

Foto: Pixabay

# ação midiática

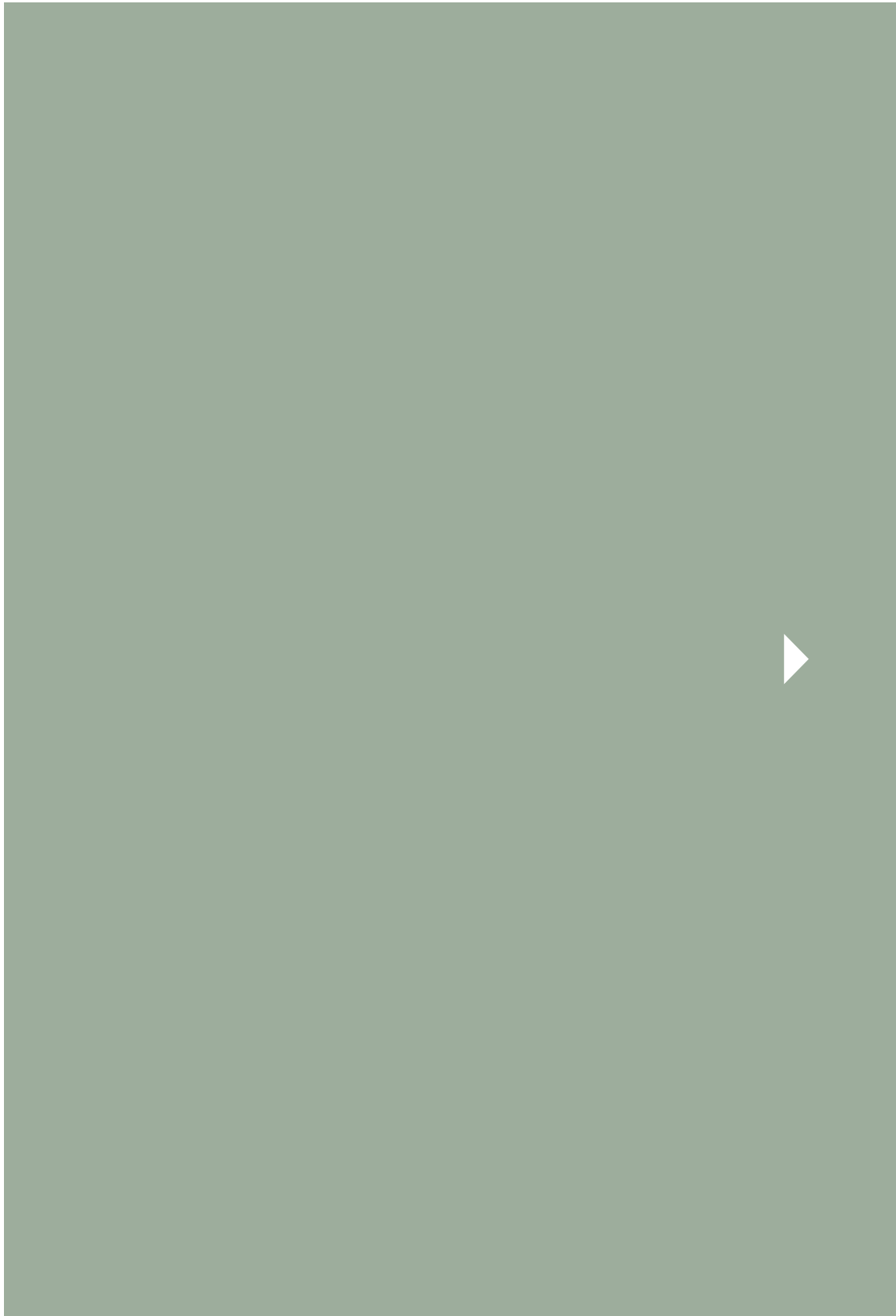


---

19

---

Estudos em  
Comunicação,  
Sociedade e Cultura



The icon is a stylized speech bubble. It consists of a large, dark teal circle with a smaller, light teal circle inside it. The light teal circle is positioned towards the bottom-left of the dark teal circle, creating a shape that resembles a speech bubble tail pointing towards the bottom-left.

# sumário



## 1. Editorial

07

DOI: 10.5380/2238-0701.2019n19-01

## Artigos dossiê

### 2. The New Myths of Speculative Fiction Cinema: How Mythical Thought is Returning in the Contemporary World

12

Artigo recebido em: 30/07/2019

Artigo aprovado em: 04/11/2019

DOI: 10.5380/2238-0701.2019n19-02

### 3. Narrativas da Pele: a Representação do Corpo e das Práticas Corporais na História Ocidental

35

Artigo recebido em: 06/09/2019

Artigo aprovado em: 07/11/2019

DOI: 10.5380/2238-0701.2019n19-03

### 4. A construção mítica musical nas candidaturas de Lula à presidência

59

Artigo recebido em: 10/09/2019

Artigo aprovado em: 07/11/2019

DOI: 10.5380/2238-0701.2019n19-04



## sumário

### **5. Nossa alma ao céu se remonta: o mito e as mídias no Círio de Nazaré em Belém do Pará**

**80**      Artigo recebido em: 10/09/2019  
Artigo aprovado em: 08/11/2019  
DOI: 10.5380/2238-0701.2019n19-05

### **6. Variações do mito da Ilíada: Da intercessão divina ao abandono dos mortais**

**103**      Artigo recebido em: 10/09/2019  
Artigo aprovado em: 08/11/2019  
DOI: 10.5380/2238-0701.2019n19-06

### **7. Nostalgia, distopia e ficção seriada: relações entre passado e futuro no imaginário contemporâneo**

**124**      Artigo recebido em: 29/08/2019  
Artigo aprovado em: 08/11/2019  
DOI: 10.5380/2238-0701.2019n19-07

### **8. Mitología en la literatura mexicana. Prospecciones teórico-metodológicas**

**145**      Artigo recebido em: 15/09/2019  
Artigo aprovado em: 08/11/2019  
DOI: 10.5380/2238-0701.2019n19-08



## **Artigos fluxo contínuo**

### **9. La suite à demain: gancho, folhetim e o romance-folhetim A Condesssa de Salisbury**

**167**      Artigo recebido em: 28/02/2019  
Artigo aprovado em: 08/04/2019  
DOI: 10.5380/2238-0701.2019n19-09

### **10. Comunicação e política: análise discursiva das narrativas construídas na eleição presidencial de 2018 no Brasil**

**189**      Artigo recebido em: 09/02/2019  
Artigo aprovado em: 08/04/2019  
DOI: 10.5380/2238-0701.2019n19-10

### **11. Imagens técnicas e o pensamento imagético em Vilém Flusser: diálogos para uma epistemologia da imaginação**

**212**      Artigo recebido em: 07/02/2019  
Artigo aprovado em: 25/06/2019  
DOI: 10.5380/2238-0701.2019n19-11

### **12. Michel Temer: do vazamento de um discurso à posse do governo interino**

**235**      Artigo recebido em: 06/04/2019  
Artigo aprovado em: 01/07/2019  
DOI: 10.5380/2238-0701.2019n19-12



# apresentação

dossiê

DOI 10.5380/2238-0701.2019n19-01



## **Arte, mídia e comunicação como reatualização dos mitos**

O que possuem em comum o cinema, o *storytelling*, a literatura, a religião, a música, a política e uma série televisual? Estamos, certamente, diante de narrativas. Em suas teias diegéticas de linguagens, discursos, signos e imagens – em camadas mais profundas – se encontram os mitos, base do texto da cultura.

Em meados dos anos 1980 e auge de uma cultura pop única daquela época, o jornalista Artur da Távola (1985) já afirmava no título de seu livro que “Comunicação é mito”. É a partir de uma mitocrítica midiática que podemos compreender que o mito, o mesmo elemento presente na oralidade humana e, posteriormente, na literatura, ainda está vivo entre nós. O mito não pode ser encarado apenas como uma narrativa, mas como um sistema em que signos, imagens, rituais, totens, magias e arquétipos formam um conjunto integrado que compõe memórias, conhecimentos, modelos de comportamento, de ser e estar e sociedade. Contrariando a ideia de que o mito ficou no passado, pertencente a uma cultura oral, as artes e as mídias funcionam como suporte para a voz mítica. Os mitos estão vivos entre nós.

Naturalmente, as formas de expressão, circulação

e fruição destes mitos são diferentes das maneiras pelas quais eles eram cultuados nas sociedades antigas. No contexto da aceleração dos fluxos comunicacionais, mitologias são recriadas, consumidas e descartadas com voracidade insaciável. O eterno se pulveriza no efêmero. A economia de nichos de mercado, que se tornou relevante a partir dos processos tecnológicos que viabilizaram rotinas descentralizadas de produção e logística, proporcionou uma cauda longa na diversidade de oferta para atender a demandas até então inconcebíveis de narrativas e imagens personalizadas, tal como os relicários de *action figures* – santuários particulares para a adoração lúdica dos deuses antigos reencarnados nos ícones da cultura pop. E que a propósito, costumam ser adquiridos em lojas de *shopping centers*, verdadeiras catedrais do capitalismo. O que era mármore se disfarçou em plástico.

Aliado a isso, o modelo de negócio das redes sociais – uma permuta que oferece ao usuário a oportunidade de acessar uma plataforma de comunicação em troca de um conjunto monumental de dados pessoais que valem uma fortuna na economia digital – estimula a superexposição a uma torrente inesgotável de conteúdos através dos mais variados dispositivos. Na economia da atenção, tempo é dinheiro. Por isso, usuários de redes sociais são estimulados a se desligar constantemente do mundo real para produzir e consumir informação durante todo o seu dia, do despertar à insônia. E enfim, no processo de mundialização das indústrias culturais, marcado pela supremacia das gigantes do entretenimento, o emprego deliberado de símbolos arquetípicos e estruturas narrativas universais se tornou uma obsessão nas estratégias corporativas. Variações contemporâneas dos bons e velhos mitos oferecem às mensagens midiáticas a química delicada que alia a ansiedade da novidade e o conforto da familiaridade. Os mitos estão vivos, e podemos adquiri-los em três vezes sem juros no cartão de crédito.

Mas quem sequestrou quem? Desde sempre, as nar-

rativas míticas, repletas de ambiguidades, são recorrentemente distorcidas, deturpadas, corrompidas, reconstruídas, recicladas, subvertidas, reembaladas e instrumentalizadas para os mais diversos fins: da adoração religiosa à dominação política, da criação artística ao anúncio publicitário. Essa metamorfose é precisamente a característica que não apenas define o mito, mas que garante a sua reinvenção e consequente perenidade. É possível dizer que o capitalismo escravizou o mito? Ou o mito vampirizou o capitalismo? Sem a pretensão de esgotar o assunto, os artigos deste dossiê da revista *Ação Midiática* se propõem a explorar um conjunto de possibilidades desses universos.

Editores convidados

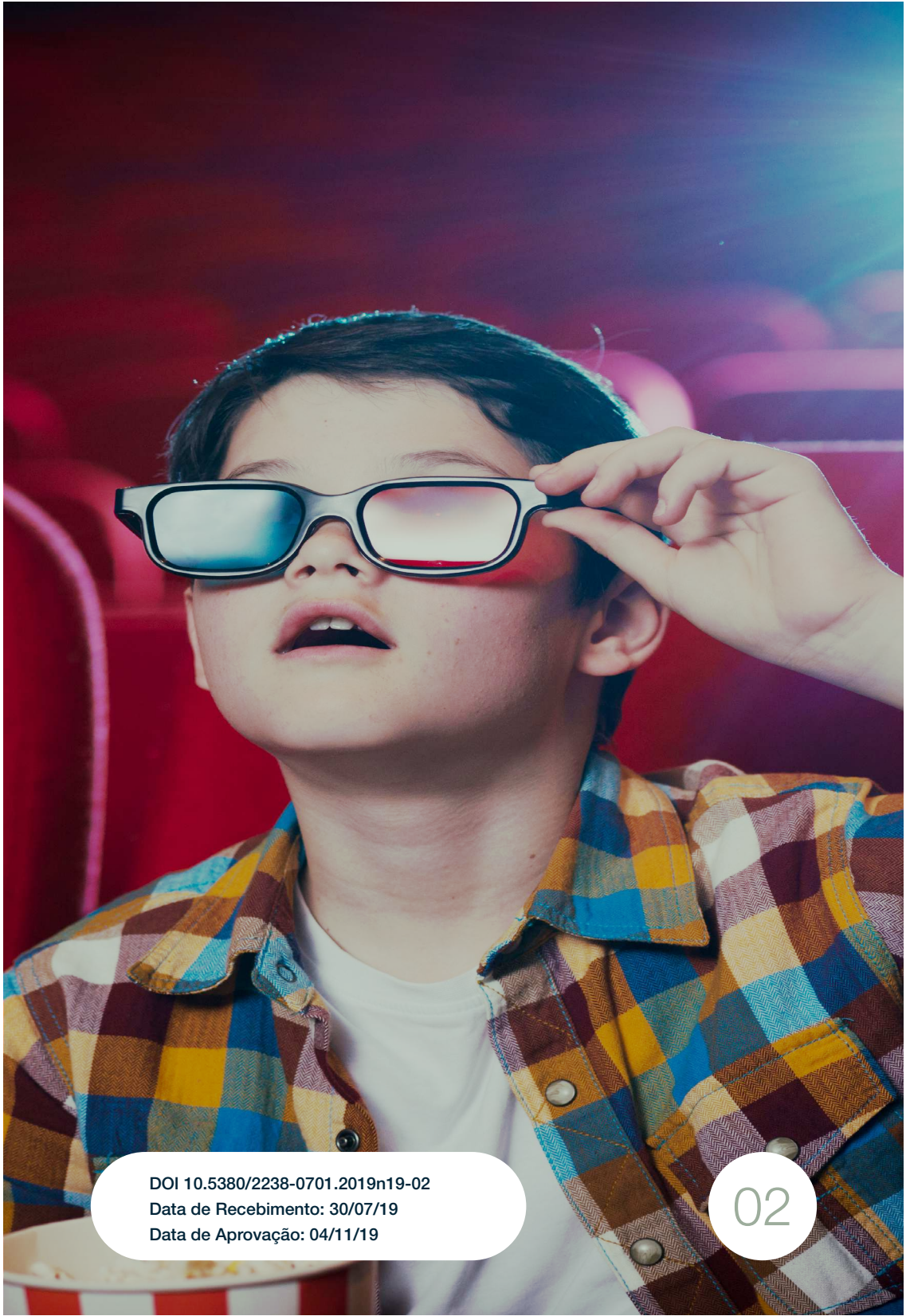
### **Hertz Wendel de Camargo**

Professor e pesquisador do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (UFPR)

### **André Azevedo da Fonseca**

Professor e pesquisador do Centro de Educação, Comunicação e Artes (CECA) da Universidade Estadual de Londrina (UEL)





DOI 10.5380/2238-0701.2019n19-02  
Data de Recebimento: 30/07/19  
Data de Aprovação: 04/11/19

The New Myths of Speculative Fiction Cinema: How  
Mythical Thought is Returning in the Contemporary  
World





## The New Myths of Speculative Fiction Cinema: How Mythical Thought is Returning in the Contemporary World

*Os Novos Mitos do Cinema de Ficção Especulativa:  
Como o Pensamento Mítico Está Voltando no Mundo  
Contemporâneo*

*Los Nuevos Mitos del Cine de Ficción Especulativa:  
Cómo Está Volviendo el Pensamiento Mítico en el  
Mundo Contemporáneo*

---

MARCO FRAGA SILVA <sup>1</sup>

---

**Abstract:** This paper argues that the decline of myth and mythical thought is reversing and that the substitute of ancient myth in modern societies – politics – has been replaced by the speculative fiction genre of cinematic storytelling. With this in mind the paper creates a link between: our species ability to tell stories and our necessity to consume them; the importance and characteristics of myth and mythical thought; the human craving for mythical stories; the contemporary speculative fiction trend worldwide in the box office; and a study of the most influential films of all time.

**Keywords:** Cinema; Media; Myth; Speculative Fiction; Storytelling

---

<sup>1</sup> Doutorando em Arte dos Media pela Universidade Lusófona de Lisboa. E-mail: marcoffs@sapo.pt.

**Resumo:** Este artigo argumenta que o declínio do mito e do pensamento mítico está sendo revertido e que o substituto do mito na sociedade moderna – a política – foi substituído pelo gênero cinematográfico da ficção especulativa. De forma a confirmar esta suposição este artigo cria uma ligação entre: a habilidade da nossa espécie em contar histórias e a nossa necessidade em consumi-las; a importância e características do mito e do pensamento mítico; a necessidade humana para consumir narrativas míticas; a hegemonia do gênero da ficção especulativa no box office mundial; e um estudo dos filmes mais influentes de todos os tempos.

**Palavras-chave:** Cinema, Media, Mito, Ficção Especulativa; Storytelling

**Resumen:** Este artículo argumenta que el declive del mito y el pensamiento mítico se está invirtiendo y que el reemplazo del mito en la sociedad moderna – política – es ahora el género cinematográfico de la ficción especulativa. Para confirmar esta suposición, este artículo crea un vínculo entre: la capacidad de nuestra especie para contar historias y nuestra necesidad de consumirlas; la importancia y características del mito y el pensamiento mítico; la necesidad humana de consumir narraciones míticas; la hegemonía del género de ficción especulativa en la taquilla mundial; y un estudio de las películas más influyentes de todos los tiempos.

**Palabras clave:** Cine, Medios, Mito, Ficción Especulativa; Storytelling

## Introduction

Myth and mythical thought have been declining since the seventeenth century due to the rise of science and the scientific method. Claude Lévi-Strauss believed that mythical thought is as critical and complex as the scientific thought (2001, p. 5-6). He also said in his paper *The Structural Study of Myth*, published in 1955, that myth appeared to be replaced by

politics in modern societies (1955, p. 430).

This paper argues that mythical thought decline is reversing and that new myths can be found in the field of entertainment. Speculative fiction (fantasy, horror, science fiction) has replaced myth in Western civilizations and, through its capability to create mythic and fantastic narratives, appears to be filling a gap and a craving for more mythical content by the modern Man. Joseph Campbell, in an interview with Bill Myers, published in book format in 1988, said that myths offer us the life models we need but they have to be the right ones, the appropriate ones “to the time in which you are living”; the ever-changing world cannot maintain out-of-date morals, so, for a modern world we need new myths (1988, p. 16) and for now speculative fiction cinematic narratives seem to be carrying the torch. The world’s increasing intricacy demands that the modern stories reflect this complexity. Cinema continues to introduce myths to societies and peoples in need of escaping, entertainment, and understanding the world.

This paper claims that through the apparatus of cinema, the genre of speculative fiction has replaced politics in the contemporary myth-making, or mythopoeia. Furthermore, the collapse of myth in modern societies is attenuated or even reverted by the speculative stories of fantasy, horror, and science fiction being produced and consumed; the hegemony of the speculative fiction genre in the box office worldwide is a clear sign of the consumers’ hunger for these upbeat narratives filled with universal archetypes and role models.

## Franchised Myths

The adaptation of myths to the cinema medium is made in two ways: adapting a myth directly or incorporating ancient myths and mythical themes into films. The Marvel Cinematic Universe (MCU) uses both methods (HAFÇI and ASLITÜRK, 2017, p. 497, 500). The modern myths of speculative fiction may lack the traditional religious context of the ancient ones but the fandom devotion to some characters and franchises is undeniable. Furthermore, the new rituals, an important facet of myth, can be found in fandom activities where fans dress up as their favorite characters as a tribute and reenact their favorite scenes.

The new franchised myths, produced by big corporations like Walt Disney Studios, are being distinctly delivered to the public. The MCU is being fragmented through several media and platforms using the aesthetic of transmedia storytelling. Jeff Gomez, in an interview for Indiewire, shared three basic rules for transmediating a narrative: 1) the story must have positive qualities that inspire the public; 2) the production team must have adequate technical skills; 3) the relation between transmedia producers and fans must be carefully woven, validating their participation (BERNSTEIN). In the era of *Cultural Convergence*, fans network with ease and create contents collectively using intuitive digital tools (JENKINS, 2006, p. 2, 18, 21). The many channels on YouTube discussing the next Marvel Studios movie and the next George R. R. Martin TV series are proof of that. These digital hunter-gatherers and prosumers embrace the new mythic narratives in such a way they become gospel.

Films (and TV series) about superheroes, artificial intelligence, supernatural monsters, films about the beginning – new cosmogonies – and the end of the human species – new apocalypses – invade our screens on a regular basis. They are a part of our daily conversations and the way we perceive the world. They are the new myths.

For Lévi-Strauss all versions of a myth were equally important (2001, p. 435). Therefore, the appropriation of the Oedipus myth by Sigmund Freud and Carl Jung was legitimate. It could be argued that the appropriation of Thor and Odin and the magical realm of Asgard by Marvel Comics, and the cinematic adaptation, is now part of Norse mythology.

## Storytelling and Myth

Most fauna and even some flora have the ability to communicate. Language is not a unique characteristic of our species and, according to the Cambridge Declaration of Consciousness, even conscience is probably not exclusive to humans (HARARI, 2017, p. 142). If there is one thing that separates us – *Homo sapiens* – from other species is the ability to tell stories through complex language. But even this ability was most definitely a characteristic of other hominids such as the extinct *Homo neanderthalensis* (D'ANASTASIO et al, 2013, p. 6) who had the articulatory apparatus for speech allowing them to create their own myths.

Lévi-Strauss understood myth as a particular type of language, speech, linguistic phenomena, or system of communication (2001, p. 430).

The stories told by the campfire were mythical in scope: stories that tried to explain the sun, the moon and the stars, the water cycle, the seasons, the wind and the origin of Man. For tens of thousands of years, millions of storytellers spun their tales and enriched the human experience by giving them ideas, role models and worldviews. Brian W. Sturm, in his paper *The Enchanted Imagination: Storytelling's Power to Entrance Listeners*, said that when people listen to a story they experience a storylistening trance, an altered state of consciousness, and while the storyteller verbalizes the story the listener creates the “true” story in his mind, with the overlay of personal experiences and memories (1999, p. 2).

We as a species need our myths and our mythical thought just as we need the relatively new scientific thought. Lévi-Strauss said “the kind of logic which is used by mythical thought is as rigorous as that of modern science”. For him, the “difference relies not in the quality of the intellectual process, but in the nature of the things to which it is applied” (2001, p. 444). Before the rise of science and scientific thought in the seventeenth century, science used to be explained by myth and superstition. The author Stanisław Herman Lem said that it’s very difficult to understand how ancient technologies emerged and that “[s]uccessful technologies used to have myth or superstition as their “theoretical foundation”: their application was either preceded by a magic ritual (...), or they themselves became a form of ritual” (2013, p. 11).

The definition of myth will never be satisfactorily complete. As societies’ morals, dreams, and desires change so do myths evolve, ergo its definition changes. Nevertheless, a brief dictionary definition is presented here, before a longer one, bearing in mind a Frank Herbert’s quote from *Chapterhouse: Dune*: “Many things we do naturally become difficult only when we try to make them intellectual subjects. It is possible to know so much about a subject that you become totally ignorant” (1985, p. 114).

In the Merriam-Webster dictionary online there are a few interesting definitions: myth is usually considered a traditional story that presents the worldview of a people, a set of beliefs, or natural phenomenon; myths can be told as parables and allegories or can be stories around something or someone, a public figure or a fictional one that embodies special

ideals; the word myth has also come to signify something false (MYTH, def. 1-4). Mark Morford and Robert Lenardon reject the concept of false-ness attributed to myth: “Myth in a sense is the highest reality; and the thoughtless dismissal of myth as untruth, fiction, or a lie is the most barren and misleading definition of all” (1977, p. 5).

After the succinct definition above, a more elaborate one is necessary. Lauri Honko, in his paper *The Problem of Defining Myth*, published in 1972, gave us an approach to the problem and a detailed definition of myth with the main goal of drawing attention to the complexity of the term (1972, p. 18). He enumerated three factors that are influential in the difficulty for a consensus in defining myth: demythologization; ancient definitions; and modern theories (1972, p. 8).

In demythologization, or the stripping of mythic elements, he considered three main types: 1) the eradication of the word myth but the retention of the story (*terminological demythologization*); 2) the total rejection of the stories (*total and compensatory*); 3) the conception of myths as symbols to be interpreted, and not to be taken literally (*partial and interpretative*) (1972, p. 8-9).

For the ancient definitions, Honko listed ten ways that illustrate the plethora of opinions: 1) *the mythographic interpretation*; 2) *philosophical criticism*; 3) *the pre-scientific interpretation*; 4) *the allegorical explanation based on natural phenomena*; 5) *the allegorical explanation based on spiritual qualities*; 6) *the etymological interpretation*; 7) *the historical (comparative and derivative) interpretation*; 8) *the Euhemeristic interpretation*; 9) *the ‘sociological’ interpretation or the deceit of priests*; 10) *the psychological interpretation* (1972, p. 10-12).

Because the concept of myth is in continuous revision by modern scholars, with overlapping theories and approaches from different angles, Honko compiled twelve methodologies to the problem of defining the term: 1) explain enigmatic phenomena (*myth as source of cognitive categories*); 2) artistic medium (*myth as form of symbolic expression*); 3) the human collective unconscious (*myth as projection of the subconscious*); 4) facing the problems of society, culture and nature (*myth as world-view and as an integrating factor in man’s adaptation to life*); 5) morality and behavior (*myth as charter of behavior*); 6) religious values and rituals (*myth as legitimation of social institutions*); 7) social relevance of myths inside a culture (*myth as a marker of social relevance*); 8) a reflection of

a culture's qualities (*myth as a mirror of culture, social structure, etc.*) 9) manipulation of historical facts (*myth as a result of historical situations*); 10) communication by different media (*myth as religious communication*); 11) narrative nature (*myth as religious genre*); 12) methods of research for language, content, and structure of myths (*myth as medium for structure*) (1972, p. 12-14).

But the author didn't just enumerate the different opinions, points of view, and problems in defining myth, both in ancient and modern times. He presented a personal theory he considered to be not too broad and not too narrow; the definition is descriptive and concise, and it was built on four criteria (form, content, function, and context). For Lauri Honko, myth is a story or a religious account that explains the origin of the world or presents the deeds of important role models providing patterns of behavior, values, and morality. The actions or behaviors are to be replicated by ritual ceremonies that defend the world order and preserve the values of a society. Honko also presented the common idea of myths as fictional stories and its relation to non-religious areas such as politics and economy (1972, p. 15-16).

## Speculative Fiction, Box Office, and Superheroes

The definition of *genre* and the definition of the genres themselves is a controversial issue because there is no consensus on a system of shared elements for the diversity of story patterns that have been created for thousands of years (MCKEE, 1997, p. 79). The genres evolve to encompass the stories that are told. Jacques Derrida has hypothesized that "[e]very text participates in one or several genres, there is no genre-less text; there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging" (65). The genres are fluid but their conventions and limitations can galvanize inspired storytellers who can avoid clichés and use the limitations to their advantage: it's called the Principle of Creative Limitation (MCKEE, 1997, p. 91). The genre system is not necessarily a bad thing when properly used.

The speculative fiction mega-genre embraces the genres of fantasy, horror, and science fiction, and all the subgenres and hybridizations the mentioned three can offer. The author Robert Heinlein coined speculative

fiction in 1948 (SHIMKUS, 2012, p. 26) to refer to a subset of science fiction that was more social and people-oriented, in detriment of the gadget-oriented stories (HEINLEIN, 1991, p. 5). The Speculative Literature Foundation, launched in 2004, defined speculative fiction as a “catch-all term” that includes folk and fairy tales, fantasy, horror, magical realism, modern myth-making, science fiction, slipstream, etc. (SHIMKUS, 2012, p. 25). The evolution of the term is evident but that is not, by any means, a negative thing; it’s part of the natural process of genre evolution.

For Orson Scott Card the speculative genres of fantasy and science fiction are the closest ones to the archetypes and myths that people crave for (1990, p. 16) and, in the author’s opinion, writing fantasy is no less rigorous than science fiction and the latter has no less mythic traces than the first (1990, p. 21). Myths and legends endure time and have been frequently retold due to their ability to be reshaped; nowadays a new phenomenon has arisen and some myths are retold in futuristic contexts and settings with the goal of telling stories that resonate with the contemporary public (STEINKE, 2017, p. 19-20). Nick Redfern studied genre trends in the United States of America box office between 1991 and 2010 – the top fifty grossing films for each year – and concluded that the genres of fantasy and science fiction are monopolizing the market (2012, p. 1). The study has some controversial issues, including his genre classification and the decline in genre variety. The fact is that fantasy and science fiction are permeable to many other genres; therefore the thematic narrowing he advocated is not so evident.

The hegemony of the speculative fiction genre with its mythical elements is undeniable but these new myths are, in fact, the old myths made new by being tailored to a modern sensibility. John Boorman, director of the fantasy classic film *Excalibur* said it best:

I have a theory about a good story. We know it already, we’ve heard it a thousand times, but it holds us, we listen, we want to know what happens next. Why? I think we’re hearing echoes of some deep pattern of early happenings in the human race that is now being repeated. Listen carefully to the echoes of myth. It has much more to tell us than the petty lies and insignificant truths of recorded history. (qtd. in Umland and Umland, 1996, p. 142)

Campbell’s monomyth gives us the insight that we keep telling the

same stories over and over again. The theory, based in Jung's archetypes and collective unconscious, is a basic structure that developed the formula of rites of passage – separation, initiation, return – and used it to describe and understand myths about heroes (RAf, 2016, p. 39) and other stories.

The notion of basic plots in drama and literature goes back at least to [Georges] Polti (1916), who outlined 36 “dramatic situations.” Polti indicated that his list was based on one from Goethe, who in turn credited Carlo Gozzi (1720–1806). Booker (2006) held that these can be accommodated within his seven basic plots. (PHILLIPS, 2012, p. 154)

Jonathan Phillips came up with a slightly different number of plots to be used in scientific research. He recognizes that his list may be incomplete but he identified eight standard plots for the storytelling exercise of reporting and promoting scientific ideas. The eight basic plots are designed for scientists to improve their published work by using storytelling (2012, p. 153, 159-160), therefore, storytelling and mythical thinking are present in all human activities, even in the formal scientific explanation of new discoveries. The people who can harness its power will succeed in transmitting their ideas in a better way.

Table 1 aims to demonstrate the hegemony of the speculative fiction cinematic storytelling by showing the top one hundred grossing films of all time (ALL TIME BOX OFFICE MOJO). Two things are immediately evident: the fantasy and science fiction films produced in the U.S.A. dominate the market, and the superhero movies occupy a substantial proportion of the list. The grey-numbered cells are the films considered to be speculative fiction in this paper. The numbers are staggering. Over ninety percent of the movies are speculative fiction and the few that are not, some have fantasy or sci-fi elements. The darker cells are the superhero movies; they make twenty-seven percent of the list.

Liam Burke (qtd. in LABARRE, 2016) said that the current golden age of superhero movies is not to be explained by one single factor, be it political criticism, conglomerate strategies of franchising and merchandising, the new generation of directors interested in these narratives, and the increasing quality and decreasing costs in digital effects (2) that make possible to project into the silver screen the stories that have been confined to the printed page. One factor that is not being taken into count is

the modern Man's craving for new myths, new mythic stories that are appropriate to our time and age, stories that present the proper role models to our modern mentality, and explore our fears and desires for the future.

The superhero narratives tend to convey strong role models with stout morals that will risk life and limb to save others – the paragon of altruism (e.g. Captain America). There is also the concept of the anti-hero, the cynical person with a heart of gold (e.g. Deadpool). Even well-written antagonists, who tend to be less flat and pure evil, are loved in modern stories (they are the heroes of their own stories, it's often said). Their internal conflict is presented in a more humane and realistic way in contemporary speculative fiction (e.g. Thanos). Thanos' morality in *Avengers: Infinity War* is questionable, to say the least – mass genocide is never the answer – but his mission to solve the over-population and finite resources problem is a real problem in the real world, one of several that must be addressed. The speculative fiction stories allow people to think about these problems in an operative way through the “what if?” premise.

Table 1: All Time Box Office: Worldwide Grosses (accessed on 9 January 2019)

<b>1</b>	Avatar	<b>26</b>	Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest	<b>51</b>	Shrek 2	<b>76</b>	Coco
<b>2</b>	Titanic	<b>27</b>	Rogue One: A Star Wars Story	<b>52</b>	Harry Potter and the Goblet of Fire	<b>77</b>	Shrek the Third
<b>3</b>	Star Wars: The Force Awakens	<b>28</b>	Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides	<b>53</b>	Spider-Man 3	<b>78</b>	Harry Potter and the Prisoner of Azkaban
<b>4</b>	Avengers: Infinity War	<b>29</b>	Despicable Me 3	<b>54</b>	Ice Age: Dawn of the Dinosaurs	<b>79</b>	Pirates of the Caribbean: Dead Men Tell No Tales
<b>5</b>	Jurassic World	<b>30</b>	Jurassic Park	<b>55</b>	Spectre	<b>80</b>	E.T.: The Extra-Terrestrial
<b>6</b>	The Avengers	<b>31</b>	Finding Dory	<b>56</b>	Spider-Man: Homecoming	<b>81</b>	Mission: Impossible - Fallout

7	Furious 7	32	Star Wars: Episode I - The Phantom Menace	57	Harry Potter and the Chamber of Secrets	82	Fast & Furious 6
8	Avengers: Age of Ultron	33	Alice in Wonderland	58	Ice Age: Continental Drift	83	Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull
9	Black Panther	34	Zootopia	59	The Secret Life of Pets	84	Spider-Man 2
10	Harry Potter and the Deathly Hallows Part 2	35	The Hobbit: An Unexpected Journey	60	Batman v Superman: Dawn of Justice	85	Deadpool
11	Star Wars: The Last Jedi	36	The Dark Knight	61	The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring	86	Star Wars
12	Jurassic World: Fallen Kingdom	37	Harry Potter and the Sorcerer's Stone	62	Wolf Warrior 2	87	Guardians of the Galaxy
13	Frozen	38	Despicable Me 2	63	The Hunger Games: Catching Fire	88	2012
14	Beauty and the Beast	39	The Lion King	64	Guardians of the Galaxy Vol. 2	89	Maleficent
15	Incredibles 2	40	The Jungle Book	65	Inside Out	90	The Da Vinci Code
16	The Fate of the Furious	41	Pirates of the Caribbean: At World's End	66	Venon	91	The Amazing Spider-Man
17	Iron Man 3	42	Jumanji: Welcome to the Jungle	67	Thor: Ragnarok	92	The Hunger Games: Mockingjay - Part 1
18	Minions	43	Harry Potter and the Deathly Hallows Part 1	68	Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith	93	Shrek Forever After

19	Captain America: Civil War	44	The Hobbit: The Desolation of Smaug	69	Transformers: Revenge of the Fallen	94	X-Men: Days of Future Past
20	Transformers: Dark of the Moon	45	The Hobbit: The Battle of the Five Armies	70	The Twilight Saga: Breaking Dawn Part 2	95	Madagascar 3: Europe's Most Wanted
21	The Lord of the Rings: The Return of the King	46	Aquaman	71	Inception	96	Suicide Squad
22	Skyfall	47	Finding Nemo	72	Wonder Woman	97	The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe
23	Transformers: Age of Extinction	48	Harry Potter and the Order of the Phoenix	73	Spider-Man	98	Monsters University
24	The Dark Knight Rises	49	Harry Potter and the Half-Blood Prince	74	Independence Day	99	Bohemian Rhapsody
25	Toy Story 3	50	The Lord of the Rings: The Two Towers	75	Fantastic Beasts and Where To Find Them	100	Deadpool 2

Umberto Eco said that the superhero stories are static, immobile, maintaining the illusion of an ever-continuing present. This maintenance of the superhero immortality, breaking the natural flow of time from one story to another, is necessary from the mythopoeic and commercial point of view (1972, p. 19). Eco points out that the people's hunger for redundancy and repetition is very much present in popular narratives (1972, p. 21). People look for familiar stories and favorite characters; it comforts them. The staticity of the stories arises as the result of denying the superheroes a normal life: to marry, have children, and die. Nowadays, this problem is being addressed more often: superheroes are having big narrative arches; there is a new wave of artists with new ideas; the big companies (DC and Marvel) created alternate realities and timelines for

well-known characters, which the public enjoys and increases the revenue. The examples are many but only ten will be mentioned here to illustrate the idea: V for Vendetta (1982-89); Watchmen (1986-87); The Dark Knight Returns (1986); Kingdom Come (1996); Loki (2004); The Umbrella Academy (2007-08); Wolverine: Old Man Logan (2008-09); Jupiter's Legacy (2013-); Starlight (2014); The Vision (2015-).

There are various reasons to explain the phenomenon of less staticity in contemporary superhero stories. This paper will present five reasons: 1) the maturation of the medium through its artists/publishers and the area of Comics Studies (e.g. Will Eisner and Scott McCloud); 2) the public's necessity to consume "complete" and more mature stories; 3) the introduction of the graphic novel as the new quality paradigm in graphic literature – stories in book format with a beginning, middle, and end; 4) the well-planned story arches from the big companies and their multiverses that permit artists to work on several timelines and alternate realities; 5) the publication of narratives on the Internet – digital comics and web-comics created outside publisher's rules, where the authors have more creative liberty.

In all genres, but more often in speculative fiction, one can find the symbolic images and narrative abbreviations of archetypes. Archetypes are present in all stories, but the speculative fiction genre has a propensity to myth and dream-like narratives that make them fertile ground for these universal symbols. Christopher Vogler pondered on several archetypes that have been adapted from myths, fairy tales and dreams into cinema. These archetypes are recurring character types such as the questing hero, the herald, the wise old man/woman (the mentor), the threshold guardians, the shapeshifter, the shadowy antagonist, the trickster, and the allies (2007, p. 23, 26). Vogler also presented the possibility of these archetypal patterns working in a non-static way; the archetypes as functions permit the flexible and temporary attribution of a specific archetype to a character; one character can be several archetypes, transitioning from one to another as if changing masks. The archetypes as characteristics of the protagonist give the hero the possibility to alter archetypal masks giving him, or her, more depth (2007, p. 24-25).

Carl Jung coined the concept of archetypes and gave these mythological patterns signification (LÉVI-STRAUSS, 2001, p. 429). These images, or symbols, are narrative abbreviations in a story or situation. Jung

considered that the first archetype, “discovered” by Freud, was the one that characterizes Oedipus. The Oedipal incest complex and many others help explain how the human mind works (MORFORD and LENARDON, 1977, p. 7-9). Myth and archetypes are inextricably connected because of their universal qualities.

Michael Faber and John Mayer (qtd. in KIDD, 2016, p. 26) attributed certain characteristics to the modern archetypes: they are characters in a story; they are represented as mental models; they provoke emotional responses; they work at an unconscious level; and they are memorable and easy to learn: the reason why they endure time.

Stereotypes, on the other hand, “(...) are very culture specific. In many cultures, certain groups are seen as possessing specific, often negative, characteristics. Individuals within those groups are treated as if these negative stereotypes are true, which is seldom the case”. Stereotypes are natural phenomena but, unlike archetypes, they can be a problem to the contemporary multi-cultural societies when they are overused or used unethically (KIDD, 2016, p. 26-28).

The new cinematic myths can be used to break old notions of gender and race: in *Black Panther* (2018), we have a black superhero, protected by female warriors, brother to a bright young woman – the top scientist in Wakanda, the most advanced country in the world, governed by Africans. This movie, positioned in ninth place in the list of the top grossing films worldwide, was a public and critics success (the first superhero movie nominated for best picture at the Oscars); the powerful and technological African nation image the movie conveyed is having its beneficial repercussions in black communities all over the world. The way Wakanda is presented is appropriate for the contemporary public: a magnificent and positive amalgamation of the old and the new. Movies like *Black Panther* and *Wonder Woman* (2017) are paramount because they offer diversity and originality back to the world and they break negative stereotypes in popular culture.

## Are the New Myths an American Thing?

In Table 1 all films are American productions, or co-productions, for the exception of *Wolf Warrior 2* (2016), which is the number one

top-grossing Chinese film of all time. It could be argued that the speculative fiction genre and superhero films are an American trend that is monopolizing cinematic culture all over the world. The lack of production of these genre films in other countries is conveyed by Table 2, which presents the top-grossing foreign language films in the world box office, since 1980 (FOREIGN LANGUAGE).

According to Table 2, only fourteen films of the top 100 are considered speculative fiction (grey-numbered cells) on this paper. The superhero movies fall from twenty-seven percent, in the previous table, to one percent in Table 2. Reading both tables it's arguable that the speculative fiction genre hegemony is a world phenomenon with its epicenter in the U.S.A.

**Table 2: Box Office Mojo: Foreign Language (accessed on 9 January 2019)**

<b>1</b>	Crouching Tiger, Hidden Dragon	<b>26</b>	Brotherhood of the Wolf	<b>51</b>	Amour	<b>76</b>	Amores Perros
<b>2</b>	Life is Beautiful	<b>27</b>	Spirited Away	<b>52</b>	The Closet (Le Placard)	<b>77</b>	Bread and Tulips
<b>3</b>	Hero	<b>28</b>	House of Flying Daggers	<b>53</b>	The Grandmaster	<b>78</b>	Chennai Express
<b>4</b>	Instructions Not Included	<b>29</b>	P.K.	<b>54</b>	Curse of the Golden Flower	<b>79</b>	Farewell My Concubine
<b>5</b>	Pan's Labyrinth	<b>30</b>	La Vie en Rose	<b>55</b>	3 Idiots	<b>80</b>	Bad Education
<b>6</b>	Amélie	<b>31</b>	The Intouchables	<b>56</b>	Maria Full of Grace	<b>81</b>	The Girl Who Kicked the Hornet's Nest
<b>7</b>	Jet Li's Fearless	<b>32</b>	The Girl with the Dragon Tattoo	<b>57</b>	A Very Long Engagement	<b>82</b>	Biutiful
<b>8</b>	Il Postino	<b>33</b>	Shall We Dance?	<b>58</b>	The Secret in Their Eyes	<b>83</b>	La Femme Nikita
<b>9</b>	Like Water for Chocolate	<b>34</b>	Talk to Her	<b>59</b>	Cantinflas	<b>84</b>	Your Name.

10	La Cage aux Folles	35	Un Gallo con Muchos Huevos	60	Sultan	85	Broken Embraces
11	Baahubali 2: The Conclusion	36	My Life as a Dog		Nowhere in Africa	86	I am Love
12	Kung Fu Hustle	37	All About My Mother	62	Tell No One	87	Jean de Florette
13	The Motorcycle Diaries	38	Dhoom 3		Coco Before Chanel	88	Lust, Caution
14	Iron Monkey	39	Sanju	64	Cyrano de Bergerac	89	Ong Bak: The Thai Warrior
15	Monsoon Wedding	40	Sarah's Key	65	Kolya	90	Italian for Beginners
16	Y Tu Mama Tambien		The Girl Who Played with Fire	66	El Crimen del Padre Amaro	91	Au Revoir, Les Enfants
17	Volver	42	City of God	67	Mongol	92	Mediterraneo
18	Under the Same Moon	43	Eat Drink Man Woman	68	Indochine	93	Babette's Feast
19	Cinema Paradiso	44	Run Lola Run	69	Central Station	94	Black Book
20	Dangai	45	Women on the Verge of a Nervous Breakdown	70	Europa, Europa	95	Ae Dil Hai Mushkil
21	The Protector	46	The Orphanage	71	Tiger Zinda Hai	96	The Lunchbox
22	Padmaavat	47	A Separation	72	Water	97	Antonia's Line
23	No Manches Frida	48	La Cage aux Folles 2	73	Downfall	98	Ya Veremos
24	Das Boot	49	The Wedding Banquet	74	The Counterfeiters	99	Mostly Martha
25	The Lives of Others	50	Fanny and Alexander	75	Belle Epoque	100	2.0

Livio Bioglio and Ruggero Pensa understood the limitations of evaluating a film's success by the box office revenues and critics' reviews. For

them, the most interesting alternative technique is related to the number of citations a movie receives from others produced *a posteriori* – what they called the *network of citations* (2018, p.2). Through complex algorithms and other techniques, they researched almost fifty thousand films in the Internet Movie Database and created a list with the twenty most influential films (Table 3). Twelve titles are considered speculative fiction in this paper: a noticeable number that allows the assumption that it's not just the top-grossing films that show the importance of the speculative fiction genre.

**Table 3: Most Influential Films**

<b>1</b>	The Wizard of Oz	<b>6</b>	Metropolis	<b>11</b>	Casablanca	<b>16</b>	The Searchers
<b>2</b>	Star Wars	<b>7</b>	Citizen Kane	<b>12</b>	Dracula	<b>17</b>	Cabiria
<b>3</b>	Psycho	<b>8</b>	The Birth of a Nation	<b>13</b>	The Godfather	<b>18</b>	Dr. Strange- love or: How I Learned to Stop Wor- rying and Love the Bomb
<b>4</b>	King Kong	<b>9</b>	Frankenstein	<b>14</b>	Jaws	<b>19</b>	Gone With the Wind
<b>5</b>	2001: A Space Odyssey	<b>10</b>	Snow White and the Seven Dwarfs	<b>15</b>	Nosferatu, eine Symphonie des Grauens	<b>20</b>	Battleship Potemkin

## Conclusions

Many myths are lost or have lost their ability to resonate with the modern public. But the cinematic speculative fiction genre, through the creation and adaptation of myths and mythical stories, is bringing back the appropriate narratives filled with magic, wonder, role models, and the morals and tools we need for this age and time. The decline of myth and mythical thought seems to be receding because of the entertainment business and film production. To measure the human craving for mythical stories the box office revenues offer insight about the worldwide

moviegoers' choices (Table 1). The list of the most influential films (Table 3) confirms the desire to see these types of stories in a medium – cinema – that was officially born in 1895.

Myth and mythical thought were once helpful to explain the unexplainable, such as the strange natural phenomena our ancestors couldn't comprehend. Later, the myth was useful in explaining the way our mind works and how dreams affect us as human beings. The world is getting more and more complex, and people are dependent on scientific knowledge and gadgets they don't fully understand. Mythical thought and scientific thought have similar characteristics and, despite the inherent differences, they can be woven together for a better and healthier perception of the world. The complexity and intricacy of the modern world are, sometimes, unexplainable and inscrutable to most people as well as the future of our world. The speculative fiction genre can treat complex subjects in an approachable way; therefore the new myths help us understand whom we are and where we can go from here. Myth and mythical thought are necessary to better deal with the complexity of our modern world and the future of our species.

## REFERENCES

- ALL TIME BOX OFFICE. Worldwide Grosses, **Box Office Mojo**. Available on: [www.boxofficemojo.com/alltime/world](http://www.boxofficemojo.com/alltime/world). Access on: 9 Jan. 2019.
- BERNSTEIN, Paula. The 3 Rules of Transmedia Storytelling from Transmedia Guru Jeff Gomez. **Indiewire**, 3 Dec. 2013, Available on: [www.indiewire.com/article/the-3-rules-of-transmedia-storytelling-from-transmedia-guru-jeff-gomez](http://www.indiewire.com/article/the-3-rules-of-transmedia-storytelling-from-transmedia-guru-jeff-gomez). Access on: 9 Jan. 2019.
- BIOGLIO, Livio; PENSA, Ruggero. Identification of key films and personalities in the history of cinema from a Western perspective. **Applied Network Science**, ANS, 3.50, 2018. p. 1-23.
- CAMPBELL, Joseph. **The Hero with a Thousand Faces**. New Jersey: Princeton University Press, 2004.
- CAMPBELL, Joseph, et al. **The Power of Myth**. New York: Anchor Books, 1991.
- CARD, Orson Scott. **How to Write Science Fiction and Fantasy**. Cincinnati: Writer's Digest Books, 1990.
- D'ANASTASIO, Ruggero, et al. Micro-Biomechanics of the Kebara 2 Hyoid and Its Implications for Speech in Neanderthals. **PLoS ONE**, 8.12, 2013. p. 1-7.
- DERRIDA, Jacques. The Law of Genre. **Critical Inquiry**, 7.1, 1980. p. 55-81.
- ECO, Umberto. The Myth of Superman. **Diacritics**, 2.1, 1972. p. 14-22.
- FOREIGN LANGUAGE. **Box Office Mojo**. Available on: [www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=foreign.htm](http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=foreign.htm). Access on: 9 Jan. 2019.

HAFÇI, Büşra; ASLITÜRK, Gül. Superheroes: Myths of Modern Age? **Idil - Journal of Art and Language**, IDIL, 6.30, 2017. p. 497-510.

HARARI, Yuval Noah. **Homo Deus: A Brief History of Tomorrow**. New York: HarperCollins, 2017.

HEINLEIN, Robert. On the Writing of Speculative Fiction. In: DOZOIS, Gardner et al (Org.) **Writing Science Fiction & Fantasy**. Worcester: Davis Publications, 1991. p. 5-10.

HERBERT, Frank. **Chapterhouse: Dune**. New York: G.P. Putnam's Son, 1985.

HONKO, Lauri. The problem of defining myth. **Scripta Instituti Donneriani Aboensis**. 6, 1972. p. 20-30.

JENKINS, Henry. **Convergence Culture: Where Old and New Media Collide**. New York: New York University Press, 2006.

KIDD, Mary Anna. Archetypes, Stereotypes and Media Representation in a Multi-Cultural Society. **Procedia - Social and Behavioral Sciences**, PSBS, 236, 2016, p. 25-28.

LABARRE, Nicolas. Liam Burke, The Comic Book Film Adaptation: Exploring Modern Hollywood's Leading Genre // Drew Morton, Panel to the Screen: Style, American Film, and Comic Books During the Blockbuster Era. **Transatlantica**, 2, 2016.

LEM, Stanisław Herman. **Summa Technologiae**. Translated by Joanna Zyłinska, Minnesota: University of Minnesota Press, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. The Structural Study of Myth. **The Journal of American Folklore**, TJAF, 68.68,270, 1955. p. 428-444.

\_\_\_\_\_. **Myth and Meaning**. Routledge Classics, 2001.

MCKEE, Robert. **Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting**. London: Methuen, 1997.

MORFORD, Mark; LENARDON, Robert. **Classical Mythology**. London: Longman, 1977.

MYTH. **Merriam-Webster**. Available on: [www.merriam-webster.com/dictionary/myth](http://www.merriam-webster.com/dictionary/myth). Access on: 9 Jan. 2019.

PHILLIPS, Jonathan. Storytelling in Earth Sciences: The Eight Basic Plots. **Earth-Science Reviews**, ESR, 115.3, 2012. p. 153-162.

RATA, Irina. "Only Gods are Real": The Mythopoeic Dimension of Neil Gaiman's American Gods. **Romanian Journal of English Studies**, RJES, 13.1, 2016. p. 35-44.

REDFERN, Nick. Genre trends at the US box office, 1991 to 2010. **European Journal of American Culture**, EJAC, 31.2, 2012. p. 145-167.

SHIMKUS, James. Teaching Speculative Fiction in College: A Pedagogy for Making English Studies Relevant. 2012. Dissertation (Ph.D.) - Georgia State University. Available on: [http://scholarworks.gsu.edu/english\\_diss/95](http://scholarworks.gsu.edu/english_diss/95). Access on: 9 Jan. 2019.

STEINKE, Gabriela. To boldly go: futuristic retelling of ancient Welsh myths. In: SERRAS, Adelaide et al (Orgs.), **Messengers from the Stars: On Science Fiction and Fantasy N° 2**. Lisbon: University of Lisbon Centre for English Studies, 2017, p. 10-20.

STURM, Brian. The Enchanted Imagination: Storytelling's Power to Entrance Listeners. **School Library Media Research**, SLMR, 2, 1999. p. 1-21.

UMLAND, Rebecca; UMLAND, Samuel. **The use of Arthurian legend in Hollywood film: from Connec-**

**ticut Yankees to Fisher King.** Connecticut: Greenwood Press, 1996.

VOGLER, Christopher. **The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters.** San Francisco: Michael Wiese Productions, 2007.

Data do recebimento: 30 julho 2019

Data da aprovação: 04 novembro 2019





DOI 10.5380/2238-0701.2019n19-03  
Data de Recebimento: 06/09/19  
Data de Aprovação: 07/11/19

Narrativas da Pele: a Representação do Corpo  
e das Práticas Corporais na História Ocidental





## **Narrativas da Pele: a Representação do Corpo e das Práticas Corporais na História Ocidental**

*Skin Narratives: The Representation of the Body and Body Practices in Western History*

*Narrativas de la Piel: la Representación del Cuerpo y las Prácticas Corporales en la Historia Occidental*

---

JÚLIA CABRAL RINALDI <sup>1</sup>

---

TARCISIO TORRES SILVA <sup>2</sup>

---

**Resumo:** Neste trabalho, observamos os diversos usos e significações de práticas corporais tais como a escarificação, flagelação e tatuagem ao longo da história ocidental. O intuito é identificar as relações entre os valores econômicos e sociais e as ações sobre o corpo. Notamos que noções como beleza e dor norteiam a corporeidade em sua relação com o espírito da época. Da mesma forma, auxiliam na compreensão dos estigmas criados em torno das modificações corporais e, por consequência, na ressignificação que tais práticas passam no mundo contemporâneo, contribuindo para a

---

1 Mestre em Linguagens, Mídia e Arte (PUC-Campinas), bacharel em Publicidade e Propaganda (PUC-Campinas). E-mail: juu.rinaldi@hotmail.com

2 Membro do corpo docente do mestrado em Linguagens, Mídia e Arte da PUC-Campinas. Professor pesquisador do Centro de Linguagem e Comunicação na mesma universidade. Doutor em Artes Visuais pela UNICAMP. E-mail: tarcisio.silva@puc-campinas.edu.br.

complexidade nas narrativas em torno do corpo modificado e mediatizado de hoje.

**Palavras-chave:** Modificação corporal; Tatuagem; Corpo; Sacralização; Práticas corporais.

**Abstract:** In this paper, we aim at the various uses and meanings of body practices such as scarification, flogging, and tattooing throughout Western history. The aim is to identify the relationships between economic and social values and actions on the body. We note that notions such as beauty and pain guide corporeality in its relationship with the spirit of the time. In the same way, they help in understanding the stigmas created around body modifications and, consequently, in the resignification that such practices pass in the contemporary world, contributing to the complexity in the narratives around today's modified and mediatized body.

**Keywords:** Body modification; Tattoo; Body; Sacralization; Body practices.

**Resumen:** En este artículo, observamos los diversos usos y significados de las prácticas corporales, como la escarificación, la flagelación y los tatuajes a lo largo de la historia occidental. El objetivo es identificar las relaciones entre valores y acciones económicas y sociales en el cuerpo. Notamos que nociones como la belleza y el dolor guían la corporeidad en su relación con el espíritu de la época. Del mismo modo, ayudan a comprender los estigmas creados en torno a los cambios corporales y, en consecuencia, en la resignificación que tales prácticas pasan en el mundo contemporáneo, contribuyendo a la complejidad de las narrativas en torno al cuerpo modificado y mediatizado de hoy.

**Palabras clave:** Modificación corporal; Tatuaje; Cuerpo; Sacralización; Prácticas corporales.

## Introdução

Não se sabe ao certo quando as práticas de modificação corporal começaram a ser utilizadas na história. Para a tatuagem, existem duas hipóteses antropológicas: a de que ela teria sido praticada por um indivíduo e se espalhado por todos os continentes, ou a de que a prática teria surgido em diversos pontos do globo ao mesmo tempo, mas ainda não foi possível estabelecer uma origem exata (Ramos, 2001).

Os homens primitivos criavam desenhos em seu corpo “para marcar os fatos da vida biológica: seu nascimento, puberdade, reprodução, morte. Depois, os fatos da vida social: virar guerreiro ou sacerdote ou rei, casar-se, celebrar a vitória, identificar os prisioneiros, pedir proteção ao imponderável, garantir a vida do espírito antes, durante e depois do corpo” (MARQUES, 1997, p. 14). Nos estudos de Wohrlab et al. (2009), os autores defendem que as tatuagens eram altamente arriscadas e responsáveis pela transmissão de doenças em tribos. Por esse motivo, os indivíduos com muitas tatuagens eram considerados mais fortes e atraíam a atenção das mulheres e dos guerreiros inimigos. Vale ressaltar também a modificação corporal dos faraós egípcios. Seus deuses eram figuras híbridas de homens com animais e os faraós deveriam se aproximar dessas imagens. Por esse motivo, sendo homens ou mulheres, os faraós se pareciam com leões, com a aplicação de um falso cavanhaque que imitava a calda do animal (Ecce Hommo, 1999) e ornamentos que os retomassem.

Vamos direcionar este trabalho para a história ocidental, de forma a compreender melhor historicamente os diversos usos das marcas corporais ao longo do tempo, para poder localizar de maneira mais clara as diversas ressignificações pelas quais a modificação corporal e, mais especificamente, a tatuagem têm passado recentemente. Faremos isso através de uma revisão bibliográfica, colocando em diálogos autores que se preocuparam com a abordagem histórica e evolutiva que aqui propomos. Não se trata de dar conta completamente de um assunto tão vasto, muito menos de propor uma narrativa única para a complexidade que o tema envolve, mas contribuir para a análise acadêmica que se preocupa em localizar o debate contemporâneo sobre a modificação corporal e a tatuagem dentro de um complexo de significações que o inclui.

## O corpo marcado na Antiguidade Clássica e na Idade Média

A mitologia na Grécia antiga servia para explicar os mistérios da natureza e dos homens. O período foi marcado pela busca de verdades e justificativas para todos os eventos ocorridos. Os símbolos divinos eram deuses, semideuses ou heróis e apresentavam características físicas e emocionais humanas. Por esse motivo, o povo (homens livres) deveria cuidar de seu próprio corpo e se aproximar da perfeição física dos deuses. Os corpos masculinos eram exibidos publicamente: o ideal era ter corpos esculpidos, mostrando seus cuidados e seu empenho como guerreiro (Goffman, 2004).

Os gregos não acreditavam em vida após a morte e sua motivação era a vida terrena, vencer outros povos e o aprimoramento pessoal. O cuidado de si, enunciado por Foucault (2014), explica a relação do homem da Antiguidade na Grécia com seu próprio corpo e a necessidade de ter saúde para, assim, poder governar e vencer. O princípio da antiguidade clássica é de que apenas um corpo e mente saudáveis são capazes de transferir conhecimento e participar da política, como se fosse necessário cuidar de si para cuidar do outro.

Foi nesse período que o termo “estigma” foi criado. Para os gregos, o corpo perfeito era reflexo de uma mente superior e, por esse motivo, adotaram a prática de marcas corporais para identificar as pessoas que não faziam parte da sociedade ou apresentavam algum desvio de conduta ou uma degeneração moral, como os escravos, traidores ou criminosos. Era utilizada a escarificação com objetos cortantes ou o *branding*<sup>3</sup>, que marcava a pele com metal quente, deixando cicatrizes. O estigma foi utilizado por muitos séculos para marcação de pessoas que não pertenciam à sociedade e foi um dos fatos históricos que geraram preconceito aos praticantes da tatuagem do século XVIII, XIX e XX.

Os gregos, que tinham bastante conhecimento de recursos visuais, criaram o termo estigma para se referirem a sinais corporais com os quais se procurava evidenciar alguma coisa de extraordinário ou mau sobre o status moral de quem os apresentava. Os sinais eram feitos com cortes ou fogo no corpo e avisavam que o portador era um escravo, um criminoso ou traidor uma pessoa marcada, ritualmente poluída, que devia ser evitada; especialmente em lugares públicos. (GOFFMAN, 2004, p. 5)

<sup>3</sup> A origem da palavra vem da marcação de gado, que servia para estampar no animal quem era o seu dono.

Utilizavam as emoções divinas para justificar problemas naturais e, por esse motivo, julgavam necessário agradar os deuses com homenagens, promovendo ritos e cultos diversos. Os jogos olímpicos são um exemplo: mais uma vez era necessário o aprimoramento físico do homem para ser vitorioso e agradar os deuses. Outra importância do cuidado com o corpo dos homens gregos, ou das pessoas que eles governavam, era para a realização de sacrifícios humanos para os deuses. A diferença entre os homens livres e os outros estratos sociais e os sacrifícios, além da busca por corpos perfeitos, seriam características que influenciariam as práticas corporais da sequente história ocidental.

Após a conquista romana e o início do Império Bizantino, essas características gregas influenciaram a cultura e, portanto, a Idade Média. O período baseia-se principalmente na crença cristã, com os ideais de vida após a morte, os conceitos de céu e inferno e, consequentemente, de bem e mal. É a partir da cultura cristã que surge também a ideia de pecado, geralmente pautada nos desejos carnavais, e com ele a culpa e a auto penitência como práticas comuns. É também valorizado o sacrifício de Cristo pelo seu povo e propagada a ideia da importância da benevolência e do cuidado com o outro, apesar de as práticas de cuidado com o seu próprio corpo serem retomadas com determinada importância ao longo do período. No começo da era cristã, olhar para si tem uma conotação bastante egoísta (Duby, 2011).

O cristianismo prega uma busca pela vida após a morte, uma devoção para alcançar o paraíso e o medo de que as ações do homem o guiem para o inferno. Para que a humanidade não percorresse o caminho errado, com a influência do diabo, era necessário seguir uma cartilha e não cometer nenhum dos pecados listados – todos eles ligados ao corpo, dando início à preocupação da disciplina que contenha o indivíduo. Por esse motivo, o corpo, na Idade Média, é negado, considerado a incitação do mal e proibido. Os prazeres do corpo levam o homem a se desviar do caminho do paraíso.

De um lado, o perecível, o putrescível, o efêmero, o que deve voltar a ser pó, que, no entanto, é chamado a reconstruir-se para ressuscitar no último dia; do outro, o imortal. De um lado, o que é atraído para baixo pelos pesos, pelas opacidades das substâncias carnavais; do outro, o que aspira à perfeição celeste. O corpo, portanto, é considerado perigoso: é o lugar das tentações; dele, de suas partes inferiores, surgem naturalmente as pulsões incontrolláveis; nele se manifesta o que depende do mal, concretamente, pela corrupção, pela doença, pelas

purulências às quais nenhum corpo escapa; sobre ele se aplicam os castigos purificadores que expulsam o pecado, a falta. (DUBY, 2011, p. 541)

Importante destacar a contradição relativa às marcas corporais no período cristão. Quando não era a religião oficial e seus seguidores eram considerados pagãos, era comum criarem sinais de identificação, como a cruz, as letras IHS (sigla em latim de Iesus Hominum Salvator, que significa “Jesus Salvador dos Homens”), o peixe, letras gregas ou o símbolo da igreja (MARQUES, 1997, p. 31). O imperador Constantino se colocou contrário à prática de tatuagem e escarificação. Para ele, não se podia agredir a criação de Deus. Em 787, O papa Adriano I perseguiu a tatuagem. Essa limitação ocorria também em outras religiões. Maomé viria a julgar práticas corporais tribais, como alteração da pele, afiação dos dentes e a castração de escravos (MARQUES, 1997, p. 33).

Já no fim da Idade Clássica, o martírio de Cristo e seu corpo sacrificado passam a ser considerados belos, já que seu flagelo foi efeito de um ato de salvação da humanidade, para Umberto Eco “[...]a figura de Cristo era sofrida, apresentava os sinais da tortura, mas para salvar seu povo – o que torna o auto flagelo uma prática aceitável e o corpo mutilado por penitência não era considerado feio” (ECO, 2014, p. 133). Porém, nessa mesma obra, o autor menciona: “Dentre os séculos VI e VII, o belo se confundia com o útil, mesmo que a utilidade de um objeto fosse unicamente o enfeite. Para autores da época, um corpo mutilado ou deformado não poderia ser belo por não cumprir sua função de corpo” (ECO, 2014, p. 111).

Nesse sentido, o corpo que sofre é então belo e um reflexo da salvação, desde que o sofrimento não cause nenhuma debilidade, caso isso aconteça, o corpo será considerado feio nos padrões apresentados. Da mesma maneira que deformidades físicas de nascença eram escondidas do público. Por um tempo acreditou-se que essas falhas corpóreas eram um castigo por algum erro cometido pelos pais das crianças, da mesma forma as cicatrizes ou marcas no corpo eram consideradas provas da ligação com o demônio e com o pecado. O mártir passa a ser então considerado um exemplo a ser seguido por sua devoção e capacidade de abnegação do corpo e das dores por ele sentida, mas o corpo não deveria apresentar debilidades motoras ou funcionais.

Além da questão do flagelo, ganha importância a herança clássica do embelezamento do corpo: “É incontestável, em todo caso, que a beleza física contou cada vez mais no decorrer desses séculos [XI-XIII] entre as armas que dispunha a identidade pessoal para afirmar-se no seio do coletivo” (DUBY, 2011, p. 546). A partir do século XII, as roupas passam a valorizar o corpo feminino e há uma preocupação em mostrar certos aspectos sociais, como a riqueza ou a virtuosidade da mulher. No final do século XIII, o corpo ganha uma dimensão razoavelmente importante: se Cristo ressuscitou em seu corpo, então o homem deve amar e respeitar o seu próprio corpo (DUBY, 2011, p. 543). O corpo passa a ser objeto de trabalho e ajuste (DUBY, 2011, p. 545). Ainda é necessária a cautela, pois o corpo permanece como fonte de pecado e deve ser mantido puro e imaculado.

Ainda nas questões relacionadas ao corpo, é relevante chamar atenção ao período da inquisição que começa no século XII e tem sua pauta nos tribunais no século XIV. Nesse período, começam a ser utilizadas práticas como a tortura e execuções públicas como punição do Estado: “A inquisição, inicialmente com o intuito de salvar a alma dos hereges, passou a empregar, mais tarde, a tortura e a fogueira como forma de punição, com autorização do Papa Inocêncio IV, em 1254” (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011, p. 27). As punições públicas e cruéis serão destacadas por Foucault (2014-2) como um dos motivos do desenvolvimento disciplinar:

No entanto, um fato é certo: em algumas dezenas de anos [fim do século XVIII e começo do século XIX], desapareceu o corpo suplicado, esquartejado, amputado, marcado simbolicamente no rosto ou no ombro, exposto vivo ou morto, dado como espetáculo. Desapareceu o corpo como alvo principal da repressão penal. (FOUCAULT, 2014-2, p. 13)

No período da Idade Média, o estigma corporal era considerado ligação com o diabo, as pessoas não se arriscavam a fazer tatuagens com medo da perseguição da Inquisição. Na França e na Itália, no período da Idade Média, os criminosos eram marcados em brasa, bem como os desvios morais, como no caso das prostitutas francesas com a marca da flor-de-lis. Ainda nesse período, a Inglaterra marcava os desvios com a sigla BC, um sinal de falta de caráter. Por outro lado, os cavaleiros das

cruzadas (séculos XI ao XIII) faziam registros religiosos e de batalhas em seus corpos. Entre os cristãos cópticos (russos, armênios, abissínicos e sírios), a tatuagem também era bastante difundida (MARQUES, 1997, p. 35).

## A beleza e a dor do corpo no Renascimento

Nos séculos XIV e XV, começam a surgir imagens da cultura cristã que tornaram a nudez parte de sua ideologia: “Adão, o glorioso, e Jesus, o supliciado, impõem ao povo fiel os dois termos da história da Criação e da Redenção, esplendor do corpo virgem e dor do corpo martirizado” (DUBY, 2011, p. 601). O corpo nu deixa de ser considerado um pecado desde que seja sacro. Entretanto, passa-se a entender o corpo despido; e, em alguns ambientes restritos, ele passa a ser permitido. Mais uma vez o corpo assume um papel de destaque, embora seja imprescindível lembrar que suas vontades são a origem de todos os pecados.

Sem dúvida, as formas novas da devoção, a partir do século XIV, conservam da tradição ascética a preocupação de pôr o corpo em seu lugar; mas, se a extrema santidade passa sempre pelo abandono de nosso despojo, se o movimento penitencial faz dos flagelantes especialistas do ferimento e da humilhação do corpo, a massa dos fiéis é convidada à imitação de Cristo, que não era um eremita, mas um homem no meio do povo. (DUBY, 2011, p. 611)

Como exemplo do sofrimento embelezado do cristianismo, utilizamos o quadro do século XV de Andrea Mantegna, St. Sebastian. O santo morreu ainda no período do Império Romano, 288 d.C. É lembrado por ser um mártir, e a maior parte das representações o retratam com três flechas cravadas em seu corpo por ordem do imperador romano Diocleciano como castigo por defender o cristianismo. No relato, o santo milagrosamente sobrevive às flechas. No quadro, podemos ver o corpo despido, com exceção do sexo, a expressão no rosto, indicando uma mudança nas tendências artísticas (após um período de negação da representação humana realista há uma retomada da forma clássica), além das ruínas gregas. No canto inferior esquerdo, é possível perceber que havia uma estátua grega, propondo uma sobreposição, como uma

soberania, sobre a outra cultura (pagã).

**Figura 1:** St. Sebastian, Andrea Mantegna, 1480, Musée du Louvre, Paris.



Fonte: Disponível em: <<http://www.travelingintuscany.com/images/art/andreamantegna/andreamantegna088700.jpg>>. Acesso em 04 nov. 2019.

Umberto Eco menciona uma tendência renascentista e pós-renascentista à “pulcrificação”, ou seja, uma tendência a representar como belos: “fatos dolorosíssimos, de modo que, mais que o tormento, importa antes a força viril ou a doçura feminina com que os santos o enfrentam” (ECO, 2015, p. 56). Pensando ainda na concepção de Foucault, essa representação seria responsável por reafirmar a negação do sexo e, conseqüentemente, do corpo, como outra forma de sujeição, como se o castigo do corpo, a negação do prazer, o martírio fossem a maneira correta de se relacionar com seu próprio corpo.

Além da valorização do corpo como reservatório da alma e do empenho em lembrar do lugar desse invólucro com sua importância enquanto recipiente e perigo enquanto carnal, é também no século XIV que

surge o grande tratado de Konrad von Megenberg, *Das Buch der Natur* (DUBY, 2011, p. 611), que sugere a necessidade de manter um corpo saudável para abrigar a alma. O texto propunha dietas, exercícios físicos, contato com a natureza. Nesse tratado, aparece a expressão até hoje utilizada: uma mente sã num corpo sã (*mens sana in corpore sano*). Começa a existir, então, uma relação entre o bem-estar físico para gerar um bem-estar astral, retomando a cultura da época clássica.

Nesse período, não existia o conceito de privacidade, o indivíduo quase nunca estava sozinho e não exercia atividades de autorreflexão. Os prazeres carnavais eram altamente condenados pela burguesia, mas era comum entre os trabalhadores do campo satisfazerem seus desejos ao ar livre durante o trabalho. Além disso, as famílias dos trabalhadores viviam sob o mesmo teto, dormiam no mesmo cômodo e muitas vezes no mesmo leito. Aparentemente, a crença cristã ainda não era suficiente para convencer toda a população, especialmente as parcelas que não pertenciam à aristocracia, qual era a maneira correta de agir e se comportar. Por esse motivo, além da doutrina cristã, que era por si só bastante severa e pregava o medo de um castigo, a herança das leis da antiguidade clássica vai colaborar, ao longo da Idade Média, com o desenvolvimento das estruturas disciplinares analisadas por Foucault (2017). A população não era apenas sujeitada pela religião, mas também por todas as outras estruturas de poder que moldavam a maneira de pensar, especialmente para o corpo. “O século XVII: seria o início de uma época de repressão própria das sociedades chamadas burguesas [...]” (FOUCAULT, 2017, p. 19).

Durante os séculos do Renascimento (XIV-XVII), a sociedade ocidental começou a se guiar pelo método científico, com uma supervalorização das matérias exatas e do racionalismo. Uma busca pelo conhecimento e pela descoberta das verdades também faz parte da herança clássica – essa busca da verdade era uma prática dos filósofos gregos. Foi nesse período que começou a haver uma maior preocupação com a liberdade do ser humano. O modo de pensar deixa de ser teocêntrico e começa a ser antropocêntrico. Consequentemente, há uma tendência ao cuidado do corpo. “Em uma sociedade que vai sustentar doravante a prevalência do humano e do terrestre sobre o divino, o obscuro transforma-se em orgulhosa afirmação dos direitos do corpo” (ECO, 2015, p. 142).

Essas mudanças de costumes trazem de volta a beleza útil e prática nos séculos XVI e XVII. O corpo deve ser saudável e apto à prática de atividades produtivas, já que o período mostra sinais de mudança no sistema econômico. Na arte é crescente a representação do corpo real, um corpo vivo que sente, os artistas mostram uma preocupação em representar o corpo efêmero, que adoece. As representações e os estudos do corpo mostram os excretas físicos como algo grotesco, como se tudo que sai do nosso organismo fosse resto descartável e desvalorizado. Com isso, a população passa a ter uma repulsa de todo o resíduo corpóreo e das atividades relacionadas a eles, não se pode falar sobre os excrementos (ECO, 2015).

O corpo é valorizado, considerado belo, mas tudo que sai dele causa repulsa. Tudo aquilo que produz excretas passa a ser escondido, estritamente ligado ao âmbito privado. Para Foucault (2017), o fato de não poder falar do sexo, antes por ser considerado pecado, agora por gerar resíduos, mas, ao mesmo tempo, falar sobre ele de maneira velada e racional, gerou uma censura em toda a história ocidental que o precede. Nesse período, as concepções de belo e feio são consideradas indissociáveis. “O feio era uma curiosidade natural [...]” (ECO, 2014, p. 152). Mesmo os monstros eram considerados objeto de estudo, os estudiosos tentavam dissecar, observar, analisar, testar – tudo era feito para alcançar novas descobertas, cada vez tentando entrar mais fundo no corpo.

Havia uma relativização maniqueísta entre o bem e o mal, decorrente da valorização humanista. Antes havia um Deus, completamente bom, e um demônio, que representava todo o mal. Os homens e a vida não eram assim, então, se a visão teocêntrica começa a ser questionada, surge a representação e a valorização de um ser e uma sociedade que tem, ao mesmo tempo, atitudes boas e atitudes más. O conflito com o corpo começa, então, a ficar ainda mais complexo: um corpo útil para trabalhar, mas um corpo que padece e excreta substâncias repulsivas; um corpo que é belo por ser saudável e um corpo que é belo por ser vivo e representar algo natural, mesmo que seja a doença ou a morte; um corpo que sente, mas que deve ser reprimido e controlado.

Com a valorização do humano, algumas representações teológicas perdem valor, é o caso da figura do Satanás. Ainda há uma demonização nas representações, mas ela não está ligada às crenças religiosas

e sim ao diferente. O inimigo, como era na Idade Clássica, é o outro, o estrangeiro. No período das Grandes Navegações (séculos XV ao XVII), a sociedade europeia entrou em contato com diversas culturas e costumes bem diferentes dos seus, alguns, inclusive, bastante repudiados. Os traços físicos dos povos encontrados nas viagens eram também bastante diferentes dos europeus, gerando representações do mau, do inimigo, como estereótipos de outras culturas.

A imagem do outro foi muito fortalecida com o avanço colonizador europeu, muitas culturas foram submetidas e praticamente desapareceram. A catequização em conjunto com as mudanças comerciais e judiciárias que foram impostas pela Europa dizimaram a prática da tatuagem e da escarificação por um longo tempo. O corpo marcado era considerado o corpo do escravo, como na Grécia. Também foi assim na França nos séculos XVII, XVIII e XIX, e na Inglaterra e nos Estados Unidos no século XX.

## **O Iluminismo e a separação entre corpo e mente**

É no século XVII que a obra de Descartes (1596-1650) promove a completa separação entre corpo e mente. Para o autor, a mente tem um potencial ilimitado, mas o corpo é perene. Essa separação entre corpo e alma também é uma herança clássica. Não é ainda uma desvalorização do corpo, existe a necessidade de cuidar do físico da melhor maneira possível para que ele não atrapalhe a mente, mas essa matéria que adoece, limita a grandeza da mente humana – considerada então como a melhor parte da humanidade e embasando as teorias iluministas e a futura depreciação do corpo.

Convencionalmente, o século XVIII é considerado o período iluminista, o Século das Luzes, em contraposição à era das trevas da Idade Média. O termo também se refere ao progresso e à tendência de considerar o homem um ser perfeito, próximo do que antes era a representação do divino, ou seja, brilhante. Vamos tentar considerar esse século como referência iluminista, mas muitas características do período já foram mencionadas. O que rege o pensamento iluminista é a progressão da burguesia. A proposta da elite europeia era reformar a sociedade, contrapondo o período medieval. O homem era considerado o centro,

um ser com capacidade para melhorar o mundo e otimizar seu funcionamento. Por esse motivo, passa a existir uma tendência à dominação da natureza, esta precisa se tornar uma ferramenta para a soberania humana. A razão é o eixo que norteia esse século.

O Iluminismo também critica o mercantilismo: é o momento do desenvolvimento burguês e das alterações das relações de troca. O mercantilismo era considerado incapaz de gerar grandes riquezas, já que não presumia acúmulo, apenas trocas, e esse sistema não era condizente com o desenvolvimento burguês. As instituições disciplinares ganham muita força no período, já que era necessário o controle do trabalhador e de seu corpo para que sua força de trabalho pudesse ser explorada. É também o século da Revolução Francesa e da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, que presumem uma liberdade até então denegada à população. Alguns autores, como Foucault (2017), consideram essa declaração uma compensação, como se o fato de doutrinar e encaixar os homens em espaços específicos só fosse aceito por uma sensação de liberdade que foi criada a partir de então.

Mas o corpo também está diretamente mergulhado num campo político: as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso. (FOUCAULT, 2014b, p. 29)

A impossibilidade de explicar tudo através da razão, a valorização da mente em detrimento ao corpo, a importância da liberdade do homem, mas a necessidade de moldá-lo para trabalhar na geração de renda, acabaram criando uma sensação de insatisfação e “[...] um mal-estar profundo em relação à época que invade não somente os artistas e intelectuais, mas todo o estrato burguês” (ECO, 2014, p. 313). Nas artes, é crescente o interesse na estética das ruínas, que gerava uma aproximação com a morte, com o corpo que envelhece, adoece, limita a mente. Esse sentimento de incerteza coloca fim ao Século das

Luzes e dá início à era romântica e à valorização das emoções. Apesar do prestígio da ciência continuar presente no século XIX, passa a existir agora uma preocupação com os sentimentos humanos, supervalorizados, e um olhar para o eu. As últimas décadas do século XVIII e do século XIX são marcados pelo período do Romantismo, do homem romântico que transita entre: “Beleza e melancolia, coração e razão, reflexão e impulso” (ECO, 2014, p. 299). Fim da soberania francesa e início da potência britânica.

## **A tatuagem no século XIX e início do século XX**

No início do século XIX, surge a corrente filosófica denominada Positivismo. Para August Comte (1830-42), um dos principais pensadores dessa corrente, o Positivismo surge como reflexo da crise da Idade Média que, como vimos até aqui, tornou-se insustentável para o pensamento da sociedade ocidental. Além disso, trata-se de um desenvolvimento sociológico do Iluminismo, que propõe uma negação a tudo que é teológico e metafísico, e a qualquer fato que não possa ser explicado através do conhecimento científico. Os positivistas contrapunham inclusive o racionalismo, já que a busca por causas ou efeitos que não pudessem ser comprovadas pela ciência seriam consideradas buscas sem sentido. O positivismo também é um reflexo do desdobramento do desenvolvimento industrial e da necessidade da época de valorização humana, já que aqui começam as preocupações com o desenvolvimento tecnológico e o questionamento sobre as condições de trabalho, que são discutidas até os dias de hoje.

Comte propõe um método positivista (Comte, 1978). Para ele, quaisquer acepções idealistas ou racionalistas iriam contra o natural. Acredita que não existe motivo para justificar fenômenos, o único método científico capaz de produzir um entendimento da sociedade seria a observação. Estabelece uma conceituação baseada em sua Lei dos três estados, que propõe estágios pelos quais a sociedade se desenvolve: primeiro o estado teológico baseado em deuses e com uma busca por semelhança a essas entidades ou por um paraíso; o segundo estado seria o metafísico, uma transição, ainda busca respostas através do uso da razão, apresenta também uma busca por algo que transpõe o humano; e o terceiro

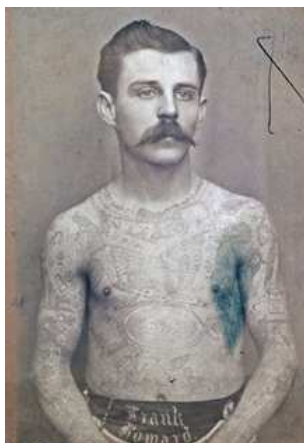
estado é o positivo, sem busca por razões e apenas se apoiando na observação de fatos, a ideia é um entendimento do concreto.

Seguindo essa lógica progressiva dos três estados, Comte (1852) propõe uma religião humana como um estágio final das religiões que vieram antes. Ao contrário das crenças anteriores, a religião humana se baseia no concreto, sem aspiração por crenças e baseada no conhecimento científico. Seu principal objetivo era a regeneração da sociedade e da moral de seus indivíduos. Essa nova religião tem como base práticas das religiões que a precedem: seu deus é a humanidade, seus santos, pessoas que trouxeram algum progresso relevante para esse deus, além disso, apresentava um calendário próprio e propunha hábitos, cultos e uma doutrina.

O período também foi responsável pela relação negativa dos países de tradição católica à tatuagem. Um exemplo é o autor italiano Cesare Lombroso que utilizou a tatuagem, dentre outros traços físicos, para caracterizar pessoas moralmente degeneradas em uma obra ligada ao positivismo e à antropologia criminal. Em seu livro de 1876, *O homem criminoso*, o autor afirma que a “tatuagem é um sinal de inferioridade mental praticado por raças inferiores” (MARQUES, 1997, p. 63). Em ECO (2015, p. 16), lemos ainda que Lombroso “tentava demonstrar que os traços da mente criminosa estavam sempre associados a anomalias somáticas. [Ele] não chegava à simplificação de dizer que quem é feio é sempre delinquente, mas associava estigmas físicos a estigmas morais, como argumentos que se pretendiam científicos”.

A tatuagem era símbolo do estigma moral, por esse motivo, era comum ver prisioneiros, piratas, marinheiros, prostitutas que portavam tatuagens. Nesse grupo, também estavam artistas circenses que se tornavam atração por seus corpos cobertos de desenhos. Dentre os diversos exemplos desse grupo, vamos citar Frank Howard (1857-1920), conhecido como “o homem tatuado original”, que, após uma turnê com o circo Barnum & Bailey, no início dos anos 1890, com a sua irmã, Annie Howard, decidiu abrir um estúdio de tatuagem em Boston, que se estabeleceu como um dos maiores estúdios da costa leste americana.

**Figura 2:** Frank Howard, final da década de 1890.



Fonte: Disponível em: <[http://68.media.tumblr.com/8c7f842c50bb49aba09ead7e7ca02205/tumblr\\_nlttsnqjk8O1r65d8uo1\\_1280.jpg](http://68.media.tumblr.com/8c7f842c50bb49aba09ead7e7ca02205/tumblr_nlttsnqjk8O1r65d8uo1_1280.jpg)>. Acesso em 06 nov. 2019

Mas foi também no período vitoriano europeu (1837-1901) que a tradição militar dos reis e da nobreza fizeram com que essa parcela da população entrasse em contato com a prática da tatuagem, inclusive com os tatuadores que faziam os desenhos nos navios, e com diversos estilos, em especial o Japonês, após a abertura do país. O estilo asiático de tatuagem foi altamente valorizado na Europa, influenciando os desenhos modernos. Sailor Jerry<sup>4</sup> foi um famoso tatuador de marinheiros e aprendeu a tatuar primeiramente com a técnica *hand-poke tattoo*<sup>5</sup>. Seu estilo de arte foi bastante influenciado por suas viagens ainda na Marinha norte-americana ao Sudeste Asiático e teve grande influência no estilo de tatuagem moderno.

Para ilustrar, apresentamos os pôsteres circenses, do início do século XIX, que anunciavam os *sideshow*s, também conhecidos como *freak shows*. Geralmente esse tipo de show apresentava pessoas consideradas aberrações, com alguma anomalia genética marcante, como maior ou menor número de membros no corpo, excesso de pelos, tamanho do crânio diferente do convencional, ou, nesse caso, tatuagens

4 Norman Keith Collins (1911-1973), artista tatuador, marinheiro e músico norte-americano.

5 Técnica que não utiliza a máquina para execução de tatuagens.

que cubram todo o corpo:

**Figura 3:** Vintage Circus Sideshow – reimpressão de poster, originalmente desenvolvido e impresso na Alemanha, La Bella Angora, 1906.



Fonte: Disponível em: <[https://cdn.shopify.com/s/files/1/0653/4479/products/labellaangora18x24\\_1024x1024.jpg?v=1484439961](https://cdn.shopify.com/s/files/1/0653/4479/products/labellaangora18x24_1024x1024.jpg?v=1484439961)>. Acesso em 06 nov. 2019.

**Figura 4:** Vintage Circus Sideshow – reimpressão de poster, originalmente desenvolvido e impresso na Alemanha, Don Manuelo, 1908.



Fonte: Disponível em: <<https://cdn.shopify.com/s/files/1/0653/4479/products/donmanuelo->

18x24\_1024x1024.jpg?v=1484440217>. Acesso em 06 nov. 2019.

A relação simbólica das práticas corporais vai mudar bastante ao longo do século XX. O movimento *primitive moderns* é bastante significativo nesse sentido. Ele teve início com Fakir Musafar – xamã, artista, *piercer* e modificador do corpo, conhecido por sua extensa pesquisa sobre modificação corporal e diretor do Fakir Body Piercing & Banding Intensives, único curso da área no mundo; Fakir também deu nome aos jogos corporais – que, influenciado pelos hábitos de uma reserva indígena, buscou entender e conhecer as técnicas de modificação corporal e praticá-las em seu próprio corpo. O termo “*modern primitives*” foi utilizado por ele em 1979. O termo era relacionado às pessoas que faziam parte de sociedades modernas, mas adotavam práticas primitivas. Ele começou suas experiências de modificação aos 12 anos (1942) com um espartilho, e aos treze anos colocou seu primeiro *piercing* no prepúcio.

**Figura 5:** Fakir Musafar – waist training.



Fonte: Disponível em: <<http://www.fakir.org/images/GentlemanW.jpg>>. Acesso em 06 nov. 2019.

Para Fakir, as regras eram uma restrição de sua liberdade e alteridade. Ele praticava “jogos corporais” para se aproximar da magia. Para ele, esse era o meio de controlar o mundo. Suas experiências buscavam aproximá-lo da morte e da espiritualidade: Fakir explica suas práticas como uma transcendência, uma busca do êxtase, e, para alcançar o eu ou uma verdade espiritualizada, torna-se necessária a dor (DOSSIN; RAMOS, 2008, p. 7). Ele também apresentava uma explicação para essa

sua relação com a dor. Para ele, a dor que era esperada e muitas vezes procurada não era ruim para o ser. Quando ele se submete a alguma dor extrema, se aproxima de estados de espírito que transcendem a carne.

Os primitivos modernos não são assim nominados unicamente por suas práticas ritualísticas, mas também por associações primitivas com a sexualidade não compreendida pelo catolicismo e uma tentativa de existir num molde anterior à condição social (ROSENBLATT, 1997, p. 322). As modificações em si não fazem do indivíduo um moderno primitivo, pois, segundo as doutrinas do movimento, ele precisaria ter convicções que confrontassem o mercado para isso. Provavelmente esse é o ponto que afasta os indivíduos que praticam a modificação corporal unicamente como forma de expressão, arte ou adorno dos modernos primitivos, pois a *body modification* praticada nos dias de hoje, que inclui práticas das mais diversas, não necessariamente nega o sistema e seus participantes não buscam somente viver marginais a ele.

## Conclusões

Neste trabalho, observamos alguns pontos que tem influência no imaginário corporal contemporâneo. Entre elas, destacamos a busca por um físico perfeito e saudável, a repreensão e o pudor com o corpo herdados da cultura cristã, a prática de flagelos corporais como penitência e a relação dos prazeres do corpo com o pecado. A supervalorização da mente humana e a preocupação médica com a manutenção da saúde corpórea a todo custo, o enaltecimento humanista e a noção de superioridade e importância da espécie humana.

Além disso, mostramos que as disciplinas agem sobre a domesticação desses corpos, estando as práticas corporais sob efeito dessas forças de controle. Como coloca Foucault (2014b, p. 143), a disciplina “individualiza os corpos por uma localização que não os implanta, mas os distribui e os faz circular numa rede de relações”. É essa rede que procuramos mostrar neste trabalho, com permissões e repressões que atuam sobre a modificação do corpo.

As influências históricas ocidentais contribuem para compreendermos as múltiplas dimensões que se estabelecem sobre os significados da modificação corporal no mundo contemporâneo. Ao longo da

história, percebemos diferentes narrativas criadas a partir das marcas sobre a pele. Elas davam conta de compreender o contexto cultural do qual aquelas marcas faziam parte, além de compreender o lugar e os valores sobre os corpos na época.

Tais narrativas, assim como as diferentes simbologias que fazem parte da cultura da tatuagem contemporânea, permeiam o imaginário dos indivíduos e destes com seus próprios corpos, o que faz com que as práticas de modificação corporal hoje estejam carregadas de significados que não se prendem só ao contemporâneo, mas que se alimentam de práticas variadas da história da cultura. São marcas de um tempo com continuidades e rupturas, em constante revisão com relação ao seu contexto original.

As modificações atuais têm uma relação muito mais estreita com a pós-modernidade do que com a tradição dos primitivos modernos. Ainda assim, traços de simbologias passadas permanecem entremeados pelas práticas modernas, numa sobreposição de semioses que incluem o imaginário simbólico e histórico em torno das práticas corporais, como aqui mostramos, e o processo de midiatização por que passa a exibição do corpo hoje.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, M. R.; MATOS, P. M.; COSTA, M. E. Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. *Psicologia & Sociedade*, 2011, 21(1), 24-34.

COMTE, Auguste. *Comte: os pensadores*. São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1978.

DOSSIN, Francielly Rocha; RAMOS, Célia Maria Antonacci. Corporalidades no Urbano Contemporâneo: A Body Modification e os Modern Primitives. **Anais do IV Enecult (Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura)**. Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBa, 2008.

DUBY, Georges. *A História da Vida Privada: Da Europa Feudal à Renascença*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2011.

ECCE HOMO: moda e vestuário. Direção: Pierre Lawrence. Fotografia: Alain Bisson. 52 min, colorido, 1999. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=iZi8h\\_ZI37s](https://www.youtube.com/watch?v=iZi8h_ZI37s)> Acesso em: 25/04/2017.

ECO, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

\_\_\_\_\_. *História da Feiura*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra, 2017.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra, 2014a.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir: o nascimento da prisão**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014b.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 2004. Disponível em < [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/92113/mod\\_resource/content/1/Goffman%3B%20Estigma.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/92113/mod_resource/content/1/Goffman%3B%20Estigma.pdf)>. Acesso em 05 set. 2019.

MARQUES, Toni. **O Brasil tatuado e outros mundos**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Teorias da Tatuagem**. Florianópolis: Udesc, 2001.

ROSENBLATT, Daniel. The Antisocial Skin: Structure, Resistance, and “Modern Primitive” Adornment in the United States. **Blackwell Publishing on behalf of the American Anthropological Association**. Disponível em: < <https://indigenousexpression.wikispaces.com/file/view/Modern+Primitive.pdf>> Acesso em: 09 mar. 2018.

WOHLRAB, Silke; FINK, Bernhard, KAPPELER, Peter M; BREWER Gayle. Perception of human body modification. **Personality and Individual Differences**, 46(2):202-206, 2009. Disponível em: <[https://www.psych.uni-goettingen.de/de/biopers/publications\\_department/WohlrabEtAl2009a](https://www.psych.uni-goettingen.de/de/biopers/publications_department/WohlrabEtAl2009a)>. Acesso em 05 set. 2019.

Data do recebimento: 06 setembro 2019

Data da aprovação: 07 novembro 2019





DOI 10.5380/2238-0701.2019n19-04  
Data de Recebimento: 10/09/19  
Data de Aprovação: 07/11/19

A construção mítica musical nas candidaturas  
de Lula à presidência





## A construção mítica musical nas candidaturas de Lula à Presidência da República

*The mythical musical construction in Lula's presidential candidacies*

*La mítica construcción musical en las candidaturas presidenciales de Lula*

---

LUCIANA PANKE <sup>1</sup>

---

DEBORA MILLA <sup>2</sup>

---

ERIVELTO AMARANTE <sup>3</sup>

---

**Resumo:** O artigo tem como objetivo a investigação acerca do conceito de mito de Lula aplicado nos vídeos de campanha eleitoral. O objetivo é identificar, à luz de Girardet (1987), quais elementos míticos foram atribuídos ao candidato. Luiz Inácio Lula da Silva foi candidato à presidência pelo Partido dos Trabalhadores (PT) nos anos de 1989, 1994, 1998, 2002, 2006, e em 2018 (ano este, de uma tentativa de candidatura impugnada, na qual o ex-presiden-

---

1 Professora Adjunta do Departamento de Comunicação Social da UFPR. Doutora em Ciências da Comunicação (ECA/USP) com pós-doutorado em Comunicação Política pela Universidad Autonoma Metropolitana (México). E-mail: panke@ufpr.br.

2 Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná. Bolsista CAPES. E-mail: deboramilla@gmail.com.

3 Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná. Bolsista CAPES. E-mail: novo.eri@gmail.com.

te se mantinha em cárcere). O *corpus* de análise é composto por um videoclipe de cada eleição. O resultado aponta que os *jingles* relacionam Lula ao mito, principalmente de herói, mas também o conecta aos outros três elementos que compõem a base para formação de um mito político: o da “idade de ouro”, o da “conspiração” e o da “unidade”.

**Palavras-chave:** Comunicação política; Lula; mito; campanhas eleitorais; *jingles*.

**Abstract:** The paper aims to investigate the concept of Lula's myth applied in election campaign videos. The objective is to identify, in the light of Girardet (1987), which mythical elements were attributed to the candidate. Luiz Inácio Lula da Silva was a presidency of the republic candidate for the Workers' Party (PT) in 1989, 1994, 1998, 2002, 2006, and in 2018 (this year, a contested candidacy attempt, in which the former president was arrested). The corpus of analysis consists of a video clip of each election. The result shows that the jingles relate Lula to the myth, mainly hero, but also connects him to the other three elements that form the basis for the formation of a political myth: the “golden age”, the “conspiracy” and the “unity”.

**Keywords:** Political communication; Lula; Myth; Election campaigns; Jingles.

**Resumen:** El artículo tiene como objetivo investigar el concepto del mito de Lula aplicado en videos de campañas electorales. El objetivo es identificar, a la luz de Girardet (1987), qué elementos míticos se atribuyeron al candidato. Luiz Inácio Lula da Silva fue candidato presidencial para el Partido de los Trabajadores (PT) en 1989, 1994, 1998, 2002, 2006 y en 2018 (este año, un intento de candidatura impugnada, en el que el ex presidente mantenido en la cárcel). El corpus de análisis consiste en un video clip de cada elección. El resultado muestra que los jingles relacionan a Lula con el mito, principalmente héroe, pero también lo conecta con los otros tres elementos que forman la base para la formación de un mito político: la “edad de oro”, la “conspiración” y el “Unidad”.

**Palabras clave:** Comunicación política; Lula; Mito; Campañas electorales; Jingles.

## Introdução

Qual relação entre imagem pública, mito e Lula? Há de se convir que o ex-presidente, como personalidade, transcende até mesmo sua vinculação partidária. Ele é, como personagem público, tanto amado quanto odiado, idolatrado como rechaçado. A expressão de sentidos resultante da sua formação como figura pública, foi norteadora para que esta investigação empírica se desenvolvesse. Dessa forma, o artigo pretende indicar, à luz de autores como Girardet (1987), as características fundamentais para a formação de um mito político, além de também se amparar em conceitos teóricos que discorram sobre o que caracteriza, tão somente, mito. Neste sentido, a partir do reconhecimento nas categorias elencadas pelo autor em sua referência a mitos políticos, a finalidade é identificar o que subjaz nesta transposição de significados dos quais se espera que o imaginário social absorva.

Destaca-se, porém, que o analisado na pesquisa não pretende dimensionar a construção identitária de Lula, nem a complexidade de sua imagem pública, mas sim relacionar em que medida o conceito de mito é evidenciado estrategicamente nos *jingles* de campanha eleitoral.

## Mito e mito político

O conceito de mito no senso comum nos leva a pensar a respeito de uma noção falsa, de uma lenda, de uma mentira. Este mito é disseminado, por vezes, a partir de crenças que tem em sua incorporação a falta de reflexão a respeito da razão de sua existência. No contraponto, há também uma ideia de um ser admirado, idolatrado, ou que possua características distintas associadas a um caráter especial e único, pelo qual há um público específico a venerá-lo. É relacionado a fenômenos múltiplos, nos quais, entre variados contextos e ideias, fundamentam-se seus diversos significados (ROCHA, 2017).

Para discutir a respeito do conceito, é necessário recorrer a vários autores e até mesmo investigar como ele é disseminado em áreas diversas como filosofia, história, sociologia, e transcorrer épocas, da Grécia Antiga à contemporaneidade. Todavia, a complexidade de significações

à volta do termo obstaculiza a integralidade de sua conceituação.

A palavra *mythos*, de origem grega, tem por definição a narrativa, a linguagem. Tem em si a narrativa de origem, tanto de deuses como dos homens, como a vida em comunidade (CHAUÍ, 1998, p.137). Na Grécia Antiga, as explicações mitológicas vinham definir e narrar simbolicamente acontecimentos históricos, de forma a justificar os fenômenos naturais. A utilização do mito como uma resposta aos acontecimentos consistia na sua relação com deuses, uma vez que não havia o amparo científico para explicá-los.

Essa narrativa pode vir a ser empregada no sentido inverso de *logos*, o qual relaciona-se ao racional, ao discurso, à realidade, ao pensamento, ou seja, *mythos* pode se contrapor a lógica. Para tanto, na ciência, na confirmação de “veracidade” a respeito de um determinado conhecimento, habitualmente se faz necessário convertê-lo às explicações demonstrativas e racionais em contraponto àquelas que inicialmente justificavam-se somente em elementos míticos ou religiosos (CHAUÍ, 1998, p. 139).

Nesta percepção, Souza e Rocha (2009, p. 199) definem que “saindo do âmbito daquilo que não pode ser transformado em conceito, o discurso filosófico racionalizou e laicizou a narrativa mítica, procurando superá-la e deixando-a como coisa de um passado primitivo.” Assim sendo, e no debate acerca de razão e mito, é que se tem respaldado na filosofia a exposição de ideias que unem ou opõem conceitos do que é gerado no senso comum e examinado no sentido crítico. Platão (2001), no livro “A República”, discute em Alegoria da Caverna o estado de ignorância quanto ao mundo em que vivem os seres e, com base na razão, o que seria essencial para que se alcançasse o real mundo. Entre o mundo do sentido, aquele a ser experienciado (o qual causa uma falsa noção da realidade) e o mundo inteligível (o elaborado pelas ideias, o racional).

Alguns autores salientam que, mesmo se o mito pertencer a um plano diferente daquele verificado no campo científico, ele possui alto grau de relevância, além de uma “lógica própria”, e se faz necessário sua existência e aprofundamento, visto que explicita, através de palavras, o entendimento e a acepção da realidade (SOUZA & ROCHA, 2009).

A ficção presente em relatos míticos se torna realidade a partir do momento em que, para os que pertenciam à época, tais explicações

faziam parte da própria significação de mundo no período vivido. Neste sentido, verifica-se a importância do mito para o estudo das comunidades antigas e até mesmo para a compreensão do pensamento humano (ELIADE, 2011).

Há ainda quem o defina, numa posição divergente, como “um sistema de comunicação, uma mensagem, um modo de significação, uma fala.” (BARTHES 2006, p.199). Dito isto, para que ele possa existir, é necessária sua exposição em discurso. Visto que o discurso está para a política, assim como a política está para o que é público, o conceito de mito também pode vir a ser ampliado para um outro conceito, o de mito político. Quanto a um dos conceitos de mito político, Miguel discorre que “pode surgir no contexto de um discurso revolucionário tanto quanto de um discurso conservador ou retrógrado” (MIGUEL, 1998, p.3). Para o mito político a analogia que se faz é a sua combinação de meios de ‘julgamentos factuais (racionais)’ com ‘juízos de valor (irracionais)’ (MIGUEL, 1998, p.4). Ele se fundamenta como força capaz de conduzir a uma interpretação da realidade.

Girardet (1987) aponta que mito político é “uma fabulação, deformação ou interpretação objetivamente recusável do real”, ainda que também “exerça uma função explicativa” para a “explicação do presente” (GIRARDET, 1987, p.13). E que estes mitos políticos contemporâneos não se distanciam daqueles que eram considerados sagrados em comunidades antigas (Ibid, p.15). O autor elenca quatro teorizações/categorias como base para formação de um mito político. São elas: salvador, idade de ouro, conspiração e unidade.

O mito do salvador é o herói que aniquila e expulsa o mal, que em momentos de crise resolve problemas coletivos. De forma a superar as angústias sociais, o herói encarna o papel do qual a comunidade aguarda resolução. Há três fases para sua criação: uma de expectativa e sofrimento, que tem como objetivo formar o desejo por uma figura de herói; uma posterior, quando parece que as intenções do salvador estariam prestes a se realizar; e por fim, a lembrança do passado no qual a figura se modifica de acordo com grupos de interesses (GIRARDET, 1987).

Há, também, quatro modelos de representação distintos que caracterizam o salvador: um, o velho, que conquistou guerras do passado; um segundo, o jovem audacioso, que propõe aventura, uma ação imediata; um terceiro, o homem providencial, aquele que regido por princípios e

instituições, alia-os a anseios presentes; e um quarto, o profeta, aquele que anuncia um novo tempo, um caminho para o futuro (GIRARDET, 1987).

Já na idade de ouro, a sua idealização encontra aporte nos discursos políticos do passado, é um apelo nostálgico de um tempo que parecia bom. É idealizado a partir de fragmentos da história e sendo imaginado como repleto, tem como consequência a fixação de um mito, visto que os tempos resgatados podem não ser fiéis, já que a memória não registra tudo de forma homogênea. Na busca de algo não vivido, um dado imaginário é criado e vestido em trajes de veracidade, sua condição reflete uma suposta realidade (GIRARDET, 1987).

O mito da unidade remonta à condição do próprio uso da palavra, a unidade de uma multidão. Por isso se relaciona a conceitos de nacionalismo, patriotismo, ordem nacional (GIRARDET, 1987).

No que diz respeito ao da conspiração, a questão aborda o “outro” a ser combatido, no qual a imaginação é transferida para realidade. Portanto, quando as representações políticas disseminam propagandas ideológicas, estas retomam um primitivo atualizado segundo imagem constitutiva do inconsciente (GIRARDET, 1987).

## Mito e Lula

Na afirmação de Lula como um líder carismático e em observação a sua trajetória transpassada por elementos simbólicos, o ex-presidente tem, na construção de sua imagem pública, uma narrativa que projeta referenciais de mito. A sua história é permeada por ascendências e descendências dignas de um romance literário. Do menino que mal tinha calçados imerso na pobreza do sertão de Pernambuco a sua eleição de dois mandatos consecutivos como presidente da República e, no presente, mantendo liderança em vários segmentos, ainda que esteja em cárcere<sup>4</sup>.

A análise de Bezerra (2011) considera que Lula teve na história de sua vida elementos para compor um personagem lendário. Sua origem e seus percalços semelhantes a um outro cidadão comum que incluem

4 Lula foi preso em 07/04/2018 após condenação em segunda instância no âmbito da operação Lava Jato, e libertado em 08/11/2019, após o Supremo Tribunal Federal ter considerado a prisão antes do trânsito em julgado inconstitucional.

pobreza, dificuldade de formação, vontade e batalha pela sobrevivência até seu despontamento na vida pública, ascensão social/financeira e reconhecimento político são conteúdos simbólicos que produzem uma narrativa “mitologizada” (BEZERRA, 2011).

Panke (2014) estudou a trajetória política de Lula a partir dos discursos do ex- metalúrgico que chegou à Presidência da República. Em sua fase sindical, na década de 1970, contestava as relações entre capital e trabalho, defendendo a igualdade e um mundo sem dominantes e dominados. Com a criação do Partido dos Trabalhadores (PT), na década de 1980, os discursos traziam temas mais abrangentes, como a organização política e as decisões econômicas.

Já as campanhas eleitorais, de acordo com a autora, apresentaram modificações ao longo das disputas. Em 1989, por exemplo, Lula disputou o segundo turno representando a esquerda, seu discurso teve um viés influenciado pela carreira sindical em tom coloquial e crítico, inviabilizando o diálogo com as classes dominantes. Para chegar à campanha vitoriosa, o candidato precisou atravessar a fase de transição, abrاندando o discurso, fazendo parcerias e adequando a estética durante a década de 1990. Em 2002, após a divulgação da “Carta aos Brasileiros”, consagrou-se o “Lulinha paz e amor”, que mostrou ser um candidato ponderado e estadista, mais preparado para assumir o cargo eletivo mais importante do país (PANKE, 2014, p. 184).

A espetacularização de seus atos públicos no palco midiático, ora apresentando-o como um “herói” ideal, ora como um “pai dos pobres”, ora como um “inimigo” a ser combatido, expressa o quanto de carga é destinada à sua passagem política e o quanto de construção identitária lhe é atribuída ao longo do tempo. Schwartzberg (1978) enfatiza que o herói necessita de uma liderança carismática e que pode vir a ser representado ou como guerreiro, salvador ou profeta. E no exercício da política deve manter um prestígio que se apresente acima das massas, em terreno “sagrado”, numa distância que lhe confira poder e mistério.

Para Lula é possível atribuir, dentre as teorizações ditas por Girardet, a categoria de herói. Visto que, tanto nos seus discursos, quanto na interpretação de sua trajetória, a imagem de “salvador” em fases de “apelo, poder, glória e martírio”, são percebidas (GIRARDET, 1987, p.66).

Os elementos discursivos também se configuram na “representação do que se faz de determinados fenômenos, pessoas ou ideias” e ain-

da, “na contínua repetição e elaboração de uma imagem” (BEZERRA & LIMA, 2009, p.2). Para tanto, é que se faz necessária a apreensão e o entendimento do que é exposto na mídia no que tange à contínua construção de sua imagem pública. Assim é que se tem o propósito de análise abaixo.

## O uso de jingles nas campanhas

A música é um dos elementos de comunicação que mais repercute no emocional dos ouvintes. Panke (2012) considera que a música é um dos instrumentos universais do processo da comunicação, sendo capaz de despertar sensações comuns aos espectadores, como admiração e regozijo. Dessa forma, “os sentimentos, quando associados à música, potencializam-se, pois as melodias ultrapassam a comunicação sonora e facilmente geram associações diversas ao ouvinte” (PANKE, 2012, p. 09). Portanto, o uso da música é uma ferramenta importante para o contexto eleitoral devido a sua facilidade de memorização e seu poder de concisão.

A literatura apresenta alguns estudos sobre o uso de *jingles* em campanhas eleitorais. Lourenço (2009) o define como “uma pequena peça musical cuja função é a de facilitar e estimular a retenção da mensagem pelo ouvinte. O *jingle* é geralmente curto e sua melodia é ao mesmo tempo simples e de fácil compreensão (LOURENÇO, 2009, p. 205). Segundo o autor, sua origem remonta os anos 1930, ao surgir pela primeira vez como uma peça publicitária de uma emissora de rádio nos Estados Unidos. Quanto ao seu uso para fins políticos, Lourenço define o *jingle* tendo como objetivo “tanto conseguir apoio e votos a um político (partido, frente ou causa) quanto para criticar e diminuir apoio e votos a outro político (partido, frente ou causa) adversário” (LOURENÇO, 2009, p. 207).

Ferrari (2010) analisou o *jingle* da campanha de Lula em 2002 e constatou a importância do viés emocional como elemento chave no processo de decisão do voto, especialmente a partir do uso de dispositivos melodramáticos. No entanto, a autora pondera que o melodrama “não coloca as emoções dos eleitores como dispositivo de manipulação de suas decisões, mas sim como recurso interpretativo da mensagem

política.” (FERRARI, 2010, p. 83). Já o tempo de um *jingle* é variável conforme seu uso. Pode ser em uma inserção de rádio ou também editado com imagens para as peças de 30 segundos de televisão, em redes sociais digitais e no Horário Gratuito de Propaganda Eleitoral (HGPE).

Em uma campanha eleitoral, os *jingles* adquirem apelos mais emocionais que em campanhas políticas. Panke (2019) nos lembra que “nessa peça de campanha eleitoral está o posicionamento do candidato e é uma boa maneira de levar o nome do candidato aos lugares mais distantes”. Na eleição, o *jingle* busca fixar na mente do eleitor a ideia chave do que se pretende comunicar.

## **Análise dos jingles**

O *corpus* da pesquisa baseia-se na análise dos *jingles* de Luiz Inácio Lula da Silva nas eleições presidenciais de 1989, 1994, 1998, 2002, 2006 e 2018 veiculados durante o Horário Gratuito de Propaganda Eleitoral (HGPE) do candidato. Portanto, busca-se uma amostragem dos *jingles* editados em formato de videoclipe, considerando a interação entre imagem e som. Nesse sentido, são considerados principalmente a linguagem textual das letras e também o contexto em que ocorre cada eleição, tanto de Lula como político quanto das transformações tecnológicas que impactaram na edição do vídeo. Como referencial teórico, buscou-se aplicar o conceito de Girardet sobre o mito político.

O discurso a ser considerado é o eleitoral, um segmento do discurso político, materializado durante a campanha com objetivos específicos (PANKE, 2010). O discurso eleitoral tem um prazo de validade e é proferido em espaços públicos e temporais delimitados, como o próprio HGPE. O principal objetivo é persuadir o eleitor e vender uma ideia de futuro com elementos simbólicos para estimular o eleitor à ação, ou seja, o voto no candidato.

Durante o HGPE são explorados o caráter do candidato, promessas baseadas em demandas sociais, apelo à autoridade, realizações passadas, empatia e ênfase em discursos emotivos. Já o discurso político (CHARAUDEAU, 2006) vai além, não se restringindo ao ambiente eleitoral, mas perpassando toda a estrutura de poder, incluindo a atividade partidária, de movimentos sociais e a atividade pública em governos e no

legislativo. Aqui nos interessa como o discurso de Lula durante o HGPE se relaciona com a ideia de mito. A análise é feita em ordem cronológica para medir como a imagem de Lula foi sendo moldada e transformada com o passar o tempo, assim será possível observar as diferenças no discurso e nas estratégias eleitorais construídas ao longo do período. Para a coleta, foram utilizados os vídeos disponíveis no Youtube.

A campanha de 1989<sup>5</sup> foi marcada pelo *jingle*<sup>6</sup> “Lula lá” de autoria do cantor e compositor Hilton Acioli, entoada por dezenas de artistas, como Chico Buarque, Lucélia Santos, Gal Costa, José Mayer, Betty Faria, Aracy Balabanian, Hugo Carvana, Joyce e Beth Carvalho. O material videoclipe produzido por Paulo Betti e Adair José foi a principal peça do HGPE da Frente Brasil Popular, formada por PT, PCdoB e PSB, para o segundo turno da campanha presidencial. Além dos artistas, aparecem vários militantes e apoiadores cantando em coro o tema também conhecido como “Sem medo de ser feliz”. Ao fim, uma mensagem lembrava que todos os artistas participaram do musical voluntariamente por “acreditarem num Brasil melhor” com Lula presidente. Nesse período, em que Lula disputava a eleição presidencial pela primeira vez, o uso dos artistas passava a credibilidade que o político precisava para conquistar o eleitorado, especialmente aqueles que o consideravam inexperiente e com posições extremadas.

O *jingle* brincava com o nome do candidato e tinha o objetivo de fixar a ideia de que era preciso votar em Lula para ele ocupar a cadeira de presidente no Palácio do Planalto. O verso “sem medo de ser feliz” busca encorajar os eleitores a confiarem seu voto num candidato visto na época como um político menos moderado em relação ao oponente Fernando Collor de Mello, que venceu o pleito. Já o trecho “brilha uma estrela” faz referência ao símbolo do PT e projeta a imagem de Lula como uma figura com luz própria. Essa é também a metáfora que mais aproxima o candidato da ideia de mito em sua primeira campanha presidencial. A estrela remete ao céu, que tem uma ligação com o divino, com uma força maior. Na letra, mais do que no vídeo, é Lula que têm esse poder. No entanto, o *jingle* ficou marcado mais pela presença dos

5 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kZF1f4eH3eA>> Acesso em 15 de novembro de 2018.

6 Letra do jingle de 1989: Passa o tempo e tanta gente a trabalhar./ De repente essa clareza pra votar./ Sempre foi sincero de se confiar./ Sem medo de ser feliz./ Quero ver você chegar./ Lula lá, brilha uma estrela./ Lula lá, cresce a esperança./ Lula lá, o Brasil criança./ Na alegria de se abraçar./ Lula lá, com sinceridade./ Lula lá, com toda a certeza pra você./ Meu primeiro voto./ Pra fazer brilhar nossa estrela./ Lula lá, muita gente junta./ Lula lá, valeu a espera./ Lula lá, meu primeiro voto./ Pra fazer brilhar a nossa estrela./

artistas do que pelo candidato, que quase não aparece. Sem muitos recursos tecnológicos à época, o videoclipe é todo baseado na performance dos artistas cantando em conjunto, como num coral, numa espécie de arquibancada. Não há imagens externas cobrindo a música.

Em 1994<sup>7</sup>, o *jingle*<sup>8</sup> reaparece na campanha de Lula para a presidência. Dessa vez, sem artistas e focado na imagem do candidato, que surge numa bandeira tremulando com retratos em que aparece sorrindo. No videoclipe, consta um varal com várias camisas de campanha onde é retirada uma com a mensagem “Lula Brasil” constando a bandeira do Brasil estilizada acompanhada da estrela vermelha do PT. A peça é passada com ferro enquanto vários pinceis surgem pintando o que se revela como um grande painel reproduzindo o mesmo logotipo do vestuário. Durante todo o videoclipe, a música serve como fundo para retratar a imagem de Lula e contrastar os símbolos nacionais com o do próprio partido. Uma mão formando o “L” de Lula surge ao fim fazendo referência ao nome do candidato.

Outra diferença no *jingle* de 1994 está na mudança da letra, que para além do refrão sofre algumas adaptações em relação a primeira versão. No entanto, a composição continua tentando construir uma imagem de político moderado. Agora, a estrela projeta sentimentos ao ser descrita como “serena, clareando os caminhos”. Nesse sentido, o símbolo é usado para representar o personagem Lula. No *jingle* de 1994, o trecho “liberdade será o meu país” surge como destaque na tentativa de tornar o candidato mais moderado e capaz de respeitar as diferenças e as regras da democracia liberal. Já o verso “valeu a pena esperar” se conecta com a última campanha para sugerir um político que evoluiu e está mais preparado para conduzir o país. O mito Lula continua a ser projetado a partir da estrela, que passa a personificar em parte a figura do líder político. É Lula que vai fazer “brilhar a nossa estrela”. Ou seja, a estrela por si só não tem brilho próprio e depende da iluminação de Lula, o que mais uma vez reforça o lado mítico do político.

A campanha de 1998<sup>9</sup> abandonou o *jingle*<sup>10</sup> “Lula Lá” e investiu no

7 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hGPfUrnQrcg>> Acesso em 27 de novembro de 2018.

8 Letra do jingle de 1994: Lula lá./ Com sinceridade./ Lula lá./ Com toda a certeza./ Gentenaspraças, nasruas./ E assimvaívaler a pena./ Uma estrela serena./ Clareandocaminhos./ Se aprendevidendo a vida./ Ouvindo o que a vidadiz./ Prafazer com vontade./ De verdade um novo país./ De verdade será meu país./ Lula lá./ É a gente junto./ Lula lá./ Valeu a espera./ Lula lá./ Lula lá, Brasil, vem./ Pra fazer./ Brilharnoaestrela./

9 Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=2r-JJ\\_tfclA](https://www.youtube.com/watch?v=2r-JJ_tfclA)> Acesso em 03 de dezembro de 2019.

10 Letra do jingle de 1998: Sómesmo o coraçãobrasileiro./Temrazão para seguirem frente. / Meu país é gentepremeiro./ E a alegriapodevir num repente./ A vida é tão desigual./ O bemtem que vencer o mal./ Coraçãobrasileiro.

tema “Coração brasileiro” como mote. A principal diferença no videoclipe é a presença de cidadãos comuns, representando diferentes classes sociais e regiões do país. Portanto, marca uma diferença significativa em relação à primeira campanha eleitoral, centrada em artistas e personalidades. Agora, são pessoas comuns que ganham destaque. Lula aparece em alguns trechos conversando sorridente com esses eleitores. Aliás, o sorriso é a expressão que une todos os personagens, o que busca passar uma imagem positiva e de confiança, fugindo dos tons mais escuros e das gravações em estúdio registradas na campanha anterior. Dessa vez, o que prevalece é a imagem de um país produtivo construído pelos brasileiros, mas com desigualdades sociais a serem superadas. A edição ganha contornos cinematográficos, com imagens gravadas em vários cantos do país, com destaque para paisagens naturais e closes na expressão de cidadãos comuns.

A letra de “Coração brasileiro” apela para a emoção e exalta que só o “coração brasileiro tem razão para seguir em frente”. O trecho que diz “o meu país é gente primeiro” faz referência ao fato de cuidar, de que as pessoas precisam de mais atenção por parte do presidente. A versão também destaca “a vida tão desigual” que assola o país. Portanto, o *jingle* se preocupa em retratar os problemas sociais e deixa de lado a centralidade na figura estelar de Lula. Por outro lado, o verso que defende que o “bem tem que vencer o mal” dá mais dramatização para a disputa e coloca Lula como um personagem virtuoso contra as vilanias que o país assistia com o presidente Fernando Henrique Cardoso, que buscava a reeleição. Assim, mais uma vez o mito de Lula é projetado, dessa vez centrado na ideia universal do bem contra o mal. Ou seja, é Lula quem vai combater as desigualdades para consolar o “coração brasileiro”.

Em 2002<sup>11</sup>, já na quarta disputa ao Planalto, Lula apostou em um novo *jingle*<sup>12</sup>, com o título de “Bota fé e diga Lula”. O principal mote foi apostar na estrela vermelha símbolo do partido, servindo de fio condutor

iro./ Quemsabe é quem sente./ Lula soueu./ Lula é gente./ Coraçãobrasileiro./ Quemsabe é quem sente.//

11 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mz14H4-ebsw>> Acesso em 12 de janeiro de 2019.

12 Letra do jingle de 2002: Não dá pra apagar o sol./ Não dá pra parar o tempo./ Não dá pra contar estrelas./ Que brilham no firmamento./ Não dá pra parar um rio./ Quando ele corre pro mar./ Não dá pra calar um Brasil./ Quando ele quer cantar./ Bote essa estrela no peito./ Não tenha medo ou pudor./ Agora eu quero você./ Te ver torcendo a favor.// A favor do que é direito./ Da decência que restou./ A favor de um povo pobre./ Mas nobre e trabalhador./ É o desejo dessa gente./ Querer um Brasil mais decente./ Ter direito à esperança./ E uma vida diferente./ É só você querer./ É só você querer./ Que amanhã assim será./ Bote fé e diga Lula./ Bote fé e diga Lula./ Eu quero Lula.//

de todo o vídeo. O ícone apareceu sendo bordado numa bandeira, que depois foi aberta por várias pessoas, na roda de uma bicicleta, na areia da praia e até dentro do bolso de uma calça jeans. Vários eleitores seguravam a estrela e passavam para outros como uma espécie de tocha olímpica, um símbolo de iluminação e celebração. A letra encorajava o público justamente para não ter “medo ou pudor” de colocar a estrela no peito. Na maior parte das cenas, o símbolo dividia o protagonismo com pessoas humildes fazendo trabalhos manuais, no campo e na cidade. Lula aparece apenas no final do filme abraçando uma estrela.

A letra do *jingle* transmitia uma mensagem de esperança, com uma força maior capaz de se impor diante do contexto político e social que o país atravessava. “Não dá pra apagar o sol, não dá pra parar o tempo, não dá pra contar estrelas que brilham no firmamento”, o videoclipe une poesia e imagens da natureza. O tom da melodia ganha ritmo que remete ao forró a partir do verso “não dá pra calar o Brasil quando ele quer cantar”. Assim como na campanha de 1998, a letra destacava as desigualdades sociais e valorizava os trabalhadores mais humildes: “A favor de um povo pobre, mas nobre trabalhador. É o desejo dessa gente querer um país mais decente. Ter direito a esperança e a uma vida mais decente.” O refrão dizia que a mudança dependia do eleitor: “É só você querer, que amanhã assim será. Bote fé e diga Lula, eu quero Lula”.

O vídeo do *jingle* da campanha de 2002, ano em que Lula venceu a disputa, estava concentrado mais nas pessoas, nas paisagens, e menos na figura do candidato. A estrela vermelha serviu para representar a candidatura e o partido de Lula, sendo usada como símbolo para conectar-se com os eleitores de norte a sul do país. Nesse sentido, o mito Lula também foi construído a partir dos ícones que remetem ao seu partido e a sua ideologia política. Nesse *jingle* a imagem do candidato se funde com a da própria estrela. No final do vídeo, Lula abraça o símbolo como se fosse parte da mesma estrutura, uma extensão da sua identidade. O abraço também representa carinho e cuidado. Assim, a cena pode remeter à figura de um pai ao dar afeto e atenção aos seus filhos e, nesse sentido, figurar a do mito do herói.

Em 2006<sup>13</sup>, a campanha de Lula transpôs em *jingle*<sup>14</sup> imagens que

13 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1lQqA9Qr3yk>> Acesso em 15 de fevereiro de 2019.

14 Letra do jingle de 2006: Do meu futuro eu não abro mão./ O que é certo eu não largo não./ Eu quero é mais do que me faz ter esperança./ O meu coração não cansa de me chamar para a razão./ Eu quero seguir em paz./ No rumo certo./ Não andar pra traz./ Eu quero é mais daquilo que me traz respeito./ E o orgulho do meu peito me dá força pra cantar./ Eu quero Lula de novo./ Com a força do povo./ Eu quero Lula novamente./ E o Brasil

remetiam à ideia de alegria e orgulho pelo presidente que Lula foi. Nesse sentido, exaltavam pessoas felizes ora fazendo “L” com as mãos, ora sorrindo, com adesivos, bandeiras, camisetas, entre outros. As pessoas pertenciam às mais diversas idades e etnias. Numa das falas do *jingle* há “do meu futuro eu não abro mão”, assim como, “quero mais é o que me faz ter esperança”, demonstrando claramente o que Raoul conceitua um modelo de representação que traduz o “profeta”, pertencendo também ao que o autor elenca como “herói”. As imagens também demonstravam a unidade entre pessoas, onde aglutinadas cantavam juntas que “queriam Lula presidente”. Essa expressão de povo remete ao que Girardet considera o mito da “unidade”, que relaciona a condição de ação e postura que compõe uma unidade, seja um grupo, uma caracterização, ou, um manifesto. Uma ideia que traz consigo um fortalecimento, e como retratado, a “força do povo”. Num contexto em que Lula já era presidente e tinha obras e resultados para mostrar, o objetivo era defender a continuidade dos projetos com versos como “Eu quero Lula de novo”.

O *jingle* do vídeo<sup>15</sup> de pré-campanha de Lula em 2018<sup>16</sup>, pode ser dividido em quatro fases distintas, as quais reforçam a tentativa de manutenção, ou mesmo, a afirmação de um candidato que “fez pelo Brasil” e “tem esperança num Brasil feliz de novo”. As imagens da 1ª fase apresentam um sequencial que ilustram fechamento de empresas, diminuição de empregos (fazendo referência a uma carteira de trabalho dentro do bolso), subempregos, crises como a da gasolina, sol se pondo, aliado a cenas dos mais diversos tipos de pessoas com semblante desditoso, entre raças, idades e lugares diversos. Junto a este sequencial, a música produzida tem uma melodia melancólica. O *jingle*, essa mensagem publicitária em formato de música, tem o desígnio de proporcionar sensibilização, permite que o público tenha facilidade na apreensão de refrões e é utilizado como instrumento de marketing político.

Num momento de transição, tanto o sequencial de imagens como a música, convertem-se em uma outra narrativa. A trilha sofre uma modi-

---

seguindo em frente./ Eu quero Lula presidente.//

15 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2wT25il6vMU&t=9s>> Acesso em 23 de fevereiro de 2019

16 Letra do jingle de 2018: Meu querido Brasil./O que fizeram com você?/ Tô sofrendo tanto por te ver assim./ E por todo o canto o choro é o lamento./ De um coração que grita em sofrimento./ Essa tristeza, meu povo, vai ter fim./ Olha lá, aquela estrela que tentaram apagar./ Não se apaga, não se rende./ É o brilho dos olhos da gente, olha ela lá./ Olha lá, uma ideia ninguém pode aprisionar./ O sonho cada vez mais livre./ Acesse a esperança vive, olha Lula lá./ Chama, chama que o povo quer./ Chama, chama que o homem dá jeito./ Chama que é bom, é Lula nos braços do povo./ Lula, livre./ É o Brasil feliz de novo.//

ficação de ritmo e instrumentalização. Instrumentos que se assemelham ao gênero musical “forró” são utilizados e ouvem-se sons de triângulo, sanfona. Esse gênero musical faz parte da cultura popular brasileira e o intuito é o de gerar identidade, visto que o estilo musical intensifica o sentimento de pertencimento, de ser do “povo”, e, segundo Francisco (2006, p.41), “símbolo dos retirantes” e, também, “produto a massa de eleitores”.

Quanto às imagens da segunda fase, estas são relacionadas a momentos “felizes”, sol nascendo, estudantes com mochilas, moradia, pessoas no campo, na praia, na cidade, em movimentos sociais, portos, indústria em funcionamento, caminhões na estrada, crianças jogando futebol, que intercalam com imagens da multidão de “fãs/eleitores” em comícios e/ou lugares nos quais o ex-presidente estava presente. Lula aparece sendo ovacionado e soerguido por estes, entre abraços, até mesmo sendo alçado em um quadro com sua fotografia na parede.

Em uma terceira fase do vídeo, uma locução na qual o próprio Lula narra (locução em off), ele manifesta que: “Os poderosos podem matar uma, duas ou três rosas, mas jamais conseguirão deter a chegada da primavera”. Nesta passagem, vários rostos/pessoas de etnias e idades diferentes aparecem. Essa frase, uma variante ao dito por Che Guevara, é uma metáfora que vem a calhar justamente no momento em que se instaura a condição de Lula como preso, reforçando a ideia de uma analogia de que mesmo que uma força contrária política tente derrubá-lo, a ideia representada por ele, permanecerá.

Numa quarta fase, novas imagens de Lula no meio do povo, comícios, encontros, movimentos sociais, em meio a comunidades indígenas e religiosas. Há nesta mesma continuidade diversas imagens que fazem menção a “Lula Livre”, além de um sequencial de fotos do ex-presidente em intensas demonstrações de afeto para com o povo, finalizando com o próprio Lula ilustrando com as mãos, um formato de coração. Esse é o *jingle* de Lula onde é possível identificar o maior uso de tecnologia e recursos de edição. Bem diferente da primeira campanha, praticamente sem cortes, o material apresenta imagens das mais diferentes fontes para resgatar a trajetória de Lula, incluindo drones mostrando planos abertos do alto. Já a infografia surge na legenda estilizada do discurso do candidato e na assinatura do logotipo de campanha.

## Considerações finais

Nos vídeos descritos, há as quatro categorizações, evidenciando traços que compõem um mito político, tal como proposto por Girardet. Um, na questão da idade de ouro, nas associações que são feitas a um período no qual foi presidente, correlacionando-as a uma data próspera, na qual o “emprego, o acesso a universidades, a moradia, crianças brincando, indústria funcionando, entre outros”, eram fatores presentes, onde o recurso empregado é o de uma simulação de tempos áureos.

Também é possível fazer uma analogia quanto ao mito da conspiração, por representar o que seria de “mal” a ser combatido, tonificando o contrapoder a ser estabelecido, no qual, a esperança e felicidade tornam a “reinar”. Há ainda o da unidade, que faz a correlação com a “força do povo”.

O mito mais proeminente a ser observado é o de herói, dado que nos *jingles*, fases primordiais são identificadas. Uma, de ‘expectativa e sofrimento’ e outra de quando o “herói” está prestes a realizar as benfeitorias almejadas, o que no caso refere-se a Lula quando eleito. Da mesma forma, é construído seu “personagem” na figura que transita entre o “velho” e o “profeta”, consequência de promover a imagem de Lula como aquele que “ganhou as guerras do passado”, e ainda, “o que anuncia um novo tempo”, “um sonho livre” onde “acesa a esperança vive”. Assim sendo, a sua figura é concatenada a um “salvador” que irá resolver “o sofrimento do Brasil” e reparar “o choro e a tristeza do povo”; em consequência disso é enfatizado o homem Lula que é capaz de resolver problemas, pois os oponentes são os vilões da história, foram eles que a provocaram. Também lhe são atribuídas características acima de um homem comum, onde já não se configura somente sua forma humana. É a de que Lula transcendeu seus atributos terrenos e agora pertence a um campo da ideia. Assim sendo, somente ele é capaz de sanar as adversidades existentes, das quais os “eleitores” tanto almejam se libertar.

Pelo exposto, é compreensível averiguar que o conceito de mito por seu dimensionamento tão amplo e abrangente não consegue propor uma só visão a respeito, nem tampouco deve se ater a uma forma reducionista do termo. Dentre os que acreditam que ele se sobrepõe ao *logos* e aos que identificam a força e necessidade de sua presença, há um vale. Isso enquanto não perpassa dentre os autores que o qualificam

com atributos outros (como o discurso) além do somente contraposto entre “mito” e “razão”. Na sua condição alçada a de mito político, o conceito tende a uma nova abordagem de características. Esta reside em questões personalísticas, em discursos provenientes destas, o que também pode inclinar à absorção de narrativas de origem e aos processos advindos de mistificações.

Diante disso e, se adentrarmos na relação entre imagem, mito e Lula, o salientado por Girardet é conveniente com os elementos empregados nos *jingles* analisados. O intuito de prover uma imagem do ex-presidente associada a um “salvador” que liberta o povo da “tristeza”, ou daquele que “trará a felicidade de volta” é consubstanciada, tanto pelo áudio quanto pelas imagens, que contrastam com a prostração imanente e a “esperança e alegria” ansiadas. Também, como já evidenciado acima, a “idade de ouro” manifesta-se no discurso, o qual designa, em áudio, um Brasil feliz com ele como presidente. Ademais, em correlação ao descrito pelo mito da conspiração, ele se fundamenta numa mescla associada ao herói, daquele que é perseguido, que se tenta derrotar e também no indício de que a oposição inferiu “tempos tenebrosos” ao povo e do qual o herói os desoprimirá. E ainda, como o já relatado, o mito da “unidade”, elemento representativo bem realçado pelo “povo”. Nesse processo de heroificação e, na disseminação de elementos simbólicos que acionam conceituações de mito correspondentes, a imagem pública de Lula vai sendo construída e alicerçada, corroborando a tentativa de que sejam absorvidos pelo público.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. Elementos de Semiologia. Tradução de IzidoroBlikstein, São Paulo: Cultrix, 2006.
- BEZERRA, Ada Kesea Guedes & LIMA, Elizabeth Christina de Andrade. A Produção de Mitos na Política A Imagem Pública de Lula no Cenário Midiático. Portugal: Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, s/d, 2009.
- BEZERRA, Ada Kesea Guedes et al. O mito LULA: política, discursos e cenário midiático. 2011.
- CHARAUDEAU, Patrick. Discurso político. São Paulo: Contexto, 2006.
- ELIADE, Mircea. Mito e realidade. 6a edição. 2011.
- FRANCISCO, Juliana Magalhães. Da cultura popular aos jingles políticos: uma análise cultural do forró. 2006.

FERRARI, Maria Izabel Muniz. “Bota fé e diga Lula”: o melodrama como viés interpretativo do jingle político. 2010.

GIRARDET, Raoul. Mitos e mitologias políticas. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

JULIEN, Alfredo. A psicologia histórica de Jean-Pierre Vernant. 2009.

LOURENÇO, Luiz Cláudio. Jingles Políticos: estratégia, cultura e memória nas eleições brasileiras. Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política, n. 4, 2009.

MATOS, Lucas Pereira. A alegoria da caverna e seu mito hoje. Revista Pandora Brasil, n. 34, 2011.

MIGUEL, Luis Felipe. Em torno do conceito de mito político. Dados, v. 41, n. 3, 1998.

NUNES, Márcia Vidal. O rádio no horário eleitoral de 2002: a sedução sonora como estratégia de marketing. Paper apresentado no IV Encontro de Núcleos de Pesquisa do Intercom. 2004.

PANKE, Luciana. Política e entretenimento: cruzamento e/ou interferência na construção de sentidos. Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática, v. 9, n. 18, 2010.

\_\_\_\_\_. Cantar para vencer: Reflexões sobre os jingles eleitorais. Comunicação Política e eleitoral, 2012.

\_\_\_\_\_. Lula, do sindicalismo à reeleição: um caso de comunicação, política e discurso. Editora Unicentro, v. 2, 2014.

\_\_\_\_\_. Uma proposta de tipologia para os jingles. Rádio-Leituras, v. 6, n. 2, 2015.

\_\_\_\_\_. Criação publicitária para rádio. Curitiba: Intersaberes, 2019.

PLATÃO. A República. Lisboa: Fundação Colouste Gulbenkian, 2001.

ROCHA, Everardo. O que é mito. Brasiliense, 2017.

SCHWARTZENBERG, Roger-Gérard. O Estado espetáculo. Rio de Janeiro: Difel, 1978.

SOUZA, Ana Amália Torres; ROCHA, Zeferino Jesus Barbosa. No princípio era o Mythos: articulações entre Mito, Psicanálise e Linguagem. Estudos de Psicologia, Natal, v. 14, n. 3, p. 199-206, 2009.

VERNANT, Jean-Pierre. Mito e Religião na Grécia antiga. Tradução: Joana Angelica D’Avila Melo. WMF, São Paulo, 2009.

Data do recebimento: 10 setembro 2019

Data da aprovação: 07 novembro 2019





DOI 10.5380/2238-0701.2019n19-05  
Data de Recebimento: 10/09/19  
Data de Aprovação: 08/11/19

Nossa alma ao céu se remonta: o mito e as  
mídias no Círio de Nazaré em Belém do Pará





## Nossa alma ao céu se remonta: o Mito e as Mídias no Círio De Nazaré em Belém do Pará

*Our soul to Heaven belongs: Myth and Media in the Círio of Nazaré in Belém from Pará*

*Nuestro alma al cielo permanece: el Mito y los Medios en Círio de Nazaré en Belém do Pará*

---

HELDER FADUL BITAR <sup>1</sup>

---

ANA ELIZABETH NEIRÃO REYMÃO <sup>2</sup>

---

NICOLLE MANUELLE BAHIA BITTENCOURT <sup>3</sup>

---

**RESUMO:** O Círio é uma celebração em homenagem à Nossa Senhora de Nazaré, realizado, desde 1793 no Estado do Pará e reconhecido pelos meios oficiais como Patrimônio Cultural do Brasil. É uma festividade que remonta ao mito e à tradição cultural passa-

---

1 Bacharel em Direito (Centro Universitário do Estado do Pará – CESUPA). Mestrando em Direito, Políticas Públicas e Desenvolvimento Regional (PPGD- CESUPA). Especialista em Direito Civil e Processual Civil (FGV). E-mail: helderbitar@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7784-7192>.

2 Economista (UFPA), Doutora em Ciências Sociais (UnB), Mestre em Economia (UNICAMP), professora do Programa de Pós-Graduação em Direito, Políticas Públicas e Desenvolvimento Regional (CESUPA) e professora da Faculdade de Economia (UFPA). Grupo de pesquisas CNPq Emprego, Subemprego e Políticas Públicas na Amazônia (PPGD-CESUPA). E-mail: bethrey@uol.com.br. Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-5124-6308>.

3 Bacharel em Museologia (Universidade Federal do Pará - UFPA). Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCI/CSA-UFPA). E-mail: Nicollebittencourt7@gmail.com, helderbitar@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6567-0978>.

da de geração em geração, resultando na maior procissão religiosa brasileira, que atrai milhares de pessoas às ruas de sua capital, Belém. O artigo utiliza a pesquisa bibliográfica e documental e o método hipotético/dedutivo, tendo como objetivo principal revisitar o mito da criação do Círio de Nazaré e a consolidação dos símbolos para poder compreender como as mídias se apropriaram desses símbolos e os incorporaram como representação das festividades. Dentre as conclusões, destaca-se que o cartaz oficial se tornou um dos principais símbolos da festividade, representando tanto o passado quanto o presente ao ser incorporado pelas novas mídias.

**Palavras-Chave:** Patrimônio cultural; Círio de Nazaré; Mito; Cartaz oficial; Mídias.

**ABSTRACT:** Círio is a celebration in honor of Nazareth, mother of Jesus, held since 1793 in the State of Pará, and it is recognized by the official media as a Brazilian Cultural Heritage. It is a festivity that goes back to the myth and the cultural tradition that is passed from generation to generation, resulting in the biggest Brazilian religious procession, which attracts thousands of people to the streets of its capital, Belém. The article uses bibliographic and documentary research and the hypothetical/deductive method, with the main objective to revisit the myth of Círio de Nazaré's creation, and the consolidation of symbols to understand how the media has appropriated them and incorporated them as representation of the festivities. In the conclusions, this article stands that the official poster became one of the main symbols of the celebration, representing the past and the present, and incorporated by the new media.

**Keywords:** Cultural Heritage; Círio of Nazareth; Myth; Official poster; Medias.

**RESUMEN:** “Círio de Nazaré” es una fiesta popular, que celebra la Nuestra Señora de Nazaret, desde 1793, en el Estado de Pará y es reconocida por los medios oficiales como Patrimonio Cultural de Brasil. Es un festival que se remonta al mito y la tradición cultural que han pasado de generación en generación, lo que resulta en la más grande procesión religiosa brasileña, que atrae a miles de personas a las calles de su capital, Belém. El artículo utiliza la investigación

bibliográfica y documental y el método hipotético/deductivo, con el objetivo principal de revisar el mito de la creación del Círio de Nazaré y la consolidación de los símbolos para comprender cómo los medios se apropiaron de estos símbolos y los incorporaron como representación de las festividades. Entre las conclusiones, se puede destacar que el cartel oficial se ha convertido en uno de los principales símbolos de la festividad, representando tanto el pasado como el presente, asimismo incorporado por los nuevos medios.

**Palabras-clave:** Patrimonio cultural; Círio de Nazaret; Mito; Cartel oficial; Medios de comunicación.

## Introdução

O Círio de Nazaré é uma celebração tipicamente popular e tem sua procissão religiosa mais conhecida realizada em outubro, na cidade de Belém, capital do estado do Pará. Apesar de não ser o Círio mais antigo realizado no estado, título pertencente ao Círio da cidade de Vigia, de acordo com registros da igreja católica e do IPHAN (2006), a primeira vez que essa procissão aconteceu oficialmente em Belém foi em 1793, sendo esta realizada até os dias de hoje e atraindo multidões de pessoas à cidade, atingindo seus mais grandiosos momentos em treze procissões oficiais e várias não oficiais.

A origem da adoração à santa padroeira dos paraenses, chamado de o mito da criação, remonta ao século XVII e conta a narrativa de um caboclo chamado Plácido, que teria encontrado uma imagem de Nossa Senhora de Nazaré às margens do igarapé do Murucutu e a levado para casa, sendo surpreendido com a ausência da santa no dia seguinte. Ela havia retornado ao seu lugar de “descanso”, às margens do igarapé. Esse mito se tornou parte da tradição e da cultura dos paraenses, sendo passado de geração em geração e recontado anualmente nas ruas de Belém e de várias outras localidades do Estado.

O Círio de Nazaré não se resume a essa procissão principal, realizada na manhã do segundo domingo de outubro. É uma teia de eventos interligados que antecedem o período da quadra Nazarena, os quais se

iniciam na divulgação do tema anual, do cartaz oficial, do manto, dentre outros, passando por diversas outras procissões realizadas durante os dias anteriores ao domingo da procissão. Essa celebração transpôs as barreiras temporais, se consolidando no imaginário e na cultural local, recebendo inclusive o título de Patrimônio Cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e se tornando um dos primeiros patrimônios registrados por meio do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) pelo Governo Federal, em 2004, a partir do disposto no Decreto 3.551/2000.

Celebrações como o Círio se tornam parte da vivência em sociedade e possuem um papel de destaque nas mídias, sendo divulgado inicialmente por meios impressos (tais como os jornais) e acompanhando as evoluções destas, podendo ganhar grande destaque e repercussão nacional a partir das reportagens e transmissões veiculadas nas emissoras de televisão. Os símbolos consolidados pelos séculos de devoção se mostraram importantes elementos a serem incorporados às divulgações e aos canais oficiais, mas também acompanharam as novas mídias que surgiram do processo de globalização e do uso generalizado dos smartphones e redes sociais no século XXI.

O presente artigo tem como objetivo principal revisitar o mito que envolve a criação do Círio de Nazaré e a consolidação dos seus símbolos para buscar compreender como as mídias se apropriaram deles e os incorporaram como representação das festividades que ocorrem no mês de outubro, apesar de serem veiculadas meses antes da procissão principal.

Um exemplo é o do cartaz do Círio, um dos principais meios de divulgação da festividade, que sempre traz a imagem de Nossa Sra. de Nazaré, estando nele simbolizada toda a identidade visual construída para a celebração do ano em questão. Considerando sua importância, o problema de pesquisa do artigo indaga: “como as mídias, principalmente após as revoluções tecnológicas e o processo de modernização dos meios de comunicação no século XXI, se apropriaram da simbologia reconhecida no Círio e as incorporaram, ao longo dos anos, ao cartaz da festividade?”

O estudo tem como metodologia a revisão bibliográfica e a pesquisa documental, fazendo uma abordagem qualitativa do tema, com objetivo exploratório e descritivo, estando o texto estruturado em três seções

principais, após esta introdução. Inicia-se com uma apresentação do evento, sendo seguida da análise do cartaz da celebração e finalizando o texto com uma explanação acerca da evolução das mídias e de suas relações com o Círio de Nazaré no século XXI.

## O ponto de partida do Círio

O trecho a seguir da música “Zouk da Naza”, de Almirzinho Gabriel, reforça a ideia de que quando a Virgem de Nazaré chegou em Belém do Pará, já era adorada em outros lugares do estado ou mesmo países, mas lá que ela havia resolvido ficar:

Nazaré chegou por aqui já era santa / E aqui já era aqui no mesmo lugar  
Se acorou pra beber água a chuva caiu / Resolveu ficar /  
Tirou palha, envira, cipó, galinho de pau / Fez uma casinha arrumou co-  
zinha e quintal / Assou peixe, fez avoadado, tirou açai Sem nada magoar /  
Naza, Nazarézinha, Nazaré rainha / Nazaré, mãe da terra, mãezinha  
me ajuda a cuidar (GABRIEL, 2010).

De fato, fora do estado do Pará há um Círio ainda mais antigo: o de Saquarema. Realizado no mês de setembro na cidade de mesmo nome, no Rio de Janeiro, esse Círio teve sua 389ª edição em 2019. De acordo com o jornal O Saquí (2014), Remédios (2010) e a Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro – ArqRio (2018), o início dessa celebração se deu em 1630 quando um pescador foi ver suas redes de pesca localizadas no mar de Saquarema após uma tempestade, assim encontrando nas pedras de um morro próximo a imagem de Nossa Senhora de Nazaré, levando-a para casa. No dia seguinte, viu que a imagem havia reaparecido no mesmo local que havia sido encontrada, tendo o achado da imagem sido seguido por muitos milagres na região.

A origem dessas festividades está envolta em lendas e mitos, que se misturam a fatos históricos e de origens diversas. Essa fé na Virgem nos municípios paraenses é uma característica da religião católica trazida pelos portugueses, uma vez que em Portugal ela também é adorada. Conta-se que a imagem local de Nossa Senhora de Nazaré fora esculpida por São José e encontrada tempos depois, no século XII, por Dom Fuas Roupinho, em 14 de setembro de 1182 (PENTEADO, 1998).

O próprio Penteado (1998) questiona esse primeiro mito, afirmando que o documento de doação das terras por D. Fuas seria falso, além de que a Virgem de Nazaré só teria sido associada ao milagre de Roupinho no meio do século XVII. Porém, o mito de D. Fuas e o milagre atribuído à Nossa Senhora de Nazaré continua sendo fortemente ligado à construção do Santuário à Virgem. Explica o pesquisador que esse tipo de discurso justificativo da produção de narrativas do passado pode divergir da apuração de uma análise científica, vez que seus argumentos são de ordem espiritual, para incentivar a vinda de peregrinos e espalhar o culto a Maria, compreendendo ao local do Santuário um valor sagrado.

O discurso é uma maneira de se referir ou construir conhecimento sobre determinado tópico, explica Hall (2016). Assim, a “discursiva” é uma terminologia que faz referência às abordagens nas quais o sentido, a representação e a cultura são elementos constitutivos, como no caso do Santuário de Nazaré em Portugal. O discurso justificativo que constrói a narrativa de D. Fuas, o mito inicial, é parte do imaginário que envolve esses três fatores e que dá ao Santuário uma espécie de “validação” popular com atribuição de valor sagrado. Esse sagrado ligado à fé e à Virgem de Nazaré é carregado de símbolos que, para o autor, podem ser chamados de signos que “indicam ou representam os conceitos e as relações entre eles que carregamos em nossa mente e que, juntos, constroem os sistemas de significado da nossa cultura” (HALL, 2016, p. 37). Reconhecer os signos referentes aos cultos de Nossa Senhora de Nazaré e as semelhanças entre seus símbolos, levando em consideração as ponderações do autor, fazem com que a fé mariana possa ser reconhecida como uma linguagem que foi carregada pelos portugueses até as terras nortenhas do Brasil.

“É difícil separar o mito da história apoiada em documentos”, explica o IPHAN (2006, p. 11). Os fenômenos da memória, tanto em termos biológicos quanto psicológicos, são apenas os resultados de sistemas dinâmicos de organização. Para LeGoff (2003), esses fenômenos existem apenas na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui. Adicionalmente, Gondar (2008) explica que essa visão abre a possibilidade para uma memória que pode ser criada e recriada, levando em consideração novos sentidos trazidos por sujeitos sociais, individuais e coletivos.

Dessa forma, toda vez que um indivíduo tenta se lembrar de um

momento específico que já aconteceu, sua memória é reconstruída e revisitada. Quando se juntam os “pedaços” do que já passou, surge uma imagem nova que pode ajudar o indivíduo a encarar a vida no presente (CANDAU, 2011). Pollak (1992), por sua vez, traz a memória como um fenômeno construído, tanto conscientemente quanto inconscientemente, e resultado de um trabalho de organização que grava, realça e exclui, cuja principal característica é ser seletiva, fazendo referência não apenas à vida, mas a flutuações e preocupações dos momentos em que esta é expressa e articulada.

A sensação de rememoração está profundamente ligada ao Círio de Nazaré, sendo este um tipo de patrimônio que faz parte da vida dos paraenses de uma maneira profunda. Muitas vezes as pessoas “não conseguem nem mesmo dizer o quanto ele é importante e por quê. Mas caso elas o perdessem, sentiriam falta” (IPHAN, 2013, p. 5). O mito de origem desse Círio, em Belém, é passado de geração a geração. É construído em torno da ideia de que um caçador, por volta de 1700, teria encontrado uma imagem de Nossa Sra. de Nazaré às margens do igarapé Murutucu. Plácido José de Souza, como apresenta Rocque (2014), a teria encontrado intacta, com um manto reluzente de seda e levou-a para casa. Porém, na manhã seguinte, a imagem teria sumido. Procuraram por vários lugares até que o caçador voltou ao local em que a tinha encontrado pela primeira vez e, para a sua surpresa, lá estava ela.

Toda vez que a imagem era retirada do seu lugar, na manhã seguinte aparecia novamente lá. “A notícia desse milagre correu pela cidade. Crédulos e incrédulos dirigiram-se para a casa de Plácido, testemunha das fugas da Santa” (ROCQUE, 2014, p. 31). Devido ao milagre do retorno da imagem pela manhã, ali mesmo à beira do igarapé foi erguido um altar para adoração da Virgem de Nazaré. Hoje lá se localiza o Santuário de N. Sra. de Nazaré:

**Figura 01:** Imagem de N. Sra. de Nazaré, encontrada por Plácido, 2018, Diretoria da Festa de Nazaré.



Ramos (2018) mostra que a devoção à Nossa Sra. de Nazaré teve como catalisador um palco popular que envolvia tragédias, dramas humanos e perigos que se encontravam em Portugal e em Belém, onde a Virgem atuava como mediadora entre os lamentos e esperanças do povo. “Assim, atualiza-se em Belém a continuidade de uma tradição religiosa em uma linguagem mítica e simbólica” (RAMOS, 2018, p. 80). Dessa forma, o fato de a Santa “escolher” o lugar onde ficará resulta na sacralização de um espaço significativo para uma territorialidade. E mais, a imagem de quase 30 centímetros e feições portuguesas (Figura 01) pode ser tida como testemunha da reconfiguração do campo semântico pela transmutação de significados lusitanos para a realidade cultural-religiosa amazônica, explica o autor.

Desde então, o Círio de Nazaré é um acontecimento que envolve, direta ou indiretamente, católicos e não católicos. Mobiliza toda a população do estado e sua influência se estende para além dos limites do Pará, apesar de em Belém ter sua amplitude máxima, configurando-se como uma festividade das mais importantes do Brasil. Trata-se, então, muito mais do que um mero fenômeno religioso, devendo ser observado sob diversos pontos de vista: religioso, estético, turístico, cultural, sociológico, antropológico etc. (IPHAN, 2006).

A primeira procissão do Círio de Nazaré em Belém aconteceu no segundo domingo de outubro, em 1793, como é feito até os dias de hoje. Pela manhã ocorre o traslado da imagem peregrina da catedral da Sé até a Basílica Santuário, acompanhada por milhares de fiéis. A imagem original, como é conhecida a imagem de madeira esculpida em estilo barroco e encontrada por Plácido, foi parte da procissão do Círio de 1793

a 1919. Com o objetivo de preservar a original, segundo a Diretoria da Festa (2019), de 1920 a 1968 a imagem utilizada foi a do colégio Gentil Bittencourt, feita de gesso e com estilo diferente da imagem anterior, o que causava descontentamento dos fiéis. Fotografias e as medidas da imagem original foram enviadas ao escultor Giácomo Mussner, com um pedido: “Maria teria que ter o rosto das mulheres amazônicas e o Menino Jesus a aparência de uma criança indígena” (DIRETORIA DA FESTA, 2019). Assim, a partir de 1969, a festividade passou a utilizar essa segunda imagem, que ficou conhecida como Imagem Peregrina.

## As características do cartaz do Círio

A Imagem Peregrina na época do Círio recebe tratamento de Chefe de Estado. Quando faz visitas em instituições, órgãos públicos, escolas etc. sempre é escoltada em seu carro oficial (Figura 02) por guardas municipais ou pela própria polícia. Ainda há a *persona* criada para a representante de Nossa Sra. de Nazaré: a imagem nunca é levada aos lugares, ela que vai. “Ela que abençoa, ela que olha por nós”, acreditam os paraenses.

**Figura 02:** Carro oficial do Círio, 2019, acervo pessoal.



Estampado no carro é possível ver uma imagem da santa, que segue um padrão estabelecido para o Círio do ano, sendo mais perceptível no mais distribuído meio de divulgação da festividade: o cartaz. Este sempre traz a imagem de Nossa Sra. de Nazaré no centro e já é parte das tradições envolvendo a celebração de outubro. Nele, é simbolizada toda a identidade visual construída para o Círio, principalmente se forem

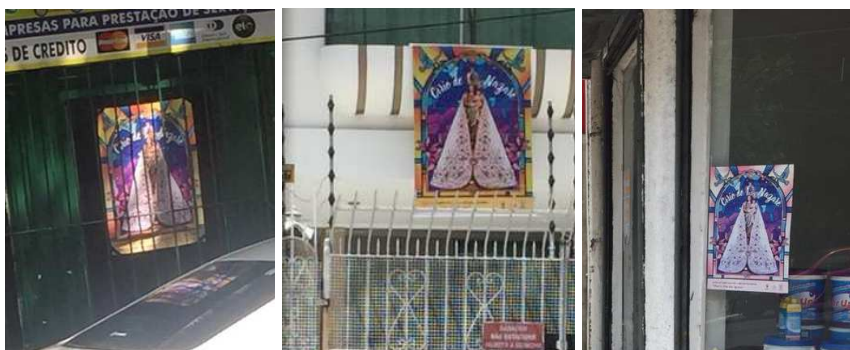
considerados os da última década. Ele aparece de diversas formas e em diversos formatos: distribuído por empresas como brindes; como parte dos jornais; nas lembranças vendidas em várias partes da cidade. Há 29 anos a empresa Mendes Comunicação é responsável pelo cartaz e sua concepção.

Meses antes da quinzena Nazarena, há um evento apenas para a apresentação do cartaz para o ano e, após a sua concepção, é possível encontrar nas portas de casas e janelas de prédios da cidade de Belém o cartaz com a Virgem de Nazaré em exibição. Quando se aproxima a data do Círio de Nazaré, aumenta o número de cartazes espalhados pelas ruas, como se vê nas imagens mostradas nas Figura 03 e 04, obtidas no mês de setembro de 2019 em um trajeto de trinta minutos. É comum enfeitá-lo ou até mesmo deixá-lo na porta até o outro ano.

**Figura 03:** Cartazes passados do Círio de Nazaré, 2019, acervo pessoal.



**Figura 04:** Cartazes do Círio 2019, 2019, acervo pessoal.



No site do Círio de Nazaré, a Diretoria da Festa disponibiliza cartazes digitalizados de vários anos, sendo o mais antigo de 1886. Há um detalhe perceptível quando se analisa cada cartaz apresentado desde 1997: a ilustração do tema anual da Festa de Nazaré, o que é algo recente nos quase 300 anos de celebração à Nossa Senhora de Nazaré em Belém. Por exemplo, no ano de 2019, o tema do Círio de Nazaré foi “Nazaré, Mãe da Igreja”.

Em anos anteriores, já foram temas da festividade e de seus respectivos cartazes: Uma jovem chama Maria (2018); Maria, estrela da evangelização (2017); Salve, Rainha, Mãe de Misericórdia (2016); Maria, Mulher Eucarística (2015); Ensina teu povo a rezar (2014); A igreja em oração, unida a Maria, mãe de Jesus (2013); Ao Pai, por Cristo, no Espírito Santo, com Maria e do jeito de Maria (2012); Fazei tudo o que Ele vos disser (2011); Maria, a bem-aventurada porque acreditou (2010); 100 Anos da Basílica-Santuário (2009); Uma Belém de Maria, escolhemos a vida como missão (2008); Com a Rainha da Amazônia formemos comunidades missionárias (2007) etc.

O primeiro cartaz, que foi abre-alas ao tema anual da Festa de Nazaré, trouxe em 1997 a temática: Com Maria, na estrada de Jesus, rumo ao novo “milênio” (não fica claro se é um erro de digitação no cartaz). Após 2001 o cartaz passou a trazer a Imagem Peregrina sempre trajada com o manto do ano anterior. Foi a partir do novo milênio também que se começou a fazer uma espécie de padronização na construção do cartaz, trazendo os seguintes elementos: a Imagem Peregrina como ponto central, o manto do ano anterior, um plano de fundo em sintonia com o tema do ano, as logos da Diretoria da Festa, da Basílica Santuário e da Arquidiocese de Belém, a data da principal procissão, e o nome da cidade de Belém. O novo milênio veio acompanhado também de avanços tecnológicos e midiáticos na forma como o Círio de Nazaré se comunica com seus fiéis.

## **A evolução das mídias e do círio de nazaré no século XXI**

A utilização de cartazes para divulgação do Círio de Nazaré, com o passar dos anos, transcendeu sua finalidade originária, transformando-se em um símbolo de identificação da população com o grande

evento, de presentear amigos e de guardar em casa uma memória de um período que vai além da quadra Nazarena. Ao serem distribuídos meses antes do Círio ser realizado, servem como uma forma de evangelização e preparação para os diversos eventos de divulgação que ocorrem durante todo o ano, tendo seu ápice na grande procissão realizada no segundo domingo de outubro.

O processo de globalização, vivenciado nas últimas décadas, e o surgimento de novas mídias trouxeram novas perspectivas para a Diretoria da Festa, tanto na organização e realização dos eventos secundários e das grandes procissões ligadas ao Círio, como para obtenção de novos grupos de interesses, a fim de romper as barreiras territoriais da cidade. A globalização flexibilizou os conceitos de proteção, soberania e indivisibilidade das nações, criando uma sociedade global mais conectada, introduzindo novas formas de se relacionarem, ampliando o alcance da cultura e proporcionando o compartilhamento de novos conhecimentos de forma instantânea, explicam Coutinho e Quartiero (2009).

As novas comunicações e novas mídias se tornaram parte da divulgação do Círio de Nazaré, transformando por completo a forma como a Diretoria da Festa chegava à população. As primeiras procissões, ainda no final do século XVIII, não possuíam divulgação oficial, e o processo de expansão do Círio deu-se por relatos passados entre as pessoas, principalmente daquelas que vinham do interior e levavam para suas cidades natais todo o imaginário e os percursos da homenagem à imagem encontrada por Plácido. A mídia do “boca a boca” foi uma das grandes responsáveis por consolidar o mito da criação, sendo introduzida posteriormente a distribuição dos cartazes e a evangelização nas casas pela Diretoria da Festa, a partir da metade do século XX.

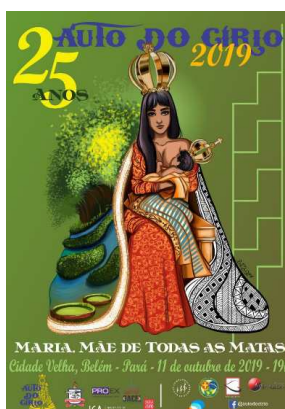
As primeiras notícias de jornal foram veiculadas principalmente no jornal “O Paraense” – cuja primeira tiragem foi em 1822 – e tiveram papel fundamental em relatar as procissões realizadas pelo governo da província do Grão Pará, em conjunto com a igreja católica, responsáveis à época pela realização das festividades até a criação da Diretoria da Festa, possibilitando o registro histórico de diversos momentos importantes para a procissão. Essa fase inicial foi essencial para a consolidação dos símbolos utilizados durante as romarias (berlinda, corda, carros etc.) e para a produção do espaço-tempo do Círio, de forma a consolidar o evento, como destacado por Costa et al. (2006).

No século XX, a televisão ocupou um papel essencial na divulgação e transmissão do Círio de Nazaré, principalmente as locais, com pouca abrangência nacional. As emissoras passaram a incluir em suas programações diversas reportagens e propagandas meses antes do mês de outubro, reproduzindo o mito da criação para diversos telespectadores e dando voz a diversos romeiros, para que pudessem compartilhar seus momentos de emoções e fé.

A evolução da divulgação, no entanto, manteve o papel de destaque do cartaz do Círio, sendo um símbolo de representação de todas as festividades que compõem o período da quadra Nazarena. As chamadas de reportagens e a divulgação oficial vinham acompanhadas das imagens do cartaz do ano, aumentando o interesse dos telespectadores em adquirir um exemplar e mantendo a tradição secular.

A tradição do cartaz do Círio como um símbolo de representação midiático da festividade não se restringiu somente aos eventos realizados pela Diretoria da Festa, mas se estendeu a outros, como o Auto do Círio, que faz parte do calendário de festividades, como aponta o IPHAN (2006). O Auto do Círio foi um dos eventos a absolver a tradição de utilizar um cartaz oficial como forma de divulgação do cortejo/espetáculo, criando uma identidade visual única a cada ano, de forma a apresentar o enredo que será abordado pelos artistas, conforme se observa na figura abaixo:

**Figura 05:** *Cartaz Oficial Auto do Círio 2019, 2019, Tarik Coelho.*



A utilização dos cartazes remonta a um tempo em que existiam pou-

cos meios de divulgação das procissões e dos eventos. A globalização e o avanço tecnológico oportunizaram o surgimento de novas formas de comunicação no século XXI, principalmente pelo advento dos smartphones e o surgimento de redes sociais como o Instagram, Facebook e Twitter, que trouxeram mudanças na forma da população consumir conteúdo de uma forma geral, alterando bastante o modo como as mídias são utilizadas e os formatos delas:

Contudo, uma rápida consulta aos congressos e revistas especializadas em mídia permite perceber que há uma mudança de paradigma em andamento. O século XXI trouxe a consolidação de novas mídias e, junto com elas, a emergência de uma nova forma de consumir mídias, na qual o controle, historicamente pertencente aos veículos, passa gradativamente para os consumidores (CHIMENTI; NOGUEIRA; RODRIGUES, 2012, p. 250).

Interessante observar, contudo, que o sentimento de pertencimento cultural continua sendo um dos principais pontos de identificação da pessoa com o seu local de origem, sentimento este que se renova a cada Círio de Nazaré. As comunidades e as culturais locais, se tornam um refúgio aos impactos da globalização, mantendo vivas as tradições locais, sem deixar de incorporar os avanços trazidos pelas mudanças das últimas décadas, acima referidas.

A ideia de redução da diversidade cultural pelos efeitos de homogeneidade dos povos advindos do processo de globalização mostrou-se, na prática, bem menos acentuada do que se esperava no início do século XXI. As tradições mantiveram-se vivas anos após anos, podendo ser divulgadas e compartilhadas com milhares de pessoas, até mesmo de forma instantânea, a partir da introdução de novas ferramentas de comunicação por todo o mundo, atraindo novos interessados e aproximando aqueles que já não estavam mais inseridos no contexto regional:

Uma das facetas mais importantes na atualidade para a teoria da comunicação social é a dimensão que o consumo assume na vida prática e na produção de significados. Ele está na esfera central do existir cotidiano e do viver em comunidade no capitalismo pós-moderno. O consumo é hoje o que nos diferencia no mundo e, ao mesmo tempo, o que nos homogeneiza. Ao consumir existimos, ao consumir imagens consumimos bens econômicos, culturais e simbólicos (COUTINHO; QUARTIERO, 2009, p. 56).

As redes sociais se tornaram uma das maiores fontes de comunicação, podendo um conteúdo ser compartilhado com milhares de pessoas de forma instantânea, criando novos formatos de mídia e de atingir o público alvo na divulgação de produtos e eventos (MORALES et al., 2013). Isso não passou despercebido pela Diretoria da Festa, que modernizou a sua forma de comunicação com os fiéis e os interessados pelo evento. Assim, a criação dos perfis oficiais do Círio de Nazaré<sup>4</sup> em redes sociais ajudou a aumentar o número de pessoas interessadas nos diversos eventos realizados pela Diretoria da Festa, desde aqueles que antecedem até aos que compõem a quadra Nazarena. Isso sem contar os que fazem parte do calendário oficial do Círio, responsáveis pela propagação do evento para os mais diversos locais pelo mundo.

Durante as festividades, observa-se uma crescente interação nas redes sociais e o engajamento dos seguidores nas publicações. E mais, o Círio na forma digital não se limitou a acumular “curtidas”, mas também trouxe uma nova dinâmica até mesmo na evangelização. No aplicativo oficial, o usuário tem acesso a diversas atividades de evangelização, podendo utilizar os serviços que melhor lhe atendem, seguindo a dinâmica de consumo individual, proporcionado pelas novas mídias:

A popularização de redes sociais reflete a necessidade de autoexpressão dos consumidores, ávidos por partilhar experiências. Assim, as novas mídias podem favorecer a coleta de dados de consumo individuais para elaboração de anúncios relevantes (CHIMENTI; NOGUEIRA; RODRIGUES, 2012, p. 256).

O aplicativo apresenta várias funcionalidades, sendo possível acessar a história do Círio, em que o mito da criação é abordado sob diversas óticas, replicando a história do descobrimento da imagem por Plácido e sua consolidação como a “padroeira dos paraenses”. Outras funções que merecem destaque são o “livro de peregrinação”, as “orações do terço” e a “liturgia diária”, que expandiu o poder de evangelização da igreja, aproximando os fiéis das atividades eucarísticas realizadas. Durante as procissões, inclusive, é possível acompanhar a berlinda em tempo real, devido ao sistema de GPS integrado ao aplicativo.

Uma das características que mais chama atenção é a utilização do cartaz do Círio como “background” do aplicativo, reforçando o papel

<sup>4</sup> Instagram: @ciriooficial / Twitter: @CirioOficial

importantíssimo que este tem como símbolo de identificação das romarias. Dentro do aplicativo, existe também uma galeria com os cartazes de diversas edições em exposição, podendo ser acessado por diversas gerações em qualquer parte do mundo, resgatando memórias e perpetuando as lembranças que cada um dos cartazes traz do ano em que foi vivenciado o Círio.

**Figura 06:** *Aplicativo Oficial do Círio 2019, 2019, Acervo Pessoal.*



Percebe-se que a introdução das novas tecnologias e mídias que ampliaram a forma de divulgação e de acompanhar o Círio de Nazaré foi a grande inovação implementada pela Diretoria da Festa no século XXI. Em anos anteriores, o processo de expansão se dava com a inclusão de novas procissões, novas rotas de peregrinação; já na atualidade, as mídias digitais são a grande revolução no processo de evangelização, replicação e consolidação dos mitos e dos símbolos do Círio, mantendo-o como símbolo de integração entre o passado e o presente no cartaz oficial.

Mais contemporaneamente, esses elementos materiais e simbólicos, com as novas técnicas provenientes do design, das tecnologias audiovisuais, da rede de informação-comunicação e transportes, têm sido valorizados e, por isso, consumidos pelas classes sociais de maior renda, que sustentam, mais efetivamente, o desenvolvimento

da indústria do turismo. Desse modo, é o simbolismo adquirido pela vinculação ao Círio que faz com que as manifestações e bens culturais tradicionais, modernizados pelas novas técnicas, sejam legitimados como passíveis de consumo em grandes proporções no âmbito da economia lúdica da fé (MATOS, 2015, p. 6).

A introdução de novas mídias possibilitou inclusive a captação de mais patrocinadores e apoiadores para as festividades do Círio, devido à maior visibilidade das marcas durante todos os meses de divulgação intensa, aumentando, dessa forma, as receitas e possibilitando novos investimentos. O ritual das procissões do Círio de Nazaré também foi alterado com as redes sociais, possibilitando a cobertura ao vivo pelos canais oficiais da Diretoria da Festa e interações em tempo real pelo aplicativo oficial. As redes sociais foram responsáveis também pela mudança do público de uma das procissões principais, a transladação, com maior participação de pessoas mais jovens, e proporcionaram ainda a criação de uma nova procissão, a da juventude, cujo público alvo são os jovens que já nasceram na era digital.

Portanto, pode-se observar que o processo de modernização midiática do Círio de Nazaré trouxe inúmeras possibilidades de expansão das festividades, atraindo novos interessados nos eventos que acontecem antes e durante a quadra Nazarena, sem deixar de lado as tradições, os mitos e os antigos costumes, integrando-os na era digital, consolidando assim os símbolos que representam muito mais do que uma procissão, mas parte da história cultural de um povo.

## Conclusão

Este artigo teve como objetivo revisitar o mito da criação do Círio de Nazaré em Belém do Pará, demonstrando a consolidação dos símbolos como forma de representação das festividades, para responder questão norteadora desta pesquisa e compreender como as mídias se apropriaram desses símbolos e os incorporaram ao longo dos anos.

O Círio de Nazaré remonta ao final do século XVII, sendo consolidado na cidade de Belém somente no final do século XVIII, conforme o Dossiê do Círio feito pelo IPHAN, em 2006, período em que os principais

símbolos do Círio se consolidaram. O mito da criação, em que Plácido encontra a imagem de Nossa Senhora às margens de um rio, foi replicado por gerações e gerações e passou a integrar o imaginário popular de todos os devotos e moradores do Estado.

Dentre os símbolos, o artigo buscou explorar como o cartaz oficial do Círio se tornou um dos principais modos de divulgação e de identificação da população com as procissões, sendo replicado por diversos meios e enfeitando as casas dos moradores da cidade, como um lembrete permanente dos Círios que passaram e dos que estão por vir. Anualmente, a Diretoria da Festa cria uma identidade visual única, que retrata a temática que será proposta nas procissões do ano vigente, sendo esse costume replicado por outros eventos, como o Auto do Círio, que abraçou a tradição dos cartazes como forma de identificação.

Unindo tradição e modernidade, seguindo uma tendência de globalização e utilização de novas mídias, o Círio de Nazaré evoluiu a sua forma de divulgação e de atrair novos interessados, passando da divulgação em jornais impressos e na televisão para as redes sociais, reunindo milhares de seguidores em suas páginas principais. Essa nova era trouxe diversas novas opções de evangelização e de contato com os interessados nas festividades, ampliando os grupos de interesses ligados ao Círio, aumentando o interesse pelo evento e atraindo mais empresas, que viram nas divulgações digitais uma opção de associação positiva de suas marcas.

Apesar dos avanços, um símbolo permanece firme em seu papel de identificação primária com as festividades, o cartaz oficial. Nas redes sociais, no aplicativo e nos mais diversos meios de comunicação, a replicação do cartaz ganhou o mundo como um símbolo de divulgação e de associação saudosista a uma tradição, que se iniciou às margens de um rio há três séculos atrás.

Dessa forma, conclui-se que as lendas e as tradições recontadas há séculos nas ruas de Belém do Pará foram incorporadas pela revolução na forma de divulgação de uma das mais tradicionais procissões religiosas do mundo, mantendo os seus símbolos e atraindo cada vez mais pessoas para o manto protetor de Nossa Senhora de Nazaré.

## REFERÊNCIAS

ARQUIDIOCESE DE SÃO SEBASTIÃO DO RIO DE JANEIRO – ArqRio. **Rio recebe visita da padroeira dos paraenses.** Postado em: 24/10/2018. Disponível em: < <http://arqrio.org/noticias/detalhes/6925/rio-recebe-visita-da-padroeira-dos-paraenses>> Acesso em: 05 nov. 2019.

BRASIL. Decreto 3.551/2000. **Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências.** Disponível em: < [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/d3551.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm)> Acesso em: 06 set. 2019.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade.** Tradução de Maria Leticia Mazzucchi Ferreira. 1ª edição. São Paulo: Editora Contexto, 2011. 224 p.

CHIMENTI, Paula; NOGUEIRA, Antonio Roberto Ramos; RODRIGUES, Marco Aurelio de Souza. O impacto das novas mídias para os anunciantes brasileiros. R.Ad., São Paulo, v. 47, n. 2, p. 249-263, abr./maio/jun. 2012.

COSTA, F. de A; DINIZ, M. B; FARIAS, A. M. de M.; SOUSA, J. N.; COSTA, J. de A. Círio de Nazaré: economia e fé. Relatório final. Rio de Janeiro: IE/ RedeSist, 2006. Disponível em: <<http://www.agencia.fapesp.br/arquivos/cirio.pdf>> Acesso em: 05 set. 2019.

COUTINHO, Lidia Miranda; QUARTIERO, Elisa Maria. Cultura, mídias e identidades na Pós-modernidade. Revista Perspectiva. Florianópolis, v. 27, n. 1, 47-68, jan./jun. 2009.

CULTURA VIGILENGA. **Círio de Vigia o mais antigo culto a Nossa Senhora do Pará.** Disponível em: <https://www.culturavigilenga.com/cirio-de-vigia-o-mais-antigo-do-para>. Acesso em: 02 set. 2019.

DIRETORIA DA FESTA DE NAZARÉ. **Descida da Imagem Original será neste sábado (26).** Texto de Yêda Sousa. Postado em: 25/05/2018. Disponível em: < <http://ciriodenazare.com.br/site/noticias/descida-da-imagem-original-sera-neste-sabado-26/>> Acesso em: 02 set. 2019.

DIRETORIA DA FESTA DE NAZARÉ. **Símbolos. Círio de Nazaré.** Disponível em: < <https://ciriodenazare.com.br/site/cirio/simbolos/>> Acesso em: 03 set. 2019.

FARIAS, Euclides. **Vós Sois o Lírio Mimoso.** 1909.

GABRIEL, Almirzinho. **Zouk da Naza.** 2010.

GONDAR, Jô. Memória individual, memória coletiva, memória social. In: **Morpheus – Revista Eletrônica em Ciências Humanas.** Ano 08, N. 13. 2008.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016. 260 p.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Dossiê: Círio.** Brasília, DF: IPHAN, 2006. 105 p.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Educação Patrimonial: Manual de Aplicação.** Programa Mais Educação. Brasília, DF: IPHAN/DAF/COGEDIP/CEDUC, 2013. 85 p.

JORNAL O LIBERAL. **Conheça a história da imagem de Nossa Senhora de Nazaré que fica em Bragança, no Pará.** 2018. Disponível em: < <http://g1.globo.com/pa/para/jornal-liberal-2edicao/>>

videos/t/edicoes/v/conheca-a-historia-da-imagem-de-nossa-senhora-de-nazare-que-fica-em-braganca-no-para/7052257/> Acesso em: 02 set. 2019.

LEGOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão, **5ª edição – São Paulo: Campinas, editora da UNICAMP, 2003. 477 p.**

MATOS, Lucília da Silva. A festa do Círio de Nazaré em Belém-PA: relações entre cultura, turismo e lazer. 2015. Disponível em: < <http://sociologia-alas.org/acta/2015/GT22/A%20festa%20do%20c%3%A-Drio%20de%20nazar%3%A9%20em%20bel%3%A9mpa%20rela%3%A7%3%B5es%20entre%20cultura%20turismo%20e%20lazer.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2019.

MATOS, Lucília da Silva. Belém em Festa: a economia lúdica da fé no Círio de Nazaré. 280 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

MORALES, Ofelia Elisa Torres; ROCHA, Paula Melani; SOUZA, Carlos Alberto de. Mídias Digitais e suas potencialidades nos tempos contemporâneos: estudo de caso “Mídia Ninja. Ação Midiática, n. 6. 2013 Curitiba. PPGCOM - UFPR, ISSN 2238-0701.

O SAQUÁ – O JORNAL DE SAQUAREMA. **Círio de Nazareth de Saquarema, o mais antigo do Brasil, nas ruas, nas águas e na internet**. Postado em: 17/09/2014. Disponível em: < <http://www.osaqua.com.br/2014/09/17/cirio-de-nazareth-de-saquarema-o-mais-antigo-do-brasil-nas-ruas-nas-aguas-e-na-internet/>> Acesso em: 05 nov. 2019.

O SAQUÁ – O JORNAL DE SAQUAREMA. **Começa dia 30 a Festa de Nazareth, que é o mais antigo círio do Brasil**. Postado em: 14/08/2019. Disponível em: < <http://www.osaqua.com.br/2019/08/14/comeca-dia-30-a-festa-de-nazareth-que-e-o-mais-antigo-cirio-do-brasil/>> Acesso em: 05 nov. 2019.

PENTEADO, Pedro. **Peregrinos da memória: O Santuário de Nossa Senhora de Nazaré**. Lisboa, 1998. 407 p.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, vol. 05, n. 10. Rio de Janeiro: 1992. p. 200-212.

REMÉDIOS, Andréa G. M. dos. **Círio de Nazaré: Um Mosaico de Orações**. XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Caxias do Sul, 2010.

ROCQUE, Carlos. **História do Círio e a festa de Nazaré**. Belém: IOE, 2014. 264 p.

ROGÉRIO, Cleyton. **Cartaz do Círio 2019 é apresentado aos fiéis em Belém**. Portal Tailândia. Postado em: 30/05/2019. Disponível em: < <https://portaltailandia.com/para/cartaz-do-cirio-2019-e-apresentado-aos-feis-em-belem/>>. Acesso em: 05 set. 2019.

Data do recebimento: 10 setembro 2019

Data da aprovação: 08 novembro 2019





DOI 10.5380/2238-0701.2019n19-06  
Data de Recebimento: 10/09/19  
Data de Aprovação: 08/11/19

Variações do mito da Ilíada: Da intercessão  
divina ao abandono dos mortais





## Variações do mito da Ilíada: Da intercessão divina ao abandono dos mortais

*Iliad Myth variations: From divine intercession to the abandonment of mortals*

*Variaciones del mito de la Ilíada: de la intercesión divina al abandono de los mortales*

---

ANELISE ANGELI DE CARLI <sup>1</sup>

---

**Resumo:** Neste artigo, são comparadas duas formas de apresentação do mito da Ilíada: no romance épico de Homero e no filme *Troy*. São utilizadas as definições de sagrado e de mito de Mircea Eliade e da derivação do mito em Gilbert Durand para elaborar uma leitura simbólica comparativa. O objetivo é tirar consequências para o sentido do mito através da descrição das cenas no cinema contemporâneo e na literatura arcaica. Conclui-se que o apagamento dos deuses como personagens amplifica a esfera de ação dos homens, ao mesmo tempo em que inviabiliza o ensinamento de modelos exemplares e deixa a humanidade abandonada a seus melhores instintos, os sentimentos nobres e moralmente aceitos em determinado momento histórico.

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFGRS), com bolsa CAPES e estágio de pesquisa (CAPES/PDSE) no Institut de Recherches Philosophiques (IRPhil) da Université Jean Moulin Lyon 3. Membro do Imaginalis – Grupo de Estudos sobre Comunicação e Imaginário, grupo co-fundador do Centre des Recherches Internationales sur l'Imaginaire (CRI2i). É associada e co-fundadora da instituição de ensino sem fins lucrativos Associação de Pesquisas e Práticas em Humanidades (APPH), onde coordena o Grupo de Pesquisa Pensamento por Imagem (GPPIm). E-mail: anelisedecarli@gmail.com

**Palavras-chave:** *Ilíada*; Imaginário; Imagem; Mito.

**Abstract:** In this paper, two forms of presentation of the Iliad Myth are compared: in Homer's epic novel and in the movie *Troy*. Mircea Eliade's definitions of sacred and myth as well as the mythic derivation on Gilbert Durand are used to elaborate a comparative symbolic reading. The goal to draw consequences for the meaning of myth through the description of scenes in contemporary cinema and archaic literature. It is concluded that the erasure of the gods as characters amplifies the human sphere of action, while makes the teaching of exemplary models unfeasible, leaving humanity abandoned to its best instincts, noble feelings morally accepted at a given historical moment.

**Keywords:** Iliad; Imaginary; Image; Myth.

**Resumen:** En este artículo, dos formas de presentar el mito de la *Ilíada* son comparadas: en la novela épica de Homero y la película *Troy*. Son utilizadas las definiciones de Mircea Eliade de sagrado y mito, y la derivación del mito de Gilbert Durand para elaborar una lectura simbólica comparativa. El objetivo es sacar consecuencias para el significado del mito a través de la descripción de escenas en el cine contemporáneo y la literatura arcaica. Se deduce al final que la eliminación de los dioses como personajes amplifica la esfera de acción de los hombres, al mismo tiempo que hace inviable la enseñanza de modelos ejemplares y deja la humanidad abandonada a sus mejores instintos, los sentimientos nobles y moralmente aceptados en un momento histórico dado.

**Palabras clave:** *Ilíada*; Imaginario, Imagen, Mito.

## Introdução

Se for mesmo tarefa dos mitos encarnarem em narrativa a pulsante de simbolismos que responde às perguntas cosmogênicas primordiais da espécie humana (DURAND, 1997), espera-se que seja próprio de-

les uma plasticidade tal para que continuem cumprindo sua tarefa de maneira eficaz em diferentes momentos da história cultural. Esse é o pressuposto da presente investigação, que pretende descobrir algumas transformações da narrativa mitológica<sup>2</sup> materializada em dois produtos culturais de diferentes eras.

Apresento a seguir um estudo a respeito das formas de contar o mito da *Ilíada* em dois momentos distintos: no poema arcaico de Homero e no filme *Troy*, dirigido por Wolfgang Peterson e lançado em 2004. Apontando para alterações entre as narrativas, tenho por objetivo compreender que aspectos são retirados e quais são reforçados na narrativa cinematográfica em relação à contação original e o que essas atualizações podem dizer da bacia semântica (DURAND, 1998) – por assim dizer, do estado da arte do imaginário – contemporânea.

O mito é pensado neste texto através dos estudos do simbólico e do imaginário antropológico, principalmente conforme desenvolvidos pela Escola de Grenoble (DURAND, 1997, 1998, 2003). Para compreender o contexto de enunciação de cada uma das duas obras, pontuo algumas breves características da poesia oral arcaica e do funcionamento do mito. Trato esses dados da plataforma de enunciação não somente como características técnicas, mas também fenomênicas, isto é, levando em consideração o que elas provocam de sentido naquilo que enunciam.

## Mito, tempo e suas variações: fundamentação teórica

Palavra desgastada pelo excesso de uso, o mito pode evocar as ideias mais diametralmente opostas. São tantos os significados disponíveis para esse significante – lenda, tradição, falseamento, fantasia, ideologia – que, para continuar a reflexão, preciso reduzir o espectro de noções que vai aqui para circundá-lo. Pensaremos mito junto de Eliade (2011, p. 11), para quem a definição mais ampla seria a mais adequada: o mito é o relato de “[...] um acontecimento ocorrido no tempo primor-

---

2 Neste artigo, tratamos como “narrativa mitológica” a história contada de um mito que obedece a seu modo de narração próprio (a-lógico). Este termo não deve ser confundido com o que parece significar o termo “narrativa mítica”, que estaria mais próximo de narrativa épica, ou seja, o gênero literário que transforma o mito no objeto ou tema de uma narração profana qualquer (ELIADE, 2011).

dial”. Na concepção do teórico do simbólico e historiador das religiões romeno, o mito, antes de ser uma fantasia sem fundamento pragmático – como hoje o compreendemos no senso comum –, é a *explicação de uma realidade* tanto quanto o *processo pelo qual as coisas passaram a poder existir e ser como são* (ELIADE, 2011). É evidente que, como todas as definições, esta também nos cria novos problemas, que são justamente cercar de sentido o que seriam esse *tempo* e esse *primórdio*.

A ideia de “tempo primordial” dá a ver que, na experiência reveladora do mito, o tempo do qual se fala não é um tempo absoluto. É dessa maneira que Eliade (2008) relaciona a ideia de mito à ideia de sagrado. O sentimento da sacralidade instaura uma diferente experiência do tempo, em que é possível sempre voltar ao tempo da origem, o tempo da teogonia<sup>3</sup>, o *illud tempus*. Isso quer dizer que, em vez do tempo cronológico, o tempo do mito é reversível – pelo menos no que diz respeito à experiência. Pode-se sempre *voltar ao tempo do mito* através do ritual, ou seja, sua reencenação, conforme o que é descrito pelos mitos. O mito, então, é o acontecimento basilar ordenador dos comportamentos, ritos e crenças (ELIADE, 2008). E se o tempo original, dos primórdios, não é um tempo histórico, é mister anunciar que nunca houve testemunha ou comunidade humana que estivesse sequer próxima cronologicamente dele. O *primórdio* adjetiva esse tempo como um tempo não historicizado.

O mito é também uma narrativa exemplar (ELIADE, 2011). Eliade (2011, p. 22) adiciona o entendimento de que conhecer a origem das coisas nos permite “dominá-las e manipulá-las”. Ou seja, o conhecimento mítico não é um conceito recreativo, ele é também um conhecimento útil. E a principal função do mito (ELIADE, 2011, p. 13) é “[...] revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas”. O mito justifica-se como suficientemente verdadeiro não pelo fato de ser comprovável – pois ele não o é –, mas por se referir às coisas reais da experiência humana – à vida, à morte, à natureza, aos sentimentos –, isto é, às coisas que existem e das quais temos conhecimento (ELIADE, 2008). Esse conhecimento não é, de todo, abstrato, mas, pelo contrário, é um conhecimento “vivido” e, mais ainda, “vivido ritualmente” – isto é, repetidamente nas práticas cotidianas da vida, tanto as sagradas quanto

3 O tempo da criação dos próprios deuses, ou da vida, ou do mundo como ele é (ELIADE, 2011; TORRANO, 2011).

as profanas.

Para entrar nessa noção de mito, é preciso, portanto, abandonar toda a esperança<sup>4</sup> de encontrar comprovações e causas. Essa noção de tempo<sup>5</sup>, como se percebe, está ligada a uma experiência viva. Cada vez que um ritual – religioso ou profano – reconta um mito, o tempo primordial se torna tempo presente (ELIADE, 2008), tempo experienciado. Seria, portanto, impossível para o mito operar de maneira comprobatória ou reprodutível simplesmente porque não se pode criar o mundo que já existe – e, além disso, porque a cosmogênese não é tarefa dos homens, mas dos “entes sobrenaturais” (ELIADE, 2011, p. 11).

Dessa maneira, fica implícito que as definições acercadas dos estudos do simbólico falam de realidades sem definições precisamente finalizadas, pois a experiência do sagrado se realiza em cada um, em cada sociedade, em cada época, de maneiras particulares. O modo de funcionamento do mito e da explicação que o mito dá ao mundo operam sem a eleição de um significado restrito, sem uma forma de contar única. Pelo contrário, no intuito de continuar funcionando, isto é, ser plástico o suficiente para sobreviver ao longo das variações da história e da cultura, o mito precisa configurar numa espécie de constelação de sentidos, em que um conjunto de significados gravita ao redor do núcleo de sentido central, e o mais adequado a certo momento é o que vem a realizar-se em narrativa (DURAND, 1998).

A hipótese da qual decorre a explicação de Eliade (2008, 2011) é a de que alguns grandes temas habitam o pensamento humano das mais primitivas sociedades às mais contemporâneas. Um desses temas recorrentes é a origem. A preocupação com a criação é uma questão existencial, em que um tempo passado dá sentido a um tempo presente e a um tempo futuro. As explicações de origem são inúmeras e suas formas estão relacionadas aos contextos socioculturais de enunciação.

---

4 A citação a Dante não é gratuita. Para nosso pensamento treinado em eleger acontecimentos anteriores e posteriores no tempo – e, assim, causas e consequências – é uma armadilha, um verdadeiro inferno adentrar nessa forma provocadora de pensar sugerida pelos estudiosos do simbolismo. Mas nada que uma pequena precaução às portas da aventura não resolva.

5 Para Torrano (2011), podemos pensar o tempo em outra chave de leitura que não somente a cronológica. O tempo como uma duração quantificável é unicamente uma forma de raciocinar sobre o que seria o tempo. Forma tão naturalizada em nosso tempo a ponto de não mais tomarmos-la como crença (TORRANO, 2011). Para Durand (1998), diante da perecibilidade da matéria (prova da passagem do tempo cronológico), é o sistema imaginário do Homo sapiens que dá acesso ou mesmo dispõe desse tempo reversível.

No entanto, quaisquer que sejam as explicações, essas perguntas nunca serão suficientemente respondidas ou comprovadas, pois correspondem justamente ao mistério tremendo<sup>6</sup> da existência humana. Na leitura que Barros (2010) faz da tese de Durand (1997) – e que preservo aqui –, é em resposta ao universo de angústias próprio da consciência da morte que a humanidade desenvolve a ferramenta cognitiva do imaginário. Elas não podem ser respondidas no âmbito das comprovações, mas no da experiência: a experiência do mistério, do sagrado, do mito. A forma de respondê-las – isto é, de reagir a essa motivação simbólica, a esse universo angustiante, para mobilizar a proposta de Durand (1997) – se dá através da ativação de outra esfera do pensamento, o mítico, em que as explicações não criam entre os eventos uma relação causa-efeito, mas relações simbólicas, que exigem a implicação do sujeito na ação e, assim, a noção de um tempo reversível. Dadas as possibilidades materiais e as condições culturais de determinada comunidade humana, as maneiras de responder às perguntas primordiais do homem (de onde viemos?; quem somos?; para onde vamos?) sofrem variações. Mas às três perguntas, que são questões relativas ao tempo (o que aconteceu no passado, no presente e no futuro, respectivamente), não caberá outra resposta que não a simbólica, ou seja, uma resposta em forma de mito.

Como falamos anteriormente, se os contextos de enunciação do mito descrevem as partes esquecidas ou enfatizadas do mito canônico, é possível se perguntar que partes do mito sobrevivem no contexto da dessacralização contemporânea próprio das sociedades laicizadas. Na concepção dos estudiosos do imaginário (DURAND, 1997; WUNENBURGER, 1990), essa ferramenta cognitiva não está disponível somente a determinados contextos religiosos ou mesmo para o *Homo religiosus* (ELIADE, 2011), mas esse sistema imaginário é condição inclusive para o procedimento racional do pensamento lógico-dedutivo, porque, antes de conseguirmos fazer relações causais, é preciso imaginar *n* relações entre os agentes do fenômeno em questão<sup>7</sup>. Até chegar a uma explicação palatável para o *cogito*, é preciso muita lapidação, pois a relação entre os fenômenos dada pelo mito, por vezes, é incongruente – se es-

6 Numa referência ao *mysterium tremendum* (OTTO, 2007), que dá propulsão para o pensamento de Eliade (2008, p. 16), o sentimento de uma esmagadora sensação de poder que nos é totalmente alheia.

7 O mitólogo Grimal (2013, p. 11) afirma que, “quando o raciocínio chega ao limite”, a filosofia recorre ao mito “como um modo de conhecimento suscetível de alcançar o incognoscível.

tivermos pensando a partir de um paradigma em que o encadeamento de acontecimentos deve seguir uma lógica reversível, possível de ser sintetizada em uma regra geral<sup>8</sup>.

Aliado à proposta elidiana, Durand (1997) usa a imagem da constelação para descrever esse processo em que os símbolos se organizam em torno de um tema arquetípico. Isso quer dizer que os temas que constelam ao redor de um núcleo de sentido compartilham de uma mesma origem. Esse núcleo de sentido é a narrativa canônica, as principais lições do mito, tal como dito por Eliade em sua concepção de mito. É a busca por essa origem, por esse mito, que vai ajudar a mostrar as partes encobertas ou esquecidas dessa mesma constelação. A hipótese de Durand (1997) é que, mesmo num contexto agnóstico<sup>9</sup>, os temas míticos persistem, mesmo que as narrativas reavivem apenas partes de sua narrativa. Algumas partes do mito – que é sempre rico em detalhes – são adaptadas, alteradas, contextualizadas; e é tarefa de uma mitodologia (DURAND, 1996a) procurar a presença das narrativas canônicas, seus temas e variações.

Vale ressaltar que tomar o mito como uma forma de explicação válida não é, de forma alguma, validar moralmente sua forma de explicação<sup>10</sup>. O mito, por vezes, conta histórias trágicas – no sentido de que não apresentam uma solução para o embate – ou mesmo assustadoras – em que o exemplo narrado tem um final horrível e indesejado. A valorização de um mito em certo momento da história não significa que esse

---

8 Sublinho aqui que os temas arquetípicos não constituem de forma alguma uma estrutura, como aos moldes do estruturalismo. Ao contrário, como bem frisou Durand (1997, p. 63-64) a respeito da diferença – que escreveu essa tese em resposta a Lévi-Strauss –, o sistema imaginário prevê não uma forma em que os conteúdos devem se encaixar para, assim revelar sua funcionalidade e sentido, mas descreve, sim, ao contrário, uma estrutura dinâmica, figurativa, em que o próprio sentido dá a ver a estrutura em funcionamento.

9 As sociedades que mantêm o mito vivo não são somente as “arcaicas” ou não modernas. A encarnação dos temas mitológicos não se limita à época histórica e às disposições técnicas. É em oposição a essa ideia da primeira antropologia que situa o pensamento mítico como uma fase primeira do pensamento cultivado, uma etapa da evolução técnica e científica que Lévi-Strauss (2008) se coloca. Pelo contrário, Lévi-Strauss (2008) afirma que os dois modos do pensamento estão em pé de igualdade em termos de complexidade e validade e que, depois do processo civilizatório moderno do Ocidente, a arte é a principal responsável pela manutenção do pensamento mítico. Não à toa, a narrativa mítica hoje nos chega principalmente (e assim é aceita) como sinônimo de fábula fantástica, sob a forma de entretenimento como o cinema e a literatura de ficção.

10 Já vimos a ascensão do mito de Wotan no contexto do nazismo alemão, como estudou Jung (DURAND, 1996a), tanto quanto hoje vemos a aderência a uma série de estereótipos desumanizadores.

modo de explicação é moralmente elevado em relação a outro, muito pelo contrário, e está precisamente aí uma das justificativas para o seu estudo. Com isso, passamos para um segundo momento em que nos preocupamos com as capacidades plásticas da narrativa mítica.

## **Plasticidade do mito: metodologia e *simbolismo situado***

Estar na presença das narrativas exemplares nos orienta sobre como melhor agir e pensar, ao lado da nostalgia do tempo perfeito do início. Guardadas suas proporções, hoje nos faz esse favor o cinema, mas na antiga civilização grega “[...] cântaros de vinho, tigelas e recipientes de toda espécie misturavam o mito à vida cotidiana e tornava-os familiares” (GRIMAL, 2013, p. 11). É essa variação da narrativa mítica que Durand (1996a, 1998) descreve no processo da tópica sociocultural. Travestidas de uma série de simbolismos relacionados ao contexto de enunciação, as narrativas míticas sofrem variações ao longo do tempo, reforçando ou apagando arestas de suas incongruências originais. O mito também é vivido nas sociedades modernas e científicas, mas com roupagens que melhor as ornem: são as teorias validadas em cada comunidade de sentido e de prática.

Trato a *Ilíada* de Homero aqui como uma forma narrativa de um mito da mesma forma que o filme *Troy*, cada um sendo produto cultural de um tempo histórico – sendo o último, do nosso. Assim, tanto o poema quanto o filme referem-se a um mito, ou mitos, mas impregnados de diferentes simbolismos, o que guarda relação, como vimos, com as condições sociais, histórias e culturais de enunciação.

Posso continuar o raciocínio na esteira de Grimal (2013), que considera “mito” somente as lendas cosmogônicas, devido ao seu alcance teológico – e poderíamos inferir teleológico. Diferente desses mitos, ele aponta também a existência de ciclos e novelas, que descrevem respectivamente episódios de um personagem (como Hércules) e o desenvolvimento de um tema (com vários ciclos e mitos). O poema *Ilíada* é considerado, então, para ele (GRIMAL, 2013, p. 21), uma novela, pois relaciona o ciclo de diferentes personagens (Helena, Aquiles, os Priâmidas) a traços característicos de divindades, citando pedaços do mito “por alusão”.

O mito, como afirma Durand (1997, p. 63) já é um “esboço de racionalização”, um primeiro avanço esquemático que, por usar o fio do discurso como estrutura, substitui símbolos por palavras e arquétipos por ideias. No trajeto de sentido (DURAND, 1997), vê-se uma progressiva perda de polissemia dos temas arquetípicos, que se ligam a imagens provenientes das diferentes culturas, de modo a se fazer enunciar/ver, assim dando origem a um simbolismo situado. Como no exemplo de Durand (1997, p. 62), “enquanto o esquema ascensional e o arquétipo do céu permanecem imutáveis, o simbolismo que os demarca transforma-se de escada em flecha voadora, em avião supersônico ou em campeão de salto”. A figuração dos mitos em plataformas sensíveis (ou a transformação de símbolos em signos) vai progressivamente descrevendo a constelação simbólica ao redor da qual ele circula, permitindo perceber áreas de concentração ou não de interesse, ou, melhor dizendo, nos permite ver o fortalecimento ou o enfraquecimento de certos aspectos da narrativa mítica – o que Durand (2003) chama, respectivamente, de heresia ou cisma.

Poderíamos afirmar, em linhas gerais, que *Troy* pertence a um contexto cultural agnóstico. A história do pensamento ocidental tem sido marcada desde o advento político e social da razão aristotélica por uma série de episódios iconoclastas, tais como a escolástica medieval, o cartesianismo, o cientificismo e o historicismo do pensamento ilustrado, das ideologias e das pedagogias (DURAND, 1998; 2008). Não sem resistências, o imaginário passou e passa por esses processos, encontrando maneiras de sobreviver à margem do semantismo estrito de nossa época. A sobrevivência do mito se dá por um processo de redundância e de repetição, em que é preciso que ele encarne tantas vezes quantas sejam necessárias para expor todas as suas incongruências ou dissidências com o pensamento de uma época (DURAND, 1998). Significa dizer que, se nas narrativas míticas arcaicas o símbolo é avizinado de símbolos imprevistos, a-lógicos, característicos de uma era ágrafa (TORRANO, 2011), nas suas versões contemporâneas, linguageiras, essas arestas são desbastadas ou se fazem presentes de maneiras não conexas diretamente, mas paralelamente à estrutura principal. É nessa chave que faço uma leitura simbólica – nos termos de uma constelação de imagens que organiza um mito – das duas obras mencionadas.

Para pensar as formas através das quais os mitos se transformam

em fenômeno social perceptível, Durand (1996a, 1996b, 1998) propõe a ideia de *tópica* sociocultural. O autor da teoria geral do imaginário se utiliza da tripartição freudiana da psique (id/ego/superego) como uma “referência metafórica” (DURAND, 1996a, p. 134) para um diagrama que representa a movimentação do símbolo na sociedade. A sua *tópica* descreve os lugares em que os mitos se encontram em relação à sua aceitação na sociedade. Enquanto há uma esfera de identificação (nível actancial) com algo que está no meio dessa tripartição, nos polos habitam as virtudes e utopias valorizadas em certo período do tempo ou os temas arquetípicos desvalorizados nas profundezas da consciência. A movimentação entre os polos permite ascender os mitos ou trechos de mitos que possuem papéis positivos (quer dizer, aceitos), e descender, ou se ocultarem, os que possuem papéis considerados negativos, rechaçados, dissidentes. Essa movimentação de sobe e desce no sistema simbólico dá conta de explicar a variação dos mitos ao longo da história, de modo que alguns temas arquetípicos que encarnam, num primeiro nível de racionalização, nas narrativas míticas, são representados de maneira mais ou menos incompletas. É dessa maneira que olharemos para a *Ilíada* e para *Troy*.

## A *Ilíada* ontem e hoje: leitura simbólica

Além de ser característica da formação de sentido do mito, a repetição também é característica da própria poesia oral. Como o registro que restou do tempo arcaico é a versão escrita da *Ilíada*, é através dela que se trabalha em retrospectiva, propondo-se explicações a respeito de como deveria acontecer sua narração oral. Segundo Jones (2013), os poetas orais provavelmente decoravam sentenças, frases e cenas semiprontas, mas flexíveis o bastante para encaixar na métrica de sua apresentação. É por isso que, na poesia épica, repetidas vezes vemos que Menelau é dileto de Ares, que o divino Aquiles tem pés velozes ou que Heitor é domador de cavalos.

O uso dos epítetos pode servir para atizar a memória. Por exemplo, Homero repete que Príamo é dardânio porque sua árvore parental é habitada por Dárdanos em um longínquo tempo. O mesmo vale para o nome da própria cidade de Troia, que poderia ser uma derivação de Trós,

filho do filho de Dárdano; ou para Ilo, pai do pai de Príamo, que reina sobre Ílion. Outros epítetos podem estar relacionados a relações narrativas. Como Atena Atritona<sup>11</sup>, devido à sua preferência pelos gregos, isto é, os atreus. No entanto, é nesse ponto que gostaria de lembrar que o trabalho de epíteto não é somente um favor à memória dos *aedos*. O epíteto é uma forma de funcionamento particular do universo simbólico, pois ele funciona como “arquétipo substantivo” (DURAND, 1997), isto é, como nome que sintetiza uma série de ações, gestos, enfim, de narrativas míticas. Por exemplo, a linhagem familiar de alguma maneira conecta características dos personagens (o que é dito de Dárdano pode também ser dito de Príamo e de Heitor) e também justifica a realeza (se é rei é porque se é descendente de um deus)<sup>12</sup>. Essa lógica epitética coloca em evidência a característica do mito da qual falei anteriormente, a reversibilidade do tempo – pois, assim, é possível inferir que um pai tem tal característica porque seu filho a tem, ou melhor, que um antepassado seja obrigado a realizar uma ação tal como resultado de uma ação que seu descendente faria no futuro. O tema da *hamartia*<sup>13</sup> é exemplar para descrever o funcionamento do epíteto no mito.

No entanto, o recurso dos epítetos não é mantido na derivação do mito em filme. Pelo contrário, os personagens são chamados pelos nomes próprios, quase sem ênfase para o seu pertencimento, quer seja familiar, quer seja divino. Essa falta, no entanto, indica também uma presença: a ênfase do indivíduo. Se os vocativos repetem nomes próprios isolados, não está sendo chamada para essa constelação de símbolos uma miríade de noções envoltas naquele personagem. Dá ênfase para a constituição do personagem enquanto sujeito, único, nominado, situado em sua biografia particular.

A isso se soma uma diferença primordial entre as narrativas: no cinema, não vemos os deuses. Há diversos momentos que denunciam o apagamento. Cito, para ilustração, o episódio da morte de Pátroclo, já obliterando as peripécias de Hera no Olimpo. Zeus pede a Apolo que

11 Muito embora na edição de 2013 da *Ilíada* pela editora Penguin, diga-se que o nome “atritona” para Atena ainda continue inexplicável.

12 Não à toa, esse mesmo recurso mitológico foi retomado pela monarquia iluminista europeia.

13 No poema, há inclusive uma evocação da noção de **hamartia**, através da série de corpos roubados. Se os gregos lutam para possuir o corpo de Cebríones, outro filho de Príamo, logo depois o corpo de Pátroclo será desviado da posse dos seus – o que se repete com Heitor. Essa série de vinganças evidencia a forma de funcionamento desse tema, uma espécie de maldição familiar herdada.

vingue a morte do seu filho Sarpédon (Canto XVI, 668), assassinado por Pátroclo (Canto XVI, 481). O deus maior é quem lança o ímpeto no peito do jovem mirmidão (Canto XVI, 691) e o faz correr atrás da retirada de Heitor até as muralhas de Troia, onde Apolo o espera para a vingança (Canto XVI, 700). Pátroclo se lança em combate em direção aos troianos e Apolo vai em sua direção, tirando-lhe o elmo protetor. Assim, Eufor-no consegue golpeá-lo na cabeça (Canto XVI, 812) e, quando o jovem estava em retirada, Heitor pelas costas o atravessa com uma espada no baixo-ventre (Canto XVI, 823). Na disputa pelo corpo, perde-se a armadura de Aquiles, vestida pelo companheiro, que será mais tarde substituída por Atena (Canto XVIII, 204), a pedido de Tétis. Ela, aliás, é importante personagem no poema e substituída por uma versão pacien-ciosa e amena no filme, que não faz mais do que dar conselhos uma vez ao filho, sem interceder por ele. No cinema, todos esses episódios – que no poema recheiam cinco capítulos – são substituídos por um roubo de armadura e uma morte imprevista, da qual Heitor mostra-se arrependi-do. Poderia ainda citar rapidamente que Páris é salvo do combate com Menelau não porque Afrodite o resgata e o transporta para a cama de Helena (Canto III, 380), mas porque simplesmente foge para dentro do corpo de soldados troianos.

Os deuses não intercedem nas ações dos personagens, muito menos à revelia dos atos humanos. Eles aparecem somente como citação dos fieis e de forma ecumênica, nunca no campo de batalha – onde se dá a maior parte das cenas do poema, mas a menor parte das cenas do filme. As deliberações em relação à guerra parecem ser totalmente humanas, fruto do ímpeto e da coragem próprias dos guer-reiros – maneiras, talvez, de encarnar a ideia de divindade no contem-porâneo, o sujeito supremo de razão (DURAND, 2008). Se antes o divino era contado como deuses com nomes próprios e isso não assustava os ouvintes dos *aedos*, hoje a divindade parece ser a exaltação de sen-timentos nobres, virtudes superiores que sobrevivem ao momento da mais miserável tragédia. Seria o prenúncio do retorno de uma ética das virtudes aristotélica?

Sobre o fio argumentativo, Jones (2013) afirma que está em fun-cionamento em Homero um dispositivo chamado “composição anular”. Essa forma de compor, em tese, também deveria servir para ajudar a memória dos poetas orais, operando da mesma maneira para o decorar

de trechos; já aqui, Jones (2013) aponta para a existência de temas que podem se recombinar em diferentes ordens, sem prejuízo do sentido. O exemplo dado por Jones é o episódio do Canto XVII, em que Menelau protege o corpo morto de Pátroclo. A cena começa para que pudessem improvisar em cima de excertos já conhecidos. Isto é, a formação de versos se dá através de uma recombinação de elementos já cantados anteriormente.

É de outra maneira que opera a narrativa cinematográfica. A opção contemporânea foi encadear as ações de maneira, além de cronológica, lógica. Uma guerra é seguida de uma visita diplomática, onde surge um novo conflito, que dá início a uma organização para a guerra etc. O encadeamento dos episódios é como uma escada. No poema, só sabemos que a guerra é causada pelo rapto de Helena muito depois. A narrativa já começa, sem explicação, com uma guerra em curso. O encadeamento fílmico cria uma experiência de sentido de causa e efeito ao longo de toda a narrativa, diferentemente da versão arcaica, em que, por vezes, não sabemos qual a verdadeira origem do problema narrado – se tem relação com o canto anterior ou o próximo, com os deuses ou com os mortais.

Um rastro desse semantismo restrito, dessa exatidão nos termos, na versão contemporânea, é a relação entre Aquiles e Pátroclo. Para Aquiles, no poema, os bens materiais não são comparáveis à vida (Canto IX, 401). Essa característica é mantida no filme, como no episódio em que ele se indispõe com Agamênon por tomar Briseida de volta. Sua relação com a escrava troiana, no filme, contudo, é amplamente explorada como uma relação apaixonada e intensa. É verdade que também no poema Aquiles afirma tê-la amado (Canto IX, 343), mas esse assunto é tratado a passos largos. A questão de Briseida, no poema, é muito mais enfatizada no quanto ele foi ofendido em sua honra pelo rei dos aqueus ao ter tomados seus espólios de guerra do que por algum coração partido.

É preciso pontuar, ainda, a relação de Aquiles e Pátroclo. A relação, no filme, é de explicitamente de tio e sobrinho. Já no poema é difícil definir: profundos amigos, parentes de criação ou amantes. Essa última versão, inclusive, é a leitura mais aceita da versão arcaica, dado que pesquisas históricas indicam a prática corrente de relações afetivas entre homens velhos e jovens na sociedade grega antiga. Mesmo que em

todo o poema não haja sequer uma citação sexual a respeito dos dois, há reiteradas declarações do herói afirmando que Pátroclo era seu companheiro mais fiel, seu único igual entre os gregos (Canto XVIII, 80-82). Essa pode ser, simplesmente, uma maneira contemporânea de lermos o afeto entre dois homens. Sem a necessidade de definições precisas, é inquestionável a importância dessa relação, pois é a ira de Aquiles pela morte do companheiro o grande motivo do seu retorno à batalha e de como a *Ilíada* encontra seu desfecho – tanto no poema quanto no filme.

Considerando que as festas fúnebres para Heitor são o fechamento do poema e a ira de Aquiles o seu início, o momento em que Príamo implora a devolução do corpo do filho me parece crucial. A cena foi mantida no filme, mas com alterações. Não há intercessão dos deuses para levar o rei troiano em segurança, não há banquete compartilhado entre os inimigos e não há o herói chorando em memória de seus mortos. Uma série de comportamentos aceitos na sociedade arcaica não seriam aceitos hoje<sup>14</sup>. Podemos pensar que é devido às práticas sociais, mas também relembremos que, na sociedade arcaica, o social é também divino à medida que ritualiza o mito – o choro, a ceia e o deslocamento não são somente itens acessórios dessa cena, mas itens que comprovam a presença dos deuses na mediação das relações humanas. Em Homero, a fartura que se compartilha entre guerreiros em ambientes de guerra é narrada lado a lado às ceias no Olimpo. Diria que acontece o mesmo sobre o transbordamento de emoções: no poema, os deuses choram descontrolados, mas um deus contemporâneo – pelo menos os da tradição judaico-cristã – não o faria. Aí se deriva uma espécie de exemplo contemporâneo em que os sentimentos são considerados menos nobres do que a capacidade de discernimento racional.

O mesmo se pode dizer em relação à lírica. Em Homero, os personagens falam como se declamassem poemas com rebuscada retórica. Heróis, guerreiros, tanto quanto os deuses, possuem o mesmo dom da fala e são prolixos. Muitas das vezes, antes de um insulto ou uma discordância, são cantadas e lembradas as virtudes do interlocutor. Na representação contemporânea, heróis e guerreiros falam muito menos, mais objetivamente e com uma boa dose de ironia e sarcasmo. O guer-

---

14 Mesmo as festas fúnebres, episódios marcantes em Homero, hoje são replicadas em algumas sociedades, mas de maneira mais sóbria. Não há nenhuma menção a elas no filme. Ao mesmo tempo em que o funeral pode ser repensado de maneira mais séria hoje, pode-se aliar às práticas de ceias e jogos uma recreação alegre e prazerosa.

reiro provoca seu oponente com insultos, grita ofensas e, por vezes, a palavra humilha-o mais do que o ato violento.

Outro sintoma do desaparecimento dos deuses é a falta de fé – talvez outra característica contemporânea que altera as condições de enunciação da narrativa mítica. O temor aos deuses não faz parte do panteão de motivos pelos quais Heitor se entrega à já prevista batalha fatal. Heitor parece no filme, inclusive, em vários momentos, como um troiano infiel aos deuses, sarcástico em relação às leituras dos oráculos, atado às circunstâncias estritamente materiais da cidade. O Heitor do poema *Ilíada*, em inúmeros episódios, é chamado de fiel escudeiro de Apolo, reconhecido assim por sua família e sua cidade e principalmente pelos seus epítetos. O ímpeto de lutar do príncipe troiano no cinema não é outro senão o sentimento de dever e de fidelidade com seu pai e sua pátria. Enquanto em todo o enredo do poema Heitor sempre é respeitoso a Príamo e temente a Apolo, no filme, zomba do sacerdote na assembleia e da fé de seu pai e afirma crer somente na força dos homens.

Talvez a ausência das personagens divinas, acompanhada por essa variação das relações familiares, indique o desaparecimento da noção de *hamartia*. Se, para os antigos, o tronco paternal era o mais valorizado, pois iria cada vez mais além até chegar no criador, ao início do mundo, na versão contemporânea, ele perde espaço para as ligações parentais horizontais e presentes. No cinema, Heitor e Páris têm uma relação muito mais próxima, e o roteiro mostra que Heitor decide encampar a paixão de Páris por Helena, mesmo que essa paixão cause uma guerra. Heitor não despreza Páris por seu papel covarde como o faz fortemente no poema, humilhando-o em público (Canto III, 38). No filme, Heitor compreende o medo do irmão e o mantém a salvo. Quando Páris é levado a salvo da batalha para o leito, no poema, Helena o humilha e o chama de covarde (Canto III, 428), cantando as virtudes do ex-marido. Já no filme, ela é compreensiva, acolhe-o bem e fala que odiava Menelau. Essa relação mais horizontalizada também se dá na versão mais romantizada e menos machista do casal protagonista: no filme, dá-se a entender que houve um envolvimento mútuo entre os dois, quando da visita dos príncipes troianos a Lacedemônia, enquanto no poema, há ênfase somente na ação de Páris, que a teria raptado (Canto III, 443) quase unilateralmente, já que autorizado por Vênus.

## Apagamento das adjacências: do mal ao amor romântico

De modo geral, há dois aspectos formais totalmente diferentes entre o filme *Troy* e o poema *Ilíada*. Em um primeiro momento, há de se sublinhar o apagamento total dos deuses no filme. Todas as suas peripécias são substituídas por ações do instinto, das emoções e da racionalidade dos homens. Ainda, algo muda na oratória e na demonstração de sentimento dos personagens, e nas celebrações sociais (ceias e fúnebres). Se no poema descobrimos motivos e explicações mais detalhadas de um episódio somente alguns cantos depois, no filme, a sequência de ações é sempre cronológica.

Essas três grandes derivações se relacionam entre si. Nota-se, na forma contemporânea, que há uma sacralização dos sentimentos nobres, como se eles, sim, fossem as únicas certezas possíveis e intuições relevantes, em vez dos oráculos. No lugar dos deuses, colocam-se os sentimentos nobres como modelos exemplares. É enfatizado o respeito à família, por parte dos troianos, o ímpeto libertador de Aquiles que não obedece a um rei injusto como Agamênon, o envolvimento romântico que perdoo todas as ações – como o encampamento que Heitor dá ao irmão, tanto do furto de Helena quanto da fuga do combate, ou mesmo a afeição que Briseida desenvolve por Aquiles. Não se pode deixar de frisar, também, a presença das más condutas, claramente condenadas no filme. Agamênon e a ganância por poder são consecutivas vezes ridicularizadas por Aquiles, tanto quanto essas características do herói são criticadas fortemente por Briseida. Não à toa, Briseida é recompensada no filme com a fuga de Troia. O mesmo acontece com Helena e Páris, a quem as peripécias bondosas e a sinceridade com os sentimentos não foram suficientes para fazê-los merecer o fim trágico original. Esse fim trágico só alcança o rei dos mirmidões, depois de ele ter mostrado todo o mal de que é capaz, na forte cena em que arrasta o corpo de Heitor – possivelmente a única cena quase totalmente preservada do poema no filme.

Na adaptação cinematográfica, os deuses desapareceram. O seu papel é substituído por motivações humanas, quer sejam sentimentais ou políticas. No poema, as motivações de origem unicamente humanas também existiam, mas os confrontos e preferências dos deuses existiam

em igual peso, dividindo a responsabilidade pelo curso das coisas. Os homens, no poema, agiam livremente segundo suas deliberações e vontades somente quando da retirada dos deuses do combate. Assim, com o apagamento do papel dos deuses na guerra, há uma consequência e lógica supervalorização do papel dos homens<sup>15</sup>.

Os apagamentos divinos não acontecem sem consequências. O desaparecimento de Tétis deixa à deriva a possibilidade de que seu filho Aquiles também comporte ações do simbolismo da água. Aquiles não chora no filme. No poema, sim, e muito, e a presença continuada de Tétis, titânide do oceano, está lá para possibilitá-lo simbolicamente. Essa ausência divina também acomete Menelau, pois o desaparecimento de Ares não dá ao rei de Esparta a sua condição original de monarca arguto e eloquente. No filme, esse personagem parece bruto e sem nenhuma sofisticação intelectual. Ainda, a retirada de Hera da história inviabiliza a explicação da vitória de Aquiles sobre Heitor, pois é dela a argumentação de que o troiano é um mortal e não deve, portanto, vencer um herói, filho de deuses. A batalha final dos dois no filme parece se dar de igual para igual e não há explicação para sua repentina reviravolta. Por último, é também a ausência de Hera e de Afrodite que dificulta o entendimento do porquê a escolha de Helena ter motivado uma guerra tão grande. No entanto, com a retirada dessas, a justificativa racional da fome por poder de Menelau parece não ser o suficiente para sustentar o argumento fílmico. No lugar da humaníssima competição entre as deusas, resta-nos perceber que, adicionado aos interesses políticos, existe outra divindade escondida, o amor – pois a face escondida e inocente de Vênus parece ter sido a única a sobreviver nos tempos contemporâneos.

## REFERÊNCIAS

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Comunicação e imaginário – uma proposta mitológica. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 33, n. 2, p. 125-143, jul./dez. 2010.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1995.

DURAND, Gilbert. Le concept de “topique socioculturelle”. In: **Introduction à la mythodologie**. Paris:

<sup>15</sup> Aqui literalmente “homens” em vez de “humanos”, pois poderíamos ingressar ainda em outro debate a respeito do papel dos homens, dado que as personagens femininas no filme não protagonizam ações de relevância para a trama, em total desacordo com as personagens no poema, quer deusas ou mortais.

Albin Michel, 1996a, p. 131-156.

DURAND, Gilbert. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996b.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

DURAND, Gilbert. **Mitos y sociedades**: introducción a la mitología. Buenos Aires: Biblos, 2003.

DURAND, Gilbert. **Ciência do homem e tradição**: o novo espírito antropológico. São Paulo: TRIOM, 2008.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. 2ª ed, São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6ª ed, São Paulo: Perspectiva, 2011.

GRIMAL, Pierre. **Mitologia grega**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

HOMERO. **Ilíada**. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2013.

JONES, Peter. Introdução. In: HOMERO. **Ilíada**. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2013, p. 7-51.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 8ª ed, Campinas: Papirus, 2008.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**: aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. São Leopoldo: Sinodal; Petrópolis: Vozes, 2007.

TORRANO, Jaa. A temporalidade da presença absoluta. In: HESÍODO. **Teogonia**. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 79-80.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **A razão contraditória** – Ciências e filosofia modernas: o pensamento complexo. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

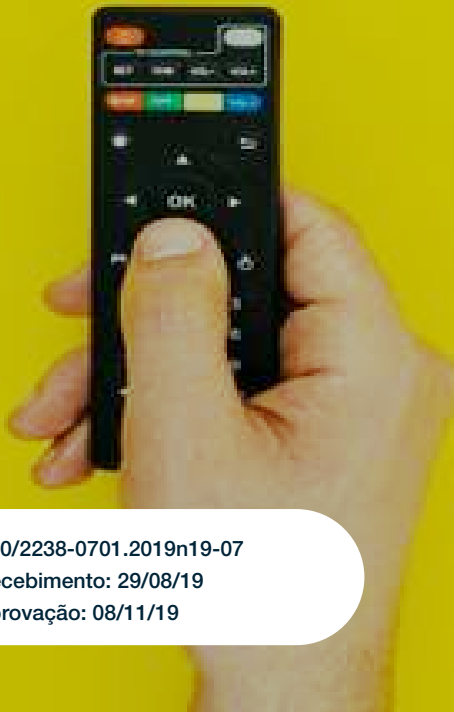
## Referência fílmica

TROY. Direção de Wolfgang Petersen. Roteiro de David Benioff. EUA/Malta/Reino Unido: Warner Bros. Pictures, 2004 (163 min).

Data do recebimento: 10 setembro 2019

Data da aprovação: 08 novembro 2019





DOI 10.5380/2238-0701.2019n19-07  
Data de Recebimento: 29/08/19  
Data de Aprovação: 08/11/19

Nostalgia, distopia e ficção seriada: relações entre  
passado e futuro no imaginário contemporâneo





## Nostalgia, distopia e ficção seriada: relações entre passado e futuro no imaginário contemporâneo

*Nostalgia, dystopia and serial fiction: relations between  
past and future in the contemporary imaginary*

*Nostalgia, distopía y ficción en serie: relaciones entre  
pasado y futuro en lo imaginario contemporáneo*

---

HEITOR LEAL MACHADO 1

---

**Resumo:** Este trabalho procura refletir sobre as noções de nostalgia e distopia em relação à ficção seriada televisiva. O objetivo é questionar a presença dos tempos passados e futuros nesse tipo de narrativa, produções transnacionais histórica e culturalmente localizadas que abordam os riscos, medos e anseios dos indivíduos na contemporaneidade. Assim, séries, minisséries e telenovelas abrem espaço para dar novos sentidos às experiências passadas e imaginar um futuro por vir. Um jogo em que o passado é positivado e compreendido como algo bom, mas que se perdeu, enquanto o futuro é desesperançoso e caótico, projetando o imaginário de um mundo em crise.

**Palavras-chave:** Televisão; ficção seriada; nostalgia; distopia; imaginário.

---

1 Doutorando vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM-ECO/UFRJ). Bolsista FAPERJ. E-mail: heitorlmachado@gmail.com.

**Abstract:** This paper seeks to reflect on the notions of nostalgia and dystopia in relation to television serial fiction. We aim to question the presence of past and future times in this type of narrative, transnational productions in tune with the current audiovisual market logics and which are deeply historically and culturally localized, as they tackle the risks, fears and struggles that afflict individuals in contemporary times. Therefore, series, miniseries and soap operas make way to give new meanings to past experiences and imagine a future to come. A game in which the past is positivized and grasped as something good, but went lost, while the future is hopeless and chaotic, projecting the imaginary of a world in crisis.

**Keywords:** Television; serial fiction; nostalgia; dystopia; imaginary.

**Resumen:** Este trabajo busca pensar las nociones de nostalgia y distopía en relación con la ficción en series de televisión. Nuestro objetivo es cuestionar la presencia de tiempos pasados y futuros en este tipo de narrativa, producciones transnacionales en sintonía con la lógica actual del mercado audiovisual y que están profundamente localizadas histórica y culturalmente, abordando los riesgos, miedos y conflictos que afligen las personas en los tiempos contemporáneos. Así, las series, miniseries y telenovelas abren espacios para dar nuevos significados a las experiencias pasadas e imaginar un futuro por venir. Un juego en que el pasado se entiende positivamente y se entiende como algo bueno pero perdido, mientras que el futuro es desesperado y caótico, proyectando el imaginario de un mundo en crisis.

**Palabras-clave:** Televisión; ficción en serie; nostalgia, distopía; imaginario.

## Introdução

As recentes mudanças nas formas de produzir, distribuir e consumir os conteúdos audiovisuais proporcionaram novos contornos à televisão tradicional, que agora coexiste com outros tipos de TV (BECKER, 2016; LOTZ, 2007). Um complexo sistema “televisivo” (OROZCO-GÓMEZ,

2014), capaz de aglutinar códigos, imagens e representações por onde passam diferentes sentidos. Nesse contexto, a ficção seriada exerce grande centralidade, pois é um tipo de conteúdo que acompanha essas transformações (ESQUENAZI, 2014). Séries, minisséries e telenovelas ultrapassam as fronteiras geográficas e configuram públicos cada vez mais heterogêneos em diversas localidades do mundo. Um fenômeno cultural (SILVA, 2014) que age na memória social e identidade de um país e pode operar como a narrativa de uma nação (LOPES, 2014).

Embora seja do interesse de uma ampla maioria, a ficção seriada e seus diferentes formatos estabelecem uma relação muito estreita com os jovens, cada vez menos interessados pela televisão tradicional, configurando novos espaços importantes para a construção de conhecimento, identidades e valores desses grupos sociais, que seguem atuando com grande expressão nas definições dos interesses da mídia e de culturas contemporâneas, essencialmente jovens (MORIN, 2018). Por isso, não é nenhuma surpresa que os sucessos cinematográficos, televisivos e literários da atualidade reflitam as preferências da juventude. E, embora articulem diferentes gêneros e temáticas, podemos identificar pelo menos uma dezena de produções recentes que oscilam entre a nostalgia e a distopia. Para o portal *R7*, “o passado está na moda”, uma vez que “filmes e séries das antigas” estão de volta (GLADIADOR, 2016). A *Revista Veja* também publica: “O mundo cruel (e rentável) da distopia infantojuvenil: livros com governos controladores voltaram às livrarias e conquistaram o gosto dos jovens que, céticos, não se identificam mais com finais felizes” (CARNEIRO, 2016).

Assim, nos parece que, enquanto *remakes* (*Sabrina*<sup>2</sup>) e *revivals* (*Gilmore Girls*<sup>3</sup>) valorizam obras audiovisuais passadas, a ficção distópica se consolida como um gênero de grande visibilidade justamente por discutir assuntos que afligem os indivíduos na contemporaneidade. Nessas obras, com frequência, encontramos discussões sobre os limites do humano (*Altered Carbon*<sup>4</sup>), o impacto da tecnologia e da vigilância

2 *Sabrina* é um *remake* produzido pela Netflix e adaptado do universo das HQs da Archie Comics. Conta a história de uma meia-bruxa adolescente que vive com as tias e frequenta uma escola de bruxaria. Já teve outras versões para a TV.

3 *Gilmore Girls* foi uma série de comédia originalmente exibida pelo canal *The WB/CW*, da Warner Bros. Conta a história de uma mãe solteira e sua filha. Foi cancelada em 2007, mas ganhou quatro episódios especiais pela Netflix em 2016.

4 *Altered Carbon* é uma série da Netflix, inspirada no livro do autor de ficção científica Richard K. Morgan. Imagina um futuro onde seres humanos podem ser “baixados” em corpos sintéticos.

na vida social (*Black Mirror*<sup>5</sup>) ou o futuro da humanidade após algum tipo de Juízo Final (*The Walking Dead*, *The 100*, *American Horror Story: Apocalypse*<sup>6</sup>). Questões que afligem, sobretudo, as sociedades contemporâneas. Narrativas midiáticas que refletem as angústias diante de um mundo em crise, marcado por um crescente conservadorismo, as dissoluções e reformas de garantias sociais e instituições cada vez mais instáveis. Riscos de naturezas diversas, de ordem social e natural, que acontecem em diferentes partes do mundo.

Tais obras parecem indicar uma forma muito particular de se relacionar com o tempo, uma vez que o passado representado é positivado, enquanto o futuro é projetado como caótico e desesperançoso, marcado pela tecnologia, o autoritarismo e as consequências da ação humana. As primeiras se organizam pela nostalgia, um sentimento particular de compreender o próprio passado que, na ficção seriada, opera como um eixo sensível entre o vivido e o imaginado das audiências. Já as segundas, articulam a distopia, forma narrativa e estética que sintetiza os medos e anseios da atualidade ao promover imagens de um futuro negativo que exacerba as questões do presente. Entre as experiências passadas e as expectativas futuras, ambas se mostram profundamente vinculadas ao imaginário contemporâneo da crise, impactando nas formas como sentimos e habitamos o tempo.

Sendo assim, queremos problematizar a presença desses tempos passados e futuros nas séries de ficção seriada. Propomos uma revisão bibliográfica de autores da Comunicação, Sociologia, Antropologia e História para entender como a nostalgia e a distopia se relacionam com essas produções culturais. Este trabalho resulta de uma pesquisa teórica e é uma Tese ainda em desenvolvimento pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM-ECO/UFRJ). Primeiro, discutiremos as origens da crise da contemporaneidade para abordar, em seguida, as noções

5 *Black Mirror* é uma série britânica exibida originalmente no *Channel 4* e adquirida em 2015 pela Netflix. Por ser uma antologia, seus episódios não possuem uma relação direta entre si. Sua correlação está nos temas abordados, como o impacto das tecnologias nas organizações da vida social, vigilância, redes sociais, entre outros.

6 *The Walking Dead*, da Fox, é uma série inspirada na HQ de Robert Kirman. Conta a história de um grupo de sobreviventes após um apocalipse zumbi. *The 100* é uma série distópica adolescente da *The CW* baseada em um livro de Kass Morgan. Uma guerra nuclear fez com que os seres humanos abandonassem a Terra para viver em estações espaciais. Anos depois, um grupo de jovens prisioneiros deve verificar se o planeta pode ser habitado. *American Horror Story: Apocalypse* é a 8ª temporada de uma série antológica do FX. Às vésperas de um evento nuclear, uma organização seleciona jovens para serem salvos. No entanto, o abrigo se mostra um calabouço de tortura e maus-tratos.

de imaginário e imaginário tecnológico. Por fim, falaremos da nostalgia e da distopia, e como esses fenômenos se relacionam, sobretudo, com as produções televisivas atuais.

## As origens da crise

Ao longo da história das civilizações ocidentais, a necessidade de imaginar um futuro melhor sempre se fez presente. Mesmo diante de condições de vida tão adversas, sonhava-se com um mundo livre das angústias e das dificuldades da experiência cotidiana. Entretanto, com o avanço dos séculos, as projeções do tempo por vir, até então ancoradas em um ideal iluminista, serão gradativamente modificadas. As transformações impostas pela Revolução Industrial e o avanço do capitalismo aprofundam as desigualdades sociais e provocam crises, guerras e conflitos que irão marcar os períodos posteriores.

As incertezas e indeterminações do futuro são questões eminentemente antropológicas, vinculadas à própria existência dos homens (TUCHERMAN e CAVALCANTI, 2013). Mas ganham novas formas à medida que entram em conflito com as noções de progresso e a promessa de uma vida melhor – algo que não *sentimos* em nossa vida prática. Ler notícias ou assistir telejornais se torna uma tarefa tortuosa diante de tantos problemas: a degradação da natureza, a corrupção, a violência, a saúde mercantilizada, o desemprego, reformas que enfraquecem o Estado de bem-estar social e crises econômicas, políticas e sociais que impactam nossas vidas e as maneiras que percebemos o mundo.

Harvey (2008, p. 23) expõe como a noção de projeto de modernidade, descrito por Jürgen Habermas, foi um esforço intelectual de pensar o conhecimento acumulado ao longo dos séculos pela civilização ocidental. O domínio da natureza pela técnica e pela ciência traria segurança ao homem diante de ameaças como escassez e calamidades de ordem natural, libertando-o de irrationalidades como mitos ou religião. Esse ideário possui uma estreita relação com a utopia, noção desenvolvida por Thomas More para designar uma sociedade perfeita. O utopismo, movimento de especular o tempo passado e, principalmente, o futuro, também está enraizado no imaginário humano desde a sua gênese. Se relaciona com algum tipo de Era de Ouro, raças e deuses redentores ou

paraísos terrestres, como o próprio Éden. Assim, oferece um sonho ou projeção imaginária positiva ou negativa de uma sociedade diferente, materializando em formas narrativas o mesmo impulso humano de imaginar uma vida melhor (CLAEYS e SARGENT, 1999).

Entretanto, no século XIX, inicia-se um movimento de problematizar até que ponto e para quem a ciência e tecnologia eram efetivamente benéficas a esse projeto, e não justamente o contrário. Nesse sentido, Birman (2000) argumenta como o trabalho de Marx seria a materialização teórica da utopia da extinção da desigualdade de classes sociais que marca bastante esse período. Porém, os conflitos do século XX irão destruir esses projetos utópicos. Especialmente após a 1ª Guerra Mundial, entre as décadas de 1920 e 1930, quando surgem experiências radicais e autoritárias que colocam em xeque a noção de desenvolvimento e progresso em prol da libertação do homem. Tais ameaças irão encerrar esse otimismo e criar um mal-estar decorrente da própria experiência do sujeito na modernidade, como descrito por Sigmund Freud em 1930.

Birman (2000) argumenta que o trabalho do psicanalista é uma crítica que toma como trágica a condição do sujeito no mundo moderno, uma condição extrema da existência humana também abordada por autores de outros campos. Mas, o próprio Max Weber já formulara, anteriormente, a ideia de desencantamento do mundo e o esvaziamento das fundamentações religiosas e metafísicas diante da racionalização do projeto Iluminista. Essa crise viria a ser o tema central de *Dialética do Esclarecimento*, obra da Escola de Frankfurt publicada em 1947 após a fuga de Theodor Adorno e Max Horkheimer para os Estados Unidos diante do nazismo. A principal tese dos autores é de que o Iluminismo, fundado na razão e ciência, não emancipou o homem, mas produziu outras formas de dominação, especialmente ideológica. Assim, discutir o mal-estar da subjetividade do homem diante da modernidade é também colocar em análise o ideal de felicidade possibilitado pela ciência e pela técnica no discurso iluminista, mas que não se pôde realizar (BIRMAN, 2000, p. 37).

Essas diferentes ondas de autoritarismo do século XX, e, agora, XXI, se relacionam diretamente com o risco, na medida em que ambas articulam o medo. Na definição de Vaz (2008), o risco é uma concepção moral que incide nas formas como agimos e habitamos o tempo. Justifica e ordena as práticas sociais que buscam, por meio de um conhecimento

parcial do futuro, antecipar e evitar eventos tomados como indesejados ou negativos. Por isso, é uma construção normalmente feita por peritos. Permanece, também, alinhado com os ideários liberais e neoliberais, ao colocar o indivíduo como responsável por si mesmo. Somado à eterna sensação de fragilidade do homem, o risco provoca ainda mais medo diante das incertezas e indeterminações do futuro.

Se, no passado, esse medo era produzido diante da imaginação de infortúnios naturais ou sobrenaturais, agora será as ações dos homens que irão aterrorizar os indivíduos. Esse imaginário do caos é traduzido em uma espécie de pânico moral que destaca a falência dos discursos iluministas e, ao mesmo tempo, reifica metanarrativas opacas, camufladas sobre a participação dos agentes sociais e que ganham adesão à medida que são reproduzidas e articuladas por imagens. Enfim, constrói-se um modo de se relacionar com futuros considerados ruins que, em última instância, orientam as ações dos indivíduos pelo medo e favorecem políticas securitárias (VAZ, 2018, p. 101).

## Imaginário e tecnologia

Compreendido, muitas vezes, como aquilo imediatamente oposto ao comum ou “real”, o imaginário foi pensado por Jacques Lacan como uma dimensão constitutiva da realidade humana (SANTAELLA, 1999). Para além dos estudos voltados à Psicanálise, um dos trabalhos mais influentes sobre o imaginário foi o de Gaston Bachelard, filósofo francês que lançou a partir da década de 1930 uma série de livros sobre a relação da imaginação com a imagem poética. Porém, é com Gilbert Durand, discípulo de Bachelard, que os estudos do imaginário serão trazidos para a Antropologia (WUNENBURGER, 2007). Para o pesquisador, o imaginário é “o conjunto de imagens e relações de imagens que se constitui o capital pensado do *homo sapiens*” (DURAND, 2012, p. 18).

Durand (1993) explica que a consciência tem diferentes graus de imagem, oscilando entre duas formas de representar o mundo. Uma é mais direta, onde a coisa parece estar presente, e a outra é indireta, quando não se apresenta materialmente à sensibilidade. Seriam as recordações da vida ou a imaginação das paisagens do planeta Marte, onde um objeto ausente se faz representado na consciência por meio

de uma imagem – um signo ou símbolo ausente de significado. Assim, a imaginação simbólica não possui um significado direto apresentável, mas evoca um sentido a partir da relação com o objeto ausente ou que não se pode perceber a priori.

Sob essa perspectiva, Durand (2004, p. 06) irá definir o imaginário como o processo de produção, transmissão e recepção “de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas”. Reservas simbólicas, onde “todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde cerca de um milhão e meio de anos que o *homo erectus* ficou em pé na face da terra” (idem, p. 116). Seria, então, um conector pelo qual se forma qualquer representação humana, pois todo pensamento é uma re-presentação ou articulação simbólica (idem, 41).

Por isso, no caso das mídias, o autor reconhece sua presença desde o nascimento dos indivíduos. Ditam as tendências e estão “no despertar pedagógico das crianças, nas escolhas econômicas e profissionais do adolescente, nas escolhas tipológicas (a aparência) de cada pessoa, até nos usos e costumes públicos ou privados [...]” (idem., p. 33). Contudo, tal visão das mídias se mostra um tanto estreita, pois toma a imagem “enlatada” como um anestésico do consumidor passivo e da “criatividade individual da imaginação, como já apontava Bachelard ao dar preferência à ‘imagem literária’ sobre qualquer outra imagem icônica mesmo animada como a de um filme” (idem, p. 118). Esse olhar, portanto, deve ser desconstruído. Sobretudo, quando falamos da televisão, um meio essencialmente sensível (FECHINE, 2006).

Essa condição singular do sistema televisivo mostra uma estreita relação com a definição de imaginário por Maffesoli (2001). Segundo o autor, enquanto a cultura é identificável de maneira mais precisa, por meio de atividades culturais ou práticas sociais, o imaginário seria uma espécie de dimensão ambiental, matriz ou atmosfera. Sempre coletivo, o imaginário ultrapassa o indivíduo e constitui o estado de espírito de um determinado grupo, como um país ou uma comunidade. Mas, acima de tudo, estabelece vínculos e opera como “cimento social” (idem, p. 76). O imaginário, então, designa aquilo que é da ordem dos mitos, das imagens, dos símbolos e crenças. Contudo, é algo que está mais além, pois funciona como espécie de “bacia semântica” (DURAND, 2004) onde grupos e indivíduos extraem valores, sensações e formas de dar sentido

ao mundo. Está inscrito nas produções discursivas, e reflete a própria existência do homem diante da finitude, da passagem do tempo e de outras angústias.

Os trabalhos mais recentes irão destacar justamente a centralidade da mídia e da tecnologia nas formas imaginárias da contemporaneidade. Felinto (2003, p. 167) problematiza a noção de imaginário tecnológico a partir do trabalho de Juremir Machado da Silva, em uma tentativa de definir o conceito para melhor operá-lo cientificamente. Assim, toma o imaginário como instrumento para avaliar construções discursivas específicas. O autor reafirma as tecnologias do imaginário (SILVA, 2003) como os aparatos de comunicação e informação, responsáveis por excitar os sentidos, especialmente a visão, e fomentar a atividade imaginária (FELINTO, 2003, p. 181). Já o imaginário tecnológico seria o produto dessas tecnologias, o conjunto de representações culturais induzidas por elas por meio de uma combinação entre “o novo e o arcaico, a origem e o futuro, o material e o espiritual, o tecnológico e o teológico” (idem).

Para Tucherman (2005, p. 01), o imaginário tecnológico seria as formas de presença da tecnociência na vida social e individual, e como estas afetam a política, a ética, a estética e outros campos a partir de sua veiculação na mídia. A professora e pesquisadora enfatiza a atuação da ficção científica, “a narrativa própria do mundo contemporâneo” (idem, p. 02). Segundo ela, há razões para isso: a obsessão da sociedade com a imagem e a visibilidade, a técnica como característica e agente de transformação e a presença do cinema na vida e no próprio imaginário. Os temas mais comuns dessas produções seriam os paradoxos temporais, as formas de vida extraplanetárias, as desconstruções das diferenças entre real/virtual e natural/humano ou o fim do mundo.

Tucherman (idem) ainda aponta que, historicamente, o primeiro trabalho identificado como ficção científica foi o romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, lançado em 1815. Obra que surge no seio da Revolução Industrial, pautada pelo simultâneo deslumbre e receio das máquinas, o avanço das ciências e os ideais de velocidade e progresso. Posteriormente, as obras de Júlio Verne e H. G. Wells darão novos contornos ao gênero, transposto para o cinema em 1902, com o filme *Viagem à Lua*, de George Meliès. Já se começava a sedimentar o “repertório básico de ficção científica”. Imagens fantásticas, em movimento e realismo, de out-

ros planetas, monstros e objetos futuristas (TUCHERMAN, 2005). Mas surge uma perspectiva mais crítica e distanciada, que começa a realçar as ansiedades e os conflitos de uma sociedade pautada pelo consumo: a distopia.

Esta visão distópica é consagrada em *Metrópole*, de 1926, a obra prima de Fritz Lang [...]. De um lado questiona o efeito do poder tecnológico e das estruturas do artifício sobre todos nós e do outro celebra o cinema de ficção-científica e o fascínio que ele exerce sobre nós (idem, p. 03).

Entretanto, a distopia costuma estar inserida em um contexto histórico, cultural e econômico marcado pelo ethos do capitalismo global, midiático e tecnocrata. Ao invés de necessariamente articular elementos da ordem fantástica ou maravilhosa, essas obras buscam explorar o comum em busca daquilo que aflige os indivíduos e pode ser exacerbado. Brincam com os medos e os anseios para construir uma visão crítica das sociedades e propor uma reflexão sobre o contexto em que são produzidas. Nesse sentido, podemos perceber como a distopia se articula como uma forma de imaginar e narrar o futuro a partir de aflições do presente. Articulam-se, em certa medida, com as narrativas atravessadas pela nostalgia, pois ambas estão marcadas pela crise da contemporaneidade.

## O passado e o futuro no imaginário contemporâneo

Lasch (1983) aponta como causas do pessimismo e do mal-estar o declínio na confiança em diversas instituições, as crises financeiras e os conflitos armados. A manifestação do fascismo ou do terrorismo na atualidade evidenciam a exaustão da tradição e a crise da sociedade globalizada. A instituição do individualismo competitivo desvaloriza os valores humanistas, e a ansiedade se sobrepõe à culpa como o mal do indivíduo desse tempo, liberto, aparentemente, das condições repressoras de um passado rememorado apenas por uma “nostalgia” transformada em mercadoria.

Ao observar o contexto histórico, Davis (1979) aponta a nostalgia como uma emoção social e experiência estética. O sociólogo explica

que o termo foi cunhado pelo médico Johannes Hofer no século XVII ao observar um sentimento familiar entre mercenários suíços distantes da terra nativa. Um desejo doloroso de retornar ao lar que deixava os soldados melancólicos e anoréxicos, e até induzia ao suicídio. A nostalgia era um quadro patológico relacionado com a espacialidade e distância. Mas uma virada semântica desvinculou a nostalgia da medicina e da ação militar, sendo hoje uma emoção positiva, de que se tem de algo que era bom e se perdeu. Aproxima-se de questões temporais, implicando os sujeitos a buscarem no passado lembranças de pessoas e lugares para conceder novos significados. Por isso, tem algo sobre o vivido, ainda que imaginado.

Jameson (1991) discute a relação entre a realidade, os fatos históricos e as representações feitas de um determinado período nos meios de comunicação. Para o autor, a nostalgia elabora uma percepção ilusória e idealizada que, ao evadir o presente, fetichiza o passado e opera como um objeto estético reduzido. Em sua análise dos “filmes nostalgia”, Jameson (1991) argumenta que essas obras trazem aspectos sobre passados ou momentos específicos geracionais por meio de um conjunto consumível de imagens marcadas por músicas, estilos e objetos de consumo; narrativas previsíveis que necessitam de imagens impactantes. Mas reconhece o papel ativo das audiências, que devem identificar os estereótipos pré-estabelecidos. Em relação à televisão, Jameson (1991) a acusa de ser um meio historicamente amnésico, mas Holdsworth (2011) contrapõe essa percepção ao argumentar que a TV constrói memórias diariamente com a repetição de passados culturais e particulares. Nesse sentido, a mídia é capaz de acionar emoções nostálgicas por meio de elementos narrativos e estéticos, sendo que sua própria assistência induz a esse sentimento familiar que depende do vínculo sentimental construído entre o espectador e a série (NIEMEYER e WENTZ, 2014).

Mas e a distopia? O conceito identifica as obras que imaginam possíveis versões negativas do futuro. Contrapõe a noção de utopia, termo criado no século XVI por Thomas More para designar a construção de um modelo socioeconômico perfeito e sem conflitos. Contudo, a distopia tem suas origens nos tempos mais modernos, ainda que haja discordâncias a respeito do primeiro trabalho publicado sobre a temática. Livros como *A Máquina do Tempo* (1895) e *The Sleeper Awake* (1910),

de H. G. Wells, costumam ser descritos como distópicos, assim como *O Tacão de Ferro* (1908), de Jack London. Em geral, assume-se que o livro *Nós* (1924), do autor russo Yevgeny Zamyatin, foi o primeiro do gênero como conhecemos hoje. Nele, é narrada a história de um engenheiro que vive em uma cidade construída de vidro e controlada e vigiada por uma polícia secreta. Considerado como uma crítica aos sistemas totalitários, só foi lançado em seu país de origem em 1988.

O potencial crítico dessas obras é reiterado por autores como Robert Stam (et al., 2015, p. 96). Para ele, as distopias contrafactuais hiperbolizam as patologias do ethos capitalista global ao imaginar situações que não aconteceram, mas poderiam ter acontecido a partir do desenvolvimento de determinados eventos históricos. Assim, são obras com potencial de atuar como estética subversiva ou estratégia radical, que provocam rupturas e geram uma espécie de choque ou surpresa capaz de modificar os parâmetros estabelecidos pelo senso-comum. Promovem valores igualitários, democráticos e antiautoritários, e se opõem às políticas reacionárias que reforçam a estratificação social. Ao questionar e desafiar os fundamentos ideológicos conservadores, esta “arte radical” toma o que é considerado consenso e transforma “o impensável em incontestável” (STAM, 2015, p. 12).

Mas não são apenas as narrativas distópicas contrafactuais que possuem um potencial crítico. Para Hilário (2013), a distopia é um gênero literário capaz de operar como ferramenta de análise radical da modernidade. Funcionam como denúncias aos efeitos de poder e seriam mais do que mera visão futurista, pois fazem uma “previsão a qual é preciso combater no presente. [...] Busca fazer soar o alarme que consiste em avisar que se as forças opressoras que compõem o presente continuarem vencendo, nosso futuro se direcionará à catástrofe e barbárie” (idem, p. 206).

## Nostalgia, distopia e ficção seriada

Mas pode a nostalgia e a distopia se relacionarem? Ainda que indiretamente, acreditamos que sim. Afinal, a primeira designa um sentimento muito particular de positivizar o próprio passado. Para Niemeyer (2014), a nostalgia em si seria uma resposta à aceleração da vida social

e das crises que marcam a contemporaneidade. Expressão de algo mais profundo, que se relaciona com questões positivas ou negativas sobre o entendimento do tempo e espaço. Uma reação contraditória à vida tecnológica, caracterizada pelo desejo de desacelerar e escapar por meio do consumo midiático.

Já a distopia, em nossa perspectiva, pode ser considerada como um gênero ou forma cultural (MITTELL, 2004) capaz de imaginar e narrar um futuro hipotético com forte potencial crítico, pois aborda as questões da contemporaneidade e do ethos capitalista global. E, assim como a nostalgia, a distopia também pode ser compreendida como uma reação às crises da contemporaneidade, profundamente marcada por movimentos de autoritarismo, vigilância e violência. Indica a presença de um imaginário distópico, que se materializa nessas produções como um eixo estético e narrativo que não possui formas próprias ou particulares, mas apenas um elemento em comum: projetam e constroem um futuro mundo possível partindo de premissas do passado ou presente. Não possuem a pretensão de antever o futuro, mas sim colocar em uma perspectiva futura os conflitos dos contextos em que são produzidas.

Nesse sentido, ambas parecem descrever diferentes reações à contemporaneidade, marcada por um forte mal-estar. Bédarida (2002), ao discutir a história do tempo presente, indica a presença de uma crise da própria noção de futuro, parte de um grupo de transformações do mundo, como a crise do projeto moderno, o fim das grandes narrativas, a fluidez das identidades e do próprio tempo.

Para Dosse (2017), tudo isso gera uma outra crise, a de historicidade: “uma simples nostalgia por parte de uma sociedade que, não tendo mais futuro, volta-se apenas para o passado – já que não há projeto no horizonte, não tem como reciclar-se e passa a se repetir [...]” (DOSSE, 2017, s/p).

Contudo, ainda que afinadas com as questões do presente, as imagens distópicas não são exatamente uma novidade. Em *Futuro Passado*, Koselleck (2006, p. 26) afirma que “a história da Cristandade, até o século XVI, é uma história das expectativas, ou, melhor dizendo, de uma contínua expectativa do final dos tempos; por outro lado, é também a história dos repetidos adiamentos desse mesmo fim do mundo”. O período moderno, da razão e da ciência, invalidou diferentes teorias e previsões sobre o fim dos tempos, mas ao mesmo tempo apontou

muitas outras variantes possíveis. Se o iluminismo abraçara a utopia, é a modernidade que vai revelar sua impossibilidade (BIRMAN, 2000). Assegurados de que já não resta mais nenhum Juízo Final como aqueles descritos nos textos sagrados, nem uma vida além desta para se viver, o apocalipse aos poucos se converte em distopia.

Como destacam Silva (2003, 2017), Felinto (2003) e Tucherman (2005), a tecnologia assume um papel relevante nas formas imaginárias da atualidade. Para além do progresso, há uma série de temas que exploram a exacerbação das tecnologias na vida social do mundo globalizado, como a vigilância e o controle social, a perda da humanidade diante das máquinas, a virtualização dos espaços e das relações. Assim, dialogam não só com o imaginário tecnológico, mas também com os imaginários do caos, da paranoia e vitimização das sociedades midiaticizadas (LASCH, 1983). São obras que interessam o público, na medida em que dialogam com as sensibilidades da contemporaneidade. Basta observar a volta de *1984* ao topo das listas de livros mais vendidos após a eleição de Donald Trump (ALTARES, 2017) ou a vitória de Melhor Série Dramática de *The Handmaid's Tale*<sup>7</sup> no Emmy 2017. No Brasil, o termo invadiu peças de teatro (FAUSTINO, 2018), clipes de música (CAVALCANTI, 2018) e até mesmo os autos de juízes (FALCÃO, 2018) e as colunas de opinião (MANSO, 2018) para descrever o atual momento do país. Comercialmente, fenômenos literários rendem milhões no mundo todo e são adaptados para cinema. Mas é na televisão, com suas atuais lógicas de produção, distribuição e consumo, que as distopias se destacam.

Enquanto o Hulu investe em novos episódios de *The Handmaid's Tale*, a Amazon prepara uma última temporada grandiosa para *The Man in the High Castle*<sup>8</sup>. Este ano, a HBO também lançou sua própria série distópica, *Years and Years*<sup>9</sup>, que imagina um futuro não muito diferente de nossa atual realidade. Na Netflix, há uma categoria “futuro distópico”, com pelo menos 42 títulos, dos quais nove são seriados, entre eles *Altered Carbon*, *Black Mirror* e *3% - Três Por Cento*, todas produções originais da empresa de *streaming*. Essa última é uma coprodução bra-

7 Baseada em um livro de Margaret Atwood, a série retrata um futuro distópico onde um ataque terrorista derruba o governo dos Estados Unidos e funda a República de Gilead, um estado cristão militarizado, totalitário e fundamentalista.

8 A série mostra um universo paralelo distópico onde o Eixo ganhou a 2ª Guerra Mundial. É baseada em um livro de Philip K. Dick.

9 Minissérie britânica da BBC/HBO. Sua narrativa tem início em 2019 e avança 15 anos, enquanto mostra como os eventos políticos e sociais da contemporaneidade afetam os membros da família Lyons.

sileira, adquirida pela Netflix e lançada em 2016. A série, cujo piloto foi publicado em 2011 pelos seus criadores no YouTube, retrata um futuro distópico onde o mundo é dividido entre Continente, marcado pela fome e miséria, e Maralto, uma ilha onde há vida digna e confortável. Porém, para ter acesso ao local, é preciso passar no Processo, uma seleção que ocorre todos os anos e seleciona apenas 3% dos participantes, todos jovens de 20 anos. A produção mistura elementos globais e locais e problematiza questões como meritocracia, hereditariedade, sustentabilidade e desigualdade. No entanto, curiosamente, teve um desempenho em audiência melhor no exterior do que no próprio Brasil. Por essas razões, foi escolhida como o objeto central da Tese em desenvolvimento que este trabalho faz parte. A intenção da pesquisa é realizar uma leitura de seu texto por meio da Análise Televisual (BECKER, 2016) associada a um estudo de recepção, focalizando os sentidos da distopia que circulam entre os membros da audiência da série. Afinal, se a distopia realmente consiste em um tipo de alerta sobre as possibilidades futuras, é preciso entender até que ponto o público realmente enxerga tais questões como, de fato, um aviso.

Assim, acreditamos que é necessário aprofundar estas investigações, identificando as manifestações desse imaginário distópico. Especialmente nas obras ficcionais televisivas, já que, ao revisitar os trabalhos sobre imaginário, notamos uma certa ênfase no cinema sobre as outras formas tecnológicas. Hoje, a televisão continua a ser o principal meio de comunicação e informação em diversos países, enquanto nos Estados Unidos o número de produções televisivas já se equipara aos lançamentos no cinema. Daí a urgência de se voltar para a televisão como um lugar privilegiado, buscando entender a relação deste imaginário, a contemporaneidade, estas produções e suas respectivas audiências.

## REFERÊNCIAS

ALTARES, G. '1984' lidera as vendas de livros nos EUA desde a posse de Trump. **El País**, São Paulo, 26/01/2017. Disponível em < [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/26/cultura/1485423697\\_413624.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/26/cultura/1485423697_413624.html) >. Acesso em 29 ago. 2019.

BECKER, B. **Televisão e telejornal: transições**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

BÉDARIDA, F. Tempo presente e presença da história. In: FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Jainaína (orgs.) **Usos e abusos da história oral**. 5ª ed. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2002. pp. 219-229.

BIRMAN, J. **O Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CARNEIRO, R. O mundo cruel (e rentável) da distopia infantojuvenil. **Revista Veja**, São Paulo, 05/06/2016. Disponível em < <https://veja.abril.com.br/entretenimento/o-mundo-cruel-e-rentavel-da-distopia-infantojuvenil/> >. Acesso em 29 ago. 2019.

CAVALCANTI, A. Nesse difícil 2018, Criolo quer acreditar no melhor do ser humano. **Vice Brasil**, São Paulo, 01/10/2018. Disponível em < [https://www.vice.com/pt\\_br/article/vbn35y/nesse-dificil-2018-criolo-quer-acreditar-no-melhor-do-ser-humano](https://www.vice.com/pt_br/article/vbn35y/nesse-dificil-2018-criolo-quer-acreditar-no-melhor-do-ser-humano) >. Acesso em 29 ago. 2019.

DAVIS, F. **Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia**. New York: Free Press, 1979.

DOSSE, F. “Passamos por uma crise de historicidade”. Entrevista para **Revista Continente**, ed. 194, fev. 2017. Disponível em: < <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/194/rpassamos-por-uma-crise-de-historicidader> >. Último acesso em 25 de julho de 2018.

DURAND, G. **A Imaginação Simbólica**. Edições 70: Lisboa, 1993.

\_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Martins Fontes: São Paulo, 2012.

\_\_\_\_\_. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

ESQUENAZI, J. **Lês séries télévisées**. Paris: Armand Colin, 2014.

FALCÃO, M. TSE suspende propaganda do PT que mostra Bolsonaro dizendo que é a favor da tortura. **JOTA**, São Paulo, 24/10/2018. Disponível em < [https://www.jota.info/paywall?redirect\\_to=/www.jota.info/eleicoes/tse-suspende-propaganda-do-pt-que-mostra-bolsonaro-dizendo-que-e-a-favor-da-tortura-24102018](https://www.jota.info/paywall?redirect_to=/www.jota.info/eleicoes/tse-suspende-propaganda-do-pt-que-mostra-bolsonaro-dizendo-que-e-a-favor-da-tortura-24102018) >. Acesso em 29 ago. 2019.

FAUSTINO, E. Os 3 Mundos | Espetáculo apresenta distopia e mistura HQ, kung fu e cinema no teatro. **Empoderadx**, São Paulo, 08/08/2018. Disponível em < <https://empoderadx.com.br/2018/08/08/os-3-mundos-espetaculo-apresenta-distopia-e-mistura-hq-kung-fu-e-cinema-no-teatro/> >. Acesso em 29 ago. 2019.

FECHINI, Y. Uma proposta de abordagem do sensível na TV. **Anais do XV Encontro da COMPÓS**, Unesp - Bauru/SP, 2006.

FELINTO, E. Novas tecnologias, antigos mitos: apontamentos para uma definição operatória de imaginário tecnológico. **Revista Galáxia**, n. 6, 2003.

GLADIADOR, F. O passado está na moda! Veja 12 filmes e séries das antigas que estão de volta. **Portal R7**, São Paulo, 02/09/2016. Disponível em < <https://entretenimento.r7.com/pop/fotos/o-passado-esta-na-moda-veja-12-filmes-e-series-das-antigas-que-estao-de-volta-25082019#/foto/1> >. Acesso em 29 ago. 2019.

HARVEY, D. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2008.

HILÁRIO, L. C. Teoria Crítica e Literatura: A distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anu. Lit.**, Florianópolis, v.18, n. 2, 2013.

HOLDSWORTH, A. **Television, Memory and Nostalgia**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

JAMESON, F. **Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism**. Duke University Press, 1991.

KOSELLECK, R. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUCRio, 2006.

LASCH, C. **A cultura do narcisismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LOPES, M. I. V. de. Memória e Identidade na Telenovela Brasileira. **Anais** do XXIII Encontro Anual da Compós, Belém/PA, 2014.

LOTZ, A. **The television will be revolutioned**. Nova York: New York University Press, 2007.

MANSO, B. P. A distopia miliciana de Bolsonaro. **El País**, São Paulo, 03/10/2018. Disponível em < A distopia miliciana de Bolsonaro >. Acesso em 29 ago. 2019.

MAFFESOLI, M. O imaginário é uma realidade (entrevista). **Revista Famecos: Mídia, cultura e tecnologia**, Porto Alegre, v, 1, n. 15, p. 74-82, 2001.

MITTEL, J. **Genre and television: from cop shows to cartoons in American culture**. London: Routledge, 2004.

MORIN, E. **Cultura de Massas no Século XX - O Espírito do Tempo - Neurose e Necrose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

NIEMEYER, K (orgs.). **Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future**. Basings-toke: Palgrave Macmillan, 2014.

NIEMEYER, K.; WENTZ, D. Nostalgia is not what it used to be: Serial nostalgia and nostalgic series. In: NIEMEYER, K (orgs.). **Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future**. Basings-toke: Palgrave Macmillan, 2014.

OROZCO-GÓMEZ, G. Televisão: causa e efeito de si mesma. In: CARLÓN, M.; FECHINE, Y (Org.). **O fim da televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

ROBERTS, A. **A Verdadeira História da Ficção Científica: Do Preconceito à Conquista das Massas**. São Paulo: Seoman, 2018.

SANTAELLA, M. L. As três categorias peircianas e os três registros lacanianos. **Psicologia USP**. 1999. Vol. 10, N° 2, 81-91.

SILVA, J. M. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia** (São Paulo, Online), n. 27, p. 241-252, jun. 2014.

STAM, R; PORTON, R.; GOLDSMITH, L. **Keywords in Subversive Film/Media Aesthetics**. John Wiley & Sons, 2015. Versão e-book.

TUCHERMAN, I. Imaginário Tecnológico. In: XXV Intercom, 2005, Rio de Janeiro. **Anais** da XXV Intercom 2005. Rio de Janeiro: XXV Intercom- Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

TUCHERMAN, I.; CAVALCANTI, C. C. B. Apostando nos riscos: como a Veja apresenta o nosso futuro. **Revista Contracampo**, n. 26, abr/jul, 2013.

VAZ, P. Risco e Futuro. In: BIRMAN, J.; FORTES, I. (orgs.). **Guerra, Catástrofe e Risco: uma leitura interdisciplinar do trauma**. São Paulo: Zagodoni Editora, 2018.

WUNENBURGER, J. **O imaginário**. São Paulo: Loyola, 2007.

Data do recebimento: 29 agosto 2019

Data da aprovação: 08 novembro 2019





DOI 10.5380/2238-0701.2019n19-08  
Data de Recebimento: 15/09/19  
Data de Aprovação: 08/11/19

Mitología en la literatura mexicana. Prospecciones  
teórico-metodológicas





## Mitología en la literatura mexicana. Prospecciones teórico-metodológicas

*A mitologia na literatura mexicana: prospecções teórico-metodológicas*

*Mythology in Mexican literature. Theoretical-methodological surveys*

---

LUIS ALBERTO PÉREZ-AMEZCUA <sup>1</sup>

---

SILVIA QUEZADA CAMBEROS <sup>2</sup>

---

**Resumen:** En este artículo se demuestra la necesidad de ampliar los estudios mitocríticos en general, a través del ejemplo de la literatura mexicana en particular, en virtud de que se trata de una metodología que ha sido poco utilizada por los investigadores. A pesar de ser epistemológicamente sólida y capaz de generar análisis sobre identidad cultural y otras cuestiones de interés, las posibilidades de realización de estudios desde este horizonte crítico no han sido suficientemente discutidas. Luego de mostrar de manera somera algunos fundamentos de la mitocrítica y de ofrecer un *corpus* no exhaustivo de textos literarios mexicanos susceptibles de ser

---

<sup>1</sup> Doctor en Humanidades por la Universidad Autónoma Metropolitana. Maestro en Estudios de Literatura Mexicana por la Universidad de Guadalajara (México). Profesor investigador en el Departamento de Artes y Humanidades del Centro Universitario del Sur de la Universidad de Guadalajara. E-mail: perez.amezcua@academicos.udg.mx.

<sup>2</sup> Doctora en Humanidades y Artes por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Profesora investigadora en el Departamento de Letras del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara. E-mail: silvia.quezada09@gmail.com.

abordados desde esta perspectiva, se concluye que es deseable emprender investigaciones de esta naturaleza que: 1) incluyan una perspectiva interdisciplinaria mediante la consideración del componente fisiológico de la imaginación, y 2) contemplen la importancia de la “traducción” del mito para considerar la condición global de la cultura y de este modo contribuir a generar un diálogo a propósito de los retos del mundo contemporáneo.

**Palabras clave:** Mitocrítica; Literatura mexicana; Teoría literaria; Estudios literarios; Mitos mesoamericanos.

**Resumo:** Este artigo põe em evidência a necessidade de se ampliar os estudos mitocríticos em geral, por meio do exemplo da literatura mexicana em particular, em virtude de tratar-se de uma metodologia ainda pouco utilizada pelos pesquisadores. Apesar de constituírem uma perspectiva sólida e capaz de gerar análises sobre identidade cultural e outras questões de interesse, estudos realizados a partir desse horizonte crítico ainda não foram suficientemente discutidos. Depois de mostrar de maneira sumária alguns dos fundamentos da mitocrítica e de oferecer um *corpus* não exaustivo de textos literários mexicanos passíveis de serem abordados desta maneira, nossa conclusão é que seria desejável empreender investigações dessa natureza que: 1) incluam uma perspectiva multidisciplinar por meio da consideração do componente fisiológico da imaginação e; 2) contemplam a importância da “tradução” do mito para se considerar a condição global da cultura e, desta maneira, gerar um diálogo intercultural a respeito dos desafios do mundo contemporâneo.

**Palavras-chave:** Mitocrítica; Literatura mexicana; Teoria Literária; Estudos literários; Mitos mesoamericanos.

**Abstract:** In this article the need of widening the mythcritic studies in general, through the example of Mexican literature in particular, is demonstrated, since it is a methodology that has not been used sufficiently by researchers. Even though it is epistemologically solid and able to generate analyses on cultural identity and other subjects of current interest, the possibilities of realization of studies

from the critical horizon has not been discussed sufficiently. After showing briefly some fundamentals of mythcriticism and offering a non-exhaustive *corpus* of Mexican literary texts susceptible of being addressed from this perspective, it is concluded that it is desirable to undertake research of this nature which: 1) include an interdisciplinary perspective through the consideration of the physiological component of the imagination, and 2) contemplate the importance of myth “translation” to consider the global condition of culture and therefore contribute to generate an intercultural dialogue regarding contemporary world’s challenges.

**Keywords:** Mythcriticism; Mexican literature; literary theory; literary studies; Mesoamerican myths.

## Introducción

Raíz sois, ¡oh hermanos!, de la voz que florece en mí,  
de las palabras donde pesa lo inefable del balbuceo de la tierra,  
el conjuro de los cielos  
y el canto del espíritu  
(Agustí Bartra, *Quetzalcoatl*, 6, vv. 6-8)

En la década de 1980, Hans-Georg Gadamer reavivó y difundió insistentemente sus inquietudes respecto del mito en la cultura contemporánea, presentes ya en “Mito y razón”, un texto de 1954. Sus reflexiones sobre las relaciones entre el mito y la ciencia o el mito y la religión —esto es, sobre aspectos de la conducta y la industria de miles de millones de personas— pusieron en evidencia la necesidad de considerar a estos relatos como un elemento fundamental en la construcción del imaginario de grandes colectivos. De hecho, para el alemán, las razones del mito son intrínsecas al ser humano en tanto que su fenomenología las considera parte esencial del lenguaje, esto es, tanto de los modos de producción de imágenes como de conceptos. Las formas narrativas míticas, como las llama Gadamer, son poseedoras de una lógica y una verdad peculiares, y, por tanto, exigen un modo de estudio igualmente peculiar. El ser humano es, como ha demostrado la antropología cultural, un ser básicamente ritual. La repetición y la costumbre, la continuidad

que implica el ritual, son necesarias para la vida social, tanto desde el punto de vista sagrado como desde el profano. Y si es cierto que la literatura es siempre el resultado y el producto de un ambiente sociohistórico determinado —y esta es la premisa—, entonces es también cierto que las cuestiones del mito y del rito que lo vehiculan no pueden ser ignoradas por los estudios literarios.

Desde que el hombre comenzó a practicar el arte literario se dio cuenta de que las palabras, al agruparse de ciertas maneras, podían expandir sus poderes de representación y de congregación, por lo que comenzó a utilizarlas para explicarse el mundo a partir de los relatos que iban formando y a compartir con su comunidad dicha explicación. Estos relatos son los mitos, un discurso de base simbólica que respondía sus preguntas y dotaban al universo del ser humano y al ser humano mismo de un sentido. Es relativamente sencillo comprobar que los mitos —y sus símbolos— están presentes en la literatura de manera profusa y frecuente. En algunos casos los mitos se encuentran en la gramática textual de una forma casi obsesiva. La identificación se realiza inmediatamente. En otros escritores y en otros textos, en cambio, los mitos se encuentran de forma latente. Es necesario descifrar el código que actúa en la creación literaria y que reformula el mito mediante distintos artificios. A veces incluso los mitos explícitos, puestos ahí de manera consciente, pueden no estar en concordancia con la estructura imaginaria que realmente los puso ahí, y por eso es necesario, una vez más, descifrar el código. Y uno de los instrumentos para descifrarlo es la mitocrítica.

Ahora bien, la literatura mexicana contemporánea es heredera de una larga tradición, que es sometida a cuestionamientos que generan los estilos propios de los autores que, sin embargo, son en conjunto una unidad compleja, sintetizadora de momentos y modos míticos diversos que pueden revelar una historia cultural paralela. La literatura mexicana ha sido una de las más importantes de Hispanoamérica desde su nacimiento. Nuestro momento histórico despierta el interés respecto a las formas que adoptará la literatura en los próximos años: cuáles serán sus orientaciones imaginarias y míticas, qué será lo que la guíe y la produzca. Heredera de la cultura prehispánica y de la occidental, y resultado del mestizaje de la Conquista, no sorprende que la literatura mexicana abunde en referencias y alusiones mitológicas provenientes de sus orígenes grecolatinos, indígenas, indoeuropeos, judeocristianos y

otros más derivados del desarrollo histórico del país, de su sincretismo y su riqueza culturales.

Al repasar la historia de la literatura mexicana encontramos infinidad de textos con títulos o temas relacionados con la mitología, ante lo que cabe preguntarse cuál es la razón de esta abundante utilización de los mitos, cuáles son los modos en que han sido y están siendo reescritos y qué significado —qué sentido hermenéutico— tienen estas reescrituras. Nuestro objetivo no es desde luego responder a todas estas preguntas en este trabajo (¡sería imposible!) sino plantear que es posible hacerlo a través de un mitoanálisis (el término es clave) que dé cuenta de las connotaciones culturales y políticas en un contexto local que se inserta naturalmente en uno mayor, global. En este caso, nos apoyaremos en el análisis del mito azteca de Quetzalcóatl en dos textos literarios y en dos prácticas culturales para demostrar cómo el estudio del mito trasciende el ámbito de lo literario y ofrece otras opciones para la generación y aplicación de conocimiento.

## Fundamentos de la mitocrítica

Busquemos los ritos. Busquemos cómplices.  
(Jaime García Terrés, “Teonanácatl”)

La mitocrítica es un sistema de interpretación antropológica de la cultura ideado por el filósofo francés Gilbert Durand (1921-2012). Sus bases epistemológicas y teóricas se exponen en *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general* (1960), donde se reúnen estudios sobre mitos y símbolos en diferentes culturas realizados por antropólogos, etnólogos e historiadores de la religión, así como otras aportaciones de investigaciones en áreas como psicología, psicoanálisis, lingüística, sociología y reflexología, para proponer un acercamiento al sentido simbólico a partir de una comprensión del funcionamiento de las estructuras de lo imaginario. Es necesario resaltar la importancia capital que tiene el hecho de que se contemple una base reflexológica, es decir fisiológica, en estos intentos de definir la manera en la que se construye el imaginario del *homo sapiens*. Volveremos a ello en las conclusiones. Es de destacar la naturaleza eminentemente interdisciplinaria de la mitocrítica, en la que insisten más tarde la mayoría de

los investigadores, en especial Losada Goya (2015, p. 15; 2016, p. 11).

Durand se desvincula del estructuralismo de Claude Lévi-Strauss, aunque reconoce el valor de sus propuestas y lo brillante de sus trabajos. De hecho, un concepto clave para la mitocrítica, el de *mitema*, es tomado del etnólogo francés. Durand acepta que para comprender el mito es preciso reconstruir su estructura, pero para él no se trata de estructura, en singular, sino de estructuras, en plural, estructuras que son, además, dinámicas. De esta forma su análisis se diferencia fundamentalmente en la creación de un tercer nivel de lectura más allá de lo sincrónico y de lo diacrónico: el nivel arquetípico, que además de considerar las redundancias o repeticiones temáticas reagrupa los símbolos en constelaciones por sus convergencias y revela la operatividad del mito o los mitos en el trasfondo de la configuración del relato. Esta obra y sus planteamientos serán completados con *La imaginación simbólica* (1964).

En *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra* (1979), Durand presenta ya una formulación metodológica de análisis de la obra de arte denominada ya propiamente mitocrítica. La palabra fue forjada siguiendo el modelo del término psicocrítica utilizado en 1949 por Charles Mauron (1899-1966), quien así se refería a un método de crítica literaria de base psicoanalítica que centra el proceso hermenéutico en el estudio de las psicopatologías o “complejos” de los autores que se manifiestan a partir de las repeticiones (obsesiones) textuales-autorales, aspecto que para Durand no es determinante o suficiente, aunque sí útil.<sup>3</sup> La mitocrítica adopta como postulado de base que una “imagen obsesiva”, un símbolo medio, para quedar integrado en una obra (y además para ser integrante, motor de integración y de organización del conjunto de la obra de un autor) debe “anclarse en un fondo antropológico más profundo que la aventura personal registrada en los estratos del inconsciente biográfico” (DURAND, 2003, p. 188). Aunadas a las psicobiográficas, deben integrarse las consideraciones socioeconómicas, es decir, el contexto, así como las relaciones entre el texto y sus estructuras formales. Así, Durand considera las obras de arte no sólo como visiones del mundo sino como universos propios que ordenan y articulan valores que, por su procedencia, exigen para su comprensión una referencia

3 Mauron fue un crítico reconocido por su libro *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1963). Entre sus obras se encuentran *Mallarmé l'obscur* (1941); *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé* (1950); *Note sur la structure inconsciente de Van Gogh* (1953); *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine* (1954); *Psychocritique du genre comique* (1964), etcétera. Otros críticos que siguieron esta línea son Marie Bonaparte que estudió a Edgar Allan Poe, y René Laforque que analizó a Charles Baudelaire.

última al mito. En sus siguientes obras el método se va perfeccionando, valiéndose de todos los recursos que revelen al mito y permitan su aprehensión y comprensión.<sup>4</sup>

Se propone, pues, un acercamiento al sentido a partir de una comprensión de la dinámica de estas estructuras de lo imaginario que exponen los mitos y sus símbolos, reunidos en un decorado único, peculiar, pero que siempre alude a las lecciones profundas del mito. Sobre el carácter dinámico de las estructuras míticas, Losada Goya recuerda que “Como el mito, la mitocrítica también es dinámica” (2016, p. 11).

Un concepto que parece haber olvidado la mitocrítica actual es el de mitoanálisis, aunque intente realizarlo de una manera que no lo nombra. Durand afirma que “la mitocrítica es una prolongación de las ‘nuevas críticas’ literarias y artísticas de estos últimos años, mientras que el mitoanálisis deja entrever una perspectiva más ambiciosa que quisiera descifrar amplias orientaciones míticas de momentos históricos y culturales colectivos” (2013, p. 14). Debe destacarse este intento de desciframiento y la idea socioespacial, topológica, de esta consideración teórica, pues debe importar a los estudios mitocríticos de la literatura mexicana. El término está forjado sobre el modelo del psicoanálisis, y define un método de estudio científico de los mitos con el fin de extraer de ellos no sólo el sentido psicológico sino también el sociológico. Este mitoanálisis “amplía el campo individual del psicoanálisis, siguiendo la trayectoria de la obra de Jung, y que, superando la reducción simbólica simplificadora de Freud, se basa en la afirmación del ‘politeísmo’ de las pulsiones de la psique” (DURAND, 2013, p. 350). James Hillman (1926-2011) muestra, según Durand, lo que aporta al análisis de tipo junguiano: “Mientras que el célebre psiquiatra de Zúrich generaliza y uniformiza por ejemplo el arquetipo de Anima, el mitoanálisis discierne distintos tipos de ánima según las tipologías de la mitología antigua: Venus, Deméter, Juno, Diana, etc.” (2013, 350). Este mitoanálisis “psicológico” se asocia así con una acepción sociológica, ya que los personajes mitológicos pueden ser objetos de un análisis sociohistórico y los dioses y héroes aparecen y desaparecen según un ritmo que marca los momentos de la historia sociocultural. Anotemos aquí una tipología para apoyar nuestro ejemplo: Quetzalcoatl.

El mitoanálisis “intenta entrever, detrás de los ejemplos concretos

4 Cf. *Ciencia del hombre y tradición. El nuevo espíritu antropológico* (1999); *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología* (2003); *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art* (1989), entre otros.

de la mitocrítica textual, el juego dinámico gracias al cual una agrupación humana vinculada por un destino cultural tramita sus temores y sus deseos, sus puntos de vista y sus visiones del mundo, para constituir el alma por la cual se identifica y sobrevive en cuanto a tal a través de los avatares y de las vicisitudes del devenir” (2013, 14). Hay que destacar aquí que esta explicación es fundamental en tanto implica la manera en que se dota de identidad, y en nuestro caso porque servirá de apoyo para reflexionar sobre la identidad mexicana, un asunto que ha estado en la agenda por lo menos desde hace ochenta años. El mitoanálisis intenta delimitar los grandes mitos directores de los momentos históricos y de los tipos de grupos y relaciones sociales: “Se trata de un mitoanálisis porque con frecuencia las instancias míticas están latentes y difusas en una sociedad, e incluso cuando están patentes la elección de uno u otro mito explícito escapa a la conciencia clara, aunque sea colectiva” (DURAND, 2013, p. 350).

La teoría y la crítica del siglo XX fueron fecundas y ofrecieron diversas perspectivas de aproximación al hecho literario. Historia literaria, sociología de la literatura, lingüística, retórica, marxismo, psicoanálisis, estructuralismo, sociocrítica, semiótica, etcétera, han contribuido a formar un corpus que nos permite ahora acercamientos y revisiones mucho más completos de la literatura nacional y establecer comparaciones más ricas. La mitocrítica y el mitoanálisis ofrecen una posibilidad de descubrimiento novedoso y crítica coherente de la literatura y de la forma en la que entra en diálogo con el mundo, con el espíritu del hombre. Nos parece conveniente intentar un acercamiento de esta naturaleza en nuestro continente debido a su perspectiva y alcance humanísticos. Gilbert Durand, asegura Blanca Solares, “defiende desde siempre la urgente necesidad de tender puentes entre las ciencias humanas para desembocar en la ciencia del hombre [...] nunca ha pretendido rechazar los resultados de nadie, sino, por el contrario, ofrecer un terreno de entendimiento común” (2013, p. 8).

Quizá debido a esta necesidad de entendimiento humano, ante las crisis de fin e inicio de siglos, la mitocrítica ha ganado un lugar en los estudios literarios, si bien el camino no ha sido fácil. Las dificultades de ofrecer una definición exhaustiva del mito<sup>5</sup> y de explicar suficientemente

5 No obstante, Losada Goya ofrece una definición que reúne las propuestas anteriormente por varios teóricos y que resulta muy operativa; para él el mito es un “relato explicativo, simbólico y dinámico, de uno o varios acontecimientos extraordinarios personales con referente trascendente, que carece en principio de testimonio histórico,

el funcionamiento del símbolo constituyen un obstáculo para una aplicación más extensa de la mitocrítica, pero al mismo tiempo puede ser un estímulo tanto teórica como metodológicamente, para integrar una práctica que permita una nueva manera de conocer al ser humano en este complejo inicio del siglo. La pluralidad de acercamientos, representaciones y tratamientos forma parte de la esencia del mito, así como la ambigüedad y casi la contradicción forman parte del símbolo. Lo que se ha logrado con este enfoque es integrar y contrastar diversas aportaciones, observar las modificaciones conceptuales relacionadas con un contexto y una percepción del mundo determinados, así como aproximarse a la literatura occidental y a los lectores de hoy de una manera que resulte útil, que cause un impacto en virtud de las revelaciones íntimas, interiores, que es capaz de ofrecer.

Independientemente de las cuestiones teóricas, vale la pena mencionar que en la práctica la mitocrítica permite estudiar mitos antiguos, medievales y modernos, analizar los mecanismos de construcción mítica del periodo correspondiente y abordar cuestiones relacionadas con su recepción. Los estudios teóricos plantean la cuestión del mito desde perspectivas muy variadas. Existen planteamientos basados en la historia de la literatura; aproximaciones al tematismo estructural; relaciones entre mitología y filosofía, psicoanálisis y antropología; se realizan indagaciones en el significado de los mitos según diversas perspectivas (político, social, antropológico), etcétera.

Los estudios mitocríticos, además, ya no hacen referencia únicamente a la literatura, sino que la relacionan con otras manifestaciones artísticas en las que se reincorporan las figuras y temas míticos, como el cine, la pintura, la fotografía o la ópera. De esa transversalidad entre las distintas artes surge un mejor conocimiento del mito, de nuestra época y de nosotros mismos, que es la función que deben cumplir la mitocrítica de la literatura y el mitoanálisis.

## La riqueza mítica de la literatura mexicana

Comprenderás entonces, María-Marie, que hay dos nuevas Ciudad

---

se compone de una serie de elementos invariantes reducibles a temas y sometidos a crisis, presenta un carácter conflictivo, emotivo, funcional, ritual y remite siempre a una cosmogonía o a una escatología absolutas, particulares o universales" (Losada Goya 2015, 9).

de México

que no figuran en los atlas y que, sin embargo, son tan reales como Londres o Eldorado.

(Rodrigo Fresán, Mantra)

Al correlacionar una somera revisión de nuestra historia literaria (*contexto*), el origen, trama y temas de los textos (*hecho literario*) y la mitocrítica (*teoría literaria*), es evidente el potencial que ofrece una aproximación de esta naturaleza, que abre la puerta no sólo a una mitocrítica sino también a mitoanálisis más amplios. Como un ejemplo que muestra la recurrentia a temáticas míticas de diversos escritores mexicanos ofrecemos la enumeración de algunos títulos de textos incluidos en la *Antología del poema en prosa en México*, de Luis Ignacio Helguera (1993), aunque lo mismo puede hacerse con otras recopilaciones. Nos encontramos con “Sysipho era”, de Carlos Díaz Dufoo II;<sup>6</sup> “José de Arimatea” y “Eva”, de Ramón López Velarde; el excepcional “A Circe”, de Julio Torri; “La Venus de Milo”, “Don Quijote”, “Noé”, “Salomé” y “Job”, de Salvador Novo; “El hermano del hijo pródigo” y “Anti-Orfeo”, de Owen; “El viaje”, de Álvaro Mutis, “Adán y Eva”, de Jaime Sabines; “Teonanácatl”, de Jaime García Terrés;<sup>7</sup> “Ángel”, de Tomás Segovia; “Naxos”, de Elsa Cross, “Las Meigas” de Jorge Esquinca; “Volver a Ítaca” de Héctor Carreto; “Dos caras tenía Jano” de Jaime Moreno Villarreal, entre otros. Como puede apreciarse, los motivos de la mitología grecolatina y bíblica son más abundantes que los de la mitología mesoamericana, lo que sin duda se debe a los factores coloniales de la configuración del país.

No obstante esta riqueza, hasta ahora los estudios mitocríti-

6 A propósito de las figuras de Prometeo, Sísifo y Ulises en la literatura mexicana, son de destacar textos recientes de autores jóvenes, como son “Nuevo Prometeo”, de Óscar de Pablo (1979), incluido en *Sonata para manos sucias* (2005); “Sísifo mira la TV” de Carlos Vicente Castro (1975), publicado en *Luvina*, 55, verano 2009; y “Ulises (negándose a volver)”, de Mijail Lamas (1979) en *El canto y la piedra* (2017).

7 Teonanácatl es un hongo alucinógeno mexicano que se utilizaba con fines rituales, como atestiguan algunos cronistas. Su representación en algunos códices lo vincula con Quetzalcoatl, y de ahí una de las formas de vincular a la literatura con el mito, esto es, de una manera *directa*, a través de aludir o incluir a un personaje mítico o bien a través de relaciones derivadas por atributos o relaciones culturales, como en el texto de García Terrés, incluido en *Carne de dios* (1964). *Teonanácatl* significa, precisamente, “la carne de los dioses”. El valor trascendental es lo que legitima la aproximación mitocrítica. Otra forma de vinculación, creemos, es la *indirecta*, la que reescribe a los mitos por temas, como en el caso de las novelas *Lampa vida* (1980) de Daniel Sada, *El gran pretender* (1992) de Luis Humberto Crosthwaite o *Mantra* (2001) de Rodrigo Fresán, y los relatos de *La sierra y el viento* (1977) de Eduardo Cornejo, *Relatos de mar, desierto y muerte* (1980) de Ricardo Elizondo, *Tijuanenses* (1989) de Federico Campbell y *Tierra de nadie* (1999) de Eduardo Antonio Parra, que reúnen “trazas míticas tanto de cosmovisiones regionales de la sierra y el desierto (seris, tarahumaras, yaquis) como de la mitología nacional azteca (Coatlícue, Quetzalcoatl, mitos cosmogónicos, etiológicos y escatológicos); animismo, tiempo y decires míticos; mitologización arcaista de espacios urbanos y de elementos de cultura popular” (cf. *Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*, Universitat Autònoma de Barcelona, disponible en <<http://grupsderecerca.uab.cat/catalogomitos/>>).

cos han sido realizados con un corpus primordialmente europeo. Hasta donde sabemos, son pocos los investigadores que han estudiado a autores latinoamericanos como Cortázar, Borges y García Márquez.<sup>8</sup> Menos aún son quienes lo han hecho con escritores mexicanos, aunque ya se han dado los primeros acercamientos con trabajos como los de Ruiz Otero, quien estudia los mitos en Rulfo, relacionando erotismo y religiosidad.<sup>9</sup> Es muy estimulante también corroborar la existencia de algunos artículos como el de González Treviño sobre una obra de Luisa Josefina Hernández o el de García Peña sobre una novela de Aline Petersson.<sup>10</sup>

En México David García Pérez publicó hace más de una década un libro que desde la perspectiva mitocrítica estudia el tema de la muerte en Juan Rulfo, por lo que se trata de un trabajo pionero, aunque no reconoce su deuda con la obra de Durand, a quien apenas menciona en una nota al pie.<sup>11</sup> A propósito de Rulfo, el catalán Eduardo Subirats le dedica un capítulo a la novela *Pedro Páramo* del escritor mexicano, tratando temas como el *descensus ad inferos*, Edipo y las diosas de México, en especial la Diosa Luna.<sup>12</sup>

Esperemos que el número de trabajos mitocríticos aumente en los próximos años con la deseable integración de grupos de investigación de jóvenes que conozcan estas posibilidades analíticas. La nómina de escritores mexicanos —y latinoamericanos— que han incluido mitos prehispánicos en sus obras no es corta, por lo que puede afirmarse que hay material más que suficiente para trabajar.

Como un caso ejemplar de las posibilidades no sólo mitocríticas sino mitoanalíticas de la literatura mexicana, se ofrece aquí el de la figura

8 Algunos ejemplos del ámbito hispánico son Francisco Javier Capitán Gómez, "Orfeo y Eurídice en un relato de Julio Cortázar"; Cristina Coriasso, "El laberinto como símbolo del referente inexistente: una comparación entre Borges y Buzzati", ambos en *Amaltea. Revista de mitocrítica*; Erea Fernández Folgueiras y Sara Santos Hurtado, "La reescritura americana de Antígona en el siglo XX. La hojarasca, de Gabriel García Márquez y A Time to Die, de Eric Bentley", en José Manuel Losada Goya (coord.) *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea* (Bari: Levante Editori, 2010, pp. 311-330).

9 Silvia Ruiz Otero, "Rulfo y sus mitos: religiosidad y erotismo", en José Manuel Losada Goya (coord.) (2010), *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*.

10 Ana Elena González Treviño, "Convertir el caos en cosmos: la lógica del laberinto en *Apocalipsis cum figuris* de Luisa Josefina Hernández"; Lilia Leticia García Peña, "Viajes paralelos desde el mito de Aracné: los abismos interiores de Aline Petersson", ambos en *Amaltea. Revista de mitocrítica*.

11 David García Pérez, *Morir en Comala. Mitocrítica de la muerte en la narrativa de Juan Rulfo* (México, Ediciones Coyoacán, 2004).

12 Eduardo Subirats, *Mito y literatura*, México: Siglo XXI, 2014. En este trabajo también se analizan, desde un enfoque que relaciona el mito con la filosofía, las novelas Yo el Supremo del paraguayo Augusto Roa Bastos, Los ríos profundos del peruano José María Arguedas, Macunaima de Mário de Andrade y Grande Sertão: Veredas de João Guimarães Rosa, ambos brasileños.

de Quetzalcoatl. Elisa Ramírez dice que es “héroe fundador y civilizador, dios, príncipe, artista y artesano, Lucero de la Mañana [...] una de las figuras —o complejo simbólico— más fascinantes del México antiguo” (2002, p. 50). Son muchos los textos que se han basado en este mito fundacional de la cultura mexicana, pero aquí sólo queremos destacar dos. También, queremos hacer mención —para subrayar la idea de complejo simbólico— otras dos manifestaciones culturales recientes. No se hará ninguna crítica formal sino sólo una exposición de notas sobre las posibilidades mitocríticas en un espacio más amplio. Los libros son *Quetzalcoatl* del catalán Agustí Bartra y la novela homónima del expresidente mexicano José López-Portillo y Pacheco.

En el primer caso se trata de un espléndido poema extenso. “Como poeta, lo que me importaba era crear, de ninguna manera glosar: ser fiel a la prodigiosa figura *desde lo hondo*, pero comunicándole una nueva actualidad palpitante, aprovechando los sutiles hilos de la trama de oro del mito antiguo para tejer por mi cuenta” (BARTRA, 1960, p. 12). El poema de Bartra reapareció como facsímil en 2008 de la edición original de 1960 con motivo de los 100 años del natalicio del autor, lo que demuestra al mismo tiempo la vigencia del interés y la importancia del texto en la bibliografía de quien fue exiliado en México por treinta años. El poema está compuesto por quince cantos más una sección de notas en las que incluye “tanto para una mayor comprensión del personaje como de mi interpretación en el poema, la transcripción de algunos fragmentos capitales del relato sobre Quetzalcoatl, procedente de códices prehispánicos” (BARTRA, 1960, p. 165). La versión que ofrece Bartra es la de Ángel María Garibay Kintana, esto es, hay una mediación por traducción del náhuatl al español. Luego de estas transcripciones aparecen anotaciones para cada canto, en donde Bartra refiere a Miguel León-Portillo —uno de los investigadores (y traductores) del México antiguo más importantes— y a Laurette Séjourné —antropóloga italiana naturalizada mexicana y, por tanto, también, aunque en otro nivel, traductora— y equipara el descenso a los infiernos del dios mexicano con el de Orfeo, entre otras reflexiones para cada sección.

El segundo texto es una novela compuesta por once capítulos, un prólogo “en el origen” y un epílogo, así como una serie de notas sobre las fuentes de las que el político mexicano se valió para construir su texto. El autor indica las tres versiones que conoce de la figura de Quetzal-

coatl, la del dios, la de “un personaje misterioso, presente en la tragedia de la Conquista” (LÓPEZ-PORTILLO Y PACHECO, 1965, p. 172) y la de los sacerdotes que recibían su nombre del culto a la deidad. En la obra, dice López-Portillo, se trata de la figura humana, pero “con las implicaciones conceptuales del principio filosófico con el que se identifica dentro de la Teogonía india” (LÓPEZ-PORTILLO Y PACHECO, 1965, p. 172). Se señalan asimismo algunos mecanismos de técnica narrativa, como la empleada en el capítulo de la profecía, para el cual “nos valimos del procedimiento de integración, consistente en unificar en un solo cuerpo de expresión los pasajes proféticos del *Chilam Balam* de Chumayel [...] algunas expresiones del azoro de Moctezuma, y la relación que hicieron los compañeros de Cuauhtémoc, que cita Sahagún, en la que de manera impresionante consta el relato de lo sucedido” (LÓPEZ-PORTILLO Y PACHECO, 1965, p. 173).

Como puede observarse, resulta curiosa la necesidad de los autores de explicar un tema por el que al parecer se sienten rebasados, como si se tratara de un peso histórico superlativo —y agregaríamos simbólico— que exigiese una reorientación —una canalización semiótica— o incluso casi una disculpa. De la obra de López-Portillo poco se ha dicho críticamente, y lo que puede hallarse tiene connotaciones místicas y gnósticas que no dejan de ser interesantes. Recuérdese que muchos presidentes de México fueron masones, y López-Portillo lo fue. Al final, se trata de dos orientaciones distintas pero convergentes de las motivaciones del re-conocimiento de la historia mexicana gracias a las nuevas políticas educativas postrevolucionarias que ofrecieron, a través de la academia, nuevas luces sobre el pasado de la nación.

Para mostrar la pervivencia del mito de Quetzalcoatl y su manifestación globalizada, queremos hacer mención a que, en 2018, en el Cheonan World Dance Festival de Corea del Sur, un ballet mexicano logró el segundo lugar entre 52 países. La noticia y el video de la pieza central circularon por redes sociales y prensa. Interesa hacer notar la intermedialidad del mito que ha pasado de la tradición oral, a los códices, a las crónicas, a la literatura y a la danza. El número se basa en pasos de danzas concheras y de otras orientaciones que aún se practican de manera ritual y que se mezclan con técnicas de danza contemporánea. La música está basada en instrumentos prehispánicos y los bailarines hacen sonar el *ayacaxtli*, una sonaja. Los vestuarios son muy coloridos y

hechos de plumas de aves, a la usanza de los atuendos aztecas.

**Figura 1.** Quetzalcóatl, presentación del grupo de danza mexicano.



Fuente: Captura de pantalla de elaboración personal desde el canal de YouTube de la agrupación Arte y Folklor. MÉXICO de Aranza Zu López, <https://www.youtube.com/watch?v=YFFpa7BFBKo>

Otro ejemplo: el 1 de diciembre de 2018, en la toma de posesión del nuevo presidente de México, Andrés Manuel López Obrador, los representantes de los sesenta y ocho pueblos originarios le entregaron un bastón de mando coronado por una cabeza de Quetzalcoatl, en su representación de serpiente emplumada. El bastón “fue hecho a mano por varias comunidades mixes de Oaxaca, más específicamente, del pueblo Ayuukjä’äy [...] es de madera de ahuehuete, árbol con un valor ceremonial muy profundo” (Noticieros Televisa, 2018). Es notable cómo este mito se hace presente en la vida pública de un país y retrotrae simbólicamente la historia sagrada de una cultura originaria, lo que demuestra una vez más la naturaleza ritual del ser humano.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Cf. Gadamer, “Acerca de la fenomenología del ritual y el lenguaje”, en *Mito y razón*, Barcelona, Paidós, 1997, en especial p. 91, en donde afirma que “el rito no es una forma de hablar, sino una forma de actuar. Donde se procede ritualmente, el hablar se convierte en una acción [...] La dimensión en que se realiza lo ritual es, sin embargo, siempre un comportamiento colectivo”.

**Figura 2.** Toma de protesta del presidente de México Andrés Manuel López Obrador. Gobierno de México, Presidencia de la República.



Fuente: <https://www.gob.mx/presidencia/galerias/ceremonia-de-entrega-de-baston-de-mando-de-pueblos-origenarios-y-mensaje-a-la-nacion>

Estas múltiples opciones de estudios de obras literarias en lo individual (lo sincrónico) y de las manifestaciones diferenciadas del mito en otros soportes o continuaciones (lo diacrónico) desde diversas perspectivas deben, no obstante, no perder de vista que han de procurar converger en intentos hermenéuticos de mayores dimensiones (lo arquetípico) expresados en los mitoanálisis a que aspiraba Durand.

## Conclusiones

te propongo que caminemos una vez más por nuestros viejos rumbos  
y escuchemos los oráculos que murmuran desde las rendijas de las  
alcantarillas  
la cabeza de Orfeo y la lengua emplumada de Quetzalcóatl.  
(Fernando del Paso, *Palinuro de México*)

Ya adelantábamos que las consideraciones teóricas de la mitocrítica incluían la parte fisiológica —biológica— de la manera en la que el ser humano construye su imaginario y por lo tanto sus esquemas mentales (esquemas que determinan orientaciones psicológicas y por tanto emociones y conductas). Aunque la propuesta de Durand es interdisciplinaria, la mitocrítica que le siguió ha olvidado casi por completo salvo dos

excepciones, ambas en *El retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas*, libro editado por Alain Verjat en 1989, es decir, hace treinta años. Se trata de la propuesta de un diagnóstico clínico de las configuraciones imaginarias y de una tipología psicoterapéutica. No conocemos otros intentos que dirijan su atención a una consolidación teórica que incluya a las ciencias médicas. La neurología, que creció a pasos agigantados desde la década de los noventa, podría ser de gran ayuda para una actualización teórica. Desde luego, es una empresa complicada por la compartimentación a la que han sido obligadas las ciencias, la especialización extrema que aún divide a las ciencias sociales y las humanidades y a las ciencias médico-biológicas. Sin duda, un esfuerzo de este tipo, inter-, multi- o transdisciplinar, requiere de un equipo con el mismo interés, capaz de reunir los recursos necesarios en proyectos de mediano y largo plazos que arroje resultados que alienten la propagación de otros que contribuyan a una mejor comprensión de las motivaciones de nuestra especie, motivaciones que son representadas artísticamente por nuestros escritores.

Es difícil decidir si este mundo globalizado soporta aún las ideas de nación y raza como para mantener las categorías decimonónicas de “literatura mexicana” o “literatura hispanoamericana”. No obstante, la perspectiva de la mitocrítica —si se basa en un análisis arquetípico, si se basa en una constante investigación interdisciplinaria que considere diferentes aspectos de la conducta del hombre— ofrece efectivamente la posibilidad de unos estudios literarios que nos ayuden a comprender mejor a los escritores y las obras actuales y futuros, sean de la región que sean, y sobre todo a comprender mejor a los escritores y las obras pasados que se inscriben en una época que sí puede ser nacional o continental, propia de un pueblo o de una raza en una época y un espacio determinados que son parte de nuestro presente. Esas configuraciones son las que han dado como resultado, junto con el desarrollo tecnológico, las peculiaridades de lo local (que hay que diferenciar de lo nacional) en el contexto global.

A las reflexiones teóricas generales anteriores debemos sumar las particulares metodológicas del estudio del mito en la literatura mexicana. El mito no sólo debe ser identificado y descrito, ni debe ser únicamente analizado desde la perspectiva de su reescritura, sino que en ocasiones debe ser *traducido*, como propone la actual escuela inglesa

del estudio del mito. Esta traducción es particularmente necesaria si se considera la condición global de la cultura. La traducción rebasa los aspectos propios de los estudios de traducción literaria y también, sobre todo, la consideración de los modos de transferencia del mito entre *culturas* y *épocas*. Y es precisamente aquí donde resultan más pertinentes estos estudios en la literatura mexicana, que como dijimos es sincrética y diversa. De qué modo son llevados los mitos a una lengua diferente o —quizá más importante— a un nuevo medio. Si la mitología mexicana nace precisamente de la traducción posterior a la conquista, es preciso comenzar a trabajar estas representaciones actualizadas (a veces por frailes a quienes mucho se debe) y sus asimilaciones en los escritores que leyeron esas historias casi siempre en traducción y quienes luego fueron también traductores. No debemos olvidar que estas traducciones conllevan casi siempre implicaciones políticas, religiosas o económicas que no es posible soslayar en una hermenéutica del mito como la que proponía Gadamer, una hermenéutica que tomara en cuenta el diálogo del mito con la ciencia. En época de crisis la resiliencia del mito puede ofrecer sin duda diversas lecciones, puesto que, como señalara el filósofo alemán, “el mito tiene, en relación con la verdad, el valor de ser la voz de un tiempo originario más sabio” (GADAMER, 1997, 169).

## REFERÊNCIAS

ARTE Y FOLKLOR. MÉXICO de Aranza Zu López (2018). Final Quetzalcóatl en Cheonan World Dance Festival 2018. Video de YouTube disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=YFFpa7B-FBKo>>. Acceso el: 10 sep. 2019.

BARTRA, Agustí. **Quetzalcoatl**. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

DURAND, Gilbert. **Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general**. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

-----, **La imaginación simbólica**. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

-----, **De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra**. Barcelona: Anthropolos, 2013.

GADAMER, Hans-Georg. **Mito y razón**. Barcelona: Paidós, 1997.

HELGUERA, Luis Ignacio. **Antología del poema en prosa en México**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

LÓPEZ-PORTILLO Y PACHECO, José. **Quetzalcoatl**. Barcelona: Salvat Editores, 1976.

LOSADA GOYA, José Manuel (ed.) (2015). **Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinar**. Berlín: Logos Verlag, 2015.

-----, **Mitos de hoy. Ensayos de mitocrítica cultural**. Berlín: Logos Verlag, 2016.

NOTICIEROS TELEvisa. ¿Qué es el bastón de mando que le darán a AMLO? **Televisa.News**, 29 de noviembre de 2018. Disponible en: <<https://noticieros.televisa.com/historia/que-es-el-baston-de-mando-que-le-daran-a-amlo/>>. Acceso el: 10 sep. 2019.

NOTIMEX. Leyenda de Quetzalcóatl conquista a Corea del Sur. **El Universal**, 21 de septiembre de 2018. Disponible en: <<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/leyenda-de-quetzalcoatl-conquista-corea-del-sur>>. Acceso el: 10 sep. 2019.

RAMÍREZ, Elisa (2002). Historia del sabio señor Quetzalcóatl. **Arqueología Mexicana**, núm. 53, pp. 50-53.

VERJAT, Alain. **El retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas**. Barcelona: Anthropos, 1989.

Data do recebimento: 15 setembro 2019

Data da aprovação: 08 novembro 2019





DOI 10.5380/2238-0701.2019n19-09

Data de Recebimento: 28/02/19

**Data de Aprovação: 08/04/19**

La suite à demain: gancho, folhetim e o  
romance-folhetim A Condessa de Salisbury





## **La suite à demain: gancho, folhetim e o romance-folhetim A Condessa de Salisbury<sup>1</sup>**

*To be continued: cliffhanger, feuilleton and La Comtesse de Salisbury*

*La suite à demain: gancho, folleto y La Comtesse de Salisbury*

---

LUÍS ENRIQUE CAZANI JÚNIOR <sup>2</sup>

---

**Resumo:** O presente trabalho apresenta notas sobre a origem e a consolidação do folhetim como uma seção localizada na extremidade inferior dos jornais franceses. Além disso, levanta-se a constituição do romance-folhetim como uma matriz de linguagem, indicando suas fases e avaliando a construção de seus ganchos. Há uma análise narrativa seguindo Propp (2012) e McKee (2006) do gancho do primeiro capítulo do romance-folhetim A Condessa de Salisbury (1836), escrito por Alexandre Dumas. Da alteração do tamanho da folha do papel às experimentações no espaço extra, o termo “folhetim” tornou-se sinônimo de apenas uma de suas publicações, o romance-folhetim, ainda que tenha sido um espaço de textos diversos.

---

<sup>1</sup> Trabalho financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP: 2014/10135-3).

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC/Unesp). Bolsista de Doutorado e de Mestrado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). E-mail: enrique.cazani@unesp.br.

**Palavras-chave:** Folhetim; Romance-folhetim; Gancho; Interrupção.

**Abstract:** This paper presents considerations about the origin and the consolidation of the feuilleton, section located at the lower end of the French newspapers. Also, it analyzes the constitution of the roman-feuilleton as a language basis, indicating its phases and evaluating the construction of cliffhangers. There is a analysis following Propp (2012) and Mckee (2006) from the cliffhanger of the first chapter of the *La Comtesse de Salisbury* (1836) written by Alexandre Dumas. From the change in the size of the sheet of paper to the trials in the space added, the term “feuilleton” has become synonymous with only one of its publications, the feuilleton roman, although it has been a space of diverse texts.

**Keywords:** Feuilleton; Serial novel; Cliffhanger; Interruption.

**Resumen:** El presente trabajo presenta notas sobre el origen y la consolidación del folleto como una sección ubicada en el extremo inferior de los periódicos franceses. Además, se levanta la constitución del romance-folleto como una matriz de lenguaje, indicando sus fases y evaluando la construcción de sus ganchos. Hay un análisis siguiendo Propp (2012) y Mckee (2006) del gancho del primer capítulo de la novela *La Comtesse de Salisbury* (1836) escrita por Alexandre Dumas. De la alteración del tamaño de la hoja del papel a las experimentaciones en el espacio agregado, el término “folleto” se ha convertido en sinónimo de una de sus publicaciones, la novela seriada, aunque haya sido un espacio de textos diversos.

**Palabras claves:** Folleto; Romance folleto; gancho; interrupción

## Introdução

Foram consultadas as páginas digitalizadas de jornais franceses do final do século XVIII e do início do século XIX na plataforma de acesso *on-line* da *Biblioteca Nacional da França* (BnF) para estudo sobre o gan-

cho e a gênese do folhetim e do romance-folhetim. O resgate, leitura e discussão das colunas inaugurais do *Journal des Débats*, *Le Siècle* e *La Presse* gerou os apontamentos expostos neste trabalho. No percurso da investigação, foi encontrado o primeiro folhetim, as razões e a data do seu aparecimento, além do primeiro romance: *A Condessa de Salisbury* (1836), de Alexandre Dumas. Olhares foram lançados sobre essa obra precursora, possuindo como centro de interesse o corte de fim do capítulo de sua estreia, comparando-o com o término do primeiro capítulo de *Os Três Mosqueteiros* (1844), escrito pelo mesmo autor no ápice do movimento, aqui descrito e caracterizado. As funções proppianas e a tríade “expectativa, resultado e brecha” de Robert Mckee (2006) auxiliam o entendimento da sua organização narrativa e do gancho, métodos empregados neste trabalho.

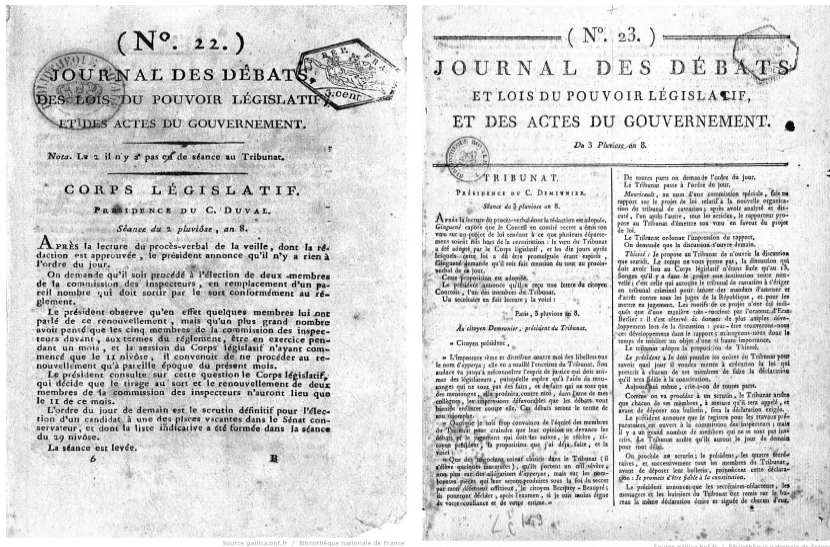
Esse modo de publicação seriado de histórias pelo Jornalismo suscita polêmicas quanto à monetização: remuneração por linha desenvolvida, literatura denominada industrial pelo uso da produção racionalizada e alteração do modelo de negócio de jornais para atrair a burguesia como consumidora. Da serialidade, que pressupõe o fragmento, a interrupção e a repetição, veio o corte sistemático; da recepção inserida na dinâmica de mercado adveio a necessidade de extrair efeitos de sentido que garantissem a manutenção da aquisição; continuar significava alimentar, protelar, cumprir e “quebrar” as expectativas do leitor enquanto for rentável.

## Notas sobre a origem e consolidação do folhetim

*Feuilleton* é a flexão de grau no diminutivo do substantivo masculino *feuille*, podendo ser compreendido como uma folha de tamanho reduzido. O vocábulo define, também, uma seção localizada ao final das páginas dos jornais conhecida no Brasil como *folhetim*. Segundo Massaud Moisés (2013), essa palavra emergiu em 1790 e a concepção da coluna homônima atribuída a J. Louis Geoffroy<sup>3</sup> foi lançada em 1799 pelo *Journal des Débats*, dirigido por Louis-François Bertin.

3 Para Massaud Moisés (2013), Jean é o primeiro nome de Louis-Geofroy, enquanto The British Cyclopaedia of the Arts, Sciences, History, Geography Literature, Natural History and Biography define Julien.

**Figura 01-02:** Fac similar Journal des Débats, edições de 22 e 23 de janeiro de 1800



FONTE: Biblioteca Nacional da França (BnF)

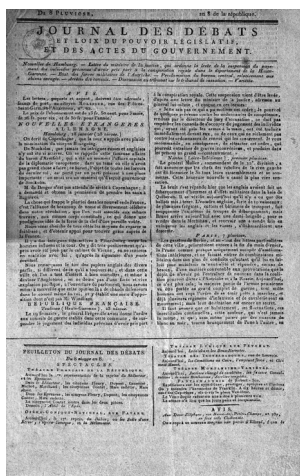
Ao debruçar-se sobre as publicações desse periódico<sup>4</sup> disponibilizadas pela *Biblioteca Nacional da França* (BnF), constatou-se alteração em sua diagramação na edição número 23<sup>5</sup> publicada em 23 de janeiro de 1800. Dispostos anteriormente<sup>6</sup> de forma corrente em coluna única conforme a figura 01, os textos foram distribuídos em duas colunas justapostas pelas suas quatro páginas. Uma nova mudança foi detectada na edição número 28<sup>7</sup> publicada em 28 de janeiro: demarcou-se horizontalmente a página com traço espesso, dividindo-a de maneira irregular, em uma parcela superior e outra inferior. Dessa forma, ao final do século XVIII, emitiu-se pela primeira vez um fragmento de jornal como *Feuilleton*.

4 Consultaram-se as edições do período compreendido entre 21 de janeiro e 21 de fevereiro de 1800 na BnF.

5 Publicação disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k415705g.image>> acesso em 07.04.2015.

6 Publicação disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4157043.image>> acesso em 07.04.2015.

7 Publicação disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k415710x.image>> acesso em 07.04.2015.

**Figura 03:** Fac similar Journal des Débats, edições de 28 de janeiro de 1800

FONTE: Biblioteca Nacional da França (BnF)

De acordo com *Le Livre du centenaire du Journal des Débats*, a origem do folhetim está relacionada com modificações na extensão da página do jornal, como demonstra o excerto abaixo que postergou a origem do folhetim para 29 de janeiro de 1800. Contudo, como visto no cabeçalho da figura 03, a data correta é 8 pluviôse, identificada pela BnF como dia 28.

Em 23 de janeiro de 1800, ou 3 pluviôse no calendário republicano francês, o *Journal des Débats* é convertido para o formato de l'Éclair, pequeno i-4o; contém o resumo das sessões do Tribunal e do Corpo Legislativo assinada por Baudouin. Em 25 de janeiro, ou 5 pluviôse, tudo mudou: a equipe administrativa de Bertin instala-se, com nomes conhecidos que aparecem em todos os jornais. Isto é, Dupré, Molinier e Geoffroy, não o crítico, mas Geoffroy, o funcionário a quem as cartas, encomendas e dinheiro devem ser enviados e quem recebe as assinaturas. Em 29 de janeiro, ou 9 pluviôse, o formato i-4o aumenta e cria-se a pequena seção, chamada folhetim. Foram produzidas duas edições, uma com e a outra sem o folhetim. O jornal completo, ou seja, com o folhetim, custou por departamento um franco e cinquenta a mais por trimestre. A edição dupla foi mantida até o final do ano XI. Os boletins de teatro eram, inicialmente, apenas anúncios de shows que ocorreriam no dia, com algumas avaliações. Com Geoffroy, folhetim sustenta-se com a dramaturgia (PLON; NOURRIT, 1889, p. 28,

tradução nossa)<sup>8</sup>.

Segundo *The British Cyclopaedia of the Arts, Sciences, History, Geography, Literature, Natural History and Biography*, organizado por Charles Partington, Julien Louis-Geoffroy (1743-1814) foi um aficcionado pelo teatro, reconhecido professor, cultuado crítico francês e premiado panegírico. Suas apreciações e suas provocações acerca da literatura, moralidade e filosofia foram registradas em inúmeras linhas publicadas em *Annee Litteraire e Journal des Débats*. Com sua morte em 1814, Geoffroy não vivenciou o florescimento do folhetim como espaço de recepção de obras literárias, considerado o apogeu da sua criação.

Partindo desse pressuposto, a revisão e a adequação de uma propriedade do meio de comunicação favoreceu a ocorrência de experimentações no espaço extra do jornal, dado importante da constituição não relatada pela literatura especializada. Inicialmente, existiam edições simultâneas, com a presença e ausência do folhetim como relatado no trecho citado. Posteriormente, apenas com sua presença. Atribui-se à crítica literária e ao teatro o status quo de suas forças motrizes.

É possível caracterizar o folhetim no período de formação como um espaço de publicização da cultura. Na edição de 1 de fevereiro de 1800, ele foi iniciado com os seguintes dizeres aqui traduzidos: “o preço para a inserção de anúncios, avisos, etc., é de 15 centavos por linha. Realizamos convênios com aqueles que desejam levar ao público seus artigos<sup>9</sup>”. Notabiliza-se, portanto, o seu caráter mercadológico e de agendamento social. Nas publicações iniciais, ele foi composto com textos de natureza diversa e de pequena extensão: divulgação de peças teatrais (*Spectacles*); matérias de política e literatura (*Ephémérides politiques et litteraires*), charadas (*Charades*), enigmas (*Enigme*), divulgação de livros (*Notices de livres*), avisos e conselhos (*Avis*), poemas (*Logogryphe, Épi-*

8 Texto original: “Dès le 3 pluviôse an VIII (23 janvier 1800), le Journal des Débats prend le format de l'Éclair, petit in-4o; mais il ne contient encore qu'un résumé des séances du Tribunat et du Corps législatif; la signature de l'imprimeur est toujours celle de Baudouin. Le 5 pluviôse (25 janvier), tout est changé; le personnel administratif des Bertin, dont les noms ont paru dans tous leurs journaux d'autrefois, est installé. C'est Dupré, Molinier, puis Geoffroy, non pas Geoffroy le critique, mais Geoffroy l'employé, auquel les lettres, paquets et argent doivent être envoyés, et qui reçoit les abonnements. (...) Le 9 pluviôse, le format in-4o s'allonge et devient un petit in-folio pour faire place au feuilleton. Il se tirait deux éditions, l'une avec et l'autre sans le feuilleton. Le journal complet, c'est-à-dire avec le feuilleton, coûtait pour les départements un franc cinquante de plus par trimestre. La double édition s'est maintenue jusqu'à la fin de l'an XI. Bientôt le bulletin des tréates, qui n'était d'abord que a simple annonce des spectacles du jour, contient quelques appréciations. Puis Geoffroy paraît, et le feuilleton dramatique est fondé”.

9 Texto original: “Le prix de insertion des annonces, avis, etc, est 15 centimes par ligne. On prendra des arrangements avec ceux qui front répéter leurs articles”.

*gramme*), venda de produtos (*Bien à vendre*), moda (*Modes*), demandas (*Demandes*) e informações da tesouraria nacional (*Trésorerie Nationale*); serialização que contempla textos independentes a cada veiculação, reunidos sob a mesma denominação.

Trinta e seis anos mais tarde, ao analisar as edições do período de fundação<sup>10</sup> do jornal *Le Siècle: journal politique, littéraire et d'économie sociale*, concebido por Armand Dutacq, notou-se que suas publicações também continham quatro páginas, das quais três possuíam a demarcação *Feuilleton*. Na edição de apresentação<sup>11</sup> divulgada em 23 de junho de 1836, Louis Desnoyers explicou a finalidade do folhetim: romper a submissão de determinados temas à política, sobre a qual se confeccionavam os jornais da época. Essa premiere expôs ao leitor a situação do momento e as mudanças buscadas através da seção.

Um conjunto de escritores especializados confeccionavam os textos, distribuídos nas divisões temáticas: Literatura Nacional (*Littérature Nationale*), Teatro (*Théâtres*), Literatura Estrangeira (*Littérature Étrangère*), Ciências Morais (*Sciences Morales*), Ciências Físicas (*Sciences Physiques*), Belas-Artes (*Beaux-Arts*), Cursos Públicos (*Cours Publics*), Concursos Acadêmicos (*Concours Académiques*), Revista Estrangeira (*Revue Étrangère*), Indústria (*Industrie*), Turismo (*Voyages*), Misturas (*Mélanges*) e Variedades (*Variétés*). A apresentação destacou o relacionamento entre literatura nacional e política, campos de atuação fundados na dialética, cuja evolução é condicionada pela existência de discussões. Por meio dos folhetins, eram buscados o restabelecimento da crítica e a promoção um regimento literário.

Em sua primeira edição, publicada em primeiro de julho de 1836, foram mencionados críticos, escritores e acadêmicos selecionados para confeccionar artigos de literatura: Charles Nodier, Bibliophile Fortoul, Michel-Raymond, Eléonore de Vaulabelle, Edouard Lemoine, Altaroche, Achille Jubinal, H de Latouche, Alphonse Karr, Felix Pyat, León Gozlan, Hippolyte Fortoul, Roger de Beauvoir, Henri Martin, Henri Monnier, Louis Viardot, Louis Desnoyers, Raoul-Rochette e Bory Saint-Vicent. Ao relatar sobre a inserção de textos que concernem à literatura estrangeira, o editor do prospecto ressaltou a possibilidade de conhecer, dialogar, estudar e inventariar obras. Revistas estrangeiras eram consideradas materiais

10 Consultaram-se as edições do período compreendido de primeiro a 31 de julho de 1836.

11 Publicação original disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k718312w.image.langPT.r=Le%20Si%C3%A8cle%20journal%20politique,%20litt%C3%A9raire>>, acesso em 07.04.2015.

ricos em informações e faziam sucesso entre os leitores, ganhando seção à parte. É evidente o modo como os jornais da época teciam críticas ao teatro, reconhecido como outra divisão temática do folhetim. Na exposição de estreia, foram apontadas as alterações pelas quais as peças de teatro passavam, tais como limites das categorias fundamentais do drama, além do emprego do excesso e do excêntrico na elaboração. A crítica dramática era considerada negligente por não promover direcionamentos aos movimentos vanguardistas.

Na divisão temática *Ciências Morais*, Louis Desnoyers criticou o pensamento filosófico na Era Moderna, descaracterizado pela expansão da atuação do homem nas pesquisas. Foi ampliado o interesse pelos estudos que integram o ser, considerando relacionamentos com a materialidade, a moralidade e a cidadania. Havia, ainda, assuntos históricos, geográficos, biográficos e estatísticos nessa divisão. Descobertas científicas e aplicações eram divulgadas em *Ciências Físicas*; informações sobre *Indústria* eram apresentadas sob essa chancela; as exposições, os concertos e os estudos técnicos, históricos e biográficos acerca de artistas eram classificados como *Belas-Artes*; as seleções públicas e programas de ensino eram inseridos em *Concursos Públicos* e *Cursos Acadêmicos*; as crônicas de viagem, costumes, curiosidades, clima e países integravam *Viagens*; as obras completas, trechos, novelas e festivais artísticos eram reunidos sob o título de *Variedades*; por fim, textos que não integravam as divisões temáticas eram denominados de *Misturados* ou *Diversos*.

No exercício analítico que compreendeu as edições do período de formação<sup>12</sup> do *La Presse*, jornal criado por Émile de Girardin, constatou-se o caráter irregular do seu folhetim: há uma variação de duas a quatro páginas de edição em edição e a barra espessa horizontal não era fixa: o corpo superior invadia o rodapé. Não foi encontrado na *premiere*<sup>13</sup> qualquer menção ao *Feuilleton*. Mas pode-se apontar como temas frequentes encontrados no período analisado: *Ciência*, *Viagem*, *Indústria*, *Dramaturgia*, *Biografias* e *Críticas Literárias*. Entre os autores que assinavam o folhetim do *La Presse* estão Frédéric Soulié, Alexandre Dumas, Martin Doisy e Alphonse Esquiros. Soulié foi responsável pela assinatura da primeira edição do *Feuilleton* do *La Presse*, um texto poético que engrandeceu e enobreceu o papel da seção, trecho significativo traduzido

12 Consultaram-se as edições do período compreendido entre primeiro de julho a 31 de fevereiro de 1836.

13 Publicação original disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k426719v>>, acesso em 07.04.2015

e apresentado aqui: “se a impressão tivesse sido inventada há dois mil anos, se a imprensa diária tivesse existido, se o *Feuilleton* tivesse vivido, os romanos teriam o feito um Deus”<sup>14</sup>. Entre metáforas e alegorias, o escritor atribuiu à Revista *Mercure françois* (1611) como sua provável raiz. De modo geral, Soulié vislumbrou a ação do folhetim em seu artigo e concluiu: “Folhetim é um poder. A melhor prova que posso dar é que são poucos os que são lisonjeados e insultados”<sup>15</sup>.

Ao longo do século XIX, o folhetim sofreu um processo de sistematização que impossibilita atribuí-lo a chancela unívoca de entretenimento como era no início. Passou-se a ser inserido no espaço obras literárias de modo fragmentado, modo de publicação que levou à constituição de um gênero do discurso: o romance-folhetim. O periódico, como veículo de comunicação, contempla com objetividade os eventos do cotidiano. Sua apresentação em si produz um sentido de completude, embora possam existir desdobramentos, gerando novas totalidades. No romance-folhetim não é diferente, como se segue.

## Romance-folhetim: origem, fases e características

Define-se romance-folhetim como história seriada que foi criada para ser publicada na seção *Feuilleton*. Existem diversas tentativas de estabelecer o marco de origem do fenômeno. Arnold Hauser (1972) credita à *Revue Deux Mondes* a responsabilidade da serialização de histórias.

La Presse e o Siècle são os primeiros jornais diários a publicar séries de artigos, mas a ideia de publicar um romance em folhetins não lhe pertence. Vem já de Véron, que foi o primeiro a pô-la em prática na sua *Revue de Paris* fundada em 1829. Buloz aproveita-se dela na *Revue des Deux Mondes* e publica sob esta forma, entre outras coisas, romances de Balzac (HAUSER, 1972, p. 894).

Escrita por Honoré de Balzac, *La vieille fille* é considerada por alguns críticos como a primeira obra da seção. Contudo, ao debruçar-se sobre as publicações do *La Presse* de 23 de outubro a 4 de novembro

14 Texto original: “Si l'imprimerie eût été inventée il y a deux mille ans, si la presse quotidienne eût existé, si le *Feuilleton* eût vécu, les Romains en eussent fait un dieu”.

15 Texto original: “Le *Feuilleton* est une puissance. La meilleure preuve que j'en puisse donner, c'est qu'il y en a peu qui soient plus flattés et plus insultés”.

de 1836, denotou-se sua inserção na parte superior do periódico, na coluna *Variétés*. Há, ainda, *Lazarrillo de Tormes*, publicada de forma seriada no folhetim do *Le Siècle* a partir de 5 de agosto de 1836. Nesta pesquisa, *La Comtesse de Salisbury* ou *A Condessa de Salisbury* em português é tido como primeiro romance-folhetim francês, escrito por Alexandre Dumas e publicado a partir de 15 de julho de 1836 no *La Presse*. Até tal data, não foram encontrados romances no *Le Siècle* e no *Journal des Débats*.

Em *Folhetim: uma história*, Marlyse Meyer (1996) indicou três momentos distintos da produção folhetinesca, considerando reverberações das revoluções burguesas de 1830 e 1848, o golpe de Estado de 1851 e a Guerra Franco-Prussiana de 1870. No ínterim compreendido entre os anos de 1836 e de 1850, os escritores Eugène Sue, Alexandre Dumas e Honoré de Balzac estabeleceram o arcabouço do romance-folhetim com narrativas históricas e sociais dotadas de heróis ideais; de 1851 a 1871, sob a égide de Luís Napoleão, Ponson du Terrail criou a estrutura rocambolesca<sup>16</sup>, alusão ao anti-herói Rocambole, com aventuras sob a forma de série, no tempo em que surgiram as vendas unitárias do *Le Petit Journal*; e, por fim, de 1871 a 1914, o pensamento conservador, sentimental, sensacionalista e, agora, naturalista, ressoou em textos de Émile Richebourg e Xavier de Montepín que evocaram heróis-vítimas. Após conferir os limites, Meyer (1996) atribuiu a Émile de Girardin a responsabilidade pela criação do gênero. Como editor do jornal *La Presse*, foi o responsável pelo barateamento das assinaturas, utilizando a publicidade e tornando a burguesia seu público consumidor. O gesto possibilitou o apogeu da literatura nos rodapés.

A almejada adequação ao grande público, a necessidade do corte sistemático num momento que deixe a atenção em “suspense” levam não só a novas concepções de estrutura (por exemplo, o problema dos fins dos capítulos ou de série, a distribuição da matéria seguindo aquele esquema iterativo tão bem evidenciado por Eco) como a uma simplificação na caracterização dos personagens, muito romântica na sua distribuição maniqueísta, assim como a uma série de outros caçotes estilísticos. Verifica-se, além disso, genial adaptação à técnica do “suspense” e ao rápido e amplo ritmo folhetinesco dos grandes temas românticos: o herói vingador ou purificador, a jovem desflorada

16 Meyer (1996) indica como características: exagero, paródia, apropriação de matrizes de linguagem e meta-linguagem

e pura, os terríveis homens do mal, os grandes mitos modernos da cidade devoradora, a História e as histórias fabulosas etc (MEYER, 1996, p. 31).

A partir de compêndio, José Alcides Ribeiro (1996) elencou propriedades do romance-folhetim. Com Sainte-Beuve foram indicadas duas consequências da monetarização por linha dos escritores: histórias extensas e repleta de diálogos; em Régis Messac, ele postulou sobre a similaridade do gênero como o melodrama e o romance picaresco, destacando a ausência da interioridade da personagem, mecanismos que chamem a atenção e seduzam os leitores, como ganchos e o próprio título do romance, a presença de retomadas com atualizações das ações, exposições grandiosas, inspirações no romance histórico, utilização de objetos mágicos, epítetos para referenciar personagens, criminalidade, miséria, acaso e conflitos sociais como temas, além do excesso de ações com consequências negativas e construção com interação do diretor do jornal e público; discutindo notas de Pierre Noriey, Ribeiro (1996) dissertou sobre o reconhecimento da personagem pelo detalhamento físico, além de denotar descrições mínimas e cenários recorrentes; seguindo Jean-Louis Bory, retratou as consequências da serialidade, efeitos da interrupção no desenvolvimento da história e abertura de linhas narrativas diversas, por fim, com Umberto Eco, vislumbrou aspectos ideológicos e fundamentais, como mistura de fantasia e realidade, além da estrutura sinusoidal.

## **La suite à demain: o gancho no romance-folhetim**

A locução francesa “*la suite à demain*” era utilizada no encerramento de capítulos do romance-folhetim significando “continua amanhã”. Essa marcação integrava a sistematização do corte, cuja ruptura ocorria a partir de uma situação que despertava curiosidade para manter a continuidade da fruição. Em estudo sobre a serialidade desse gênero do discurso, Jean Louis Bory (1966, p.13) afirmou: “deve-se não só apoiar nessa fragmentação, mas alimentar-se dela, extrair efeitos de sentido dessa divisão” e “é necessário que cada publicação seja vislumbrada como totalidade de sentido, satisfazendo e renovando a expectativa do

leitor, criando o suspense<sup>17</sup>”.

Você estava falando de arte, aqui está a arte. A arte do desejo e da espera. Você tem, suponho eu, um personagem chamado Senhor Arthur que interessa ao público. Faça manobras com ele de modo que nenhuma ação ou efeito seja perdido. Ao final da publicação, uma situação crítica, um vocábulo misterioso e Arthur, claro, com a presença de Arthur. Quanto mais o público apreciar Arthur, mais deverá ser utilizado como chamariz<sup>18</sup> (BORY, 1966, p. 13-14).

Na historicização do folhetim, Meyer (1996) exaltou esse poder da construção textual de Eugène Sue a partir do excerto de Liliane Durand Dessert:

O romance folhetim de E.Sue põe em ação uma técnica de exacerbação do desejo — desejo de saber — num contexto sadomasoquista: o leitor fica preso, pela periodicidade, no “acme” de uma posição “sublime”, no sentido etimológico da palavra, isto é, encontrar-se nos confins de um saber incessantemente prometido, mas sempre adiado: “Eu digo, para fazer esperar aquilo que escolhi não dizer”; donde o deleite, de certo modo masoquista, do leitor, que aceita ser sempre frustrado, sempre desconcertado, balançado ao bel-prazer do romancista entre a deliciosa angústia e a hipotética esperança: “E o desejo cresce quando se afasta o efeito”, esse verso do velho Corneille sugere muito bem como toda manipulação proteladora contém subentendidos eróticos (DESSERT apud MEYER, 1996, p. 78-79).

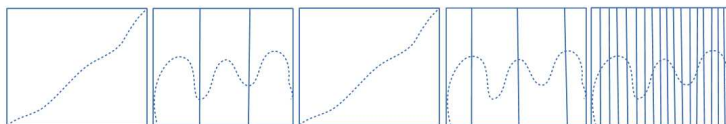
Na tessitura da trama, quais foram os elementos empregados para despertar a vontade no leitor? Componentes provenientes do teatro grego: peripécia, reconhecimento e catástrofe. Segundo Aristóteles (1966, p. 80-81), a peripécia é “mutação dos sucessos, no contrário”; o reconhecimento é a “passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita para a desdita”; por fim, a catástrofe é um evento negativo de im-

17 Texto original: “Il doit non seulement supporter ce découpage, mais s’en nourrir, en tirer des effets” e, ainda, “Il faut que l’épisode publié soit non seulement un tout - satisfasse une certaine attente du lecteur - mais renouvelle cette attente, crée ce que nous appelons aujourd’hui le suspense”.

18 Texto original: “C’est surtout dans la coupe, monsieur, que le vrai feuilletoniste se retrouve. Il faut que chaque numéro tombe bien, qu’il tienne au suivant par une espèce de cordon ombilical, qu’il appelle, qu’il donne le désir, l’impatience de lire la suite. Vous parlez d’art, tout à l’heure; l’art, le voilà. C’est l’art de se faire désirer; de se faire attendre. Vous avez, je suppose, un M.Arthur à qui vote public s’intéresse. Faites manoeuvrer ce gaillard-là de façon qu’aucun de ses faits et gestes ne porte à faux, ne soit perdu pour l’effet. A chaque bout de feuilleton une situation critique, un mot mystérieux, et Arthur, toujours Arthur au bout! Plus le public auro mordu à votre Arthur, plus vous devez en tirer parti, le lui présenter comme amorce”.

pacto significativo. Alguns estudiosos preferem o conceito de “golpe ou lance teatral”, definido por Pavis (2011, p. 287) como “ação totalmente imprevista que muda subitamente a situação, o desenrolar ou a saída da ação”. São artifícios que elevam a tensão da narrativa e, consequentemente, são usados para o rompimento. Luís Enrique Cazani Júnior (2016) sintetiza essas oscilações e as rupturas de diferentes gêneros do discurso em seu estudo acerca do fenômeno do gancho. O quarto quadrante da figura 4 pode ser aplicado ao romance-folhetim, precursor das telenovelas atuais. Enquanto a tragédia possui apresentação contínua, o melodrama apresentava três atos encerrados após a conclusão do evento. Já o romance-folhetim e a telenovela encerram no auge do pulso com ponto de virada ou situação climática.

**Figura 04:** A tensão na tragédia, no melodrama, no cinema, na telenovela no fluxo e na recepção sob demanda para não assinantes de telenovela no Globoplay e Gshow.



FONTE: Cazani Júnior (2016, p. 118)

Ao levantar aspectos fundamentais de *Os Mistérios de Paris* de Eugène Sue, Umberto Eco (2008) qualificou a produção folhetinesca como “estruturas de consolação”, postulando sobre a necessidade de introduzir uma nova informação de maneira inusual, imprevista e repentina. Além disso, para Eco (2008, p. 193), há, pelo menos, duas estruturas de histórias: “as obras narrativas de curva constante (onde os diversos elementos do enredo se acumulam até criar uma tensão maximal que o desfecho fará explodir)” e “as obras de estrutura que chamaremos de sinusoidal (tensão, distensão, nova tensão, nova distensão)”. Sobre a última, ressalta ainda que, “a estrutura sinusoidal resulta quando muito do entrecruzamento de vários enredos” (ECO, 2008, p. 194). Dessa forma, o centro da atenção pode ser modificado a cada publicação.

A seguir, uma leitura do primeiro capítulo do primeiro romance-fo-

lhetim *A Condessa Salisbury*, contemplando o gancho para ilustrar esta exposição.

## Materiais e Métodos

*A Condessa de Salisbury* é considerado o primeiro romance-folhetim francês, escrito por Alexandre Dumas e publicado no Jornal *La Presse*, a partir de 15 de julho de 1836. Sua introdução apresenta um estudo sobre o romance histórico, pontuando as dificuldades na elaboração desse gênero, exaltando seus principais escritores e estabelecendo a origem da obra: um documento sobre acontecimentos entre Gália e França. Nessa apresentação, não há eventos narrativos utilizados no estudo sobre a fragmentação da história. Para a compreensão do gancho foi selecionado o capítulo publicado no dia 17 intitulado *Le Voeu du Héron*<sup>19</sup>.

Já *Os Três Mosqueteiros* é um romance-folhetim francês escrito por Alexandre Dumas, publicado no Jornal *Le Siecle*, a partir de 15 de março de 1844. O prefácio apresenta um relato do autor acerca do seu estudo sobre as histórias que rodeiam Luís XIV. Em suas pesquisas, Dumas encontrou o livro *Mémoires de M. d' Artagnan*, situando-as no reinado de Luís XIII. Entre os fatos narrados está o encontro de M. d' Artagnan com os mosqueteiros Athos, Porthos e Aramis. Para compreensão do gancho foi selecionado o capítulo intitulado *Les trois préens de M. d' Artagnan père*<sup>20</sup>. Notadamente, *A Condessa de Salisbury* e *Os Três Mosqueteiros* são narrativas históricas elaboradas no período que Meyer (1996) define como primeira fase do romance-folhetim: 1836 – 1850.

O padrão clássico de Vladimir Propp (2012), que é estabelecido na situação inicial e em 31 ações extraídas dos contos russos, foi utilizado como protocolo metodológico. Utilizando sua definição reduzida em uma palavra, as funções proppianas são: afastamento, proposta ou proibição, transgressão, interrogatório, informação, ardil, cumplicidade, dano ou carência, medição, início da reação, partida, primeira função do doador, reação do herói, recepção do objeto mágico, deslocamento entre dois espaços, combate, marca, vitória, reparação do dano, regresso,

19 Publicação original disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k426734n>>, acesso em 07.04.2015

20 Publicação original disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k721099p.r=Le%20Si%C3%A8cle%20:%20journal%20politique,%20litt%C3%A9raire.langFR>>, acesso em 07.04.2015

perseguição, salvamento, chegada incógnita, pretensões infundadas, tarefa difícil, realização, reconhecimento, desmascaramento, transfiguração, castigo e casamento. O método permite vislumbrar a organização da narrativa e o momento em que se propõe seu corte. Além das funções proppianas, a tríade “expectativa”, “resultado” e “brecha” de Robert McKee (2006) foi aplicada para definir efeitos de sentidos propostos pelo gancho. Espera-se por algo e quando o resultado não é atingido, gera-se o estado de atenção.

## Resultados e discussões

Na leitura da organização da história de *A Condessa de Salisbury* com Propp (2012), encontrou-se como situação inicial a paz em Londres. Suntuosamente, foram apresentadas as personagens em suas ações rotineiras no Palácio de Westminster. De acordo com Propp (2012, p.28), ela “dá a descrição de um bem-estar particular, por vezes sublinhado propositalmente” e “serve, evidentemente, de fundo contrastante para a adversidade que virá a seguir”. A superação da normalidade é construída com as funções afastamento, *proposta*, transgressão, interrogatório, informação, ardil e cumplicidade. Essa linha de acontecimentos pode ser sintetizada com a premissa: é efetuada uma proposta, seu promotor se *afasta*, o que possibilita o não cumprimento, uma *transgressão*. O conhecimento da transgressão se dá por meio de interrogatório que culmina com a obtenção da *informação*. No processo, o antagonista age arditamente e o protagonista não percebe essa ação, tornando-se *cúmplice*. Ao final, tem-se o conflito ou *dano* que, quando anunciado torna-se *mediação*, que deverá ser reparado com a história. No primeiro capítulo que é analisado não foi encontrado a sequencialidade completa, apenas a transformação da *informação* em *ardilosidade* e em *cumplicidade*. Robert de Artois age a partir do conhecimento sobre o parentesco de Edward II com o rei da França para mudar o posicionamento dele quanto ao direito do rei inglês ao trono francês. O ato gera a declaração pública de guerra à França, a mediação de um dano que desequilibrará a situação inicial. Essa desarmonia foi real e é conhecida como *Guerra dos Cem Anos* (1337-1453).

Em meio a discussões sobre a partida das tropas francesas, uma

carta é recebida. O romance-folhetim encerra-se com a seguinte passagem extraída do jornal: “Neste momento, a porta se abriu e um arauto aproximou-se de Edward dizendo que um mensageiro tinha acabado de chegar de Flandres”<sup>21</sup> (DUMAS, 1836, p. 03, tradução nossa). A natureza dessa mensagem determinará os rumos da partida. Conforme já exposto, a introdução imprevisível da carta no romance pode ser definida como *golpe de teatro*. O conteúdo da mensagem pode adiar ou adiantar a guerra contra a França. O rei demonstra facilidade em invadir Auvergne e Flandre, mas a carta poderá revelar uma aliança com esses territórios. O público anseia por saber o que ocorrerá.

O capítulo do romance-folhetim foi publicado em três rodapés, sendo que cada um foi dividido em três colunas. Cerca de seis colunas apresentaram só diálogos, como característica preponderante do gênero, além da construção histórica. No trecho, o rei é o protagonista e Robet é o antagonista. Porém, Alix de Granfton, a condessa de Salisbury por quem Edward nutre uma paixão, é a vítima. O rei acaba assumindo a posição de antagonista na vida da moçoila quando o conde Erl Salisbury tornou-se refém no coflito armado com resgate adiado propositalmente. Entre outras características citadas por Meyer (1996) e que foram notadas na obra estão a tipificação das personagens, a heroína pura, a vingança do herói, o suspense e o desfecho punidor, considerando a obra completa. A história é extensa e embora centre em figuras reais, o título do romance-folhetim força o direcionamento do olhar para a Condessa.

**Tabela 01-** A situação narrativa de gancho em *La Contesse de Salisbury*

<b>Expectativa</b>	<b>Resultado</b>	<b>Brecha</b>	<b>Efeito de Sentido</b>
Edward III declara guerra à França e seus aliados.	Edward III recebe a comunicação de um reino hostil.	Qual é a natureza da mensagem? Poderá adiantar ou postergar o conflito?	Surpresa Curiosidade

21 Texto original: “En ce moment, la porte de la salle s’ouvrit, et un héraut s’approchant d’Édouard lui annonça qu’un messager venait d’arriver de la part de Jacques d’Artevelle, de Flandre”.

A título de comparação do gancho, observou-se *Os Três Mosqueteiros*, destacando a partida de D'Artagnan em busca do chefe dos mosqueteiros, M. de Tréville, amigo de seu pai no primeiro capítulo. Nesse trecho, o jovem recebe um cavalo de presente. Há uma situação de *carência* ou *situação inicial* desequilibrada. A *carência* é vislumbrada em Propp (2012) como uma forma de *dano*. Ao chegar à aldeia de Meug, D'Artagnan é provocado *ardilosamente* por um fidalgo que deprecia o cavalo recém-ganhado do pai. D'Artagnan tenta agredir o fidalgo, sendo coibido por seus homens, a *cumplicidade*. Ao revistá-lo, o fidalgo e seus homens intuem que o jovem é protegido do chefe dos mosqueteiros, situação que lhes poderá causar um *dano*.

**Tabela 02-** A situação narrativa de gancho em *Le Trois Mousquetaires*

Expectativa	Resultado	Brecha	Efeito de Sentido
Demonstrar superioridade e poder a um desconhecido	Agride-se o protegido do chefe dos mosqueteiros	Quais serão as consequências da agressão?	Curiosidade Nova direção

O gancho apresenta um reconhecimento, situação que confere ao desconhecido uma importância: “— Uma carta endereçada ao Senhor de Tréville, capitão dos mosqueteiros — É verdade? — Vos digo com honra que sim, excelência”<sup>22</sup> (DUMAS, 1844, p. 02, tradução nossa). Em ambas as situações apresentas, um elemento novo é inserido na história, gerando o estado de atenção que possibilita a interrupção.

## Considerações Finais

Neste trabalho de averiguação e de leitura de marcos fundadores que geralmente não são analisados, tentou-se superar equívocos e informações desencontradas que são replicadas, como suas obras iniciais e a data da sua gênese, indicando que o folhetim, como uma coluna de natureza multifacetada e desprezada em detrimento ao seu romance,

<sup>22</sup> Texto original: “- Une lettre adressée à M. de Tréville, capitaine des mousquetaires. - Eu vérité? - C'est comme j'ai l'honneur de vous le dire, excellence”.

surgiu no dia 28 de janeiro de 1800 no *Journal des Débats* a partir do aumento do tamanho do papel de impressão do periódico. Foram apresentadas notas sobre a origem e a consolidação, constituídas através da observação nas páginas dos jornais, considerando o período inicial, que é negligenciado pelos estudos desse gênero. O fenômeno literário tornou-se matriz de linguagem importante que resistiu durante diferentes momentos políticos na França e que perpassa até os dias atuais em outras formas de elaboração de histórias; uma referência ou modelo que tem norteado as criações narrativas.

No exame dos capítulos de *A Condessa de Salisbury* (1836) e de *Os Três Mosqueteiros* (1844), romances confeccionados pelo escritor Alexandre Dumas, as estratégias empregadas para interrupção e para instauração de gancho foram vislumbradas, técnicas que resistiram ao tempo e que são utilizadas atualmente no romance-folhetim audiovisual de maior prestígio no país: a telenovela. Da alteração da extensão da folha do papel às experimentações no espaço extra, o termo “folhetim” tornou-se sinônimo de apenas uma de suas publicações, o romance seriado, ainda que tenha sido um espaço de textos diversos: crítica teatral, livros, revistas, discussões filosóficas, enigmas, charadas, vendas, avisos e outras publicizações.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

BORY, Jean. Louis. **Premiers éléments pour une esthétique du roman-feuilleton**. Tout feu, tout flamme. Paris: Julliard, 1966.

CAZANI JÚNIOR, Luís Enríque. **Da veiculação em fluxo contínuo para a disponibilização: o gancho na produção de sentido da telenovela Avenida Brasil**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/143799>>, Acesso 26.07.2017.

CAZANI JÚNIOR, Luís Enríque. O fenômeno do gancho: a tensão e a interrupção. **Revista Mediação**. v. 18, n. 23, 2016.

DUMAS, Alexandre. **La Contesse de Salisbury**. La Presse. v.1 n.15 p.1-3, jul/1836.

DUMAS, Alexandre. **Le Trois Mousquetaires**. Paris. Le Siècle. v.9 n.78 p.1-2 mar/1844.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectivas, 2008.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOISES, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

PARTINGTON, Charles. Frederick. **The British Cyclopaedia of the Arts, Sciences, History, Geography, Literature, Natural History and Biography**. Volume III. London, 1837.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PLON, E; NOURRIT. **Le Livre du centenaire du Journal des Débats 1789-1889**. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k480221d>>. Acesso 07.04.2015

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

RIBEIRO, José Alcides. **Imprensa e ficção no século XIX: Edgar Allan Poe e a narrativa de Arthur Gordon Pym**. São Paulo: Editora da UNESP, 1996.

Data do recebimento: 28 fevereiro 2019

Data da aprovação: 08 abril 2019





DOI 10.5380/2238-0701.2019n19-10  
Data de Recebimento: 09/02/19  
Data de Aprovação: 08/04/19

Comunicação e política: análise discursiva das  
narrativas construídas na eleição presidencial  
de 2018 no Brasil





## **COMUNICAÇÃO E POLÍTICA: análise discursiva das narrativas construídas na eleição presidencial de 2018 no Brasil**

*COMUNICACIÓN Y POLÍTICA: análisis discursivo de las narrativas construidas en la elección presidencial de 2018 en Brasil*

*COMMUNICATION AND POLITICS: Discursive analysis of the narratives constructed in the presidential election of 2018 in Brazil*

---

CAROLINE PERIN <sup>1</sup>

---

MARCIO GIUSTI TREVISOL <sup>2</sup>

---

MARIA PINTO ALMEIDA <sup>3</sup>

---

**Resumo:** O artigo apresenta a relação da comunicação com a política em sociedades democráticas, sobretudo, como as produções comunicacionais na atividade eleitoral são estrategicamente organizadas para atingir o eleitorado. O objeto da pesquisa é apontar quais foram as estratégias narrativas utilizadas pelos candidatos à presidência do Brasil, Fernando Haddad e Jair Bolsonaro, em seus

---

1 Graduada em Comunicação Social Habilitação em Publicidade e Propaganda, Universidade do Oeste de Santa Catarina (Unoesc). E-mail: carolineperin01@gmail.com.

2 Doutorado em Educação na Universidade de Passo Fundo (UPF). Professor da Universidade do Oeste de Santa Catarina (Unoesc). E-mail: marcio.trevisol@unoesc.edu.br.

3 Doutora em Filosofia, História e Educação pela FE da Universidade Estadual de Campinas (2001). Docente Pesquisadora do PPGE (Unoesc/SC). E-mail: malu04@gmail.com.

programas eleitorais, no ano de 2018. A metodologia é exploratória, com a utilização da análise do discurso. O universo da pesquisa são os programas eleitorais produzidos por ambos os candidatos, entre os meses de agosto e outubro, os quais lideraram a corrida eleitoral. Pela análise empregada, é possível apontar que os candidatos utilizaram como narrativas discursos ideológicos alicerçados em valores, como: corrupção, felicidade, esperança, medo, etc. Em ambas as campanhas, é perceptível a universalização de ideais que pretendem reafirmar certas posturas sociais, de forma lacunar e de realidade invertida.

**Palavras-chave:** Narrativa. Estratégia. Ideologia. Sentido. Eleição.

**Resumen:** El artículo presenta la relación de la comunicación con la política en sociedades democráticas, sobre todo, como las producciones comunicacionales en la actividad electoral son estratégicamente organizadas para atingir el electorado. El objeto de la investigación es apuntar las estrategias narrativas utilizadas por los candidatos para la presidencia de Brasil, Fernando Haddad y Jair Bolsonaro, en sus programas electorales, en el año de 2018. La metodología es exploratoria, con la utilización del análisis del discurso. El universo de la investigación son los programas electorales producidos por los dos candidatos, entre los meses de agosto y octubre, los cuales lideraran la corrida electoral. Por el análisis empleado es posible apuntar que los candidatos utilizaron como narrativas discursos ideológicos basados en valores, como corrupción, felicidad, esperanza, miedo, entre otros. En ambas las campañas, es perceptible la universalización de ideales que pretenden reafirmar ciertas posturas sociales, de manera incompleta y realidad invertida.

**Palabras clave:** Narrativa. Estrategia. Ideología. Sentido. Elección.

**Abstract:** The article presents the relationship of communication with politics in democratic societies, especially as the communication productions in the electoral activity are strategically organized to reach the electorate. The object of the research is to point out the narrative strategies that the candidates and parties used to presidency Fernando Haddad the Jair Bolsonaro in Brazilian program

in the year 2018. The methodology is exploratory, using discourse analysis approach. The research universe is the program produced by the two candidates who were leading the race, in between the month of August and October, which were leading the electoral run. From the analysis used it is possible to indicate that the candidates used as narratives, ideological discourses based on values such as: corruption, happiness, hope, fear, etc. In both campaigns, it is noticeable the universalization of ideals that intend to reaffirm certain social positions, in a lacunar and inverted reality.

**Keywords:** Narrative. Strategy. Ideology. Sense. Election.

## Introdução

Um dos elementos importantes na sociedade contemporânea é a relação tensa entre política e comunicação. Nesse sentido, os recursos comunicacionais, como propaganda ou marketing, são utilizados para produzir sentidos e convencer os eleitores sobre suas propostas. As produções midiáticas lançam narrativas discursivas construídas e estrategicamente definidas com a intenção de convencer e produzir uma opinião pública favorável para determinado político ou partido. Por isso, analisar as narrativas discursivas significa compreender suas relações de poder e de como se constroem conhecimentos e verdades.

Nessa perspectiva, o artigo tem como foco as eleições presidenciais de 2018 no Brasil. O objetivo é compreender e decifrar quais as estratégias narrativas – ou discursivas, que os candidatos Fernando Haddad e Jair Bolsonaro utilizaram em seus VTs (programas eleitorais), dando-lhes créditos para disputarem o segundo turno. Para responder o objetivo primário, empregamos a técnica metodológica de análise do discurso, proposta por Orlandi (2002). A análise do discurso é um método de pesquisa qualitativa, com investigação exploratória, bibliográfica e documental, no qual se tem como objetivo entender a produção dos significados dos textos a serem analisados. Essa técnica analisa a linguagem tanto do senso comum quanto dos discursos políticos. A abordagem metodológica nos permitiu responder ao problema que se caracteriza pelas seguintes indagações: quais são as estratégias comunicacionais utilizadas

pelos candidatos à presidência? O que pretendiam universalizar em seus discursos? Quais elementos caracterizam suas narrativas midiáticas? As respostas aos questionamentos estão diluídas em duas partes no artigo; a) na primeira parte, pontuamos os elementos que caracterizam as narrativas produzidas pelos meios de comunicação, estabelecendo um diálogo com as definições de ideologia e produção da opinião pública; b) na segunda parte, apresentamos a análise dos VTs coletados durante a campanha eleitoral de 2018 que ocorreu no Brasil. Por motivos de espaço, selecionamos apenas alguns VTs, obedecendo como critérios a distribuição equitativa no tempo, isto é, apanhamos três VTs de cada candidato, um no início, um no meio e outro ao final do pleito eleitoral.

Portanto, tendo como base os dois candidatos mais bem colocados no processo eleitoral: Fernando Haddad (PT) e Jair Messias Bolsonaro (PSL), pudemos apontar como narrativas ideológicas a tentativa de universalizar, por um lado, a figura heroica do ex-presidente Lula e, por outro lado, um discurso ideológico conservador, que se sustentou sobre a prerrogativa da corrupção, ligando-a ao PT. Embora tenham posições diferentes do ponto de vista político, o artigo apontou para a construção de narrativas eleitorais feitas pela comunicação como estratégias publicitárias.

## **Ideologia como narrativa: a formação da opinião pública a partir dos meios de comunicação**

A opinião pública é caracterizada pela participação popular com grande força de expressão nos temas abordados e vinculados aos estereótipos envolvendo aspectos comportamentais de todos os sujeitos e, quando estes se identificam, a opinião passa a ser instituída de forma individual, grupal, e, posteriormente, opinião da maioria do público. A pluralidade a respeito desse assunto ocorre pela sociedade e como ela desenvolveu formas a fim de transmitir seus conhecimentos.

Segundo Melo (1998, p. 203), a estrutura da expressão conceitual referente à opinião pública significa: “OPINIÃO – juízo de valor, julgamento, tomada de posição, formulação de uma atitude; PÚBLICA – do povo, da população. [...] chegamos ao seguinte conceito: OPINIÃO PÚBLICA – juízo de valor formulado pelo povo em torno de um fato concreto.”

É possível analisar como outros autores também abordam o conceito sobre a opinião pública. Augras (1974, p. 12) aborda que “no nível individual a opinião pública confunde-se com atitude. No nível coletivo, aparece como entidade mítica: a opinião pública é o sentimento do povo.”

A mesma variedade semântica observa-se a propósito do adjetivo “público” que pode qualificar ao que se refere ao “povo” considerando ao seu conjunto (e, então, significa “comum”, “geral”); opõe-se, igualmente, a “privado” e designa o que, formalmente é “aberto a todos” (por exemplo, um jardim “público” ou um escritor “público”), isto é, na realidade, a todos os que o desejarem ou puderem, ou ainda o que pertencem ao Estado e pressupõem um “interesse coletivo” ou “geral” (“domínio público”, “direito público”, etc.). No entanto, esse adjetivo tem, igualmente, um sentido mais diretamente político e designa também “o que não é secreto”, o que deve ser feito “às claras”, assim como as pessoas que exercem uma função “oficial” (“homem público”) e, enfim, por extensão, o que é “conhecido por todos” (“notório”). (CHAMPAGNE, 1998, p. 45).

Champagne (1998) faz colocações referentes ao adjetivo “público”, considerando tal expressão ligada diretamente aos assuntos políticos. Dessa forma, a “opinião pública” é utilizada para compreender o eleitorado em época de eleições, processo muito utilizado pelos grupos de sondagens. Figueiredo e Cervellini (1996, p. 15) citam que um grupo de “analistas preferem compreender a opinião pública como o resultado que se verifica nas pesquisas: só está em sintonia com a opinião pública quem age de acordo com o que mostram as pesquisas.” Essa relação da opinião pública colocada pelos analistas e citada como exemplo pelo autor, está interligada à democracia e ao período de eleições, em que o voto tem o mesmo valor, independentemente do sujeito e suas condições sociais, econômicas, políticas e culturais, considerando a soma de todos os votos, como opinião pública. Nessa definição, a produção dos sentidos passa a ser esquematizada de forma estratégica, a fim de disseminar ideias que influenciem a opinião pública por meio da comunicação de massa.

Estratégias que são utilizadas para implantar ações com intuito de destacar um nome e suas qualidades juntos aos eleitores da forma

mais clara e definitiva possível, levando nestas ações de conteúdo que façam o eleitorado assimilá-las com o objetivo de, no primeiro instante, eleger o dono do nome a um cargo eletivo, e posteriormente alimentar este conceito e defendê-lo. (MANHANELLI, 1988).

Essas estratégias são traçadas com escopo de formar a opinião pública que, junto com a propaganda eleitoral, trabalha para influenciar a opinião dos indivíduos. Para Manhanelli (1988, p. 41), “a propaganda tem o papel de valorizar ideias e indivíduos, mediante processos bem delimitados, e de promover a fusão da ideologia política.” Com capacidade de formar valores, propagar ideias e influenciar comportamentos, a propaganda e o marketing, juntamente com os meios de comunicação, produzem, historicamente, narrativas claras de diferenciação para determinados grupos específicos, que vão ao encontro do discurso proferido, estes constituídos por um sistema de representação, categorias, linguagens e conceitos.

A narrativa política é trabalhada a fim de universalizar uma ideia, que jamais deve ser compreendida de forma transparente. Estratégias são utilizadas para induzir, persuadir e seduzir os indivíduos. Segundo Orlandi (2002, p. 42), “consequentemente, podemos dizer que o sentido não existe em si, mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas.” As narrativas empregadas nos discursos políticos constroem o espaço dos indivíduos por meio dos significados e sentidos engajados pela ideologia, a qual trabalha a legitimidade do poder e, ao mesmo tempo, a problemática dos atores sociais, reproduzindo e reformulando a realidade social, garantindo exclusividade na disseminação de determinadas ideias, no intuito de abranger um grande número de eleitores. Esse processo ocorre pela transmissão das formas simbólicas inseridas no contexto de comunicação de massa, que são mediadas em três campos objetivos. Thompsom (1995, p. 392) expõe como “enfoque tríptico”, pois abrangem três aspectos:

O primeiro aspecto é o da produção e transmissão ou difusão das formas simbólicas, isto é, o processo de produção das formas simbólicas e de transmissão e distribuição via canais de difusão seletiva. [...] O segundo aspecto é a construção da mensagem dos meios de comunicação de massa. Essas mensagens transmitidas [...] são

produtos que estão estruturados de diversos modos, são construções simbólicas complexas que apresentam uma estrutura articulada. O terceiro aspecto da comunicação de massa é a recepção e apropriação das mensagens dos meios. Essas mensagens são recebidas por pessoas, e grupo de pessoas que estão situados dentro de circunstância sócio-históricas específicas, e que empregam os recursos disponíveis a eles a fim de compreender as mensagens recebidas e incorporá-las na sua vida cotidiana.

Esses aspectos são estabelecidos por meio da abstração de outros aspectos que alimentam a comunicação de massa. É possível analisar, de acordo com Thompson (1995), como os meios de comunicação de massa trabalham o caráter ideológico das mensagens comunicativas. O primeiro aspecto – *produção e transmissão* – está relacionado às instituições e relações sociais, em que as mensagens têm seu princípio de produção e difusão como produtores. O segundo aspecto – *construção* das mensagens – mediante a fatores, constitui a mensagem e produz significados simbólicos. Já o terceiro aspecto – *recepção e apropriação* da mensagem – inclui considerações sócio-históricas, que passam a ser recebidas pelo indivíduo, abrigo-as e incorporando-as em sua vida (THOMPSON, 1995).

Nessa perspectiva, os caminhos das diferentes abordagens trabalham diversos temas, a fim de compor uma interpretação de rápida compreensão, em que as narrativas articulam o sentido dos discursos de forma possuidora, organizacional e social, por meio do contexto histórico, político, econômico, cultural e ideológico, o qual reflete um sistema de valores e interesses em nível nacional. Chauí (1990, p. 64) destaca uma questão fundamental a respeito da propriedade de universalização: as relações dos sujeitos com base na ideologia. Para Chauí (1990, p. 64):

[...] as relações sociais são representadas imediatamente pelas ideias de maneira invertida. Com efeito, à medida que uma forma determinada da divisão social do trabalho se estabiliza, se fixa e se repete, cada indivíduo passa a ter uma atividade determinada e exclusiva que lhe é atribuída pelo conjunto de relações sociais, pelo estágio das forças produtivas e, evidentemente, pela forma da propriedade. Cada um não pode escapar da atividade que lhe é socialmente imposta.

A universalização trabalha um discurso promovido por uma narrativa

que não há diferenças de posições e interesse, em que as propostas apresentadas têm como escopo beneficiar todos os eleitores e brasileiros, trabalhando os interesses gerais de toda a população. No entanto, os valores de quem exerce o poder são ampliados a quem ele domina, determinando o que é necessário que os dominados façam para que haja uma organização social (ORLANDI, 2002).

As características ideológicas mencionadas são trabalhadas por narrativas que apresentem ideias, propostas e projetos de determinado grupo ou classe, ocultando acontecimentos que estão eminentemente ligados à satisfação de suas realizações. Nessa perspectiva, dentro da Análise de Discurso, a ideologia é um dos fatores que contribui para a construção contextual do discurso, uma vez que por meio das categorias de análise trabalhadas é possível compreender o sentido em que o texto foi construído e estruturado, a fim de atingir determinado objetivo e, ao mesmo tempo, perceber como as estratégias são articuladas no início, meio e fim da campanha. As narrativas utilizadas pelos candidatos trabalham uma trajetória oposta e com diferentes personalidades políticas, as quais refletem nos eleitores valores de admiração, devoção de um líder, esperança, medo, corrupção e felicidade, valores significativos para os eleitores, os quais são apresentados conforme suas expectativas de mudança, de desejos e anseios por meio da ideologia a qual cada grupo ou classe defende.

## **Análise de dados: narrativas ideológicas utilizadas na campanha presidencial 2018 no Brasil**

Como objeto de pesquisa selecionamos três VTs de cada candidato, atribuindo o seguinte critério de seleção: análise dos VTs dos dois primeiros candidatos colocados na corrida eleitoral no primeiro turno. A seleção aconteceu no período de 31 de agosto a 04 de outubro de 2018, com a escolha de três programas eleitorais por candidato, sendo que o primeiro programa foi veiculado no início da campanha eleitoral, o segundo veiculado no meio da campanha eleitoral e o terceiro programa veiculado ao final da campanha eleitoral do primeiro turno. A análise do discurso trabalha com o método de pesquisa qualitativa, com investigação exploratória, bibliográfica e documental, apresentando como objeti-

vo entender a produção dos significados dos textos a serem analisado. A análise do discurso busca analisar a linguagem dentro dos discursos políticos, e a abordagem metodológica, nesta pesquisa, permitiu responder ao problema, que se caracteriza pelas seguintes indagações:

Quais são as estratégias comunicacionais utilizadas pelos candidatos à presidência? O que pretendiam universalizar em seus discursos? Quais elementos caracterizam suas narrativas midiáticas? As respostas aos questionamentos estão diluídas em duas partes no artigo; a) na primeira parte são pontuados os elementos que caracterizam as narrativas produzidas pelos meios de comunicação, estabelecendo um diálogo com as definições de ideologia e produção da opinião pública; b) na segunda parte se apresenta a análise dos VTs coletados durante a campanha eleitoral de 2018 que ocorreu no Brasil.

Dessa forma, foi possível identificar as abordagens e narrativas que foram trabalhadas ao longo da campanha eleitoral, pelos candidatos Fernando Haddad, do Partido dos Trabalhadores (PT) e Jair Messias Bolsonaro, do Partido Social Liberal (PSL).

O primeiro programa eleitoral audiovisual produzido pelo Partido dos Trabalhadores (PT) foi veiculado no Programa Eleitoral Gratuito, na tarde do dia 01 de setembro de 2018. O programa eleitoral foi apresentado sem presidente. O discurso inicia-se com o locutor percorrendo um “informativo” referente à cassação da candidatura de Luís Inácio Lula da Silva: nele, o uso da sigla ONU é trabalhado para sustentar e apoiar o discurso, a fim de manter as ideias do partido e a popularidade do ex-presidente que, posteriormente, poderá transferir seus votos para o seu sucessor. O discurso enfatiza que a cassação de Lula foi um golpe contra a democracia. Esse discurso é mantido, a fim de desconstruir a visão de repúdio e rejeição de grande parte do eleitorado.

Ao explorar o intradiscurso, trabalha-se a coerência dos fatos, fortalecendo e justificando com argumentos, por meio da sensação de “vitimização” e, ao mesmo tempo, de inquietação, não aceitando a negação da candidatura do ex-presidente Lula, trabalhando a ideia de que o Tribunal Superior Eleitoral efetuou um golpe contra o povo.

Em seguida, o locutor conclui a sua fala trazendo o slogan do partido: “Coligação ‘o povo feliz de novo’. 13!” (informação verbal). O slogan: “O povo feliz de novo” é utilizado para fortalecer a campanha, em um momento que o Brasil passa por uma etapa difícil dentro da política,

na qual a sociedade expressa o cansaço e a indignação das gestões passadas, um slogan simbólico que se constata a utilização à categoria ideológica – a universalização –, resultado de uma abstração (ARANHA, 2003). Trabalhando a ideia de que em alguns momentos a gestão do Partido dos Trabalhadores foi positiva e que o “povo era feliz”, o slogan se sustenta por apelo de lembrança, sendo possível compreender que houve uma crise de esperança, mas que é possível voltar à felicidade, por meio da positividade e perseverança.

O grito “Lula Livre” identifica-se à categoria ideológica – o parecer social –, em que é trabalhada a aparência social, que não é algo falso ou errado, mas é o modo como o processo social aparece para a consciência direta dos homens (CHAUÍ, 1990, p. 104-105). Sendo Lula um preso político e não um criminoso, trata-se de uma manifestação interligada à liberdade de Lula e à justiça ao trabalho, que vai ao encontro da imagem histórica do ex-presidente, visto como maior líder político brasileiro, e, independentemente dos fatos e acontecimentos dos últimos meses, parte dos indivíduos idolatra Lula, considerando-o como referência política.

É possível analisar a estratégia de utilizar Adolfo Pérez Esquivel, argentino ativista dos direitos humanos, o qual foi agraciado com o Prêmio Nobel da Paz, apoiando Lula, possuidor de um grande poder simbólico no mundo – identificando-se aqui a categoria ideológica à naturalização exposta por Aranha (2003, p. 62). Esquivel trabalha com a estratégia de testemunho, a fim de produzir legitimidade e veracidade por meio das personalidades de referências. Adolfo Esquivel, grande representante, com notória autoridade internacional, com expressiva credibilidade para influenciar o público receptor, no caso o eleitor, posicionou-se contra a prisão de Lula, contra a candidatura de Bolsonaro e se fez porta-voz na marcha “Lula Livre”.

Durante o discurso trabalhado no programa eleitoral, é possível perceber que em nenhum momento é enfatizado quem é o presidente e quem é vice. Logo, o *jingle* trabalha a categoria ideológica – a lacuna ao unir a universalização e abstração, em que se obtém uma realidade oculta, que não possui liberdade para exibir algo concreto (ARANHA, 2003, p. 62). O *jingle* traz Lula como presidente, de forma abstrata, e Haddad como vice-presidente. O *jingle* “*É o Brasil feliz de novo*” trabalha a responsabilidade de atender às expectativas do “povo”, de vê-lo feliz e satisfeito novamente. No primeiro VT, é possível identificar uma

estratégia narrativa utilizada pelo Partidos do Trabalhadores. Em um primeiro momento, é trabalhada uma narrativa que assegura a inocência do ex-presidente Lula e mantém a militância unida em torno da figura do líder político. O segundo passo da narrativa é produzir um sentimento de perseguição e ligar a figura do ex-presidente Lula à imagem de Fernando Haddad, no sentido de afirmar que Lula é Haddad e Haddad é Lula. Essa construção ideológica, por um lado, possui como objetivo formar uma opinião pública que blinde o Lula da corrupção e conserve sua imagem política como um mártir e, por outro lado, esforça-se para traduzir e transferir o eleitorado do ex-presidente Lula para Fernando Haddad. Nesse caso, a construção da narrativa atribui ao sistema político-judiciário brasileiro a culpa pela perseguição e retirada da candidatura política do Lula.

O segundo programa audiovisual, analisado e produzido para a campanha eleitoral, já apresenta Fernando Haddad como candidato à Presidência da República, pelo Partido dos Trabalhadores (PT). O VT foi veiculado no Programa Eleitoral Gratuito na noite do dia 18 de setembro de 2018. No início do VT, o fragmento diz o seguinte: “Começa agora o programa Haddad, 13.” (informação verbal). A voz da criança faz o eleitor prestar atenção no programa eleitoral, a fim de fazê-lo recordar seu tempo de criança. Nesse momento, é trabalhada a categoria ideológica – a universalização –, na qual a voz da criança e a imagem de Haddad vão ao encontro da família brasileira. Em seguida, Lula discorre o seguinte Fragmento:

Em 500 anos de Brasil, nós nunca tivemos alguém da capacidade de Haddad pra fazer o que foi feito pra educação nesse país. Eu tô cansado de encontrar gente filha de pequeno produtor formado em Medicina, formada em engenharia, em Psicologia, em Filosofia. E esse homem é o responsável por isso. (informação verbal).

Enquanto Lula realiza a sua fala, alguns momentos da biografia de Haddad são trabalhados por meio das imagens. Lula utiliza-se do interdiscurso e critica os governos anteriores que não tiveram a capacidade de proporcionar uma educação melhor e de qualidade para os jovens brasileiros, mas afirma que com Haddad foi diferente, o ex-presidente

ênfatisa a eficiência, rendimento e potencial de Haddad em sua gestão como Ministro da Educação. Segundo Fiorin (1988, p. 34), “as visões de mundo não desvinculam da linguagem, porque a ideologia é vista como algo imanente à realidade é indissociável da linguagem.” Conforme Orlandi (2002, p. 48), “[...] aparece como efeito da relação necessária do sujeito com a língua e com a história para que haja sentido. [...] assim as imagens que permitem que as palavras ‘colem’ com as coisas.”

Ao finalizar o programa eleitoral entra o *jingle*: “*Haddad é Lula, é 13, é o povo. É o Brasil feliz de novo. 13!*” (informação verbal, grifo extraído do VT). Nesse programa eleitoral, é possível perceber a mudança do *jingle* em relação ao primeiro VT analisado, uma vez que neste se tem a compreensão de que Haddad é candidato a presidente, no entanto, no *jingle* é apresentada a referência que Haddad é representante de Lula.

O terceiro programa audiovisual analisado e produzido para a campanha eleitoral do candidato Fernando Haddad foi veiculado no Programa Eleitoral Gratuito na tarde do dia 4 de outubro de 2018. O programa tem início com o locutor, que discorre o seguinte fragmento: “Começa agora o programa Haddad presidente, 13. O ministro de Lula que abriu as portas da universidade para todos. O prefeito que humanizou a cidade de São Paulo. O presidente que vai fazer o Brasil feliz de novo.” (informação verbal).

Em seguida, o candidato Fernando Haddad profere um fragmento com uma fala semelhante a do ex-presidente Lula, quando usa a expressão “Minhas amigas e meus amigos”, ao informar que o dia das eleições está próximo. Em seguida, discorre uma crítica ao candidato Jair Bolsonaro do Partido Social Liberal (PSL), quando enfatiza que a coligação quer um Brasil de paz: “Queremos um Brasil de paz para todas as famílias. E paz se constrói garantindo direitos. Direito a três refeições por dia, direito a emprego, salário justo, saúde, educação e oportunidade para todos.” Nessa passagem, identifica-se a categoria ideológica – a universalização, efeito de abstração (ARANHA, 2003, p. 62). Em seguida, o candidato Fernando Haddad diz o seguinte:

Eu assumo um compromisso com você: vou fazer um país com oportunidades para todos. Mas, para isso, preciso de seu apoio e de seu voto no 13. Nesta reta final, converse com seus amigos e com a família. Lembre-se: urna não é lugar de depositar ódio, é o lugar de depositar esperança. Eu acredito no Brasil e no povo brasileiro. Nós já fize-

mos esse país feliz uma vez. Juntos vamos fazer o país feliz de novo. Um forte abraço e que Deus abençoe a todos. (informação verbal).

A construção narrativa apresentada nesse VT vem ao encontro do contexto dessa eleição. Primeiro, o grande número de *fake news* que colonizaram os debates nas redes sociais e, em segundo, o constante discurso de endurecimento contra a corrupção que carregou um sentimento de ódio que separou o eleitorado. Os puros e impuros. É importante esclarecer que essas estratégias publicitárias de separação e de identificação de grupos resultantes já foram amplamente utilizadas nas duas grandes guerras mundiais. Segundo Laswell (1978), trata-se de uma estratégia de convencimento de propostas construir discursos segregatórios dos puros e perfeitos contra os impuros e imperfeitos, que devem ser perseguidos e exterminados. Nesse sentido, Fernando Haddad (PT) utilizou de uma narrativa de aproximação aos valores democráticos. Essa aproximação e defesa da democracia permitiu criticar o candidato oponente e neutralizar os tons de crítica à corrupção, que foram o ponto alto da campanha dos demais candidatos à presidência contra o PT.

É importante considerar que a campanha de Haddad (PT) apresentou algumas particularidades e características, dentre elas podemos destacar: a) um forte apelo aos organismos internacionais, como a ONU. Essa posição pode ser observada no seguinte fragmento:

Atenção: a ONU já decidiu que Lula poder ser candidato e ser eleito como presidente do Brasil. Mesmo assim, a vontade do povo sofreu mais um duro golpe com a cassação da candidatura de Lula pelo TSE. A coligação “povo feliz de novo” estrará com todos os recursos para garantir o direito de Lula ser candidato. Não vão aprisionar a vontade do povo (INFORMAÇÃO VERBAL)

A defesa do ex-presidente Lula é central em todo o processo construtivo da campanha. No entanto, a estratégia apresentada evidencia a sustentação do senso comum ao aplicar o conceito “Vontade do povo”. Em segundo lugar, a sustentação do parecer da ONU, por parte do Partido dos Trabalhadores, coloca em ameaça a própria democracia ao desqualificar um dos poderes do Estado Democrático. A tentativa é produzir

uma opinião pública favorável ao argumento de que Lula e o Partido dos Trabalhadores são perseguidos políticos. Cabe ressaltar, que esse tipo de estratégia eleitoral (publicitária) coloca a figura de Fernando Haddad como coadjuvante; b) uma segunda particularidade é a defesa incondicional do ex-presidente Lula. Mesmo preso, a proposta estratégica do PT é colocar a figura do ex-presidente como autoridade política do Brasil que elevou os padrões de desenvolvimento. Isso é observado no slogan “Lula Livre”; c) outra particularidade presente na campanha de Haddad (PT) foi a defesa da democracia e a tentativa de colar sua imagem pessoal e do próprio partido, aos movimentos contemporâneos, como o feminismo. Embora tenha aparecido como estratégia, na prática, não emplacou, pois, inclusive as pautas do próprio Partido dos Trabalhadores não são próprias de movimentos contemporâneos.

Na maior parte do processo eleitoral, o Partidos dos trabalhadores (PT) adotou como estratégia colocar o seu candidato em segundo plano. Essa é uma estratégia única, não experimentada em outro país democrático. Um candidato a presidência (Fernando Haddad) que atua como um representante de um ícone (Lula) que não pode ser candidato a presidência. Essa estratégia, empobreceu o debate político porque não apresentou uma proposta de governo. Outra questão foi a incapacidade de traduzir os discursos produzidos em âmbito televisivo para uma prática social. Em outras palavras, o candidato Haddad (PT) não disseminou com robustez seu discurso nas redes sociais. A produção de sentido ficou restrita em uma relação verticalizada e não horizontalizada. Por fim, é importante assinalar que ao final do processo eleitoral o próprio PT modificou suas cores tradicionais, sobretudo, o vermelho e adotou as cores do Brasil, em destaque, o amarelo. Uma estratégia que evidência o reconhecimento de um anseio popular. A última tentativa, foi de apagar a simbologia vermelha que por décadas caracterizou o Partido dos Trabalhadores. Um outro ponto importante para destacar que a narrativa construída pelo candidato a presidência Haddad foi de defesa do ex-presidente Lula e do próprio partido. Nesse sentido, o candidato não elaborou uma estratégia publicitária e nem construiu uma narrativa que fortalecesse de forma orgânica a sua imagem. Ao invés de construir um caminho viável de poder, tendo o candidato Haddad como protagonista, foi utilizada a estratégia política de defesa e de proteção do Partido (PT) e do próprio Lula.

Nesse mesmo procedimento de análise, com os mesmos critérios, analisa-se a estratégia narrativa da campanha de Jair Messias Bolsonaro. Para iniciar, é importante destacar algumas particularidades de sua campanha: a) não coligou e nem recebeu declaradamente apoio político de nenhum dos grandes partidos no Brasil; b) foi candidato de um partido pequeno (PSL), que não tinha qualquer representatividade considerada no cenário nacional; c) constrói-se como candidato, a partir de um discurso forte contra as políticas públicas (especialmente, as afirmativas); d) forte defesa do Estado Liberal em consonância com a defesa dos interesses dos grandes grupos empresariais; e) forte discurso contra a corrupção; f) forte crítica e perseguição ao projeto de sociedade defendido pelo PT; g) defesa de sua candidatura como um salvador da pátria que recebeu uma missão; h) defesa de sua imagem como a inovação e possibilidade de acabar com tudo aquilo que é tradicional; i) campanha consolidada nas redes sociais e não em veículos tradicionais; j) crítica aos grandes veículos de comunicação, ao judiciário e ao poder legislativo. Seu desempenho ocasionou, como definem alguns cientistas políticos, uma “onda Bolsonaro”, com a vitória de governadores e representantes das casas legislativas que eram desconhecidos.

O primeiro programa eleitoral audiovisual produzido para a campanha eleitoral do candidato à presidência, Jair Messias Bolsonaro, pelo Partido Social Liberal (PSL), foi veiculado no Programa Eleitoral Gratuito na tarde do dia 01 de setembro de 2018. O fragmento proferido pelo candidato durante os oito segundos, diz o seguinte: “Vamos caminhar juntos em defesa da família e da nossa pátria. Rumo à vitória.” (informação verbal).

Ao diluir o fragmento se percebe que candidato usufrui de palavras-chave que significam muito a cada indivíduo, indo ao encontro do companheirismo, lealdade e, principalmente, da afeição pelo eleitor. Augras (1974) coloca que esse tipo de discurso trabalha com estereótipos discursivos, os quais atendem a necessidade e os interesses da sociedade, padronizam e dominam o comportamento dos indivíduos, discursos emocionais e irracionais que a propaganda explora. Segundo Thompson (1995), a construção das mensagens ocorre por meio de fatores que constituem a mensagem e produzem significados simbólicos.

Logo, o termo: “Rumo à vitória” identifica-se à categoria ideológica – a universalização –, resultado de uma abstração, em que o candida-

to demonstra confiança ao proferir a frase, trabalhando um efeito de vencedor. Além desse aspecto, a campanha à presidência do PSL, encabeçada pelo Jair Messias Bolsonaro, em televisão e rádio, não apresentou propostas de governo claras e suficientemente explicadas. Suas propostas de governo, quando apresentadas, configuravam-se como “manchetes” simples e sem formato. No pouco tempo que possuía de televisão e rádio, concentrou-se em elaborar ataques e críticas a todo o sistema político brasileiro.

O segundo programa eleitoral audiovisual, produzido para a campanha eleitoral do candidato à presidência, Jair Messias Bolsonaro, pelo Partido Social Liberal (PSL), foi veiculado no Programa Eleitoral Gratuito na tarde do dia 08 de setembro de 2018. O programa eleitoral foi produzido em apoio à recuperação do candidato, em razão do atentado que sofreu no dia 6 de setembro de 2018, durante a campanha eleitoral em Juiz de Fora – Minas Gerais. Bolsonaro foi esfaqueado no momento que era levado por apoiadores durante a passeata no centro da cidade. Em seguida, o suspeito foi detido em flagrante ao ser segurado por populares e identificado como Adelio Bispo de Oliveira (GAZETA DO POVO, 2018).

Diante do acontecimento, Bolsonaro ficou “impossibilitado” de fazer os programas eleitorais para que, posteriormente, pudesse passar no Horário Eleitoral Gratuito. No entanto, a sua equipe de comunicação “conduziu a campanha”, discorrendo força ao candidato: “O povo brasileiro caminha unido em oração pela vida do nosso Jair Messias Bolsonaro. Deus acima de todos. Muito obrigado!” (informação verbal).

O intradiscurso é formado pela atualidade em que a formulação é construída de acordo com o momento e condições estabelecidas ao enunciador (ORLANDI, 2002, p. 32-33). O acontecido preocupou a população brasileira e com o decorrer do tempo potencializou a imagem do candidato, por meio da comoção nacional, diminuindo um dos fatores negativos, como a rejeição, que grande parcela da sociedade tinha perante o candidato.

O sujeito então busca definir tudo o que está próximo de si, utiliza de uma ideologia forte, quando cita: “Deus acima de todos. Muito obrigado!” (informação verbal). Do ponto de vista ideológico, a estratégia de colocar Deus acima de todos aponta para a tentativa de absorver o público eleitor católico e favorecer os interesses específicos de certos

grupos religiosos no Brasil. É um discurso agradável aos cidadãos que não querem mudanças e se guiam pelo autoritarismo-conservador. Ideologicamente, transfere um sentido de sociedade conversadora, que não admite contradições, nem críticas. Demonstra respeito e consideração ao eleitor. Durante o programa em apoio ao Jair Bolsonaro, mantém-se fixa na tela a imagem do candidato com a *hashtags* #FORÇAJAIR, utilizada para criar uma interação entre o conteúdo com os demais usuários das redes sociais, uma forma que o candidato pode ter conhecimento de quem “aderiu às *hashtags*”, o que comentaram e compartilharam a respeito do assunto, para a produção de novos programas.

O terceiro programa eleitoral audiovisual, produzido para a campanha eleitoral do candidato à presidência, Jair Messias Bolsonaro, pelo Partido Social Liberal (PSL), foi veiculado no Programa Eleitoral Gratuito na tarde do dia 04 de outubro de 2018. O locutor profere o seguinte fragmento: “Mentiras, calúnias, perseguição, tentaram até tirar a vida dele, o sistema quer se manter no poder, o sistema não quer Bolsonaro. Mas o povo quer. E quem decide é o povo.” (informação verbal).

Quando profere “o sistema quer se manter no poder, o sistema não quer Bolsonaro”, se refere ao sistema político e corrupto construído pelo PT, no entanto, utilizando o momento para trabalhar a ideia do salvador da pátria, ficha limpa, que não está envolvido com a corrupção. Coloca-se como o líder que vai tirar o povo do modelo opressor, e seu posicionamento não reconhece as instituições. Identifica-se, aqui, a categoria ideológica, ou seja: o parecer social foca objetivamente na ação social analisada mediante estudo social com o objetivo de caráter indicativo (ARANHA, 2003, p. 62). Uma das estratégias ideológicas utilizadas pelo PSL e pelo candidato Bolsonaro foi considerar que todo o sistema político e judiciário brasileiro é impuro. A estratégia consistia em definir e nomear os “bandidos” para, posteriormente, nomear os “defensores perfeitos”. Nesse caso, a estratégia narrativa é apresentar e nomear o que é o mal do Brasil, e tratar a figura de Jair Bolsonaro como o salvador da pátria, puro e honrado, que dará até sua vida para salvar o povo. Outra narrativa ideológica complementar de seu discurso é o fato de ligar o PT a toda a corrupção brasileira. A ideologia é utilizada como ferramenta de persuasão e convencimento. O mal está no PT e nos leitores petistas. Evidente que essa é uma ideologia, porque corrupção não está apenas no PT, mas em todos os aspectos da vida brasileira.

Após o locutor finalizar o fragmento, entra o *jingle*: “Dia 7 é 17!” (informação verbal”). O *jingle* instiga o eleitor a votar em Bolsonaro, bem como utiliza o *slogan* que também é o nome de sua coligação: “Brasil acima de tudo. Deus acima de todos.” (informação verbal). Esse slogan é trabalhado de acordo com os princípios e valores por meio de um caráter verbal simbólico, sendo reproduzido diversas vezes pelo candidato, pelos seus apoiadores e, principalmente, nas redes sociais, construindo uma proximidade com os eleitores, onde seu efeito é tido como verdadeiro. Por meio da ideologia, o discurso é estruturado com definições profundas, fazendo com que o eleitorado apanhe determinada informação e transfira para os demais grupos, a fim de defender a importância do discurso, tendo em vista a presença ideológica (CHAUÍ, 1990, p. 21).

## Considerações finais

No aspecto da construção narrativa, cada candidato optou por um discurso associado ao momento social que o Brasil vivenciava. Então, é possível perceber que o candidato Fernando Haddad (PT) se utilizou de uma estratégia ideológica de aproximação ao ex-presidente Lula, na tentativa de capitanear seus votos e sua liderança popular. A base da campanha estava na esperança e na felicidade. Por isso, o PT adotou três momentos de narrativa para produzir uma opinião pública favorável ao seu candidato. A primeira foi ligar o presidenciável Fernando Haddad com o ex-presidente Lula. Essa narrativa ideológica pretendia defender o PT e blindar o próprio Lula das acusações de corrupção. A segunda narrativa foi produzir uma ideologia em torno da felicidade e da esperança – “O povo feliz de Novo” –, que remete aos 13 anos de governo do PT. E a terceira estratégia discursiva foi a defesa da democracia, que coloca o partido como o único capaz de assegurar que os princípios e valores democráticos sejam respeitados e mantidos no Brasil.

Por outro lado, o presidenciável Jair Messias Bolsonaro (PSL) adotou uma narrativa de defesa dos valores tradicionais, colocando as ideias de família, religião e pátria como elementos fundamentais para formação de uma sociedade justa. A base é o discurso contra a corrupção – PT. Nessa órbita, coloca-se como o único candidato capaz de acabar com o “petismo” e com as ameaças do socialismo. Por outro lado, a violência

foi utilizada para sustentar um discurso agressivo, a fim de formar uma opinião pública favorável a suas propostas. Também, estrategicamente, Bolsonaro manteve uma narrativa de defesa da família tradicional e da religião como condições de enfrentamento das ameaças e incertezas do mundo contemporâneo. Foi defensor do nacionalismo e do patriotismo como condições para o desenvolvimento do país.

Portanto, em campanhas eleitorais, as estratégias narrativas adotadas nos meios de comunicação são um dos recursos utilizados para formar uma opinião pública. A ideologia na formação de opinião pública, e na publicidade eleitoral, é um elemento central da estruturação de narrativas que discursivamente transversalizam cultural, política e economicamente. Nessa perspectiva, publicitários, marqueteiros, cientistas políticos, sociólogos e comunicólogos definem estratégias para atingir seu público alvo – o eleitor.

## REFERÊNCIAS

- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **Filosofando**: introdução à filosofia. 3. ed. rev. São Paulo: Moderna, 2003.
- AUGRAS, Monique. **Opinião Pública**: teoria e pesquisa. 2. ed. Rio de Janeiro: Petrópolis. 1974.
- CHAMPAGNE, Patrick. **Formar opinião**: o novo jogo político. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CHAUÍ, Marilena de Sousa. **O que é ideologia**. 31. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FIGUEIREDO, Rubens; CERVellini, Sílvia. **O que é opinião pública**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática, 1988.
- GAZETA DO POVO. Eleições 2018. **Candidato**: Jair Bolsonaro. 2018. Disponível em: <https://especiais.gazetadopovo.com.br/eleicoes/2018/candidatos/presidente/jair-bolsonaro/>. Acesso em: 21 set. 2018.
- LASSWELL, Harold. **A estrutura e a função da comunicação na sociedade**. São Paulo. 1978.
- MANHANELLI, Carlos Augusto. **Estratégias eleitorais**: marketing político. São Paulo: Summus, 1988.
- MELO, J. M. D. **Teoria da Comunicação**: Paradigmas Latino-americanos. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de discurso**: princípios & procedimentos. 6. ed. São Paulo: Pontes, 2002.

THOMPSON, Jhon B. **Ideologia e cultura moderna:** teoria social crítica, na era dos meios de comunicação de massa. 8. ed. Vozes: Petrópolis, 1995.

Data do recebimento: 09 fevereiro 2019

Data da aprovação: 08 abril 2019





DOI 10.5380/2238-0701.2019n19-11  
Data de Recebimento: 07/02/19  
Data de Aprovação: 25/06/19

Imagens técnicas e o pensamento imagético  
em Vilém Flusser: diálogos para uma  
epistemologia da imaginação





## Imagens técnicas e o pensamento imagético em Vilém Flusser: diálogos para uma epistemologia da imaginação

*Technical images and visual thinking in Vilém Flusser:  
dialogues for an epistemology of the imagination*

*Imágenes técnicas y el pensamiento imagético en  
Vilém Flusser: diálogos para una epistemología de la  
imaginación*

---

DANIEL MELO RIBEIRO <sup>1</sup>

---

**Resumo:** Este artigo propõe uma reflexão sobre as imagens técnicas em Vilém Flusser. Considerando a atual proliferação de superfícies e aparatos de reprodução de imagens, Flusser levanta a necessidade de desenvolvermos uma faculdade cognitiva capaz de decifrar como operam as imagens técnicas. Essa faculdade, denominada *tecnoimaginação*, estimularia o pensamento crítico sobre as imagens. Para elaborar esse argumento, recuperamos dois temas centrais em sua obra: a escalada da abstração e as caixas pretas. A partir desse fundamento, sugerimos que o incentivo ao pensamento imagético passa não somente pelo debate sobre a arte contemporânea, mas pelo diálogo com outros pensadores que também refletiram sobre a epistemologia da imaginação.

---

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). E-mail: danielmeloribeiro@gmail.com.

**Palavras-chave:** Imagem técnica; Vilém Flusser; Aparelho.

**Resumen:** This article discusses the topic of technical images in Vilém Flusser. Considering the current context characterized by the proliferation of surfaces and technical devices of image reproduction, Flusser proposes a new cognitive skill. This faculty, called technoimagination, would help understanding how technical images operate, stimulating a critical thinking about images. In order to elaborate this argument, this article brings a brief retrospective on two main topics in Flusser's work: the steps of abstraction and the black boxes (or imaging devices). On that account, we suggest that the improvement of critical visual thinking embraces not only the debate on contemporary art, but also the dialogue with other philosophers who, along with Flusser, reflected on the epistemology of the imagination.

**Palabras clave:** Technical images; Vilém Flusser; Devices

**Abstract:** Este artículo propone una reflexión sobre las imágenes técnicas en Vilém Flusser. Considerando la actual proliferación de superficies y aparatos técnicos de reproducción de imágenes, Flusser plantea la necesidad de desarrollar una facultad cognitiva capaz de descifrar cómo operan las imágenes técnicas a nuestro alrededor. Esta facultad, denominada tecnoimaginación, estimularía el pensamiento crítico sobre las imágenes. Para elaborar este argumento, proponemos una breve retrospectiva sobre dos temas centrales en la obra de Flusser: la escalada de la abstracción y las cajas negras. A partir de ese fundamento, sugerimos que el incentivo al pensamiento imagético pasa no sólo por el debate sobre el arte contemporáneo, sino por el diálogo con otros pensadores que también reflexionaron sobre la epistemología de la imaginación.

**Keywords:** Imagen técnica; Vilém Flusser; Aparato

## Introdução

Sabemos que o estudo das imagens, em seus aspectos cognitivos, semióticos, midiáticos, artísticos e culturais, revela-se como um verdadeiro “empreendimento interdisciplinar” (SANTAELLA; NÖTH, 1997, p. 13), mobilizando repertórios que transitam desde a filosofia até a comunicação. Neste estudo, em particular, focalizamos um tipo de imagem: a imagem técnica, processada por aparelhos mecânicos ou digitais. Assim, nossa intenção é refletir sobre o atual cenário midiático contemporâneo, caracterizado pela proliferação de aparatos técnicos de reprodução de imagens, tais como câmeras, celulares e computadores portáteis. Partimos da necessidade de se compreender o estatuto epistemológico das imagens técnicas, colocando a seguinte pergunta: que modelos conceituais poderiam nos orientar nesse ambiente saturado de imagens?

Nossa reflexão sobre as imagens técnicas é amparada pelo pensamento de Vilém Flusser. Flusser foi um filósofo de origem tcheca que estabeleceu estreitos vínculos com o Brasil, tendo vivido em nosso país por mais de 30 anos. Seus textos sobre a linguagem, os dispositivos comunicacionais, os códigos e as mensagens ganharam um recente destaque nos estudos da mídia, sobretudo na Alemanha (FELINTO; SANTAELLA, 2012). Dentre as inúmeras referências conceituais trabalhadas pelo autor, destacam-se a cibernética e a fenomenologia. Seu olhar sobre os fenômenos da comunicação rompe fronteiras disciplinares e levanta reflexões profundas, incluindo temas como a “codificação da experiência” (CARDOSO, 2007, p. 12) e a materialidade dos suportes midiáticos. De acordo com Arlindo Machado (2005, p. 73), a originalidade das reflexões de Flusser o credencia a ocupar uma posição de destaque “com relação tanto à posição *tecnófila* quanto à corrente *tecnófoba*, ambas atualmente em vigor”. Nesse sentido, Flusser teria muito a contribuir com o debate crítico a respeito das novas tecnologias no Brasil, na medida em que seu pensamento não se filia a discursos utópicos importados de outras realidades socioeconômicas, sejam eles “neopositivistas” ou “apocalípticos” (MACHADO, 2005, p. 73).

A imagem e a imaginação ocupam um lugar proeminente em suas publicações. Neste artigo, pretendemos explorar como Flusser entende as imagens em seu potencial cognitivo e semiótico. Ou seja, discuti-

remos a maneira como as imagens atuam tanto na representação do mundo objetivo quanto na geração de conhecimentos, alimentando o pensamento conceitual. A partir desse fundamento, sugerimos que o incentivo ao pensamento imagético passa não somente pelo debate sobre a arte contemporânea, mas pelo diálogo com outros pensadores que também refletiram sobre a epistemologia da imaginação, tais como Walter Benjamin e Charles Peirce. No entanto, para compreendermos como as imagens podem desempenhar tais funções, é necessária uma breve explicação sobre como Flusser elabora os diferentes graus de abstração do pensamento, em seus respectivos suportes materiais.

## A escalada da abstração

Em uma definição bastante sucinta (mas não menos profunda), Flusser define a cultura como um “dispositivo para legar informações adquiridas” (FLUSSER, 2014, p. 34). Dessa maneira, o ser humano se vê empenhado em registrar informações nos diferentes objetos do seu cotidiano, a fim de que ele próprio, bem como as próximas gerações, possam se beneficiar de seu uso. Esse processo de gravar informações em objetos materiais inicia-se com um primeiro gesto de abstração, ocorrido há milhares de anos com os primeiros hominídeos. Trata-se do gesto de “arrancar algo do mundo da vida e transformá-lo em objeto” (FLUSSER, 2014, p. 37). A “objetificação” de algo tridimensional que esteja ao alcance das mãos (uma pedra, por exemplo) inaugura a elaboração de um problema e estabelece uma primeira abstração da relação entre sujeito e objeto. Pensar sobre esse problema leva o homem a manipular esses objetos e gerar instrumentos que se tornam, progressivamente, mais sofisticados.

O próximo gesto de abstração consiste na criação de imagens em superfícies. Diante dos fenômenos do seu cotidiano, o homem se afasta um pouco mais dos objetos, em um lugar onde suas mãos não mais os alcançam. Esse recuo lhe permite conceber cenas e recuperar, em sua mente, pontos de vista. No entanto, essa apreensão visual dos fenômenos é fugaz e subjetiva. Ela requer a sua fixação em um suporte (por exemplo, na parede de uma caverna). Esse gesto é definido por Flusser como *imaginação*, e consiste em “rastejar para dentro de si mesmo, de lá olhar para fora, fixar o que foi avistado, usar uma parede de pedra como apoio

de memória e, assim, fixar o avistado, para que outros possam decifrá-lo” (FLUSSER, 2014, p. 125). Dessa maneira, a imagem atua como um “armazenador material de informações” (FLUSSER, 2014, p. 127), composta de símbolos e instruções intersubjetivadas. A fixação da imagem em um suporte socialmente compartilhável permite que outros possam melhor compreender os objetos que ela representa, tornando-se um guia para a ação e para a interpretação do mundo.

Nesse contexto, as imagens adquirem uma relevante função na escalada de abstração do pensamento conceitual. Trata-se de imagens que se referem a objetos ausentes, cujo significado pode ser socialmente compartilhado, orientando ações no mundo da vida. “A imagem visa representar objetos – ou, para dizer mais elegantemente, o vetor de significação da imagem aponta para objetos” (FLUSSER, 2014, p. 128). O gesto de imaginação, portanto, cria e estabelece a função semiótica das imagens.

No entanto, para além dessa função prática inicial, as imagens passam também a representar cenas que, gradativamente, tendem a se distanciar dos fatos concretos. O ímpeto para a representação de cenas míticas e fantásticas, fruto da imaginação efervescente do homem, leva-o a adorar imagens que “dissimulam o mundo completamente” (FLUSSER, 2014, p. 130). As imagens não mais apontam para objetos concretos do mundo, dando lugar à idolatria (adoração de imagens) e ao paganismo. Então, faz-se necessário um novo passo de abstração, capaz de superar essas representações ditas falsas e imperfeitas.

A invenção da escrita linear vem, justamente, tentar romper com as imagens míticas e mágicas. A invenção de um sistema altamente codificado, baseado na sucessão de símbolos fonéticos encadeados de maneira linear, tende a se impor sobre o pensamento por superfícies, expulsando as imagens “da vida cotidiana para o gueto das ‘belas artes’” (FLUSSER, 2011a, p. 116). “As letras formam linhas, as linhas formam textos, e esses textos avançam contra as imagens” (FLUSSER, 2014, p. 135). Flusser afirma que essa maneira de estruturação do pensamento irá, por consequência, inaugurar a consciência histórica. “Sua intenção é criar uma consciência livre de todos os mitos e toda a magia, que pensa e age, que age historicamente – a consciência histórica, política” (FLUSSER, 2014, p. 135). Assim, a progressiva alfabetização da população e a disseminação das técnicas de impressão conduziram a uma mudança significativa em direção ao pensamento conceitual e ao florescimento das ciências.

Contudo, a própria escrita também está sujeita a ambiguidades. Cada língua possui suas particularidades semânticas. As palavras, frases e textos também abrigam polissemias. “Cada língua é magnífica, como estrutura, como ritmo, como melodia, como infinidade de conotações” (FLUSSER, 2014, p. 146). Além disso, os textos, que inicialmente pretendiam descrever as imagens e desmistificá-las, também estiveram sujeitos ao esvaziamento da sua função descritiva, perdendo o contato com o mundo e a experiência concreta. Nesse sentido, a “textolatria” também pode ser tão maliciosa quanto a “idolatria”. Portanto, uma vez mais se faz necessário alcançar um novo salto de abstração, agora em direção ao cálculo.

Paralelamente à invenção do alfabeto, emerge o código numérico. O código numérico permite a abstração de um gesto também bastante antigo, que é o gesto de contar. A diferença em relação ao alfabeto é que o código numérico estrutura o pensamento de maneira clara e distinta. Ao perceber que a tarefa de se descrever o mundo era suficientemente árdua, cogitou-se conceber o comportamento da natureza a partir de regras matemáticas. Nesse sentido, “o código numérico é incomparavelmente mais adequado do que o código de letras para reconhecer o mundo. O mundo é indescritível, mas é perfeitamente contável” (FLUSSER, 2014, p. 157). Aplica-se um raciocínio aritmético à extensão espacial do mundo, uma espécie de grid, capaz de localizar qualquer ponto por meio de coordenadas e equações. “Agora, tudo pode ser formulado em números, (...) tudo pode ser expresso em equações diferenciais. Somos deus. Somos oniscientes” (FLUSSER, 2014, p. 163).

A crescente sofisticação desse pensamento aritmético provoca uma intensa propagação da técnica, culminado na proliferação de máquinas. As máquinas, inicialmente projetadas para automatizar gestos humanos (mover, carregar, apertar, cortar), passam também a potencializar a própria ação de calcular. Com uma simplificação extrema do código numérico – transformando-o em uma alternância binária de estados – são criadas máquinas calculadoras cada vez mais poderosas, os computadores.

Nesse ponto, Flusser vislumbrou, na emergência da linguagem digital, um desdobramento do último passo na escalada da abstração. No entanto, o filósofo faleceu pouco tempo antes do avanço computacional e da expansão das redes de comunicação digitais. Ainda assim, suas reflexões sobre os códigos computacionais, aplicadas não somente ao cálculo, mas sobretudo à recriação de textos e imagens digitais, anteciparam questões

pertinentes ao debate contemporâneo. Suas opiniões, muito longe de estacionarem num otimismo ingênuo, proporcionam análises críticas sobre a maneira como as mensagens são codificadas e transmitidas. Uma dessas questões diz respeito ao pensamento imagético, responsável por decifrar as atuais imagens técnicas.

## A imagem técnica e os aparelhos

É importante lembrar que esses saltos de abstração não indicam uma supressão definitiva de linguagens em detrimento de outras. De acordo com Santaella (2007, p. 122), “a emergência de um novo sistema não desloca o que veio antes, mas adere como uma nova camada, tornando a ecologia midiática ainda mais estratificada”. O próprio Flusser (2008) reconhece que a escalada da abstração não representa, necessariamente, uma progressão de saltos que foram tomados numa sequência linear. Seu propósito foi elaborar um modelo didático de raciocínio em que ele pudesse se apoiar para melhor evidenciar o problema atual das imagens técnicas, distinguindo-as das imagens tradicionais. Além disso, imagens, textos, cálculos e *bits* convivem numa certa dialética interna, uma espécie de constante tensão. Dessa maneira, os passos rumo à abstração não constituem uma sucessão estável e ininterrupta, sendo “sempre interrompidos por passos de volta ao concreto” (FLUSSER, 2008, p. 18).

Flusser propõe uma alternância no predomínio de uma mídia sobre a outra, especialmente entre textos e imagens. Se, num determinado momento, o pensamento textual se sobrepõe às imagens, atualmente “são as superfícies, e não mais as linhas textuais, que codificam preferencialmente nosso mundo” (FLUSSER, 2011a, p. 113). Flusser ressalta que nossa atual sociedade está cercada de superfícies (planos bidimensionais) que irradiam imagens codificadas. Num certo sentido, portanto, há um movimento de retorno, que se iniciou com as imagens na chamada “pré-história” e alcançou a escrita alfabética, estabelecendo o pensamento histórico, para então retornar às imagens. Contudo, há uma diferença fundamental entre as atuais imagens e as imagens “pré-históricas” (ou seja, imagens que antecederam a invenção da história pela escrita linear). Trata-se, agora, de imagens técnicas, imagens criadas por aparelhos, cujo marco é estabelecido pela invenção do aparelho fotográfico. “É com a fotografia que se inicia, portanto,

um novo paradigma na cultura do homem, baseado na automatização da produção, distribuição e consumo da informação” (MACHADO, 2005, p. 74).

Segundo Baitello Jr. (2008), a imagem técnica (ou tecno-imagem) origina-se no contexto da pós-escrita, caracterizado, no último estágio da escalada da abstração, pela eclosão do pensamento aritmético sobre o pensamento linear do alfabeto textual. Cabe ressaltar que, na base da aritmética, encontram-se operações de cálculo, cuja origem remete à contagem de pequenas pedras lisas e arredondadas (*calculus*). Uma vez que as imagens técnicas são criadas e codificadas por cálculos (pontos ou pixels), elas não mais podem ser qualificadas por seu aspecto bidimensional. Por trás da aparente superficialidade, encontra-se uma trama de pontos que acabam por ocultar os intervalos entre eles, enganando a visão.

O fato de uma imagem técnica ser construída a partir de pontos indica que seu processo de criação não se origina de um gesto humano. Diferentemente de uma pintura ou de um desenho na parede, a imagem técnica é processada por uma máquina. Essa é uma condição que não deve ser desprezada. A imagem técnica não é uma imagem ingênua. Ela surge de uma operação mecânica, um *output* gerado por uma caixa preta (FLUSSER, 2011b), cujo funcionamento interno é muitas vezes ignorado por seu operador. A imagem fotográfica, em particular, é travestida de uma pretensa objetividade, ao captar e registrar uma cena por meio de sua lente *objetiva*. Porém, a câmera fotográfica é fruto de um pensamento mecanicista, que visa projetar aparelhos programados para operar de acordo com um determinado algoritmo. O fotógrafo se torna um funcionário de uma máquina fechada, sem muita liberdade para interferir nas regras pré-definidas do aparelho (semelhante a um operário que pressiona botões em uma máquina industrial, alienado do processo como um todo). “Na realidade, os aparelhos *transcodam sintomas em símbolos*, e o fazem em função de determinados programas” (FLUSSER, 2011a, p. 118, grifo do autor). Tais regras se aplicam a todos os outros aparelhos geradores de imagens, sejam eles câmeras cinematográficas, televisores, computadores, projetores e telas. Idem para as imagens digitais, criadas por transcodificação de *bits*.

As imagens técnicas, portanto, indicam um problema: elas encapsulam uma lógica algorítmica e opaca de codificação, que ilude o observador quanto à sua aparente superficialidade. Ademais, as imagens técnicas são frutos de aparelhos programados para gerar um certo número finito de

possibilidades previstas por seu algoritmo. Cabe ao funcionário operar a máquina dentro das categorias contidas no sistema, limitando-se a escolher modelos previamente definidos, ou meras atualizações de algumas dessas potencialidades inscritas no aparelho (MACHADO, 2005, p. 75). Diante disso, torna-se fundamental decifrar como operam as imagens técnicas ao nosso redor, caso contrário, permaneceremos como meros funcionários de um aparelho regido por algoritmos, cujo acesso é interdito às nossas interferências.

Como, então, superar essa limitação inerente às imagens técnicas? Para atacar o problema colocado pelas tecno-imagens, Flusser convoca-nos a um exercício de *crítica*. Segundo Flusser, crítica é a ação de romper um fenômeno para se revelar o que está oculto por trás dele (FLUSSER, 2014). A crítica das imagens técnicas consiste em “des-ocultar os programas por detrás das imagens” (FLUSSER, 2008, p. 29). Ou seja, abrir a caixa preta e expor as entranhas que compõem o mecanismo responsável por gerar imagens. Nesse sentido, a crítica agrega um caráter revolucionário, contestador, provocativo. Ir contra o programa significa não mais operar o aparelho de acordo com o projeto, apertando botões conforme o manual, e sim subvertê-lo em sua própria lógica. Em outras palavras, exercer a liberdade de “jogar contra o aparelho”, ou “conscientemente obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa” (FLUSSER, 2011b, p.106-107).

Em que contexto essa liberdade de atuar contra o aparelho pode ser exercida? De acordo com Arlindo Machado (2005), o questionamento crítico que se coloca sobre as imagens técnicas deve se afastar dos horizontes determinados pelas soluções do mercado e da indústria, a fim de explorar questões como o desvio, o estranhamento, as incertezas e o desconforto. Essas categorias se encontram, justamente, no campo da arte contemporânea. “A perspectiva artística é certamente a mais desviante de todas, uma vez que ela se afasta em tal intensidade do projeto tecnológico originalmente imprimido às máquinas e programas que equivale a uma completa reinvenção dos meios” (MACHADO, 2005, p. 76-77). É nessa reinvenção dos meios e das linguagens promovida pelas artes que Arlindo Machado explorou o pensamento crítico sobre as imagens técnicas vislumbrado por Flusser.

## A crítica das imagens técnicas através da arte contemporânea

O caráter contestador e crítico da arte desponta no contexto onde as imagens técnicas assumem um protagonismo irrevogável, mais precisamente, nas primeiras décadas do século XX. O amadurecimento das técnicas fotográficas e a consequente invenção do cinema abalaram decisivamente o campo das artes plásticas, conduzindo os artistas a explorar expressões estéticas alternativas, diante dessa nova proposta de registro e captura de imagens. Como afirma Walter Benjamin, em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 2012), a reprodução mecânica de imagens levou ao que ele caracterizou como “perda da aura” dos objetos artísticos tradicionais. A aura – entendida como a capacidade de certos objetos artísticos de “retribuir o olhar” (BENJAMIN, 2015, p. 143) – esvazia-se diante da reprodução em massa das imagens. No entanto, além dessa perda, a introdução da fotografia provocou uma profunda mudança no papel das artes. “Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (BENJAMIN, 2012, p. 186). Em outras palavras, a invenção da fotografia não somente alterou o caráter ritualístico da arte, na medida em que questionou sua autenticidade e sua função mimética, como também permitiu a emergência da arte politizada.

Mas é no campo da arte eletrônica que Arlindo Machado (1999) concentra seus argumentos sobre projetos estéticos que questionam os aparelhos e os programas. Machado critica a ideia de Flusser de que as potencialidades de uma máquina geradora de imagens técnicas – como uma câmera fotográfica ou um computador – sejam finitas. Por se tratarem de máquinas semióticas, os limites contidos em seus programas, na prática, ainda não foram completamente esgotados.

Dada a complexidade dos conceitos invocados na concepção de uma máquina semiótica, poderíamos então dizer que sempre existirão potencialidades dormentes e ignoradas, que o artista inquieto acabará por descobrir, ou até mesmo por inventar, ampliando portanto o universo das possibilidades conhecidas de determinado meio (MACHADO, 1999, p. 35).

Como exemplos, Machado cita obras de artistas como Nam June Paik,

que, com o auxílio de ímãs, “desvia o fluxo dos elétrons no interior do tubo iconoscópico da televisão, para corroer a lógica figurativa de suas imagens” (MACHADO, 1999, p. 36); ou dos fotógrafos Frederic Fontenoy e Andrew Davidhazy, que modificaram “o mecanismo do obturador da câmera fotográfica” (MACHADO, 1999, p. 36) para alterar o tempo de congelamento das imagens; ou ainda do artista brasileiro Waldemar Cordeiro, pioneiro no uso das imagens digitais, responsável por promover uma conotação política e uma “dimensão crítica à *computer art*, acrescentando às imagens o comentário social que não havia na produção mundial” (MACHADO, 2005, p. 77). De acordo com Machado, esses exemplos desafiam o determinismo tecnológico embutido nas máquinas e aparelhos, superando o deslumbramento pelo primor técnico das ferramentas. Em uma sociedade “tecnocrática”, o papel da arte se torna ainda mais relevante, na medida em que ela se recusa a submeter-se à lógica pré-definida dos aparelhos e das máquinas semióticas, reinventando as funções e finalidades da tecnologia (MACHADO, 1999).

## Por uma leitura crítica das imagens midiáticas contemporâneas

A arte contemporânea abre uma vertente reconhecidamente rica para endereçar parte dos problemas colocados pelas imagens técnicas. Por outro lado, pretendemos apontar um outro caminho através do qual esse debate ainda pode ser, futuramente, explorado de maneira frutífera: os aspectos cognitivos que envolvem a interpretação de imagens. Em que medida a emergência das imagens técnicas demanda mudanças em nosso aparato cognitivo de compreensão das imagens? Diante do retorno da visualidade anunciado por Flusser, deveríamos desenvolver uma nova capacidade de ler imagens? O próprio Flusser sinaliza algumas pistas nessa direção, propondo uma capacidade que ele denominou de *tecnoimaginação*.

A leitura de imagens técnicas em superfícies aparentes requer uma estrutura de pensamento diferente da estrutura que estávamos acostumados. “Tal imaginação produtora de imagens tradicionais é diametralmente oposta à imaginação produtora de tecno-imagens” (FLUSSER, 2008, p. 22). Contra essa ameaça e em direção a uma emancipação do pensamento programado pelas imagens técnicas, Flusser propõe o desenvolvimento

de uma nova faculdade, chamada de tecnoimaginação: “a capacidade de decifrar tecno-imagens. Capacidade esta que tem a ver com o pensamento formal, tal como este vai se estabelecendo na informática, cibernética e na teoria dos jogos” (FLUSSER, 2011a, p. 120).

Mas o que seria exatamente esse “pensamento formal”, apontado por Flusser como um possível caminho para a leitura crítica das imagens técnicas? No trecho acima, o autor situa esse pensamento no domínio da informática e da cibernética. Seria a atual tendência que proclama que todo jovem deve aprender a programar computadores? Ou que toda criança deveria se “alfabetizar digitalmente” nas escolas? Ambas parecem apontar muito mais para um discurso de adequação à nova realidade do mercado de trabalho – que no fundo anseia por profissionais mais qualificados para ocupar seus postos – do que necessariamente uma mobilização crítica a respeito da tecnologia.

Em outro contexto, Flusser desenvolve essa ideia da seguinte maneira. Num ensaio chamado “Linha e superfície” (FLUSSER, 2007), o filósofo retoma a constatação de que as imagens em superfície ganharam uma notável relevância no cenário contemporâneo. No entanto, Flusser elabora um argumento favorável ao pensamento imagético, contrastando-o com o pensamento linear típico do código escrito. Segundo ele, o retorno das imagens em superfície requer uma compreensão sobre como opera o pensamento conceitual por imagens. Pensar sobre imagens pressupõe um processo de leitura distinto da leitura textual. Em suas palavras, “as linhas escritas relacionam seus símbolos a seus significados, ponto por ponto (elas ‘concebem’ os fatos que significam), enquanto as superfícies os relacionam por meio de um contexto bidimensional (elas ‘imaginam’ os fatos que significam)” (FLUSSER, 2007, p. 113). De um lado, a representação por linhas é capaz de estabelecer uma mediação de natureza mais clara e objetiva, porém mais restrita. Do outro lado, a representação por superfícies cria uma mediação mais ambivalente e subjetiva, porém mais rica.

O fato é que o segundo tipo de pensamento – por superfícies – não vinha sendo colocado em seu devido patamar de relevância desde a emergência da escrita e do pensamento estruturado em linhas. “A epistemologia ocidental é baseada na premissa cartesiana de que pensar significa seguir a linha escrita, e isso não dá crédito à fotografia como uma maneira de pensar” (FLUSSER, 2007, p. 111). Essa tendência, no entanto, parece se reverter, dado o recente vigor com que as imagens têm ressurgido.

As ciências e outras articulações do pensamento linear, tais como a poesia, a literatura e a música, estão cada vez mais se apropriando de recursos do imagético pensamento-em-superfície, e assim o fazem por causa do avanço tecnológico da mídia de superfície (*surface media*). E essa mídia, incluindo pinturas e anúncios publicitários, está recorrendo cada vez mais aos recursos do pensamento linear (FLUSSER, 2007, p. 118).

No trecho acima, Flusser parece apostar numa espécie de interpolação de matrizes (visual e verbal), prevendo o que, em anos seguintes, ocorreria com a linguagem multimidiática. Mas, para além dessa possibilidade, Flusser também acredita que o pensamento imagético possa alcançar um outro nível de abstração, sendo capaz de articular conceitos: “o pensamento imagético está se tornando capaz de pensar conceitos. Ele é capaz de transformar o conceito em seu ‘objeto’ e pode, portanto, tornar-se um *metapensamento* de um modo de pensar conceitual” (FLUSSER, 2007, p. 118, grifo nosso).

Tal reflexão indica que a tecnoimaginação sugerida por Flusser passa pelo entendimento mais profundo de dois aspectos do pensamento visual, em particular: (1) o pensamento capaz de operar ações de tradução entre matrizes da linguagem; e (2) o pensamento visual, capaz de atuar em nível conceitual, ou um metapensamento. Assim, sugerimos que uma maneira de se explorar esse tema seria estabelecendo pontes entre a obra de Vilém Flusser com outros autores que também trabalharam essas questões, a saber: Walter Benjamin e Charles Peirce.

## Flusser e Benjamin: tradução e imagens técnicas

Afinidades entre Flusser e Benjamin foram exploradas pelos pesquisadores Sjoukje van der Meulen (2010) e por Márcio Seligmann-Silva (2009; 2014). Esse último autor argumenta que uma das aproximações entre os filósofos se encontra nas pontes e nos “saltos entre universos” promovidos pela tradução. Como se sabe, Flusser foi, além de poliglota, um obcecado pelo tema. Sua atração pela tradução se reflete não somente no exercício constante de escritura dos mesmos textos em várias línguas

como também nas possibilidades de tradução “entre o discurso verbal e o imagético, entre o conceito e o algoritmo, entre a música e as demais linguagens” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 5). O interesse pela linguagem universal também foi trabalhado por Benjamin em seus ensaios de juventude (BENJAMIN, 2013), assunto que posteriormente inspirou os poetas concretos a respeito das potencialidades das traduções intersemióticas (CAMPOS, 1997; PLAZA, 2013).

No entanto, podemos afirmar que a aproximação mais contundente entre Flusser e Benjamin encontra-se na reflexão sobre as imagens técnicas e seus mecanismos de reprodução mecânica. Segundo Seligmann-Silva, a teoria das imagens técnicas de Vilém Flusser “pode ser colocada ao lado da reflexão benjaminiana sobre a obra de arte na época da sua reprodução técnica” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 226). De acordo com Meulen (2010), a *Filosofia da Caixa-Preta* de Flusser (2011b) é “baseada na premissa de que há uma diferença fundamental entre as imagens técnicas e as imagens tradicionais, que é exatamente a mesma afirmação na base do texto de Benjamin sobre *A obra de arte...*” (MEULEN, 2010, p. 188).

Benjamin foi um dos primeiros pensadores a perceber, com clareza, os impactos das imagens mecânicas para a sociedade moderna. A emergência da fotografia e do cinema são, para Benjamin, sintomas do declínio da tradição cultural de uma sociedade que passava a ser dominada pela “estetização da política” (BENJAMIN, 2012, p. 212) e pelo culto à guerra, cujas consequências levaram ao fascismo. Nesse sentido, Benjamin foi categórico ao explicitar as implicações históricas provocadas pela introdução da fotografia. Flusser, por sua vez, teria sido “o primeiro a perceber a profundidade das ideias de Benjamin sobre a fotografia e a reprodução técnica” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 7), expandindo esse debate. Segundo Meulen (2010, p. 185), Flusser compreendeu as limitações históricas de Benjamin e problematizou as imagens técnicas no contexto das “novas mídias” (principalmente na televisão e nos dispositivos digitais), indo além do cinema e da fotografia.

Se Benjamin foi um dos grandes críticos do historicismo e percebeu que a era da reprodução técnica é uma era da pós-tradição (para ele na era da fotografia não caberia mais se fazer uma diferença entre cópia e original nem se falar de autenticidade), Flusser vai notar, por sua vez, que o historicismo era o resultado de uma luta milenar entre a escrita e as imagens e que o homem pós-histórico é fruto do novo

triunfo das imagens sobre a escritura (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 8).

Em resumo, podemos dizer que o caminho aberto por Benjamin para se compreender o papel das imagens técnicas foi posteriormente explorado pelo próprio Flusser: um pensador que percebeu a relevância dessa questão e reforçou a necessidade de uma reflexão crítica sobre essas imagens. Seu alerta “(...) coincide com uma crítica do funcionalismo – que permanece urgente e na ordem do dia” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 227). Portanto, a cultura imagética proporcionada pelas mídias eletrônicas e digitais é, para Flusser, um sério desafio para a consciência histórica e para o pensamento crítico (MEULEN, 2010, p. 186).

## Flusser e Peirce: máquinas semióticas e os diagramas

Como vimos anteriormente, Arlindo Machado (1999, 2005) entende que os aparelhos de criação e reprodução de imagens técnicas, são, na verdade, *máquinas semióticas*, cujo exemplo mais notório é a câmera fotográfica: “é com base na sua definição semiótica e tecnológica que se constroem hoje as máquinas contemporâneas de produção simbólica audiovisual” (MACHADO, 2005, p. 74). Embora Flusser tenha dedicado um livro especial a essa máquina em *A Filosofia da Caixa Preta* (2011b), a fotografia, na verdade, foi um pretexto para que Flusser pudesse apontar o que se encontra por trás da sociedade “pós-histórica” (MACHADO, 2005). Por sua vez, o fato de Machado caracterizar a câmera fotográfica como uma máquina semiótica<sup>2</sup> convoca uma inevitável aproximação com o pensamento de um dos fundadores da teoria semiótica moderna, o filósofo e lógico Charles Peirce (NÖTH; 2001, 2009).

A semiótica de Peirce contempla um sofisticado aparato metodológico para compreender como operam as relações sógnicas no universo. Seu interesse principal era desvendar como o pensamento deliberado poderia ser capaz de produzir conhecimento no longo curso do tempo, tendo os signos como elementos mediadores entre a realidade e uma determinada mente (não necessariamente humana) (SANTAELLA, 2004). Nesse sentido,

2 Nöth (2009, p. 27) reconhece a relevância de Flusser na análise dos aparelhos produtores de signos para a história da mídia. Contudo, Nöth propõe uma distinção entre o conceito de aparelho produtor de signos e aparelho processador de signos, a fim de esclarecer, de maneira mais precisa, o conceito de máquinas semióticas.

a semiótica de Peirce propõe que o signo, elemento central nessa mediação, está em uma relação triádica entre duas outras entidades: o objeto (ou realidade, num sentido mais amplo) e o interpretante (o efeito interpretativo em uma mente). O interesse pelas diferentes maneiras como os signos operam nessa relação levou Peirce a propor um sistema classificatório para mapear e caracterizar as múltiplas manifestações sógnicas (SANTAELLA, 1995).

Um dos tipos de signo trabalhados por Peirce é justamente a imagem. De acordo com a semiótica de Peirce, a ação da imagem como um signo pode ser compreendida sob diversas perspectivas. Uma delas diz respeito à forma como a imagem se relaciona com o objeto representado. De maneira bastante resumida, essa relação pode se estabelecer através de um compartilhamento de qualidades e semelhanças formais; através de uma conexão existencial e afirmativa; ou através de um hábito ou convenção.

Peirce identificou um tipo particular de imagem, cujos efeitos interpretativos estariam diretamente relacionados ao raciocínio lógico: os diagramas. Por apresentar semelhanças estruturais com o objeto representado, os diagramas seriam signos estimulantes de descobertas heurísticas. O exercício de manipulação de diagramas percorre todos os tipos de raciocínio, o que os habilita a agir como poderosas ferramentas em métodos de investigação científica (STJERNFELT, 2013). Nesse sentido, os diagramas ocupam um lugar relevante na semiótica de Peirce, uma vez que suas características estimulam o pensamento sobre o próprio pensamento, atuando como uma espécie de “máquina formal para o raciocínio” (FRANCO; BORGES, 2015). Como o próprio Arlindo Machado indica, o diagrama é um tipo de signo que organiza e esclarece o pensamento, “uma construção do pensamento tão sofisticada que, sem ela, provavelmente não teria sido possível o desenvolvimento de ciências como a biologia, a geografia, a geometria, a astronomia e a medicina” (MACHADO, 2001, p. 25).

Há, portanto, uma possível articulação entre a tecnoimaginação de Flusser e o pensamento diagramático de Peirce. Ambos os autores não estão aparentemente tão distantes<sup>3</sup>. Segundo Hanke (2004, p. 67), Flusser se insere na tradição da semiótica ocidental, cujos conceitos se manifestam, por exemplo, por meio da centralidade ocupada pela noção de código.

3 Michael Hanke (2004, p. 60) aponta que Flusser frequentou cursos de lógica simbólica ministrados pelo prof. Leônidas Hegenberg, um dos tradutores de Peirce no Brasil.

Em convergência com outros autores que compõem a assim chamada *teoria da mídia alemã*, Flusser afirma que as características do código estruturam o pensar, o querer e o sentir. Com a emergência dos novos códigos não lineares, deparamo-nos, verdadeiramente, com outros sentidos para o mundo e a vida diferentes daqueles que vigoravam anteriormente (FELINTO; SANTAELLA, 2012, p. 173).

A aproximação entre o pensamento diagramático e as imagens técnicas foi, de maneira mais específica, trabalhada por Hadler e Irrgang (2014, p. 72). Esses autores destacam as implicações epistemológicas das imagens técnicas. Por serem construídas por um processo de codificação, as imagens técnicas poderiam facilmente projetar conceitos. Ou seja, as imagens técnicas concretizam modelos abstratos e, assim, criam algo novo, ao invés de simplesmente representar coisas. De maneira análoga, essa propriedade também está presente nos diagramas. “Quando se trata de objetos inteligíveis (modelos, teorias etc.), um diagrama é mais que uma representação; ele constitui seu objeto tornando-o visível – uma operação hermenêutica recursiva” (HADLER; IRRGANG, 2014, p. 74).

Em resumo, tanto Flusser quanto Peirce propõem que a imagem é, potencialmente, capaz de articular conceitos e promover a reflexão sobre a própria maneira de se raciocinar. Assim, a congruência dos estudos da imagem nos campos da semiótica e das ciências cognitivas abriria portas para a investigação sobre os modelos de processamento mental do conhecimento (NÖTH, 2009; SANTAELLA; NÖTH, 1997), um tema que certamente seria do interesse de Flusser.

## Considerações finais

Nosso objetivo central foi promover uma revisão sobre a imagem técnica, tendo a obra de Flusser como principal alicerce. Para isso, fizemos uma recapitulação de sua escalada da abstração, a fim de identificar como a imagem está situada no edifício argumentativo do autor. Em seguida, explicitamos o problema colocado pela emergência da imagem técnica, cujo processamento ocorre no interior de uma caixa preta: um aparelho opaco, limitado por funções de *input* e *output*, operado por um funcionário que, via de regra, desconhece seu algoritmo interno. Flusser nos alerta que, dada a relevância das imagens técnicas em nossa atual sociedade, faz-

se necessário adquirir uma habilidade crítica de leitura sobre esse tipo de signo, caso contrário, continuaremos a ser meros funcionários alienados ao funcionamento desses aparelhos. Uma das alternativas levantadas para estimular o exercício crítico sobre o problema das imagens encontra-se na arte contemporânea. Outra alternativa, sugerida neste artigo, consiste em desenvolvermos o que Flusser denominou de *tecnoinimaginação*. Defendemos que essa modalidade de pensamento visual encontra ressonância com outros pensadores que também se interessaram pelo tema das imagens, tais como Walter Benjamin e Charles Peirce.

Certamente, as aproximações aqui sugeridas entre o pensamento de Vilém Flusser com esses autores merecem um desdobramento futuro mais aprofundado. Ao apontar essas semelhanças, propusemos um convite para o confronto intelectual entre pensadores que, embora pertençam a tradições distintas, compartilham afinidades temáticas. Como indica o título deste artigo, trata-se de apontamentos e diálogos que a *tecnoinimaginação* de Flusser pode estabelecer com a epistemologia da imagem.

Tal como Flusser, acreditamos que uma reflexão crítica sobre as imagens encontra-se na base de qualquer análise sobre fenômenos comunicacionais contemporâneos. Desde o marketing político, passando pelas fotografias *selfies* ou mesmo a cobertura jornalística factual, a imagem técnica inevitavelmente será colocada sob julgamento e apreciação pública. Devemos, portanto, ter a consciência de que essas imagens são produtos de um aparelho (ou máquina semiótica) bastante sagaz, habilmente construída para gerar certos tipos de representação. Nem por isso devemos esquecer que as imagens técnicas também são portadoras da própria história do pensamento humano, ao carregarem os rastros de uma trajetória de abstração que começou com um simples gesto de estranhamento do mundo dos objetos tridimensionais e alcançou uma dimensão fluida e etérea dos pixels e *bits*.

## REFERÊNCIAS

BAITELLO JR., Norval. Prefácio: a escalada da abstração. In: FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. A língua Pura na teoria da tradução de Walter Benjamin. **Revista USP**. São Paulo, n. 33, p. 160-171, 1997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35052/37791>>. Acesso em: 30 mai. 2017.

CARDOSO, Rafael. Introdução. In: FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lucia. **O explorador de abismos**: Vilém Flusser e o pós-humanismo. São Paulo: Paulus, 2012.

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

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, Vilém. Nossas imagens. In: FLUSSER, Vilém. **Pós-história**: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011a.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011b.

FLUSSER, Vilém. **Comunicologia**: reflexões sobre o futuro. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2014.

FRANCO, Juliana Rocha; BORGES, Priscila. O conceito de diagrama em Peirce: uma leitura semiótica para além da Gramática Especulativa. In: **16o Encontro internacional sobre Pragmatismo**, São Paulo, v. 1. p. 74-76, 2015.

HADLER, Florian; IRRGANG, Daniel. Nonlinearity, Multilinearity, Simultaneity: Notes on Epistemological Structures. In: MOURA, H. et al. (orgs.). **Proceedings of the Interactive Narratives**, 2014. ISBN: 978-0-9939520-0-5. Disponível em: <<https://is.gd/ouk4Da>>. Acesso em 09 mai. 2019.

HANKE, Michael. A comunicologia segundo Vilém Flusser. **Galáxia**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. n. 7, abril de 2004. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/download/1371/854>>. Acesso em: 09 mai. 2019.

MACHADO, Arlindo. Repensando Flusser e as imagens técnicas. **Revista de Comunicação e Linguagens**: Real vs. Virtual, n. 25/26, p. 31-45, 1999.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MACHADO, Arlindo. Tecnologia e arte contemporânea: como politizar o debate. **Revista de Estudos Sociais**, no. 22, dezembro de 2005, p. 71-79. Disponível em: <<https://doi.org/10.7440/res22.2005.05>>. Acesso em: 05 ago. 2018.

MEULEN, Sjoukje van der. Between Benjamin and McLuhan: Vilém Flusser's Media Theory. **New German Critique**, no. 2, v. 37, agosto de 2010. p. 180-207. doi: <https://doi.org/10.1215/0094033X-2010-010>. Acesso em: 09 mai. 2019.

NÖTH, Winfried. Máquinas semióticas. **Galáxia**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. n. 1, 2001. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1057>>. Acesso em: 11 ago. 2018.

NÖTH, Winfried. On the Instrumentality and Semiotic Agency of Signs, Tools, and Intelligent Machines. **Cybernetics & Human Knowing**, Volume 16, N. 3-4, p. 11-36. 2009.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SANTAELLA, Lucia. **Teoria geral dos signos**: semiose e autogeração. São Paulo: Pioneira, 1995.

SANTAELLA, Lucia. **O método anticartesiano de C. S. Peirce**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTAELLA, Lucia. NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SELIGMANN-SILVA, M. De Flusser a Benjamin - do pós-aurático às imagens técnicas. **Flusser Studies**, 8:1-17. Disponível em: <<https://philpapers.org/rec/SELDFA>>. Acesso em: 05 ago. 18.

SELIGMANN-SILVA, M. Vilém Flusser: entre a tradução como criação de si e a pós-tradução. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, p. 223-234, out. 2014. ISSN 2175-7968. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2014v3nespp223>>. Acesso em: 09 maio 2019.

STJERNFELT, Frederik. Diagramas: foco para uma epistemologia peirceana. In: QUEIROZ, J.; MORAES, L. (Org.). **A lógica de diagramas de Charles Sanders Peirce**: implicações em ciência cognitiva, lógica e semiótica. Juiz de Fora : Editora UFJF, 2013.

Data do recebimento: 07 fevereiro 2019

Data da aprovação: 25 junho 2019





DOI 10.5380/2238-0701.2019n19-12  
Data de Recebimento: 06/04/19  
Data de Aprovação: 01/07/19

Michel Temer: do vazamento de um discurso à  
posse do governo interino





## Michel Temer: Do vazamento de um discurso à posse do governo interino<sup>1</sup>

*Michel Temer: Del fugamiento de un discurso a la posesión del gobierno interino*

*Michel Temer: From a leaked speech to the interim government*

---

PEDRO CHAPAVAL PIMENTEL <sup>2</sup>

---

BRUNO WASHINGTON NICHOLS <sup>3</sup>

---

JOSEMARI POERSCHKE DE QUEVEDO <sup>4</sup>

---

**Resumo:** Recentes pesquisas sobre o impeachment de Dilma Rousseff enfatizam o papel de diferentes atores políticos. Entretanto, é escassa a comparação da construção discursiva pré e pós-impeachment. Este artigo analisa um áudio vazado à imprensa e o discurso de posse de Michel Temer. Foi verificado e o áudio vazado pode ser visto como prévia do discurso de posse e se os recursos retóricos variaram. A Análise de Conteúdo toma como base Panke e

---

1 Este trabalho decorre de uma versão preliminar apresentada no VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política (VII Compólitica), na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em maio de 2017.

2 Professor substituto do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Paraná. Doutorando em Administração (PPGADM-UFPR) e mestre em Comunicação (PPGCOM-UFPR). Membro do Grupo de Pesquisa Comunicação Eleitoral da UFPR. E-mail: professorchapaval@gmail.com.

3 Doutorando em Ciência Política (PPGCP-UFPR) e mestre em Comunicação (PPGCOM-UFPR). Membro dos grupos de pesquisa Comunicação Eleitoral e COMPA. E-mail: bru.nichols@gmail.com.

4 Doutora em Políticas Públicas pela UFPR e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS (2010). E-mail: josemari.quevedo@gmail.com.

Cervi (2011). Os temas mais recorrentes em ambos discursos foram “Político institucional” e “Administração pública”. Observou-se também o uso de técnicas argumentativas visando a persuasão para a governabilidade.

**Palavras-chave:** Discurso político; Impeachment; Dilma Rousseff; Michel Temer; Governabilidade.

**Resumen:** Investigaciones sobre el impeachment de Rousseff enfatizan el papel de diferentes actores políticos. Sin embargo, la comparación de la construcción discursiva pre y post-impeachment es escasa. El artículo analiza un audio filtrado a la prensa y el discurso de posesión de Michel Temer. Se verificó si el audio filtrado puede ser visto como previo del discurso de posesión y si los recursos retóricos variaron. El Análisis de Contenido toma como base el trabajo de Panke y Cervi (2011). Los temas más utilizados en ambos discursos fueron “Político institucional” y “Administración pública”. Se observó también el uso de técnicas argumentativas visando la persuasión para la gobernabilidad.

**Palabras clave:** Discurso Político; Juicio Político; Dilma Rousseff; Michel Temer; Gobernancia.

**Abstract:** Researches on the impeachment of Dilma Rousseff emphasise the role of different political actors. However, there are few studies comparing the discursive construction before and after the impeachment. The article analyses an audio leaked to the press and the inaugural speech. It was verified whether the leaked speech can be understood as a preview of the inaugural one and whether the rhetoric resources used to build the speeches varied. The Content Analysis carried is based on Panke and Cervi (2011). The most recurrent themes were “Institutional politics” and “Public administration”. It was also observed the strategic use of argumentative techniques to persuade about Temer's governability.

**Keywords:** Political speech; Impeachment; Dilma Rousseff; Michel Temer; Governability.

## Introdução

Pesquisas que avaliam o processo de impeachment de Dilma Rousseff enfatizam o papel de atores políticos, caso da imprensa (ALMEIDA; LIMA, 2016; MARQUES; MONT'ALVERNE; MITOZO, 2017); do empresariado (BRAGA; MONTROSE, 2017); das mídias sociais (FREITAS; FRANÇA, 2017); do Poder Legislativo (DUARTE, 2017); e do Poder Judiciário (NAPOLITANO, 2017). Há estudos que avaliam os discursos de atores diretamente envolvidos no processo: a então presidente Dilma Rousseff e o vice-presidente Michel Temer (COIMBRA, 2017; IACOMINI JUNIOR, CARDOSO, PRADO JUNIOR, 2018). Entretanto, são escassos os trabalhos que comparam a construção discursiva entre os contextos pré e pós-*impeachment*.

Este artigo analisa dois discursos de Michel Temer (MDB)<sup>5</sup> que pavimentaram o caminho para a instauração de um governo de transição, decorrente do processo de impeachment de Dilma Rousseff (PT). O primeiro discurso veio a público em 11 de abril de 2016 com o vazamento de um áudio de 13 minutos e 53 segundos compartilhado pelo aplicativo *WhatsApp*, isso é, na data da aprovação do parecer pela abertura do processo de afastamento de Rousseff na Câmara dos Deputados. O segundo discurso foi proferido na posse como presidente interino – em 12 de maio de 2016 – após a confirmação do afastamento de Rousseff.

Considerando a forma em que Temer assumiu a Presidência, os discursos podem ser vistos como “um conjunto de estratégias desenvolvidas por um político ou partido para influenciar a opinião pública sobre programas de governo, projetos de lei, ideias partidárias” (PANKE, 2010, p. 2). Dessa forma, em que medida haveria semelhanças e particularidades entre os discursos? Seria possível verificar semelhanças quanto aos apelos retóricos utilizados?

Visando responder essas perguntas, os objetivos desse trabalho são analisar quanto e como os dois discursos se aproximam e se distanciam. A Análise de Conteúdo aplicada nesse estudo parte da proposta elaborada por Panke e Cervi (2011) e utilizada pelo grupo de pesquisa Comunicação Eleitoral do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (CEL-UFPR). Levantaram-se duas

5 À época, o Movimento Democrático Brasileiro ainda era chamado por Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB). A mudança se deu em fins de 2017.

premissas para a análise: (1) o áudio do *WhatsApp* pode ser interpretado como uma prévia do discurso de posse proferido por Michel Temer; e (2) os recursos retóricos utilizados para construir os discursos variaram conforme a conjuntura.

O artigo se divide em cinco seções, incluindo essa introdução. A seção seguinte apresenta os eixos teóricos que conduzem esse trabalho. Na seção três, a estratégia metodológica, baseada na categorização de discursos políticos, é explicada e integrada de análises quantitativas descritivas e qualitativas para avaliar ambos os discursos. As fontes de informação são documentais e consistiram na transcrição do áudio vazado e na transcrição oficial do discurso de posse de Temer. A seção quatro aponta e cruza os principais resultados. Por fim, na seção cinco são tecidas as considerações finais.

## Discursos e governabilidade

A governabilidade se liga às relações entre Estado e o funcionamento da sociedade. Em que pese os discursos serem peças-chave na comunicação política, não basta para se ter uma boa avaliação pública ou que o sujeito político apenas discursasse ou se apresente bem. As mudanças ocorridas na sociedade em decorrência da maior visibilidade gerada, em parte pelo avanço tecnológico, fizeram com que o aumento na velocidade e o vazamento de notícias se tornassem elementos intrínsecos às disputas políticas. Uma vez que o sistema político compreendeu a relação entre desenvolvimento tecnológico e poder, ele passou a buscar “através das tecnologias prolongar o seu poder no tempo” (TOMÉ, 2017, p. 305-306).

Governos podem ser arruinados por mudanças e subsequente apreciação das pessoas, e a fim de evitar essa ruína, emerge o conceito da governabilidade, referente a três vetores: (i) a capacidade de o Estado financiar suas atividades; (ii) a “capacidade dos atores e organizações do sistema político de produzir e manter a lealdade” dos cidadãos; e (iii) a capacidade do Estado de conduzir os processos de implementação de políticas públicas (TORRES, 2016, p. 153).

Na complexidade da máquina governamental, segue o mesmo autor, os conceitos de governabilidade e governança se aproximam ao en-

volverem dimensões fiscais, de legitimidade e de administração. Grosso modo, a governabilidade condiz à capacidade do Estado em resolver os problemas colocados pela sociedade a partir do financiamento à expansão de atividades e serviços demandados pelo cidadão e do reconhecimento desse pela população.

Diante das demandas endereçadas ao sistema político, os governos estão cada vez mais sensibilizados a aumentar os canais de participação social na governança, que se tornaram rótulos para que se tenha um “bom governo” pela sua perspectiva democrática (TORRES, 2016).

Assim, governança e governabilidade caminham ao lado da noção de imagem pública, pois é “na sedimentação ou na fragilidade da opinião, em relação ao sujeito político, [que] reside a credibilidade deste, construída pela sua capacidade de ratificar, publicamente, o acordo em torno de verdades e projetos” (WEBER, 2004, p. 261). A construção da imagem pública é, contudo, um processo complexo que passa por diversas etapas, a saber: as ações de instituições e sujeitos políticos, informações de interesse público, a participação midiática e a repercussão pública.

Se por um lado a imagem pública se alicerça nas ações e fatos, considerando esses últimos elementos como parte da governabilidade enquanto execução de governo, por outro, McNair (2015) destaca que o poder político ou a autoridade para governar resultam, ao menos em parte, de imagens e símbolos, e políticos de sucesso desenvolvem imagens que ecoam naqueles que desejam influenciar ou governar.

Nessa articulação de discursos e práticas sociais ocorre a política de imagem, ou seja, o “fenômeno da transformação da arena política num espaço de competição pela produção de imagens dos atores políticos, pelo controle do modo de sua circulação na esfera de visibilidade pública, pelo seu gerenciamento nos *media* e pela sua conversão em imagem pública” (GOMES, 2004, p. 37).

Considerando o *marketing* político, destaca-se como especificidade da área “o esforço planejado para se cultivar a atenção, o interesse e a preferência de um mercado de eleitores” (DO REGO, 1985, p. 84) e que a estratégia é o primeiro passo para o seu planejamento. Assim, concorda-se com a perspectiva de que resta no campo da produção da imagem pública política pouco espaço para o acaso, consolidando a avaliação de que grande parte dos movimentos foram antes minimamente delineados com o objetivo de se produzir uma imagem favorável.

De fato, o *marketing* político ocupa um espaço localizado na interface entre a política e a comunicação (GOMES, 2004), e age como um instrumento para a comunicação política, tendo o discurso como um de seus elementos-chave. O discurso, ou espaço da fala, como denominado por Foucault (1996), torna-se não apenas o instrumento pelo qual o poder é exercido, e sim aquilo pelo que se luta.

É nesse ambiente de conflitos e acomodações em torno do poder que a comunicação e o discurso emergem como instrumentos unificadores de dois planos pelos quais a imagem pública é construída, o plano concreto e palpável, ligado aos aspectos físicos daquilo que uma sociedade anseia e o aspecto simbólico, que contém matérias primas psicológicas e intangíveis (GALICIA, 2010). Longe de se colocar como verdade uníssona, o discurso político se estabelece como jogo de versões nas disputas que marcam o sistema eleitoral competitivo e os dividendos do processo. Ele é elaborado do conhecimento e análise dos componentes do cenário estratégico de atuação. Assim, o próximo capítulo apresenta a metodologia aplicada para analisar os discursos de Michel Temer.

## Métodos

Traçam-se como objetivos desse trabalho analisar quanto e como os dois discursos proferidos por Michel Temer se aproximam e se distanciam. Nesse sentido, visando investigar quais as semelhanças e particularidades existentes e quais os elementos retóricos empregados, optou-se pela aplicação da proposta de Panke e Cervi (2011) amparada na Análise de Conteúdo (BARDIN, 1977). Embora a metodologia tenha um enfoque em programas eleitorais, percebeu-se a potencialidade na aplicação em outros tipos de discursos políticos, como é o caso dos discursos de Michel Temer.

Como se trata de uma pesquisa que obedece a critérios de análises quantitativas descritivas e qualitativas no exame de um objeto empírico complexo, concorda-se que “essa união de diferentes abordagens metodológicas permite um aprofundamento das conclusões que não é possível quando se opta por apenas um dos conjuntos de técnicas aplicadas à Análise de Conteúdos” (PANKE; CERVI, 2011, p. 391).

A fim de viabilizar esta análise, a coleta dos discursos ocorreu a partir dos vídeos disponíveis no Canal Panke (2017)<sup>6</sup>. Com isso, realizou-se a transcrição do discurso vazado em 11 de abril de 2016 e utilizou-se a transcrição oficial do discurso de posse de 12 de maio de 2016 (PLANALTO, 2017). A partir daí os discursos foram segmentados em frases e, para verificar a primeira hipótese, aplicou-se a Análise de Conteúdo (AC), método que possui potencial híbrido cuja aplicabilidade pode ocorrer em caráter quantitativo descritivo e qualitativo. Tal definição se embasa em seu potencial em detectar as tendências e as categorizações temáticas dentro de um texto.

Com isso, foi possível elencar, quantificar e descrever a presença de assuntos divididos em categorias temáticas, conforme seguem:

**1) Administração pública:** propostas para gerir o país; promessas de melhorias; prestação de contas; políticas fiscais e monetárias; (des)emprego; índices econômicos (inflação, PIB, reformas, etc.);

**2) Michel Temer:** Michel Temer como protagonista; autoelogios; biografia; carreira política; vida pessoal;

**3) Política institucional:** Estado, governo; partidos; instituições públicas e agentes envolvidos; relação com os Três Poderes (Executivo, Legislativo e Judiciário); Estado Democrático de Direito; fatos ligados à governabilidade;

**4) País:** referências às características do país e do seu povo;

**5) Desqualificação:** desqualificação a governos anteriores, a outro grupo político/partido ou à situação do país;

**7) Esportes, lazer e cultura:** ações relativas à área cultural e entretenimento; programas para a juventude, terceira idade e crianças; grandes eventos (jogos olímpicos, shows, concertos, exposições de arte, peças de teatro etc.);

**8) Lideranças:** referências positivas a pessoas públicas (políticos, juízes, artistas etc.) e a governos anteriores;

**9) Político-sociais:** desenvolvimento social; programas sociais; inclusão social; temas relacionados à desigualdade social, assistência social;

**10) Religião:** liberdade religiosa; Deus, religiões (católica, evangélicos etc.).

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/ocanalpanke>>. Acesso em: 18 abr. 2017.

Vale destacar que as categorias servem como tipos ideais no sentido weberiano, ou seja, não se encontram em sua forma pura. Portanto, categorizaram-se as frases de acordo com sua majoritariedade temática para “criar conceitos úteis para finalidades especiais e para orientação” (WEBER, 1974, p. 345). Logo, realizou-se uma adaptação das categorias propostas por Panke e Cervi (2011) a partir da leitura do *corpus* de modo que se consideraram somente as categorias que de fato apareceram nos discursos.

Após a classificação temática, buscou-se compreender não apenas o que foi falado, mas o modo pelo qual se trataram os temas a partir da hipótese de que os recursos retóricos utilizados para construção dos discursos variaram conforme a conjuntura. Esse viés é fundamental para verificação de trechos discursivos que se repetem entre os discursos ou que encadeiam relações muito próximas aos contextos políticos analisados. Não obstante, para operacionalizar esta etapa, buscou-se avaliar trechos por meio da Nova Retórica, de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014), autores que resgatam a retórica como instrumento de análise.

Ao tratar com auditórios, entendem como “o conjunto daqueles que o orador quer influenciar com sua argumentação” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2014, p. 22). Há, contudo, uma distinção entre um auditório universal e os particulares. Se por um lado a argumentação para o convencimento trabalha a razão e a adesão de todo o ser racional (universal), a persuasão, por outro, vale-se de aspectos emocionais e se direciona a auditórios particulares.

Além de argumentar, é necessário ser escutado, estimar a adesão do interlocutor, seu consentimento e participação mental por meio de acordos, pois “não há argumentação possível sem algum acordo prévio entre o orador e seu auditório” (REBOUL, 2004, p. 164). A retórica é, portanto, o meio que possibilita o orador persuadir e/ou convencer seus auditórios partindo de acordos prévios (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2014). Nesse sentido, há um rol de técnicas argumentativas para a construção de discursos, pois o simples fato de “selecionar certos elementos e de apresentá-los ao auditório já implica a importância e a pertinência deles no debate” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2014, p. 132).

Os autores propõem uma classificação das técnicas em duas macrocategorias que “visam apontar como o discurso encadeia as táticas de

convencimento ou persuasão” (PANKE; CERVI, 2011, p. 400), a saber: argumentos por ligação e por dissociação. Enquanto esses são “técnicas de ruptura com o objetivo de dissociar, de separar, de desunir elementos considerados um todo” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, p. 2014, 215), aqueles são classificados em argumentos quase-lógicos; baseados na estrutura do real; e que fundamentam a estrutura do real. O quadro abaixo (QUADRO 1) ilustra e apresenta a variedade de argumentos apresentados e descritos em Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014).

**Quadro 1: Tipologia Argumentativa**

<b>Argumentos por ligação</b>	Argumentos quase-lógicos	Contradição e incompatibilidade; o ridículo; identidade e definição; analiticidade, análise e tautologia; a regra de justiça; reciprocidade; transitividade; inclusão da parte no todo; divisão do todo em partes; comparação; argumentação pelo sacrifício; probabilidades.
	Argumentos baseados na estrutura do real	Ligações de sucessão: vínculo causal; argumento pragmático; os fins e os meios; do desperdício; da direção; de superação.
		Ligações de coexistência: a pessoa e seus atos; interação entre o ato e a pessoa; de autoridade; técnicas de ruptura e refreamento opostas à interação ato-pessoa; discurso como ato do orador; grupo e seus membros; ato e a essência; ligação simbólica; hierarquia dupla; diferenças de grau e de ordem.
	Argumentos que fundamentam a estrutura do real	Casos particulares: pelo exemplo; ilustração; modelo e antimodelo; ser perfeito como modelo
		Analogia: metáfora

<b>Argumentos por dissociação</b>		Ruptura de ligação e dissociação; “aparência-realidade”; pares filosóficos.
-----------------------------------	--	---

Fonte: Adaptado de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014).

A argumentação quase-lógica se desenvolve com base em esquemas formais e dados concretos, referenciando a uma realidade e, comparáveis a raciocínios aparentemente incontestáveis, possuem força de convencimento. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2014). São eles: contradição e incompatibilidade; o ridículo; identidade e definição; analiticidade, análise e tautologia; a regra de justiça; reciprocidade; transitividade; inclusão da parte no todo; divisão do todo em partes; comparação; argumentação pelo sacrifício; probabilidades.

Ao que tange os baseados na estrutura da realidade, o orador remete a valores e emoções e a forma de apresentação é mais importante do que os próprios dados. São as ligações de sucessão e de coexistência. Por fim, os que fundamentam a estrutura do real são arrolados em casos particulares e uso da analogia (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2014). Isso posto, a seção seguinte apresenta e discute os resultados encontrados.

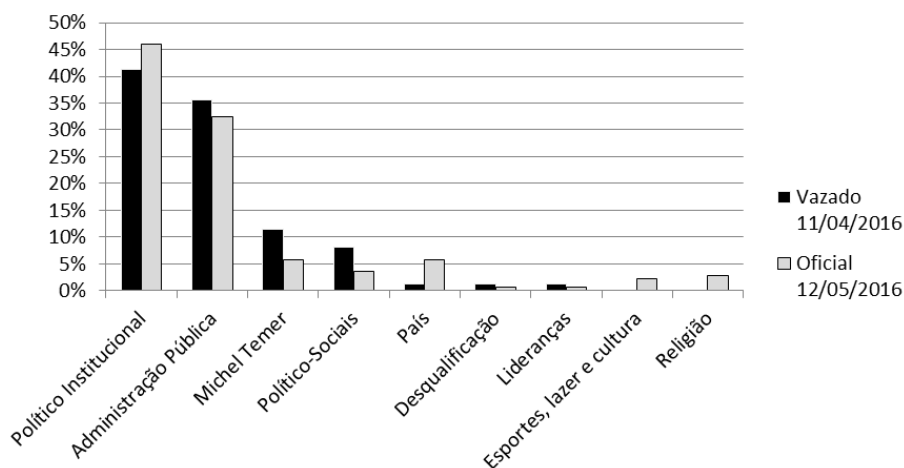
## Resultados

A partir da aplicação metodológica, obteve-se uma classificação de 87 frases no discurso vazado e 139 no oficial. Com a Análise de Conteúdo, verificou-se que a variação temática representa 28,6% do total analisado em valor absoluto. Isso significa que há um padrão temático de 71,4% entre ambos os discursos, o que confirma a hipótese de que o áudio do *WhatsApp* pode ser interpretado como uma prévia do discurso de posse.

As temáticas mais utilizadas em ambos foram “Político institucional” e “Administração pública”, com presença na casa dos 40% e 30%, respectivamente (Figura 1). Enquanto a primeira teve ênfase por parte do emedebista, recebendo um acréscimo de 4,7% em espaço no discurso

de posse em relação ao vazado, a segunda recebeu maior apelo quando Temer ainda ocupava a Vice-Presidência, representando 35,6% do total para este discurso.

**Figura 1: Categorias nos discursos de Michel Temer (%).**



Fonte: Os autores (2017).

Os temas diretamente ligados à imagem do presidente (categoria Michel Temer) aparecem em terceiro lugar. A principal característica se relaciona à maior diferença entre os discursos dentre todas as categorias levantadas, beirando os 6%. Uma explicação para tal fato reside na ideia de que, diante de uma conjuntura política turbulenta em vias do processo de *impeachment*, Temer tenderia a expor sua imagem como o sucessor constitucional à Presidência.

“Político-sociais” e “País” foram as categorias que receberam, ao menos em um dos discursos, 5% ou mais. Quanto à primeira, verifica-se a queda na casa dos 4% em relação ao discurso oficial. A categoria “País” corresponde à terceira maior diferença percentual ao longo do tempo, com 4,4% de utilização a mais no discurso oficial. Dessa forma, Temer valorizou potencialidades e características do país, evitando enfatizar temas que poderiam resultar em controvérsias, tendo em vista as almejadas reformas.

Em seguida, a fim de compreender como os temas mais relevantes foram colocados por Temer em seus discursos, passou-se à análise

qualitativa das principais categorias. A repetição de fragmentos na categoria “Político institucional” entre os dois discursos é apresentada, se não exatamente da mesma forma, minimamente alterada. A afirmação de que “o Estado não pode tudo fazer” (TEMER, 2016a, p. 3; TEMER, 2016b, p. 1) é seguida de suas competências, no caso, “cuidar da segurança, da saúde, da educação, enfim, de alguns temas fundamentais que não podem sair da órbita pública” (*ibidem*).

Conceitos como governança e governabilidade (TEMER, 2016a, p. 3-4; TEMER, 2016b, p. 2), a proposta de um governo de salvação nacional (TEMER, 2016a, p. 2; TEMER, 2016b, p. 1) e a necessidade de uma federação real (TEMER, 2016a, p. 4; TEMER, 2016b, p. 2) também se repetem. Isso coaduna-se com a noção que Figueiredo et al. (2000) trazem de o político mostrar ao público que o copo está meio cheio ou meio vazio. Assim, Michel Temer busca persuadir seu auditório de que é possível melhorar a situação por meio de mudanças pontuais.

Vale destacar o uso de ligações de sucessão no discurso oficial, argumentos baseados na estrutura do real, que “utilizam o conhecimento empírico do orador e do auditório para provocar a anuência” (PANKE, 2010, p. 51). Embora parta de argumentos semelhantes, uma espécie de antecipação à governabilidade, o discurso oficial apresenta desdobramentos desses argumentos em objetivos de governo. Assim, de uma forma oblíqua, o discurso vazado funciona como uma plataforma de *marketing* para a governabilidade, o que na segunda etapa discursiva se detalha com Temer se apresentando como presidente, exibindo linhas previamente delineadas na exposição de seu primeiro discurso. O seguinte trecho ilustra a argumentação por vínculo causal:

Nós precisamos atingir aquilo que eu chamo de “democracia da eficiência”. Porque se, no passado, nós tivemos, por força da Constituição, um período da democracia liberal [...]. Se, ao depois, ainda ancorado na Constituição, nós tivemos o desfrute dos chamados direitos sociais, que são previstos na Constituição, num dado momento aqueles que ascenderam ao primeiro patamar da classe média, começaram a exigir eficiência, eficiência do serviço público e eficiência nos serviços privados. E é por isso que hoje nós estamos na fase da democracia da eficiência [...]. (TEMER, 2016b, p. 3)

A “democracia da eficiência” é trazida como resultado de uma evolução histórica e constitucional. Borges (2001, p. 160) reflete sobre a

tensão entre democracia e eficiência do Estado que poderia ser resolvida com “a defesa de um Estado liberal capaz de abrir espaço para o livre mercado limitando sua intervenção ao mínimo necessário”. De fato, a ideia de um Estado liberal coaduna-se com o documento “Uma ponte para o futuro”, lançado pelo PMDB ainda em 2015 (PMDB, 2015).

As ligações de sucessão “tendem a relacionar dois acontecimentos sucessivos dados entre eles por meio de um vínculo causal” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2014, p. 299). Em outras palavras, a ideia de Temer é um Estado liberal cujas mudanças estariam vinculadas a uma evolução da sociedade e pautadas em demandas populares. Grosso modo, o povo clamaria por eficiência e o governo interino estaria em uma situação de transição apresentando a agenda de governo na cena pública.

Na categoria “Administração pública” também há a presença de trechos e técnicas semelhantes, caso da identidade e definição (quase-lógica) que “indica a forma em que se quer que uma palavra seja utilizada” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2014, p. 239). Ao classificar a iniciativa privada como a “conjugação da ação entre empregadores e trabalhadores” (TEMER, 2016a, p. 3; TEMER, 2016b, p. 1), o orador direciona sua fala a um auditório universal fazendo com que “semelhante juízo imponha-se a todos, porque o próprio orador está convencido de que ele não poderia ser posto em dúvida” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2014, p. 35-36).

Observa-se no primeiro discurso que Temer recorre a argumentos quase-lógicos de sacrifício ao apresentar a necessidade de reformas. Isso demonstra um redirecionamento de governabilidade como resposta ao contexto de polarização e crise no país. Isso representa “o sacrifício a que está disposto a sujeitar-se para obter certo resultado” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2014, p. 281), conforme seguinte trecho:

E neste particular, nós pretendemos fazer várias reformas que incentivem a essa harmonia entre esses dois setores da produção brasileira. Tudo isso que estou a dizer significará, devo registrar, sacrifícios iniciais para o povo brasileiro, em primeiro lugar. (TEMER, 2016a, p. 3)

Essa necessidade é amenizada no discurso oficial como algo que aconteceria ao longo do tempo e garantiria o pagamento de aposentadorias e a geração de empregos. O uso de argumentos de fins e meios

(baseados na estrutura do real) parece útil, pois “a escolha de certo fim permite valorizar uma ação que, noutras situações, costuma-se condenar” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2014, p. 315).

Ao afirmar que “a modificação que queremos fazer, tem como objetivo, e só se este objetivo for cumprido é que elas serão levadas adiante, mas tem como objetivo o pagamento das aposentadorias e a geração de emprego” (TEMER, 2016, p. 2), Temer enfatiza a finalidade das reformas e ofusca o meio utilizado para chegar ao seu objetivo. Conforme explica Panke (2010), a noção de sujeito é fundamental visto que era o vice-presidente num contexto hipotético. Contudo, ao proferir o discurso de posse, o presidente passa a necessitar apoio popular evitando medidas impopulares.

Ao dizer “quando me pedirem para fazer alguma coisa, eu farei como Dutra, o que é que diz o livrinho?” (TEMER, 2016b, p. 2), no discurso de posse, Temer apresenta-se numa base democrática e jurídica ao levantar a figura do ex-presidente Gaspar Dutra e da Constituição, chamada de livrinho, dando a ideia de intimidade (COELHO NETO, 2013). Tanto é que esta pergunta retórica se associa diretamente à resposta dada na frase seguinte, a saber, “o livrinho é a Constituição Federal” (TEMER, 2016b, p. 2).

Esse é o argumento de autoridade (baseados na estrutura do real), pois “quem arrazoa contenta-se em enumerar as autoridades nas quais se pode confiar ou indicar aquelas às quais se concederá a preferência em caso de conflito” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2014, p. 350), colocando em paralelo o baseado na competência, trazendo a Constituição, ou o próprio Dutra, como árbitros do comportamento.

## Considerações finais

Com base nos resultados encontrados, é possível inferir que os discursos que Temer proferiu em meio ao processo de *impeachment* de Dilma Rousseff auxiliaram na pavimentação do caminho para um governo de transição. O primeiro discurso veio à tona por meio do vazamento de um áudio, quando ainda era vice-presidente e contribuiu com o clima de espetacularização política. Já o segundo discurso foi proferido na posse como presidente interino, após a confirmação do afastamento,

e apresentou similaridades com o anterior recorrendo a expressões e temáticas semelhantes.

Por meio da Análise de Conteúdo, verificou-se um padrão temático de 71,4% entre os discursos e que as temáticas mais utilizadas em ambos os discursos foram “Político institucional” e “Administração pública”. Não obstante, percebe-se que, além deste padrão, diversos assuntos em ambos os discursos são os mesmos. O discurso oficial se acomodou e apresentou efetivamente o plano de governabilidade, com convocação de apoio do Congresso - em uma perspectiva de reordenamento institucional -, e as bases para medidas econômicas. Tais indícios permitem confirmar que o discurso vazado foi uma prévia do cerne de assuntos que o segundo discurso detalhou.

A aplicação qualitativa permitiu verificar como Temer desenvolveu os argumentos em ambos os discursos e a confirmar a hipótese de que houve variações nos apelos retóricos (técnicas argumentativas). Dessa forma, em um contexto de alta polarização política, há aspectos estratégicos de persuasão para a possibilidade de sua governabilidade que colocam Temer como um político credenciado para o cargo de presidente. E isso muda num segundo momento no detalhamento de propostas quando se torna presidente, em um contexto em que busca unir Congresso, Planalto e população.

Considerando o aspecto simbólico, os dados permitem algumas interpretações contextuais que indicam entendimentos para um suposto *marketing* para a governabilidade forjado por Michel Temer entre os dois discursos. A construção discursiva a partir da priorização às categorias “Político institucional” e “Administração pública” tiveram um viés coletivo nacional que visava drenar a polarização Congresso x Planalto e a estabilização política no momento.

Portanto, foram apresentadas as condições de um acordo proposto como uma espécie de candidato a presidente interino, delineando uma agenda de governo, apropriando-se do universo de espetacularização informacional e midiática a partir da repercussão de notícias políticas ao utilizar o áudio de forma estratégica.

Vale frisar que esta pesquisa não parte do pressuposto de que o áudio de Temer foi vazado de forma proposital. Porém, as evidências apresentadas permitem avaliar que, uma vez vazado, o áudio acabou sendo utilizado como uma estratégia de *marketing* político, uma espécie de balão de ensaio, ao delinear os argumentos e temas que deveriam

ou não ser utilizados no discurso de posse e como forma de testá-los na cena pública.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Adjovanes Thadeu S. de, LIMA, Vitória T. L. da Silva. Dilma Rousseff Na Imprensa Brasileira: Da Reeleição Ao Processo De Impeachment. **Revista Encontros**, v. 14, n. 26, 2016.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BORGES, André. Democracia vs. eficiência: a teoria da escolha pública. **Lua Nova**, São Paulo, n. 53, 2001.

BRAGA, Sérgio, MONTROSE, Edilson. Do questionamento da política econômica do governo Dilma à campanha pelo "Impeachment Já": a ação política das frações empresariais brasileiras nas mídias sociais na conjuntura recente. In: NAPOLITANO, C. J., VICENTE, M. M., SOARES, M. C. (org.) **Comunicação e cidadania política**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2017.

COELHO NETO, Ubirajara. **Temas de Direito Constitucional**: estudos em homenagem ao Profº. Carlos Rebelo Junior. Aracaju: EVOCATI, 2013.

COIMBRA, Mayra Regina. A construção da imagem de Dilma Rousseff e de seu governo: uma análise dos pronunciamentos políticos na semana de votação do Impeachment no Senado. **Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, XXII Intercom Sudeste, 2017.

DO REGO, Francisco G. Torquato. **Marketing Político e governamental um roteiro para campanhas políticas e estratégias de comunicação**. Summus Editorial, 1985.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. Valores cívicos e morais em jogo na Câmara dos Deputados: a votação sobre o pedido de impeachment da Presidente da República. **Religião & Sociedade**, 37(1), 145-166, 2017. DOI: 10.1590/0100-85872017v37n1cap08

FIGUEIREDO, Marcus. et. al. **Estratégias de Persuasão em Eleições Majoritárias**: Uma Proposta Metodológica para o Estudo da Propaganda Política. In: FIGUEIREDO, A. Marketing Político e Persuasão Eleitoral. São Paulo: Fundação Konrad Adenauer, 2000.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FREITAS, George, FRANÇA Hélder. Marketing político: uma análise do discurso durante o processo de admissão, pré e pós Impeachment de Dilma Rousseff no canal oficial do YouTube. **Revista Temática**, v. 13, n. 6, 2017.

GALICIA, Javier. S. **Treinta claves para entender el poder**. México: Piso 15, 2010.

GOMES, Wilson. **Transformações da política na era da comunicação de massa**. São Paulo: Paulus, 2004.

IACOMINI JUNIOR, Franco, CARDOSO, Moisés, PRADO JUNIOR, Tarcis. Os "nós" de Temer: uma análise dos discursos de posse de 2016. **Revista Compolítica**, v. 8, n. 1, 2018. DOI: <https://doi.org/10.21878/compolitica.2018.8.1.139>

MARQUES, Francisco P. J. M., MONT'ALVERNE, Camila, MITOZO, Isabele B. "Nem Dilma nem Temer": Um estudo quantitativo sobre padrões de cobertura do impeachment de Dilma Rousseff em editoriais jornalísticos. In: NAPOLITANO, C. J., VICENTE, M. M., SOARES, M. C. (org.) **Comunicação**

**e cidadania política.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2017.

MCNAIR, Brian. Image, Political. In: Mazzoleni, G. (ed.) **The International Encyclopedia of Political Communication.** New Jersey: JohnWiley & Sons, Inc, 2015.

NAPOLITANO, Carlos J. O Supremo Tribunal Federal na crise do impeachment: o diálogo com a sociedade civil. In: NAPOLITANO, C. J., VICENTE, M. M., SOARES, M. C. (org.) **Comunicação e cidadania política.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2017.

PANKE, Luciana, Cervi, Emerson U. Análise da Comunicação Eleitoral: uma proposta metodológica para os estudos de HGPE. **Revista Contemporânea.** V. 9. N. 3, 2011.

PANKE, Luciana. **Lula, do sindicalismo à reeleição:** um caso de comunicação, política e discurso. Guarapuava: Unicentro; São Paulo: Horizonte, 2010.

PERELMAN, Chaim, OLBRECHTS-Tyteca, Lucie. **Tratado da argumentação: a nova retórica.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

PLANALTO. Discurso do Presidente da República, Michel Temer, durante cerimônia de posse dos novos ministros de Estado Palácio do Planalto. **Portal Planalto.** 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/ZRu2CC>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

PMDB. **Uma Ponte para o Futuro.** Fundação Ulysses Guimarães, 2015.

REBOUL, Oliver. **Introdução à Retórica.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

TEMER, Michel. **Ensaio de discurso vazado pelo WhatsApp em 11 de abril de 2016.** 2016a. Disponível em: <<https://goo.gl/YYDRNI>>. Acesso em: 17 abr. 2017.

TEMER, Michel. **Discurso proferido em ocasião da posse de Michel Temer como Presidente interino no dia 12 de maio de 2016.** 2016b. Disponível em: <<https://goo.gl/fK6I85>>. Acesso em: 17 abr. 2017.

TOMÉ, Vitor. O jornalismo pós-Snowden em contextos de aceleração social. In: MOREIRA, A.; ARAÚJO, E., SOUSA, H. (Eds). **Comunicação e Política:** Tempos, Contextos e Desafios. Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Braga, Portugal, 2017.

TORRES, Roberto D. Governabilidade, governança e poder informal. **Civitas,** Porto Alegre, v. 16, n. 1, p. 153-171, 2016.

WASHINGTON-NICHOLS, Bruno, CHAPAVAL-PIMENTEL, Pedro. Impeachment e imagem pública: uma análise do discurso vazado de Michel Temer. **Revista Internacional de Relaciones Públicas,** V. VII, N. 13, 2017. DOI: 10.5783/RIIP-13- 2017-04-41-60.

WEBER, Max. **Ensaio de sociologia.** 3. Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974.

WEBER, Maria Helena. Imagem Pública. In: Rubim, A. **Comunicação e Política, conceitos e abordagens.** Salvador: Editora UFBA, 2004.

Data do recebimento: 06 abril 2019

Data da aprovação: 01 julho 2019

