**, São Luís-MA, 25 abr. 2017. Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/biografias/258412-ironmaiden.html>>. Acesso em: 03 abril 2019.

CROWLEY, Aleister. **Magick without tears**. Nova York: Ordo Templi Orientis, 1954.

CROWLEY, Aleister. **Moonchild**. Maine: Samuel Weiser, 1988.

CROWLEY, Aleister. **The Confessions of Aleister Crowley**. London: Arkana, Penguin Books, 1989.

CROWLEY, Aleister. (org.). **The Goetia: the lesser key of Solomon the King**. Trad. Samuel Liddell MacGregor Mathers. Boston, MA: Weiser Books, 1995.

CROWLEY, Aleister. **O Livro de Thoth**. Trad. Edson Bini e Marcelo Santos. Juiz de Fora: Novo Æon Publicações, 2002.

CROWLEY, Aleister. **Os Livros Sagrados de Thelema**. Trad. Vitor Cei. São Paulo: Madras, 2018.

CROWLEY, Aleister. **Liber Samekh**. Trad. Frater Set Rah. S. l.: Hadnu, 2018b.

CROWLEY, Aleister; DUQUETTE, Lon Milo; HYATT, Christopher. **O Mundo Enochiano de Aleister Crowley: magia sexual Enochiana**. São Paulo: Madras, 2011.

DICKINSON, Bruce. **Accident of Birth**. Surre: Castle Records, 1997. 1 disco sonoro.

DICKINSON, Bruce. **The Chemical Wedding**. Redondo Beach, CA: Silvercloud Recording, 1998. 1 disco sonoro.



DICKINSON, Bruce. **Bruce Dickinson**: uma autobiografia. Trad. Jaime Biaggio. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.

GRIFFITHS, J. Gwyn. Remarks on the Mythology of the Eyes of Horus. **Chronique d’Egypte**, 33 (66), pp. 182–193, 1958.

HAIR. Direção: Milos Forman. [S.l.]: Metro Goldwyn-Mayer Studios, 1979.

IRONMAIDEN. **The Number of the Beast**. London: EMI, 1982. 1 disco sonoro.

IRON MAIDEN. **Piece of Mind**. London: EMI, 1983. 1 disco sonoro.

IRON MAIDEN. **Powerslave**. London: EMI, 1984. 1 disco sonoro.

IRON MAIDEN. **Seventh Son of a Seventh Son**. London: EMI, 1988. 1 disco sonoro.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2002.

JAPIASSÚ, Hilton. **A crise da razão e do saber objetivo**: as ondas do irracional. São Paulo: Letras & Letras, 1996.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MIZANZUK, Ivan Alexander. **“Faze o que tu queres”**: as noções de ética e moral nos escritos de Aleister Crowley em sua Thelema sob a luz da sociologia sensível de Michel Maffesoli. 2010. 136 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo – SP, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.



PASI, Marco. **Aleister Crowley and the Temptation of Politics**. Durham: Acumen, 2014.

ROSENKREUTZ, Christian. **The Chemical Wedding of Christian Rosenkreutz**. Trad. Joscelyn Godwin. Michingan: Phanes Press, 1991.

SCOTT, Nora E. The Cat of Bastet. **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, v. 17, n. 1, 1958), pp. 1-7.

ZAGNI, Rodrigo. When Two Worlds Collide: Representações do real e monstruosidades fantásticas no conjunto simbólico das capas de álbuns e singles da banda Iron Maiden. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano II, n. 4, p. 115-136, maio 2009.

Data de recebimento: 20/03/2023

Data de aprovação: 25/05/2023

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