

CRÍTICA CULTURAL

СЛУЖБА КРИТИКЕ

ISSN 1980-6493

volume 17, número 2, jul./dez. 2022

ISSN 1980-6493 (eletrônica)

CRÍTICA CULTURAL

COΓΓΛΩΒΑΛ CBILITIONE

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem
Universidade do Sul de Santa Catarina



v. 17, n. 2, p. 79-166, jul./dez. 2022

Dados Postais/Mailing Address

Revista Crítica Cultural
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem
Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)
A/C Editores
Av. Pedra Branca, 25 – Cidade Universitária Pedra Branca
CEP: 88.132-000, Palhoça, Santa Catarina, Brasil
critica.cultural@unisul.br

Ficha Catalográfica

Crítica Cultural/Universidade do Sul de Santa Catarina. - v. 1, n. 1
(2006) - Palhoça: Ed. Unisul, 2006 -

Semestral
ISSN 1980-6493 (eletrônica)

1. Linguagem - Periódicos. I. Universidade do Sul de
Santa Catarina.

CDD 405

Elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul



Este periódico está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

Indexação/Indexation

Os textos publicados na revista são indexados em: Latindex; Portal de Periódicos (CAPES); e-Revistas - Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha); Diadorim; OAJI - Open Academic Journals Index.

The journal and its contents are indexed in: Latindex; Portal de Periódicos (CAPES); e-Revistas - Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha); Diadorim; OAJI - Open Academic Journals Index.



Reitor

Mauri Luiz Heerd

Vice-Reitor

Lester Marcantonio Camargo

Secretária Geral da Unisul

Mirian Maria de Medeiros

Pró-Reitor Acadêmico

Rodrigo da Silva Alves

Pró-Reitor Administrativo

Ademar Schmitz

Assessor Jurídico

Lester Marcantonio Camargo

Assessor de Marketing e Comercial

Luciano Cacace

Diretor da Unisul Região Sul

Rafael Ávila Faraco

Diretor da Unisul Região Grande Florianópolis

Diretor do Campus Unisul Virtual

Zacaria Alexandre Nassar

Coordenador de Desenvolvimento e Inovação

Fabício da Silva Atanásio

Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem

Fábio José Rauen (Coordenador)

Nádia Régia Maffi Neckel (Coordenadora Adjunta)

Av. José Acácio Moreira, 787

88704-900 – Tubarão - SC

Fone: (55) (48) 3621-3000 – Fax: (55) (48) 3621-3036

Sítio: www.unisul.br

Equipe Editorial/Editorial Staff

Editoras/Editors

Ana Carolina Cernicchiaro, Universidade do Sul de Santa Catarina
Nádia Régia Maffi Neckel, Universidade do Sul de Santa Catarina
Chirley Domingues, Universidade do Sul de Santa Catarina
Ramayana Lira de Sousa, Universidade do Sul de Santa Catarina

Conselho Editorial/Editorial Board

Alessandra Soares Brandão, Universidade do Sul de Santa Catarina
Ana Cecília Olmos, Universidade de São Paulo
Ana Porrúa, Universidad Nacional de Mar del Plata
Anelise Corseuil, Universidade Federal de Santa Catarina
Antonio Carlos Gonçalves dos Santos, Pesquisador Independente
Carlos Eduardo Capela, Universidade Federal de Santa Catarina
Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense
Cláudia Mesquita, Universidade Federal de Santa Catarina
Deisi Scunderlick Eloy de Farias, Pesquisadora Independente
Dilma Beatriz Rocha Juliano, Pesquisadora Independente
Edgardo H. Berg, Universidad Nacional de Mar del Plata
Flávia Seligman, Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Florencia Garramuño, Universidad de Buenos Aires/Universidad de San Andrés
Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil
Idelber Avelar, Tulane University
Javier Krauel, University of Colorado at Boulder
João Luiz Vieira, Universidade Federal Fluminense
José Gatti, Universidade Federal de São Carlos
José Roberto O'Shea, Universidade Federal de Santa Catarina
Jussara Bittencourt de Sá, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil
Luiz Felipe Soares, Universidade Federal de Santa Catarina
Manoel Ricardo de Lima, Universidade Federal de Santa Catarina
Mario Cámara, Universidad de Buenos Aires//Universidad de San Andrés
Raúl Antelo, Universidade Federal de Santa Catarina
Sandro Ornellas, Universidade Federal da Bahia
Silviano Santiago, Universidade Federal Fluminense
Susana Scramim, Universidade Federal de Santa Catarina
Veronica Stigger, Fundação Armando Álvares Penteado
Verónica Tell, Universidad de Buenos Aires

Equipe Técnica/Technical Team

Ana Carolina Cernicchiaro (Revisão)
Ramayana Lira de Sousa (Revisão)
Fábio José Rauen (Diagramação)
Thomas Falconi (Secretaria)

SUMÁRIO/CONTENTS

Apresentação	
<i>Presentation</i>	
Editores	87
Play as Another Existence: on The Trail of Bakhtin's Creativity	
<i>Jogo como uma existência diferente: seguindo os passos da obra de M. Bakhtin</i>	
Tetiana Lysokolenko	
Vadym Palahuta	89
A estetização do movimento punk na/pela indústria cultural: do esgotamento político à busca pela nostalgia	
<i>The Aestheticization of the Punk Movement in/by the Cultural Industry: From Political Exhaustion to the Search for Nostalgia</i>	
Valdemir Soares dos Santos Neto	
Mario Abel Bressan Júnior	103
(Des)encontros entre arte e real: do gozo à sublimação	
<i>(Mis)meetings between Art and Real: From Jouissance to Sublimation</i>	
Davide Chareun	
Maurício Eugênio Maliska	115
Depois da fotografia	
<i>After Photography</i>	
Roberto Svolenski	
Ana Carolina Cernicchiaro	123
Alfred Hitchcock e o trabalho de adaptação literária: tempo e espaço na construção do suspense em <i>Os Pássaros</i>	
<i>Alfred Hitchcock and the Work of Literary Adaptation: Time and Space in The Construction of Suspense in The Birds</i>	
Alessandra Soares Brandão	
Ramayana Lira de Sousa	139
A história do Brasil fundada pela violência em "Sinhá", de Chico Buarque e João Bosco	
<i>The History of Brazil founded by Violence in "Sinhá", by Chico Buarque and João Bosco</i>	
Luciano Marcos Dias Cavalcanti	
Cilene Margarete Pereira	149
Espectáculos da morte: um cenário político	
<i>Spectacles of Death: A Political Scenario</i>	
João Luiz Leitão Paravidini	
Maiza dos Santos Rodrigues	
Marcelo Hayeck	157

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.170201-2022-87-88>

APRESENTAÇÃO PRESENTATION

Com este volume, a *Revista Crítica Cultural* fecha o ano de 2022 trazendo uma coletânea de textos em temática livre que dão testemunho do vigor do pensamento nas humanidades. A *RCC* tem recebido submissões de pesquisadoras e pesquisadores de várias áreas dentro do campo ampliado das humanidades, incluindo Comunicação Social, Psicologia, Artes Visuais, Letras, Cinema e História. A crítica da cultura demanda realmente um espaço construído fora da rigidez disciplinar e uma atitude de pesquisa que reconheça a pluralidade de pontos de vista. É nesse sentido que este número coloca em diálogo temas como adaptação cinematográfica, indústria cultural, música e fotografia. Ao final, cabe o exercício da leitura força que amalgama, um estímulo à atividade criativa de quem se deixa levar pelas correntes fortes do pensamento.

O volume 17.2 abre com a contribuição dos pesquisadores ucranianos Tetiana Lysokolenko e Vadym Palahuta. Em “Play as Another Existence: on the Trail of Bakhtin's Creativity”, os autores discutem o fenômeno do jogo e sua conexão com a arte tendo como aporte teórico os estudos de Mikhail Bakhtin. Para além do campo literário, os autores pensam o conceito bakhtiniano de carnaval como espaço de valor semântico do jogo. A partir da constatação de que o carnaval exclui a contemplação do espetáculo, assumindo o total envolvimento dos participantes, Lysokolenko e Palahuta percebem a ambivalência do jogo como tentativa de sua expressão em diferentes planos da vida real e, ao mesmo tempo, como existência diferente em um espaço extraterritorial, o jogo como um jogo de vida.

Em seguida temos o artigo “A estetização do movimento punk na/pela indústria cultural: do esgotamento político à busca pela nostalgia”, escrito por Valdemir Soares dos Santos Neto e Mario Abel Bressan Júnior. Revisitando o movimento punk, os autores denunciam o esvaziamento do sentido político diante da cooptação pela indústria cultural. A reapropriação pós-moderna nostálgica dos elementos estéticos e políticos do movimento, ao invés de reativar sua potência, dilui sua força ao aprisioná-lo em uma memória inalcançável.

Em “(Des)encontros entre arte e real: do gozo à sublimação”, Davide Chareun e Maurício Eugênio Maliska debatem a função da arte frente ao mal-estar na cultura. Partindo da noção de pulsão de morte em Sigmund Freud, os autores avançam até a discussão de Jacques Lacan sobre o gozo como aquilo que aniquila o desejo e encontram na arte um produto da subjetividade humana que pode possibilitar ao sujeito o caminho da sublimação. Trata-se de uma ótima porta de entrada para quem tem interesse nas contribuições da psicanálise para o estudo das artes.

Os estudos sobre imagem também estão presentes no artigo “Depois da fotografia”, de Roberto Svolenski e Ana Carolina Cernicchiaro. Dessa vez, a análise se detém no trabalho de artistas que se dedicam à apropriação e ressignificação de fotografias, como Joan Fontcuberta, Rosangela Rennó, Martha Rosler, Joachim Schmid, Penelope Umbrico,

Michael Wolf e Mishka Henner. Ao se apropriar de imagens produzidas por outras pessoas, esses fotógrafos sem câmeras, desenvolvem projetos de pós-fotografia, segundo a expressão de Fontcuberta, que questionam nossa relação com as imagens diante da intensa proliferação de fotografias da atualidade.

Alessandra Soares Brandão e Ramayana Lira de Sousa contribuem nesse volume com o texto “Alfred Hitchcock e o trabalho de adaptação literária: tempo e espaço na construção do suspense em *Os Pássaros*”. Partindo de uma abordagem que reúne pistas metodológicas do campo dos estudos intermídia aos estudos de cinema, o texto explora como as questões de autoria, gênero e adaptação se inter cruzam no processo de criação do filme *Os Pássaros*.

Em “A história do Brasil fundada pela violência em ‘Sinhá’, de Chico Buarque e João Bosco”, Luciano Marcos Dias Cavalcanti e Cilene Margarete Pereira exploram como a canção “Sinhá” figura gestos de violência como elementos do mito fundador da nação brasileira. Dando especial foco à política sexual da obra de Buarque e Bosco, os autores retomam a incapacidade da imaginação político-histórica brasileira em lidar com as questões raciais.

Por fim, o artigo “Espetáculos da morte: um cenário político”, de João Luiz Leitão Paravidini, Maiza dos Santos Rodrigues e Marcelo Hayeck também dialogam com a teoria freudiana para entender a produção, entre 2017 e 2021, de cenas engendradas na repetição e perpetuação do espetáculo da morte e da violência nos meios de comunicação. O texto tenta, ao analisar manchetes de jornais, mostrar o duplo funcionamento da pulsão de morte como força propulsora de repetições e também de instauração de mudanças.

Algo em comum parece unir esses textos: buscar, para além dos gestos desmobilizadores e despontencializadores que empalidecem a arte e a cultura, apostar na força da criação e na emergência do novo. Que sejam, então, inspiração para os próximos desafios na cultura, na ciência e na educação brasileiras.

Uma boa leitura!

Ana Carolina Cernicchiaro

Ramayana Lira de Sousa

Nádia Régia Maffi Neckel

Chirley Domingues

Editoras



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.170202-2022-89-101>

Recebido em 01/03/2022. Aprovado em 05/06/2022.

PLAY AS ANOTHER EXISTENCE: ON THE TRAIL OF BAKHTIN'S CREATIVITY JOGO COMO UMA EXISTÊNCIA DIFERENTE: SEGUINDO OS PASSOS DA OBRA DE M. BAKHTIN

Tetiana Lysokolenko*

Vadym Palahuta**

Abstract: Consideration is being given to the phenomenon of play, through which another, different from the existing, ontological layer is created, revealing the little-known facets of culture and aesthetic activity in the heritage of Mikhail Bakhtin, the famous culturologist. The conducted research makes it possible to state the following: play as a phenomenon is inextricably linked with the main themes of Bakhtin's work, being included in the concepts of dialogism, polylogue, carnival culture, and the theory of aesthetic activity. Play, in the aspect of interconnection with culture through art, stands as another being in which life is played out. In the carnival, the value space of the play is created; the play itself is complex and diverse. The ambivalence of the play is perceived as an attempt to express it in various planes of real life. The binarity of the play in the space of the carnival is revealed through the category of anti-structure. Play, in the space of the carnival, is defined as a play of life, is another being, declared by the author to be an extraterritorial space.

Keywords: Play. Culture. Carnival. Ontology, Aesthetics.

Resumo: Analisa-se o fenômeno do jogo, com cuja ajuda cria-se outra camada ontológica que é distinta da existente, que descobre os lados pouco conhecidos da cultura e das atividades estéticas de herança do conhecido teórico cultural Mikhail Bakhtin. O estudo conclui que o jogo no aspecto de interligação com cultura através de arte atua como uma existência diferente onde representar-se-á a vida. Durante o carnaval cria-se o espaço de valor do jogo, o próprio jogo mostra-se como complicado e diferente. A ambivalência do jogo é percebida como a tentativa de sua expressão em diferentes planos de vida real. O caráter binário do jogo no espaço do carnaval abre-se através da categoria de anti-estrutura. O jogo no espaço do carnaval é determinado como jogo de vida, sendo uma existência diferente declarada pelo autor como espaço extraterritorial.

Palavras-chave: Jogo. Cultura. Carnaval. Ontologia. Estética.

INTRODUCTION

As one of the phenomena of human existence, play is characterized by a fairly wide range of its own manifestations, being in the paradigm field of many disciplines and the sphere of interests of scientists and philosophers. Thus, in the subject area of culture, social philosophy, literature, and aesthetics, various areas of study of play as a

* PhD, Prof. Asoc. Department of Philosophy. Communal Institution of Higher Education “Dnipro Academy of Continuing Education” of Dnipropetrovsk Regional Council (Dnipro, Ukraine). E-mail: lusokolenko@gmail.com.

** PhD, Dr. of Science in Philosophy. Professor, manager of department of engineering pedagogics. National Metallurgical Academy of Ukraine (Dnipro, Ukraine). E-mail: palaguta@ua.fm.

phenomenon have taken shape, among which, in the context of the analysis, it is interesting to consider play as an ontological category. Among the most significant works in this area, it is necessary to dwell on the following studies, which have become classics in this topic. In his famous work, J. Huizinga was one of the first to propose the understanding of play as a diverse category, acting as a kind of cultural universal, endowing play with a special space of culture being. The ontology of play in the work of “Homo Ludens” is revealed through various spheres of human life, such as poetry, philosophy, science, war, everyday life, customs, which demonstrates its diversity and the complex process of establishing boundaries between play and its absence (HUIZINGA, 2008). For the German writer and intellectual G. Hesse, play is a peculiar way to overcome the crisis of spirituality of our time (HESSE, 2000).

For F. Schiller, play is part of his concept of aesthetic education, as it belongs to beauty, which is the ultimate goal of human existence. F. Schiller’s concept of play is closely intertwined with the concept of art and culture in general. The solutions to the problems prevailing at that time in the field of culture and morality just found their embodiment in the idea of aesthetic education and art as a play (SCHILLER, 1957). E. Fink considers play as one of the phenomena of human existence, placing it on a par with labor, death, domination, and love, considering that elements of play are present in almost all areas of culture (FINK, 1988). For E. Bern, play is part of the processes of communication and socialization (BERN, 1988). The play in the philosophical heritage of José Ortega y Gasset can be considered a kind of framework that combines many private ideas and concepts. So, in particular, José Ortega y Gasset offers to look at contemporary art as a play (ORTEGA Y GASSET, 2003). Of course, the above ideas do not exhaust the methodological plane of developments, concepts and ideas devoted to the consideration of play as a category of analysis. This is not surprising since the aspects of reflection and being are certainly associated with elements of self-knowledge, an integral part of which is, in fact, play in the widest palette of its interpretations. Philologist and culturologist M. Bakhtin joined the development of this problem. The presented analysis only emphasizes the significance and scale of the study of play in the cultural space.

Play itself as a phenomenon turns out to be either built into the space of culture, or researchers associate it with the ontology of culture as such. Therefore, it is not surprising that M. Bakhtin, as a culturologist, literary critic, linguist, in general, as a unique person who made a significant contribution to the development of socio-humanitarian knowledge, unfolds his “play” that has passed through his work in a certain thread, then significantly represented, then barely perceptible. For M. Bakhtin, as a philosopher and culturologist, the play, perhaps, is a certain niche, into which he “places” whole reflexive spheres or planes. “For Bakhtin, play is an” other “being, where life plays, acting out” (DUBROVSKAYA, 2014).

However, it should be noted that most of the studies devoted directly to the analysis of the work of the famous Russian culturologist, or studies indirectly concerning Bakhtin, insufficiently consider the topic of the role of play. So, if we are talking about direct studies of Bakhtin’s legacy, which will be discussed in more detail later, it should be noted that among the most popular areas of analysis are the themes of dialogism, polyglossia, metalinguistics, the concept of carnival, which undoubtedly deserve to be

duly appreciated by contemporaries. If we talk about indirect research, then the most widespread, at least in the space of cultural studies, is the use of the principle of “Bakhtin’s lens” to study other phenomena of sociality (KHOLQVIST, 2004). While not underestimating the importance and relevance of such developments, let us only note that the phenomenon of play in the work of M. Bakhtin did not find the proper analysis, it simply remained dissolved among other ideas. Although modern researchers indisputably admit that Bakhtin’s complex multi-line concepts abolish the idea of straightforward interpretations. His “evolving method of deployment” establishes a dialogue between literature and cultural history. (THUNE et al., 2019, p. 20) thus emphasizing some of the limitations of single-line studies in the work of the Russian thinker. This explains the relevance of this work.

RESEARCH METHODOLOGY

Analyzing the essence of the play, like most other concepts, in the creative heritage of M. Bakhtin, researchers will certainly face two urgent questions: “Who was Bakhtin: a culturologist, philosopher or linguist?” and “What methodological principles should we start from when analyzing his work?” The authors of this work also faced these questions and were able to find answers to them only using the principle of a multifaceted study of his creative heritage. In our opinion, as a thinker of a special – borderline sense, M. Bakhtin requires interdisciplinary reflection on his work. So, for the Saransk thinker, linguistics, as well as literature, culture, and anthropology, is just a material and a suitable way to rethink the current philosophical and worldview problems of the early and mid-20th century. And in this sense, M. Bakhtin is rather a multifaceted person who studies culture, literature, linguistics through the prism of his own concepts. We are consonant with the understanding of the figure and creativity of M. Bakhtin by the literary critic I. Popova, one of the compilers and scientific commentators of the works of his seven-volume collected works: “Bakhtin is not a philosopher in the usual sense of the word and not a traditional philologist, but a thinker of a special borderline sense” (POPOVA, 2004, p. 112). It is difficult to disagree with this statement for those who consider M. Bakhtin’s work as extremely existential, carried out on the border of many humanities. We would also call it so – the experience of borderline philosophizing. There is no strict scientificness in it in the positivist calculating spirit, there are bold guesses, hypotheses, and permanent fluidity and incompleteness.

When offering a review of the literature on the work of Mikhail Bakhtin, it should be noted that over the past few decades, a tremendous amount of work has been done in Bakhtin studies, and today a kind of boom in the study of various aspects of his work continues. So, for example, it is necessary to mention the names of the authors of extensive Russian-language works that have been published recently (POPOV (2009), AVTONOMOVA (2009), TAMARCHENKO (2011), VASILIEV (2014). But these works by no means exhaust all the publications on Bakhtin studies recently published all over the world. But these detailed works mainly investigate the philosophical and literary problems of M. Bakhtin’s work. Of course, the study of Bakhtin’s work cannot occur without thorough methodologically fundamental works on linguistics and philosophy of

language, since all, without exception, his concepts pass through the principle of dialogism. Suffice it to mention here the role that the thinker assigns dialogism in language as the basis of human verbal communication: “Language is by its nature dialogical (“a means of communication”). An absolute monologue, which was a linguistic monologue, is excluded by the very nature of language” (BAKHTIN, 1997a, p. 212). This universalism of dialogism constantly “attracted” the research interest of the Russian thinker: “The very being of a person (external and internal) is the deepest communication. To be means to communicate”, - the thinker sums up in his later work. (BAKHTIN, 1997 b, p. 345). The key principle of dialogism, which the thinker outlined back in 1929 in his work “Problems of Dostoevsky’s Poetics” was the idea that dialogue

is not a means of discovering, revealing, as it were, a ready-made character of a person, no, here a person not only manifests himself outside but for the first time becomes by what it is. To be means to communicate dialogically. When the dialogue ends, everything ends. Therefore, the dialogue, in essence, cannot and should not end (BAKHTIN, 2000, p.156).

These positions of Bakhtin are important in the aspect of this research since they reflect the most complex representation of ontology in the work of the Russian thinker. This is where the deep understanding of being as something else represented through play, proposed in this work, comes out.

If we turn to the history of the formation of M. Bakhtin’s linguo-philosophical ideas, then it took place in the circle of his associates or in the so-called “Bakhtin’s circle”. It should be mentioned that the circle of his associates consisted of philologists Voloshinov, Medvedev, Pumpyansky, Yudina, Kanaev, the poet Vaginov, the orientalist Tubyansky, and others. Bakhtin’s circle is associated with books and articles by Voloshinov and Medvedev, written at least under the ideological influence of the thinker. Among them, a special place is occupied by the work “Marxism and the Philosophy of Language”, published under the name of V. Voloshinov (1930).

The presented analysis only underlines the versatility of Bakhtin’s ideas, the versatility of research approaches to their analysis, and the realization that Bakhtin’s concepts and ideas are closely interconnected.

Also, in the context of our research, it is necessary to pay attention to studies devoted to the direct analysis of the phenomenon of culture in Bakhtin. In the study “Postmodernism and popular culture” the author, through the prism of the analysis of modern culture, denotes a certain limitation of Bakhtin’s ideas:

Bakhtin was not only ‘surely mistaken’ in seeing the fair simply as the popular festival of rural life, he also ignored the way fairs could disrupt local and provincial habits and traditions by introducing a certain cosmopolitanism into Renaissance life, arousing desires in ordinary people of the time for exciting, exotic and strange commodities” (DOCKER, 1994, p. 187).

In turn, in the study “The cultural turn”, the author, on the contrary, notes a certain universalism in Bakhtin’s understanding of culture, arguing that

Bakhtin has been particularly influential in deepening concepts of culture as a form of life, so that we can go beyond patterns of lived experience to explore the structures of interdependence of individual and community, order and chaos, the sacred and the profane” (CHANEY, 2002, p. 38).

The concept of carnival, proposed by M. Bakhtin, caused heated debate, it played a large role in the development of cultural studies, expanding the horizons of scientific thought. With these works, we would like to draw attention to the current ambiguity of positions in the research of Mikhail Bakhtin’s works.

Separately, it is also necessary to highlight the works of recent years, in which an attempt was made to investigate play in Bakhtin’s work both indirectly, through other concepts, and directly. Play as a phenomenon is most often analyzed by researchers through the prism of carnival culture, as evidenced, for example, by the developments (LOZOVSKY (2018), KORNEEV (2010), FEDOROVA (2014). The importance of play as a sphere of the other being was also emphasized by such researchers as Remizov and Movchan (2016) stating that the carnival was a kind of action that stood on the verge of play and real life. Hu (2012) examines the culture of imitation through the prism of Bakhtin’s carnival culture in order to determine the characteristics of the culture of imitation as part of folk culture. Cohen (2011) attempts to represent the play of preschool children through the concept of Bakhtin’s carnival, stating: “When we apply Bakhtin’s concepts to play analysis, a deeper, more useful view emerges.” (COHEN, 2011, p. 199). Pandya & Mills (2019) using the lens of Bakhtin’s carnival, analyze video clips created by primary school students. Researchers Cooper & Condie (2016) argue that “Bakhtinian concepts are drawn upon to understand how new forms of digital scholarship, particularly blogging and self-publishing, facilitate and constrain research dialogues” (COOPER & CONDIE, 2016, p. 27). Thus, it can be assumed that research concepts in which play or its individual manifestations are analyzed unfold in the context of the carnival culture presented by Mikhail Bakhtin. Darensky (2008), in turn, analyzing Rabelaisian laughter in Bakhtin’s carnival, emphasizes that the researchers of Bakhtin’s work in a certain sense proceed from their own understanding of the essence of the carnival, imputing to Bakhtin that his understanding for some reason turns out to be otherwise (DARENSKIY, 2008, p. 137). This idea is important for this study since in this work an attempt is made to present a “different” ontological plane, through the concept of play, in the work of a famous Russian thinker, which is not popular (promoted) in the studies of contemporaries. The sources of this study are the works of M. Bakhtin directly, we strive to present play in the understanding of Bakhtin himself and to expand the methodological boundaries of play as a phenomenon, and not use the principles he proposed to deepen understanding of other concepts.

Based on the above, the research strategy of this work unfolds in the direction of presenting M. Bakhtin’s views on the essence of play in the work “Author and Hero in Aesthetic Activity” to the absolutization of the significance of play in the carnival as an anti-structure, when the folk culture itself becomes a certain play criterion. The output positions of the work, which determine the purpose of the study, are the conviction that the phenomenon of play in the above-mentioned works of M. Bakhtin will allow presenting these works from different positions than those that exist in modern scientific

discourse and demonstrate that play in the space of the carnival allows entering a completely different layer of representation of the phenomenon of play and the meanings reproduced by it in the modern world.

ANOTHER “AUTHOR” AND “HERO” THROUGH THE PRISM OF THE PLAY PHENOMENON

In his work “Author and Hero in Aesthetic Activity” M. Bakhtin refers to play as a phenomenon, with the help of which there is a deepening into the concept of aesthetic activity and understanding of art as a phenomenon. M. Bakhtin uses the concept of another being to reveal the deep essence of the author’s place in the work and the role of the hero in it. Perhaps the different being of M. Bakhtin itself should be called “another author and hero”, as that is how they appear before the readers through the prism of analyzing the phenomenon of play. Thus, play as a different being can be viewed as a deepening or penetration into the image of the hero and the author, as an attempt to present the “Author” and “Hero” to the reader in a different, unusual context. Also, interest is aroused by the practical impossibility of separating the author’s being from the hero’s being and vice versa, since their “playful other being” is merged by the author into a single “aesthetic event”. On the other hand, play as a phenomenon of human existence expands the very understanding of the social event of life as something that allows the author not to merge with his hero.

The very attitude of the author to his hero is playful because the hero is already playing, being a toy in the hands of the author. The existence of the hero’s image, in fact, is the result of the author’s reflection. M. Bakhtin, indirectly means this, pointing out the unproductiveness and futility of the identification or unprincipled comparison of the life of the author and the hero, insisting on the creative attitude of the author to the hero. Of course, M. Bakhtin did not rule out the possible coincidence of the life of the hero and the author, this is evidenced by his three typical cases of deviation from the direct relationship of the author to the hero (the hero takes possession of the author, the author takes possession of the hero, the hero is his own author). About the third case of relationship, M. Bakhtin writes the following: “the hero is his own author, comprehends his own life aesthetically, as if playing a role” (BAKHTIN, 1986, p. 23). The attitude of the player to what is happening is characterized by M. Bakhtin as subjective, since the player involved in the process does not see the whole play, he only wants to participate in the action. M. Bakhtin writes about this as follows: “His attitude to life as a desire to experience it oneself is not an aesthetic attitude to life; in this sense, play is like a dream of oneself and non-fiction reading of a novel” (BAKHTIN, 1986, p. 72). So, the player plays his own special play, under the guidance of the author, existing in a different being, different from art as such. M. Bakhtin believed that the play itself is completely devoid of an aesthetic moment. However, everything changes when the figure of the spectator appears, whose presence leads to a change in the role of the player, he becomes a hero, and the play itself approaches art, presenting itself as a whole event. So, we see that M. Bakhtin represents before us a fine line of transition from play as free activity to play as art.

M. Bakhtin ponders what unites play with art. It is precisely that neither play nor art is real, real life, when life is depicted in art and imagined in play. Thus, play and art are also a different being, different from real life. Both of these moments are associated by M. Bakhtin with a substitute for life. “Only by unconsciously thinking the position of the contemplative author, especially in association with the theater, is it possible to give some credibility to the theory of play in aesthetics” (BAKHTIN, 1986, p. 73). It should be noted that the very process of the image, according to M. Bakhtin, is also a kind of play, the play of an actor. M. Bakhtin calls it a “concrete aesthetic event”; “The actor imagines life and depicts it in his play” (BAKHTIN, 1986, p. 75). However, the actor's play only at the moment of presentation becomes an aesthetic action, and in general, according to M. Bakhtin, in the play the actor's inner experiences are transferred into the extra-aesthetic sphere of activity. The processes of imagination and images alternately replace each other in the work of the author and the hero, moving from play to art and from art to play.

Play as a phenomenon of human existence is an integral part of life, the scenario of which is not completed. Bakhtin demonstrates the relationship between the concepts of “play – life” by the example of describing an episode of a dramatic work, when: “there is no viewer ... no author ... no director ... there is no complete coincidence of the viewer with the hero and the actor with the depicted face, we have only play into life” (BAKHTIN, 1986, p. 71). The very understanding of the relationship between play and life, in the context of the “Author” and “Hero”, is similar to the relationship between an act as such in life, connected with the ability to look at oneself through the eyes of another, through the prism of another being, when the subject switches from the role of the author to the hero and vice versa.

The analysis of the essence of the phenomenon of play in the work of M. Bakhtin “The author and the hero in aesthetic activity” suggests the following. Play as a phenomenon is in this work in a clear relationship with art. Allocating to the play the place of another being, the author demonstrates to the reader the hidden contexts of the image of the author and the hero, the lines of their relationship. Such acting allows M. Bakhtin to consider the “Author” and “Hero” in the mainstream of aesthetics. For M. Bakhtin, play in the aspect of interconnection with culture through art is like another being in which life is played out. Consequently, the essence of the play is revealed in the work “Author and the Hero in Aesthetic Activity” through the presence of the “Author” and “Hero”. This “presence” itself consists of several layers. It is through internal, contextual designations, through linking to immanent connections that M. Bakhtin reveals the essence of play as a different being.

PLAY IN THE SPACE OF THE CARNIVAL

In M. Bakhtin’s work “Creativity of François Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance”, the phenomenon of carnival is important and interesting, as a phenomenon that offers a radically different view of the play in the space of the carnival, which does not fit into its usual definitions. M. Bakhtin, within the framework of the carnival, created a certain value-semantic space in which the play

reproduces completely different, other than utilitarian, meanings. “Carnival play in the collision of the insignificant and the serious, the terrible; notions of infinity and eternity are played out in a carnival manner” (BAKHTIN, 1975, p. 495). M. Bakhtin claims that during the carnival festivities a special world was created, a special space of being, radically different from the usual life of people of that historical period. “In the carnival, life itself plays, and play for a while becomes life itself. This is the specific nature of the carnival, the special kind of its being” (BAKHTIN, 1990, p. 13). M. Bakhtin, in fact, deconstructs the concept of a play in the context of the playing space of the carnival, and in essence, the whole historical era, practically nullifying the classical approaches to defining the play as a sphere of activity, in the course of which one can both “turn on” and “turn off”. They did not play in the carnival, they lived in it as in a parallel world. Here a certain “other” being was created, which coexisted with ordinary life, which was often ridiculed, ignoring the official statutes and the role of people in society. M. Bakhtin himself prefers to call such festivities “the second life” (BAKHTIN, 1990, p.14), which significantly differed from the official festivals of the Middle Ages, both church and secular. It can be assumed that within the framework of officially regulated festivities, their own “official play” was created, which should be called a certain ceremonial, alien to the carnival space.

Of course, the change in historical conditions led to the legalization of some elements of the carnival festivities. Carnival as a playground was a sphere for collecting, processing and filtering certain ideas, views and concepts, which subsequently either died out, were forgotten, or became part of the official dogma, depending on their social efficiency and the pleasing power. Thus, R. Caillois expressed an idea confirming the above assumptions, stating the following: “In every culture there is an implicit, inaccurate, incomplete distribution of values to those for which social efficiency is recognized, and to all others. At the same time, the latter develop in the peripheral areas left by them, among which the area of play occupies an important place” (CAILLOIS, 2007, p. 94). Therefore, according to R. Caillois, it is possible to draw a parallel between the historical period and the plays dominating in this period. This assumption allows us to speculate about why the areal space of the carnival became the most popular niche for the existence and development of the play in the Middle Ages.

Speaking about the play in the context of the carnival, it is obvious that the play here is endowed, on the one hand, with a utilitarian meaning. Especially when it comes to the opposition of the carnival play to the seriousness of the Middle Ages. However, if we look at the forms of penetration of the play into the sphere of the serious, then this “utilitarianism” is partially removed. Which also happens through the process of legitimization. The process of transition or modification of plays, their legalization at the level of official power can be compared with the phenomenon of liminality of the play, because “genuine festivity was ineradicable, and therefore it was necessary to endure and even partially legalize it outside the official side of the holiday” (BAKHTIN, 1990, p. 15). The process of transformation of carnival elements, when they are transformed into one of the events officially regulated by the power system, M. Bakhtin called “the impoverishment of ritual and spectacular carnival forms of folk culture” (BAKHTIN,

1990, p.41). But, until the moment when the play or its elements were legalized, the play continued to exist in the carnival plane assigned to it, as a space of freedom and liberty.

Carnival opposed the official holiday, being another being, which is closer to the sphere of human nature. Here, to characterize the holiday and, accordingly, the play that was revealed within it, one can use the principle of ambivalence, as the duality of a holiday, official and unofficial, as the attitude of people of that historical period to the phenomenon of play. On the one hand, play was a space for entertainment, on the other, a space in which vices, statutes, and possibly the dogmas of that society were ridiculed. The ambivalence of play in the space of the carnival is revealed through the opposition of play to non-play, play of seriousness. Bakhtin himself calls the process of the binarity and ambivalence of the carnival “the double aspect of the perception of the world” (BAKHTIN, 1990, p. 10). In this context, the play was enriched with completely different meanings, it was actually a play with the norms of life, bordering on sarcasm. Such an ambivalent status of the play in the space of the carnival allows one to create other ontological planes for analyzing the phenomenon of play and to speak of the play as a phenomenon with an indefinite status.

Bakhtin’s carnival can also be represented as a binary phenomenon, or rather a binary opposition. Since the carnival itself, on the one hand, affirms the holiday, forming the value-semantic space of the play, on the other hand, it denies the play only as a sphere of the holiday, creating an area of a different existence, a kind of anti-structure in which social dogma is ridiculed, a different perception of official phenomena and regulations is formed. To convey one of the main meanings of the carnival – the binary opposition, M. Bakhtin uses laughter, ousted in the Middle Ages from the sphere of official culture. Actually, the bias towards the utilitarian as an opposition to the play of seriousness still persists in the concept of the binary nature of life in the Middle Ages: “medieval people were equally involved in two lives – the official and the carnival” (BAKHTIN, 1990, p.109). However, the narrow understanding of play as opposed to seriousness is removed. M. Bakhtin declares the space of the carnival play to be an “extraterritorial” space in which: “that high open-air atmosphere of free and fun play is created in which the high and the low, the sacred and the profane are equal in their rights” (BAKHTIN, 1990, p. 178).

Play as a phenomenon opposed to seriousness or rationality is part of the culture of laughter. Consequently, if we start from the classification of the diverse manifestations and expressions of folk culture of laughter, the play was part of: carnival-type festivities, verbal laughter works, various forms of familiar-areal speech. Moreover, underestimation of the role of these festivities can simply lead to a distortion of the perception of the picture of the entire historical period. It is through laughter that the “inclusion” into the process of play took place; it is through laughter that play is revealed as a different plane of being, with its own rules and laws that are fundamentally different from the official ones. More precisely, the carnival “plays” with some of the official laws, ridiculing them. “Medieval parody is playing a completely unbridled merry play with everything that is most sacred and important from the point of view of official ideology” (BAKHTIN, 1990, p. 98).

It can be assumed that verbal laughter works and forms of familiarly-swearing speech are part of the theory of language plays, but carnival-type festivities are a special world, often opposing the officially represented reality. The very same language plays in the context of carnival culture must be considered as part of the well-established concept of speech genres of the Russian thinker. Thus, in the book about F. Rabelais, Bakhtin finds the basis for language as speech in direct bodily contacts of people, in which speech is primarily determined by the collective action of dialogue and communication. He describes the diversity of bodies and organs, bodily practices, interactions and hierarchies of people. This whole world of bodily interactions is expressed not so much in the content as in the tonality of the language, but at the same time it does not distance itself from extra-linguistic practices at all, and all the problems of the “external”, extra-linguistic are solved as problems of the language due to the variety of tonality in their direct pronunciation – be that requests and orders, oaths and entreaties, questions and answers. Bakhtin’s concept of speech genres is somewhat reminiscent of the theory of performativity, but by linking speech utterances with the depersonalized collective body of the people, he creates a completely original author’s concept. For Mikhail Bakhtin, a person is the starting point for verbal interaction in specific statements, where the experience of the body is irreplaceable. In Bakhtin’s work on Rabelais, language as speech is firmly connected with the collective body, in which the dismemberment and collection of a single language as social, cultural, religious, professional, etc. speech utterances, promotes better self-understanding. It occurs through the comprehension of one’s otherness or otherness through the experience of corporeality in its various speech modifications. Thus, M. Bakhtin insisted on the collective-bodily experience, “dissolving” language in the wider space of the theory of speech genres.

M. Bakhtin’s play of laughter is similar to grotesque, especially in the process of its inclusion in the sphere of the serious. M. Bakhtin even plays with the representation of contrasts in the understanding of play, moving from play as an activity to carnival as a swearing type of play. Play also played its part in the victory over fear, through play people conquered moral fear, which is what they laugh at in the carnival: “the terrible becomes a “funny bogeyman” (BAKHTIN, 1990, p. 105).

In a certain historical period, the carnival was still an anti-structure that resisted the official rules and dogmas. M. Bakhtin claims that the influence of the carnival is transforming and changing, of course, its influence on society decreases over time. However, carnival continues to play a significant role in literature. In the novel “Gargantua and Pantagruel” (RABELAIS, 1973), plays become a source for metaphors, comparisons, transferences and hyperbole. And this was not accidental, because, according to M. Bakhtin: “play has not yet become just an everyday phenomenon, part of even a negative order. It retained its world-contemplative meaning” (BAKHTIN, 1990, p. 260). This position of play in society suggests a possible correlation between cultures and certain flourishing plays in them.

DISCUSSION AND CONCLUSION

The very approach to understanding play as a different being in the creative heritage of M. Bakhtin is undoubtedly debatable, rather hypothetical, rooted not only in the methodological plane, but also in the ontological context of the interpretation of culture and the person in it. So, for example, within the study “Bakhtin and carnival: Culture as counter-culture” the authors come to the following conclusion. “In a context apart from that of his carnival theory Bakhtin introduces the concept of “being-outside-of-oneself”. This exotopic-ecstasiceccentric state refers to the transgression of boundaries performed by the I as it moves out into the world and towards the other in order to arrive at itself” (LACHMANN, ESHELMAN & DAVIS, 1988, p. 152). Similarly, our proposed form of analysis of play in the creative heritage of a Russian cultural scientist, by demonstrating going beyond the established interpretations, provides a deeper understanding and appreciation of the significance of Bakhtin's activities. The analysis of the phenomenon of play in the specified works of Mikhail Bakhtin allows us to present the research data from earlier undisclosed angles. Thus, in the study “Author and hero in aesthetic activity”, play as a phenomenon is clearly interconnected with art. Allocating to the play the place of another being, the author demonstrates to the reader the hidden contexts of the image of the “Author” and “Hero”. Based on the analysis of the play in the space of the carnival la, we can state the following. Mikhail Bakhtin focused on the carnival as the basis of artistic works of the Middle Ages and the Renaissance, but the very concept of carnival goes far beyond the framework of literature, being not just a cultural layer, but also a certain value-semantic space of the play. Play in carnival space is a rather complex and diverse category of analysis. Its diversity is associated with its ambivalent and binary perception, complexity, respectively, with the formation of cultural values and the reproduction of new meanings. The ambivalence of play in the play space of the carnival in the work of M. Bakhtin “Creativity of François Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance” can be perceived as an attempt to express play in non-play, a play endowed with a new meaning. The binarity of the play in the space of the carnival is revealed through the category of anti-structure, since, on the one hand, a “fun” play is played out in the carnival, on the other hand, this play, ridiculing the elements of official orders, established dogmas, is a different being, another reality, declared by the author as an extraterritorial space, equalizing opposite poles of play perception. The space of play created by M. Bakhtin makes it possible to reveal the latent meanings of this phenomenon, which can be perceived as a high indicator of the development of the spiritual culture of the described society. Carnival play is a whole life, in which it is impossible to be included only partially. The carnival practically excluded the contemplation of the spectacle, assuming the full involvement of the participants in the process. The play, therefore, was defined as a play of life, all the moments of which were taken seriously.

REFERENCES

- AVTONOMOVA, Natalia. *Open structure: Jacobson - Bakhtin - Lotman - Gasparov*. Moscow: Russian Political Encyclopedia, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *From archival records to the work "The Problem of Speech Genres"* Collected Works. (Vol. 5). Moscow: Russian dictionaries, 1997 a, pp. 207 - 286.
- BAKHTIN, Mikhail. *1961 year. Notes*. Collected Works. (Vol. 5). Moscow: Russian dictionaries, 1997 b, pp. 329-363.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's creativity*. Collected Works. (Vol. 2). Moscow: Russian dictionaries, 2000, pp. 5 - 175.
- BAKHTIN, Mikhail. Rabelais and Gogol: The art of words and folk culture of laughter. *Questions of literature and aesthetics: Studies of different years*. Moscow: Fiction, 1975, pp. 484-495.
- BAKHTIN, Mikhail. Author and hero in aesthetic activity. *Aesthetics of verbal creativity*. Moscow: Art, 1986, pp. 9-191.
- BAKHTIN, Mikhail. *Creativity of François Rabelais and folk culture of the Middle Ages and Renaissance*. Moscow: Fiction, 1990.
- BERN, Eric. *Games people play. People who play games*. Moscow: Progress, 1988.
- CAILLOIS, Roger. Man, Play and Games. *Articles and essays on the sociology of culture*. Moscow: OGI, 2007, pp. 33-204.
- CHANEY, David. *The cultural turn: Scene setting essays on contemporary cultural history*. Routledge, 2002.
- COHEN, Lynn E. Bakhtin's Carnival and Pretend Role Play: A Comparison of Social Contexts. *American Journal of Play*, 4(2), 2011, pp. 176-203.
- COOPER, Anna Mary & COOPER, Jenna Condie. Bakhtin, digital scholarship and new publishing practices as carnival. *Journal of Applied Social Theory*, 1(1), 2016, pp. 26-43. Retrieved from: <https://socialtheoryapplied.com/journal/jast/article/view/31>
- DARENSKY, Vitaly. Philosophy of "Rabelaisian laughter" M. Bakhtin as a non-classical theodicy. *Doxa*, (13), 2008, pp. 136-144.
- DOCKER, John. *Postmodernism and popular culture: A cultural history*. Cambridge University Press, 1994.
- DUBROVSKAYA, Evgenia. Play as a sociocultural phenomenon. *Discussions*, 7 (48), 2014. Retrieved from: www.jornal-discussion.ru/publication.php?id=1137
- FEDOROVA, Ludmila. The carnival gathers guests. *Moscow University Bulletin. Series 9. Philology*, (2), 2014, pp. 229-237.
- FINK, Eric. *The Basic phenomena of human existence. The Problem of man in Western philosophy*. M, 1988.
- HESSE, Hermann. *The glass bead game*. Random House, 2000.
- HOLQUIST, Michael Heard inaudibility: Bakhtin and Derrida. Bakhtinsky collection. (Vol. 5). Moscow: Languages of Slavic Culture, 2004, pp.88-108.
- HU, Anqi. Copycatting Culture Study: A Perspective of Bakhtin's Carnival Theory. *Journal of Cambridge Studies*, 7 (1), 2012, pp. 120-134. <https://doi.org/10.17863/CAM.1418>
- HUIZINGA, Johann. *Homo ludens: proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*. Amsterdam University Press, 2008.
- KORNEEV, Albert. Play element in modern culture. *Interexpo Geo-Siberia*, 6, 2010, pp. 199-201.
- LACHMANN, Renate., ESHELMAN, Raoul., & DAVIS, Marc. Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture. *Cultural Critique*, (11), 1988, pp. 115-152. <https://doi.org/10.2307/1354246>
- LOZOVSKY, Alexander. *Provocative role behavior of Internet users from the point of view of the concept of "carnival culture"* M. Bakhtin, 2018, pp. 224-226.
- ORTEGA Y GASSET, Jose. The Dehumanization of Art. *Revolt of the masses*. Moscow: AST LLC, 2003, pp. 213-268.

PANDYA, Jessica & MILLS, Kathy (2019). Bakhtin and the carnival: humour in school children's film making. *Language and Education*, 33(6), 2019, pp. 544-559.

<https://doi.org/10.1080/09500782.2019.1629954>

POPOVA, Irina. On the boundaries of literary criticism and philosophy in the works of M.M. Bakhtin. Russian theory 1920-1930s. *Materials of the 10th Lotman readings*. Moscow: RGGU, 2004, pp.103-114.

POPOVA, Irina. *Book M.M. Bakhtin on François Rabelais and its significance for the theory of literature*. Moscow: IMLI RAN, 2009.

RABELAIS, François. *Gargantua and Pantagruel*. - Moscow: Fiction, 1973.

REMIZOV, Vyacheslav & MOVCHAN, Artem. The nature of the comic and the forms of its representation in modern Russian television. *Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts*, 3 (71), 2016, pp. 93-98. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/priroda-komicheskogo-i-formy-ego-reprezentatsii-v-sovremennom-rossiyskom-televidenii>

SCHILLER, Friedrich. Letters on the Aesthetic Education of Man. *Collected works in*, 7, 1957, 15-21.

TAMARCHENKO, Nathan. "Aesthetics of verbal creativity" by M. M. Bakhtin and the Russian philosophical and philological tradition. Moscow: Kulagina Publishing House, 2011.

THUNE Henrietta, GEMZOE Anker, BRUHN Jorgen, LUNDQUIST Jan, ANDERSEN Nina, & LARSEN Gorm. Metamorphoses for posterity – Bakhtin in the 21 century. *Street Theatre VS Theatre of Military action*, 2019, pp. 19-24.

VASILIEV, Nicholas. *Mikhail Mikhailovich Bakhtin and the Phenomenon of the "Circle of Bakhtin": In Search of Lost Time. Reconstruction and deconstruction. Squaring the circle*. Moscow: LIBROKOM, 2014.

VOLOSHINOV, Valentine. *Marxism and philosophy of language*. Leningrad: Surf, 1930.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.170203-2022-103-113>

Recebido em 05/12/2022. Aprovado em 12/12/2022.

**A ESTETIZAÇÃO DO MOVIMENTO PUNK
NA/PELA INDÚSTRIA CULTURAL: DO ESGOTAMENTO
POLÍTICO À BUSCA PELA NOSTALGIA
THE AESTHETICIZATION OF THE PUNK MOVEMENT
IN/BY THE CULTURAL INDUSTRY: FROM POLITICAL EXHAUSTION
TO THE SEARCH FOR NOSTALGIA**

Valdemir Soares dos Santos Neto*

Mario Abel Bressan Júnior**

.Resumo: *O presente artigo lança uma reflexão acerca da gênese do movimento punk com vistas a observar a falência do sentido político estabelecido em detrimento da estetização cultural imposta pelo sistema capitalista. O movimento punk surge em meados de anos 70, em diversas partes do mundo, como um manifesto político, contracultura, em resposta à homogeneização do sistema capitalista na sociedade. Para tanto, refletimos neste estudo como as indústrias midiáticas se apropriam das estéticas provenientes da cena punk para reatualizar nossos imaginários e nossa memórias coletivas. Para tecer estas reflexões, são mobilizados autores dos mais diversos campos do conhecimento de modo a compreender as balizas que culminaram no movimento, além de uma discussão crítica em torno da relação entre a indústria cultural com a nostalgia. Acredita-se que o descontentamento com o futuro, tal como emergira na modernidade, concretiza-se na pós-modernidade na busca por um sentido nostálgico às narrativas estéticas adotadas pelo movimento punk.*

Palavras-chave: Indústria cultural. Futuro. Punk. Nostalgia.

Abstract: *This article launches a reflection on the genesis of the punk movement in order to observe the failure of the established political meaning to the detriment of the cultural aestheticization imposed by the capitalist system. The punk movement emerged in the mid-70s, in different parts of the world, as a political manifesto, counterculture, in response to the homogenization of the capitalist system in society. Therefore, we reflect in this study how the media industries appropriate aesthetics from the punk scene to re-update our imaginaries and our collective memories. To weave these reflections, authors from the most diverse fields of knowledge are mobilizers in order to understand the goals that culminated in the movement, in addition to a critical discussion around the relationship between the cultural industry and nostalgia. It is believed that dissatisfaction with the future, as it emerged in modernity, materializes in postmodernity in the search for a nostalgic sense of the aesthetic narratives adopted by the punk movement.*

Keywords: Culture industry. Future. Punk. Nostalgia.

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Unisul. E-mail: valdemirnetto@gmail.com.

** Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. E-mail: marioabelbj@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO

O movimento *punk* surge em meados dos anos 70 como um manifesto político, como contracultura, em resposta à homogeneização do sistema capitalista na sociedade, como resposta à descrença no futuro motivada pela estagnação econômica e os anseios dos jovens por dias melhores, dando origem a um movimento extremamente politizado, proeminentemente, através da música e da moda (GALLO, 2008; SILVA, 2017).

Entretanto, a estética *punk* difundida pelo movimento, entendida como um discurso anarquista, fora rapidamente cooptada pelas indústrias culturais ao suprimir todo manifesto político na gênese do movimento. Pressupõe-se neste estudo que o descontentamento com o futuro, assim como previsto pelo movimento *punk* na modernidade, parece se concretizar na pós-modernidade sob à égide da nostalgia ou na busca por um sentido nostálgico, dado momento em que as indústrias culturais condicionam nossos olhos ao passado, cooptando e absorvendo estéticas da contracultura.

Neste trabalho, lançamos mão dos seguintes questionamentos: de que maneira a estética e as linguagens artísticas, dotadas de manifestos e sentidos políticos, são cooptadas e ressignificadas pelas indústrias culturais? Como as indústrias culturais absorvem e ressignificam os sentidos anarquistas estabelecidos pelo movimento *punk* na contemporaneidade?

Nesta perspectiva, o presente artigo visa propor uma reflexão acerca da gênese do movimento *punk* com vistas a observar o esgotamento, a falência do sentido político estabelecido em detrimento da estetização cultural imposta pelo sistema capitalista.

2 TRIBOS URBANAS: DA POLITIZAÇÃO À ESTETIZAÇÃO DO MOVIMENTO PUNK

Cabe ressaltar que alguns autores consideram o movimento como uma contracultura, outros apenas como um subcultura (ARAÚJO, 2016). Não pretendemos neste trabalho focalizar a cena *punk* ou discuti-la sob um recorte geográfico específico. Para este estudo, importa-nos vislumbrar a essência, a base fundadora do movimento.

Inicialmente, deve-se entender que o ano de 1977 se constitui fundamental para a virada pragmática contemporânea e a eclosão do movimento (BERARDI, 1998). Eis o momento em que as perspectivas, os significados, os rituais coletivos, a “política, a espiritualidade e a música adquirem um sentido apocalíptico que não encontra uma linguagem adequada para se expressar” (BERARDI, 1998, p. 68). Passados cem anos após o lançamento do Manifesto Futurista, Franco Berardi (2019) provoca-nos de tal modo a pensar na historicidade do conceito de futuro e em seus desdobramentos. Para o autor, a modernidade, vista como sinônimo de progresso, transformou-se em um verdadeiro enigma – marcado por incertezas, angústias e, geralmente, cercado de projeções negativas.

Os desdobramentos sociais, políticos e culturais, endossados pelo temor do desconhecido, buscavam no futuro as respostas para o presente prevalecendo sob uma espécie de delírio coletivo. A incerteza e o achismo imperaram durante um período de

grandes transformações que assolavam a humanidade (BERARDI, 2019). Para o autor, a militarização e o futuro trafegavam em uma linha tênue, obscura. O empobrecimento do proletário e a ascensão da burguesia haveriam de suscitar um descontentamento coletivo.

A descrença no futuro, e a vertiginosa ascensão do capitalismo, fora responsável por tencionar rapidamente surgimento do movimento *punk* em diversas partes do mundo. É importante destacar que muitos estudos centrados na compreensão do movimento ainda buscam repostas para determinar com precisão a gênese do movimento. No entanto, segundo Viteck (2007, p. 56), o *punk* fora observado, posteriormente, como “um movimento de guetos” e de “aversão às massas”, com características incomuns e pouco atrativas à hegemonia do capitalismo. Araújo (2016, p. 26) define o movimento “como um conjunto de produções e práticas culturais que compõem um campo estético que se relaciona de forma crítica ao mercado e ao sistema capitalista”.

Para Thompsom (2004), a atitude *punk* inicial de agressividade buscava a “reinvenção do mundo sobre outros princípios levantados pela vontade de prazer e beleza, de paz e amor, do investimento utópico” (ABRAMO, 1994, p.43). Gallo (2008) argumenta que a descrença pelo futuro, baseada no desemprego, no autoritarismo, no militarismo, e nas contradições ideológicas, foram cruciais para despertar nos jovens o sentimento de rebeldia, de descontentamento contra o sistema. O futuro, nesse sentido, tornou-se questionamento daquilo que a modernidade prometera.

Maffesoli (1998, p. 8) destaca que “o vaivém constante que se estabelece entre a massificação crescente e o desenvolvimento dos microgrupos [...] Trata-se da tensão fundadora que me parece caracterizar a socialidade deste fim de século”. O tribalismo emerge a partir de uma expressão de “ambiências, de sentimentos, de emoções” (MAFFESOLI, 1998, p. 17). Esse vaivém, como bem expôs Maffesoli, parece tratar de um tensionamento, de um deslocamento constante e que, diante das fragilidades impostas pela modernidade, promoveram alterações, desencadearam novas lógicas de pensamento, sendo uma delas o movimento *punk*, como observado. Ao passo que as incertezas e os questionamentos ganhavam *corpus* na sociedade, a ascensão da mídia, da tecnologia, e da publicidade, atenuava essas pressões coletivas. Havia uma necessidade eminente desses indivíduos, abalados pela crise sintomal da modernidade, contraporem-se às “culturas das massas”.

Sob a perspectiva de Maffesoli (1998, p. 20), a descrença das contraculturas em relação ao futuro, entendidas a partir dessa emoção ou essa sensibilidade coletiva, ultrapassa “a atomização individual, suscita as condições de possibilidade para uma espécie de “aura”¹ que vai particularizar tal ou qual época”. Nota-se que, nesta perspectiva, os elementos invisíveis que constituem essa aura fogem à esfera do visível e passam a imperar sobre as nossas relações que se estabelecem de forma fluída, visto que, segundo Maffesoli (1998, p. 22 – *grifo nosso*) “a comunidade emocional é instável, aberta, o que pode torná-la, sob muitos aspectos, anômica com relação à moral estabelecida. Ao mesmo tempo ela não deixa de suscitar um **conformismo** estrito entre seus membros”.

¹ De maneira análoga à ideia de aura defendida por Walter Benjamin em seu ensaio, *A obra na era de sua reprodutibilidade técnica*, Maffesoli (1998) acredita que essa sensibilidade coletiva se assemelha a essa “teia singular, composta de elementos espaciais e temporais” (BENJAMIN, 2012, p. 184).

O conformismo aqui pode ser destacado como uma *relação ética* estabelecida no cerne das relações entre os membros da tribo (MAFFESOLI, 1998). Refere-se a um laço misterioso, não formalizado ou verbalizado. Para o autor, muito da nossa existência social transcende o espectro da racionalidade, como destacado. Assim, em meio aos processos de territorialização, as revoluções técnico-científicas (SEVCENKO, 1998), as tribos urbanas emergiam nesse contexto atravessados por uma *emoção coletiva* (MAFFESOLI, 1998) – o sentimento de descontentamento.

Deste modo, em meio às inseguranças que reverberavam na sociedade, a descrença do proletariado jovem na segunda metade do século XX, o movimento *punk* tentou refletir essa sensibilidade coletiva na busca por um modo de ser autêntico, contra o sistema, renegando sua doutrinação. Buscou-se formas de atribuir um sentido anarquista e de contrapor-se à lógica da indústria cultural². O não-conformismo com as estéticas vigentes e a imposição de um sistema capitalista fora compreendida como uma distopia ou, precisamente, como uma utopia inalcançável (BERARDI, 2019). Na arte encontrou-se um espaço subterfúgio como meios de politização de suas ideologias. Gallo argumenta que os:

indivíduos com afinidades surgidas das mesmas formas de viver e pensar sentiram necessidade de criar um elemento de unidade entre as atitudes individuais de descontentamento. Uma identidade passou a ser estabelecida a partir da música e do visual, sem a pretensão, ainda, de uma anulação do indivíduo no grupo, como permanece sendo a tônica geral do movimento *punk* em nossos dias (GALLO, 2008, p. 753).

Segundo Berardi (2019, p. 68), “a política, a espiritualidade e a música adquirem um sentido apocalíptico que não encontra uma linguagem adequada para se expressar”. Para Silva (2017, p. 2), o *punk* emerge, portanto, “como uma resposta musical nervosa e energética influenciada, ainda que de maneira mais intuitiva que consciente, pelas vanguardas artísticas do fim”. Por este viés, procurou-se manifestar “como uma cultura de protesto e de resistência e que isto é comunicado por uma **ética**, por uma forma particular de viver, por uma antiarte, por uma estética da miséria” (GALLO, 2008, p. 759 – *grifo nosso*). Os jovens, no ápice da modernização, clamavam por uma revolução histórica entre estilos e movimentos culturais institucionalizados.

Todavia, nota-se que o *punk* fora reduzido no final dos anos 70 a uma estética popular, decadente, massificado pela indústria cultural, e com a chegada das novas lógicas de produção e consumo que ressignificaram o consumo midiático. O *mainstream* rapidamente abarcou os movimentos estéticos “antiarte”, anarquistas. Por se autoproclamarem como um movimento de contracultura, Silva (2017) destaca que não existe uma relação consensual, uma vez que essas manifestações comprometem o funcionamento das estruturas capitalistas. Assim, Silva (2017, p. 7) observa que “as contraculturas são, geralmente, perseguidas pelo *mainstream* até que seja inevitável a sua absorção parcial ou seja inevitável seu exílio ou fuga”.

² Nesta dialética envolvendo o futuro, o movimento foi revolucionário, extrapolando a contracultura anterior, os *hippies*.

Nesta conjuntura, vemos que o grande esforço da indústria cultural, através de suas instâncias, consistia em obscurecer a visão crítica das classes trabalhistas, dos formadores de opinião e, sobretudo, dessas comunidades que se colocavam em oposição ao sistema (ADORNO; HORKHEIMER, 1997). Pensa-se, a partir da visão de Adorno e Horkheimer (1997), como o capitalismo introjetava na sociedade uma espécie de “sedativo” capaz de insensibilizar a disseminação desses grupos, entorpecendo-os com produtos culturais do mais elevado grau do entretenimento midiático, assim como o cinema. Para os autores, “a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos [midiáticos] (...) paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p. 119).

Essa atrofia da imaginação pensada por Adorno e Horkheimer (1997) consistia em vislumbrar a sociedade, o proletariado, como uma massa amorfa, acrílica. Pela lógica dos autores, o sujeito midiático e submetido ao “adestramento”, em teoria, seria incapaz de se subverter aos interesses de seus “mantenedores”. Nesse sentido, a massificação das linguagens estéticas da cena *punk* incorporada pela indústria cultural e, concomitantemente, deturpada pela mídia, “abalou as estruturas desses grupos que viram as suas propostas serem esvaziadas do seu sentido original subversivo e entrarem no sistema das mercadorias como mais um produto disponível ao consumo” (GALLO, 2008, p. 751). As tentativas de se absterem de uma lógica mercantil culminou, assim, em novas ramificações dentro do próprio movimento, como aconteceu com os *post-punk*.

A hegemonização do sistema capitalista aos poucos fora suprimindo e pasteurizando os ideais estabelecidos. Assim, o movimento *post-punk*, derivado do movimento *punk*, surge no decorrer dos anos 80, marcado pelo contexto tecnológico, transitando no fluxo da modernidade e se apropriando de novas técnicas de produção ligadas ao sistema capitalista. Os *post-punk* mantiveram, parcialmente, o sentido anarquista, a descrença do futuro. Entretanto, permitiu-se explorar novas matrizes sonoras e paisagens estéticas como, também, passou a incorporar elementos provenientes da cultura pop (WHISPLASH, 2017).

Ferreira e Messagi Júnior (2013, p. 2) observa que “o punk pós-midiático, apesar de fragmentado, tentava resistir no *underground*, mantendo a *cruza* e o descontentamento característicos do seu surgimento nos anos 70”. Neste esteio, existem diversos questionamentos acerca dessa aproximação do *post-punk* com a cena pop em seu sentido político, enquanto manifesto, tendo em vista que o movimento originário renegava esse diálogo com o sistema cultural vigente. Em suma, as novas ramificações do *punk* que antecederam os últimos anos do século XX criaram suas visões de futuro entre utopias e distopias. Buscaram se constituir como indivíduos em grupos autênticos em meio às “sociedades de massas”.

Entretanto, com a popularização da *internet* e o premeditismo tecnológico das chamadas “sociedades em rede”, o ciberespaço também se tornou, posteriormente, uma arena profícua para a constituição de novas ramificações do movimento como o *cyberpunk*, o *steampunk*, etc. A marginalização do cotidiano deu espaço à idealização de

mundos ficcionais, provocando fusões de estilos, gêneros musicais, e acrescentando-lhes novas visões futuristas³.

Diante do exposto até o presente momento, observa-se como os *punks* se empregaram artifícios de modo a sobressaírem às premissas do capitalismo. Thompsom (2004) destaca que a moda, a música, *fanzines*, filmes, constituíram-se como ferramentas de comunicação essenciais, ainda que de forma precária, para determinar e instituir a cena *punk* nos espaços urbanos. Contraindo-se às grandes gravadoras, veículos de comunicação e dentre outras instituições capitalistas adotavam um estilo de produção autônomo, rústico, expressando, assim, um movimento resistente contra à homogeneização do capitalismo (ARAÚJO, 2016).

Inegavelmente, viveram de forma paradoxal aos engendramentos midiáticos delimitados pela indústria cultural – paradoxal, pois, a comunicação também e os produtos culturais foram artifícios utilizados na consolidação do movimento. Assim, antagonicamente, a comunicação adotada pelo movimento tornava-se oportuna na medida em que houvesse esse distanciamento das “sociedades de consumo”.

Nesse sentido, há de se concordar que, enquanto grupo social, cultural e político, o *punk* soube se consolidar como um manifesto, um discurso de contracultura. No entanto, ao discutirmos essas relações, chamamos a atenção neste estudo para duas questões que parecem caracterizar-se como possíveis **afecções** responsáveis por desencadear essa sensibilidade coletiva (MAFFESOLI, 1998) fundadora do movimento – as incertezas em relação ao futuro e a imposição do sistema capitalista. De tal forma, acreditamos que esse descontentamento com o futuro, tal como emergira na modernidade, parece se concretizar na pós-modernidade sob à égide da nostalgia ou na busca por um sentido nostálgico, dado momento em que as indústrias culturais condicionam nossos olhos ao passado.

3 A REABSORÇÃO DA ESTÉTICA PUNK E A BUSCA PELA NOSTALGIA NA PÓS-MODERNIDADE

Entre as tensões e os avanços tecnológicos observados no curso da modernidade, Gibson (2012, p. 70) reconhece que as incertezas em relação ao futuro tornam a se manifestar na pós-modernidade. Porém, de forma mais “agradável”. O autor argumenta que o “futuro, a própria ideia de futuro caminha agora com o sinal trocado, a positividade se transforma em negatividade e a promessa se torna ameaça” (GIBSON, 2012, p. 70). É justamente o medo da ideia de futuro que nos direciona ao passado.

Nessa direção, a socióloga argentina Beatriz Sarlo (2007, p. 9) também destaca que “o retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente”. Aliás, sob a ótica dos estudos de memória, entendemos que o passado é sucessivamente uma construção do tempo presente (POLLAK, 1992).

³ Difundido principalmente através da literatura, as narrativas desses movimentos também se enfraqueceram, visto que o *cyberpunk*, por exemplo, tornou-se fenômeno tipicamente midiático nos anos 80, novamente, abarcado pela indústria cinematográfica (LEMOS, 2004).

Entretanto, cabe-nos problematizar aqui que essa tentativa de tornar esse passado mais agradável não emerge, tão somente, de modo a reviver um determinado período, reflexo de uma cultura memorialística (HUYSSSEN, 2000). Diante desses impasses entre a cena punk e a nostalgia, o que observamos atualmente é um reavivamento do tempo passado na contemporaneidade, possibilitado pelas indústrias culturais, em especial à cultura popular, através dos processos de mercantilização de movimentos estéticos de determinadas culturas, a qual intenta-se explorar suas nuances e ressignificar o imaginário coletivo, “que se expressa em sistema e práticas simbólicas, reatualizando produções imaginárias a partir dos mitos, ritos” (MORAES; BRESSAN, 2019, p. 111).

Como mencionou Berardi (2019), por muito tempo, “modernismo” e “progresso” foram compreendidos como sinônimos. Contudo, nesta atual configuração da vida pós-moderna, as noções de progresso parecem dar lugar à ideia de um futuro marcado pelo excesso do passado, do retorno a um território o qual podemos chamar de lar. A “nostalgia” aqui passa a ser entendida como sinônimo da pós-modernidade, momento o qual vive-se uma “epidemia global de nostalgia, um anseio emocional por uma comunidade com uma memória coletiva, um desejo ardente de comunidade num mundo fragmentado” (BOYM apud BAUMAN, 2017, p. 9).

Dentro deste contexto da convergência midiática, vemos um movimento efervescente tomado por artistas, produtos midiáticos e, sobretudo pelas indústrias audiovisuais, em que se concretiza uma revivificação da cena punk rock ao recuperar os elementos estéticos que os originaram. A necessidade eminente em se contrapor às “culturas das massas” e o descontentamento com o sistema capitalista foram os motores que impulsionaram o manifesto anarquista traduzido no som frenético das bandas de rock, nas fanzines, na rebeldia estilística do vestuário punk. Entretanto, vemos agora um forte movimento retromaniaco (REYNOLDS, 2009), no qual as indústrias se apropriam dessas estéticas para reatualizar nossos imaginários e nossa memórias coletivas (HUYSSSEN, 2000).

No regime dessas narrativas, o que nos resta são apenas fragmentos do movimento punk, que nos ajudam a construir uma memória imaginada, sem muitas referências históricas e, sim, estéticas, teatralizadas. Tal percurso se contrapõe àquilo que os punks não almejavam: serem submetidos ao sistema (ABRAMO, 1994). Vemos, portanto, que o regime estético da arte pós-moderna tende a mercantilizar o movimento punk sub-repticiamente ao tecer os recortes necessários de modo a sustentar as premissas do capitalismo pós-moderno.

Nessas práticas, observamos o aniquilamento do movimento, o esgotamento do manifesto político. Parece-nos convincente acreditar que, na contemporaneidade, o resgate desse movimento por intermédio das artes cênicas, da mídia, se transpõe para o nosso universo como tentativas de atenuar as nossas incertezas sobre o futuro, assim como o movimento punk também havia premeditado. No entanto, assim como ocorrera na modernidade, nesta retomada estética enxergamos, novamente, a pasteurização do movimento.

Na pós-modernidade, os esforços das instâncias culturais se concentram no resgate desse passado sob a égide da “sociedade de consumo” (DEBORD, 1997). Da cena punk, restam apenas vestígios, sedimentos, recalçados. As indústrias buscam nesse passado

subterfúgios para lidar com o caótico, ou como diria Huyssen (2000, p. 32), “quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto. Como observado por Berardi (2019, p. 5), “o futuro já não é mais percebido (tal qual no século passado) como fonte de esperança, como promessa de expansão e de crescimento”.

Com isso, a tônica sustentada pelas narrativas pós-modernas no âmbito da cultura popular consagram a nostalgia como o suprassumo do êxtase midiático das indústrias culturais contemporâneas. O enfraquecimento desses regimes estéticos, ao superficializar os seus discursos contra hegemônicos, são condicionados por essa “sociedade do espetáculo”, enquanto manobras de reciclagem do passado (DEBORD, 1997; NIEMEYER, 2014). Os traços e a preeminência dos seus elementos estéticos na contemporaneidade são meramente simbólicos, figurativos.

A partir dessas observações, vemos que as discussões previamente apresentadas por Debord (1997) parecem se justapor à nossa reflexão. As críticas incisivas do autor se contrapõem à indústria cultural e aos modos de controle e submissão da sociedade. Estamos pensando, aqui, nos discursos midiáticos, nas narrativas audiovisuais, que fomentam esse imaginário em torno do passado e, especificamente, da cena punk. No interior dessa cultura midiática observamos um imenso arsenal de filmes, músicas, videoclipes, moda, em que se observa uma apropriação, com frequência, da rebeldia do manifesto artístico para tornar reatualizar as memórias coletivas e tornar o passado “vendável”.

Nota-se nestes espaços uma absorção da paisagem punk pelas narrativas contemporâneas, e que se massificam e se projetam em diferentes espaços e sob diferentes materialidades. Aplicativos como Tik Tok, Instagram, impulsionam a massificação de artistas e bandas musicais endossadas por esse apelo estético à cena punk. Nessas plataformas, somos convidados a entrar nas tendências ditadas por essas indústrias e, assim, utilizando-se de inúmeros artifícios, atuamos nessa busca da viralização e ressignificação das estéticas punk. Somos seduzidos por essa cultura imagética que ditam as imagens, a cultura, os nossos modos de ser e agir (SARLO, 1997; LIPOVETSKY; SERROY, 2009).

Debord (1997) se inclina sobre essas questões acerca da espetacularização ao tecer várias críticas ao sistema capitalista e ao conceito de “indústria cultural”. Na quarta tese no livro “A Sociedade do Espetáculo”, o autor questiona a espetacularização das imagens no cotidiano e argumenta que: o “espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14). Para Negrini e Augusti (2013, p. 3), segundo o pensamento debordiano, o espetáculo “tem sua estrutura baseada na aparência, mostrando somente “o que é bom”, que carece ser contemplado e o que vai despertar desejos de consumo no espectador”. Nesta perspectiva, observamos que o espetáculo renega, então, o status quo e privilegia o modus operandi das coisas – o modus de apropriação, instrumentalização e ressignificação do status quo pelo viés da nostalgia.

Boym (2017, p. 158) argumenta que “a nostalgia moderna é um luto pela impossibilidade do retorno mítico, pela perda de um mundo encantado com fronteiras e valores claros”. Em Retrotopia, Bauman (2017, p. 62) defende que “nós não somos

aqueles que controlam o presente do qual o futuro irá germinar e brotar – e, portanto, nutrimos pouca esperança, se é que nutrimos alguma, de controlar esse futuro”. Vemos, portanto, que as contradições entre a modernidade e a pós-modernidade evidenciam a complexidade em se estabelecer uma visão em torno do futuro. De fato, somos/estamos submetidos à uma lógica estrutural, institucionalizada, tão veloz quanto aquela que se apresentara no curso da modernidade.

A nostalgia contemporânea, baseada nesse retrofuturismo, provoca-nos a refletir acerca dessas construções simbólicas, imagéticas, como mencionam Moraes e Bressan (2019), em que o mainstream agora dá voz às narrativas “nostálgicas” (REYNOLDS, 2011). Todo esse endosso memorialístico resulta dessa cultura retromaniaca discutida por Reynolds (2009). O retorno dessas estéticas não emerge como uma prática nova. Bauman (2017) atribui que a busca por essa “nostalgia” sempre existiu. Acontece que, nos últimos tempos, temos tentado encontrar maneiras de tornar esse passado “menos assustador e repelente, bem como um pouco mais amigável” (BAUMAN, 2017, p. 59).

As narrativas da contemporaneidade espetacularizam o passado e, de acordo com o pensamento de Sarlo (1997), tentam torná-lo mais “interpretável”. Diante desta perspectiva, Sarlo (2005, p. 12) também vai acrescentar que não conseguimos viver sem o passado, ele “não pode ser eliminado, e é um perseguidor que escraviza ou liberta”. A estetização do movimento punk atualmente, ao esvaír os seus sentidos políticos, reduziu-se, portanto, a rótulos de old is cool, que nostalgia, entre outras possibilidades de expressões. Assim, parafraseando Sarlo (1997), nessas cenas da vida pós-moderna, a estética visual dos punks prevalecera nas diversas instâncias midiáticas condicionadas às culturas de massas como “artefatos nostálgicos”.

Com isso, as indústrias culturais persistem em mercantilizar o movimento punk subrepticiamente renegando os seus ideais; fazem-se recortes necessários para sustentar às premissas do capitalismo pós-moderno. Neste cenário, o mainstream, a cena pop reativa a moda punk apropriando-se do seu legado e das contribuições efervescentes responsáveis por alavancar o movimento. Ao invés das frases célebres como *there's no future, no future*, da banda britânica Sex Pistols⁴, somos lançados em uma espiral de mensagens esvaídas daquele movimento contracultura efervescente. A rebeldia dos punks se tornou frívola; de rebelde apenas a estética prevalecera.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto, buscamos propor uma reflexão acerca da gênese do movimento *punk* com vistas a observar a falência do sentido político estabelecido em detrimento da estetização cultural imposta pelo sistema capitalista. Cabe ressaltar que neste texto os autores não buscaram tecer críticas às práticas de apropriações dos elementos estéticos do movimento *punk* ou, sobretudo, problematizar o modo como o sistema cultural instrumentaliza esse retorno. Além disso, torna-se relevante destacar que os autores não acreditam que as tribos urbanas não se esmoreceram. Acredita-se que elas apenas se incorporaram às condições atribuídas pela pós-modernidade.

⁴ Banda de *punk rock* criada por jovens de classe média que rejeitavam e criticavam a cultura vigente. Fundada em 1975 em Londres. O trecho citado pertence à música “God Save The Queen”, sucesso nos anos 70, um manifesto político anarquista dotado de críticas ao sistema social da Inglaterra.

No que se refere as tribos, o estudo reflete como a indústria cultural dissolveu o movimento em meio aos engendramentos midiáticos enfraquecendo, assim, o manifesto político do movimento. Entretanto, embora seja observável o esgotamento do sentido político contra o sistema capitalista na pós-modernidade, as contribuições do movimento *punk* perpassaram gerações influenciando novos agrupamentos sociais, além de terem contribuído para a consolidação de gêneros e subgêneros musicais, como o *punk rock*, e os novos estilos artísticos que se consolidaram no *pós-punk*.

Quanto ao modo como a estética e as linguagens artísticas da cena *punk*, dotadas de manifestos e sentidos políticos, são cooptadas e ressignificadas pelas indústrias culturais, vemos como a sociedade do espetáculo e a descrença com o futuro impulsionam o endosso mercadológico da nostalgia na pós-modernidade. O *mainstream* agora dá voz às narrativas “nostálgicas”. De tal forma, somos condicionados a olhar para esse passado, para essa “atitude rebelde” do movimento *punk*, como um passado que, agora, nos inspira confiança. Um território afetivo no qual esse passado “instrumentalizado” ressignifica nosso imaginário, nossas memórias coletivas. Para alçarmos esse conforto, basta que não nos apropriemos do sentido anarquista de contracultura contido nos manifestos originários do manifesto *punk* – e disso as indústrias culturais se encarregam de esterilizar (BERARDI, 2019).

Assim, dentro das discussões sobre a nostalgia e sua relação com a ideia de futuro na pós-modernidade, o estudo aponta para uma concepção bem delineada: o descontentamento com o futuro, aquele que também emergira na modernidade, agora se concretiza na pós-modernidade sob à égide do passado, na busca por um sentido nostálgico. As narrativas midiáticas, ao esvaírem o sentido original do movimento *punk*, se reapropriam do seu legado e o instrumentalizam a partir de uma lógica mercantil, mediada pela cultura das telas e sustentada por essa “sociedade do espetáculo” a qual se tornou a vida pós-moderna.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Helena. *Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda. 1994.
- ARAÚJO, Raphael Genuíno de. *Metamorfoses do Cinema Punk (1975-1990)*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/8479/1/tese_10229_Metamorfoses%20do%20Cinema%20Punk%20%281975-1990%29.pdf. Acesso em: 19 nov. 2020.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopia*. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, v. 10, n. 23, 4 jul. 2017.
- BERARDI, Franco. *Depois Do Futuro*. 1. ed. São Paulo: Ubu, 2019.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. 1.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FERREIRA, Gabrielle Camille; MESSAGI JÚNIOR, Mário. Pop Punk: Quando o punk rock assumiu o mainstream. In: XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 2016, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: [s. n.], 2016. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/sul2016/resumos/R50-0499-1.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2020.
- GALLO, Ivone Cecília D'Ávila. Punk: Cultura e Arte. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 24, n. 40, p. 747-770, dez. 2008.
- SANTOS NETO, Valdemir Soares dos; BRESSAN JÚNIOR, Mario Abel. A estetização do movimento punk na/pela indústria cultural: do esgotamento político à busca pela nostalgia. **Revista Crítica Cultural**, Palhoça, SC, v. 17, n. 2, p. 103-113, jul./dez. 2022.

- GIBSON, William. *Reconhecimento de padrões*. 1.ed. São Paulo: Aleph, 2012.
- HORKHEIMER, M., e ADORNO, T. W. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- LEMONS, André. Ficção científica cyberpunk: o imaginário da cibercultura. *Conexão – Comunicação e Cultura (UCS)*, Caxias do Sul, v. 3, ed. 6, p. 9-16, 2004.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- MORAES, Heloisa Juncklaus Preis; BRESSAN, Luiza Liene. Conversa fiada: tecendo a ambiência social e informativa pelas redes sociais. In: LINS, Eunice Simões; MORAES, Heloisa Juncklaus Preis. *Mídia, Cotidiano e Imaginário*. 1. ed. João Pessoa: UFPB, 2019. v. 1.
- NEGRINI, Michele.; AUGUSTI, Alexandre Rossato. O legado de Guy Debord: reflexões sobre o espetáculo a partir de sua obra. BOCC: *Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação*, 2013.
- NIEMEYER, Katherine. *Media and nostalgia: Yearning for the past, present and future*. Londres: Palgrave Macmillan, 2014.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. 1. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SILVA, Daniel Maciel Costa da. Marginalidade e design: origens e desdobramentos do Punk. In: Colóquio Internacional de Design, 2017, São Paulo. *Anais [...]*. [S. l.: s. n.], 2017. p. 1-12. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/marginalidade-e-design-origens-e-desdobramentos-do-punk-28155>. Acesso em: 19 nov. 2020.
- THOMPSON, Stacy. *Punk Productions: Unfinished Business*. Albany: State University of New York. EUA: Ed. Press, 2004.
- VITECK, Cristiano Marlon. Punk: anarquia, neotribalismo e consumismo no rock'n'roll. *Espaço Plural*, Marechal Cândido Rondon, ano VIII, v. 8, ed. 16, p. 53-58, 1. sem. 2017.
- WIPLASH. *Para entender: o que é post-punk?* Disponível em: <https://whiplash.net/materias/biografias/260983-joydivision.html>. Acesso em: 22 nov. 2020.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.170204-2022-115-122>

Recebido em 23/07/2022. Aprovado em 05/09/2022.

**(DES)ENCONTROS ENTRE ARTE E REAL:
DO GOZO À SUBLIMAÇÃO
(MIS)MEETINGS BETWEEN ART AND REAL:
FROM JOUISSANCE TO SUBLIMATION**

Davide Chareun*

Maurício Eugênio Maliska**

Resumo: *O presente artigo visa refletir sobre a função da arte frente ao mal-estar na cultura como tentativa do sujeito simbolizar sua angústia diante do real que marca o viver com o outro. Assim, a proposta desse trabalho é partir da pulsão de morte como um dos conceitos centrais que Freud situa em sua obra Mal-estar na civilização e sucessivamente avançar para o conceito de gozo em Lacan, pensando nessa modalidade de satisfação como movimento que aniquila o desejo e pode levar em última instância à morte. Nisso a arte entra em cena como produto da subjetividade humana que pode possibilitar ao sujeito o caminho da sublimação, ou, como elaborado por Lacan, o sinthome. Onde, longe de dar conta do conflito entre sujeito e cultura, o encontro com a arte pode possibilitar um bordeamento do real, um arranjo melhor diante da impossibilidade de simbolização daquilo que escapa ao domínio da linguagem.*

Palavras-chave: *Pulsão. Gozo. Arte. Sublimação. Sinthome.*

Abstract: *This article aims to reflect on the role of art in the face of malaise in culture as an attempt by the subject to symbolize his anguish in the face of the real that marks living with the other. Thus, the proposal of this work is to start from the death drive as one of the central concepts that Freud places in his work Civilization and its discontents and successively advance to the concept of jouissance in Lacan, thinking about this modality of satisfaction as a movement that annihilates desire and can ultimately lead to death. In this, art enters the scene as a product of human subjectivity that can allow the subject the path of sublimation, or, as elaborated by Lacan, the sinthome. Where, far from dealing with the conflict between subject and culture, the encounter with art can enable a bordering of the real, a better arrangement in the face of the impossibility of symbolizing what escapes the domain of language.*

Keywords: *Pulse. Jouissance. Art. Sublimation. Sinthome.*

DA PULSÃO DE MORTE AO GOZO

Em seu livro *O mal-estar na civilização*, Freud (1930) analisa o sofrimento pelo qual o sujeito é constantemente atravessado em sua existência. De acordo com sua leitura, podemos pensar a entrada do sujeito na civilização como a marca de um pacto, uma resolução diante do perigo de morte iminente que a natureza e o outro proporcionam e,

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Unisul, especialista em psicanálise e dispositivos clínicos contemporâneos, bacharel em Psicologia, Unisul. E-mail: davide.chareun@gmail.com.

** Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. E-mail: mauricio.maliska@unisul.com.br.

ao mesmo tempo, o início de um conflito constante gerado pelo convívio social. Quando Freud coloca que o princípio que sustenta a realidade psíquica é o princípio do prazer, ele está se referindo a uma busca constante pela satisfação, mas, de forma mais específica, à busca por uma descarga, o esvaziamento da energia catexizada no aparelho psíquico. “O sistema nervoso é um aparelho ao qual compete a função de suprimir os estímulos que lhe chegam ou reduzi-los ao nível mínimo e, que isso fosse possível, desejaria manter-se livre de qualquer estímulo” (FREUD, 1915/1974, p. 142). Assim, além dos estímulos externos recebidos pelo aparelho pelo mundo afora, o sujeito é submetido constantemente por estímulos internos.

Quando verificamos mais tarde que toda atividade, inclusive a do aparelho anímico mais desenvolvido, se acha submetida ao princípio do prazer, isto é, que é regulada automaticamente por sensações da série “prazer-desprazer” torna-se já difícil repelir a hipótese imediata de que estas sensações reproduzem a forma em que se desenvolve o vencimento dos estímulos, e, certamente, no sentido de que a sensação de desprazer está relacionada com o incremento do estímulo e a do prazer com sua diminuição (FREUD, 1915/1974, p.143).

Com isso, Freud (1915/1974) introduz o conceito de pulsão para dar conta de sua descoberta, definindo-o como conceito que articula a dimensão psíquica com a dimensão orgânica/somática, “(...) como um representante psíquico dos estímulos que atingem a alma procedentes do interior do organismo, e como uma magnitude da exigência de trabalho imposta ao anímico em consequência de sua conexão com o somático” (FREUD, 1915/1974, p.144). Ou seja, o viver do sujeito no mundo e na relação com o outro, além de produzir marcas sensíveis no corpo, chamadas de zonas erógenas, gera marcas psíquicas inconscientes impressas no aparelho, os traços mnêmicos, produzindo uma conexão e uma necessidade constante de satisfação.

Em outras palavras, as pulsões, ancoradas às zonas erógenas e aos traços mnêmicos, representantes de representações inconscientes de impressões psíquicas do sujeito, veiculam a libido, energia psíquica que circula no corpo, buscando constantemente satisfação.

A constância do impulso proíbe qualquer assimilação da pulsão a uma função biológica, a qual tem sempre um ritmo. A primeira coisa que diz Freud da pulsão é, se posso me exprimir assim, que ela não tem nem dia nem noite, não tem primavera nem outono, que ela não tem subida nem descida. É uma força constante (LACAN, 1964, p. 163).

Em *Três ensaios sobre uma teoria sexual*, Freud (1905) demarca a distância do sujeito de seu estado primitivo e animal, onde encontrava-se guiado pela necessidade instintual, apontando que a entrada do indivíduo na cultura perverteria essa finalidade. Portanto, ao entrar na linguagem, o sujeito não só se inscreve no campo da sexualidade e por consequência no da pulsão, mas também no do inconsciente. Quando Freud apresenta a importância da sexualidade infantil está, em última instância, privilegiando a história singular do sujeito sobre sua relação, contato e trocas com o outro. A história de como foi seduzido e marcado pela eroticidade das relações humanas, de como o corpo foi traçado pelos efeitos da pulsão, transformando a carne em desejo. Por isso, tudo o que é da ordem

do sujeito pertence à sexualidade, desviando o instinto em pulsão, gramática do desejo que mostra a forma singular de busca por satisfação. Por outro lado, é exatamente essa dimensão que inevitavelmente entra em conflito com outro princípio que é introduzido pela cultura, o princípio de realidade.

Segundo Freud (1930), seriam três as principais fontes de sofrimento do sujeito: os efeitos da natureza sobre ele, a decadência constante do próprio corpo e a relação com o outro. Esse último ponto, pode ser considerado o mais conflituoso para o próprio sujeito, na medida em que a necessidade do convívio com o corpo social produz inevitavelmente uma impossibilidade de satisfação. Em outras palavras, o viver em sociedade exige uma constante renúncia ao prazer, recalçando as fontes anímicas causadora do conflito.

As leis, os limites e os costumes, ou seja, tudo o que compõe o convívio social representa para o sujeito a impossibilidade de satisfação em prol da possibilidade da civilização. Disso é que resulta sua divisão subjetiva, onde a repressão dos representantes psíquicos vinculados à pulsão pela necessidade do sujeito de se inscrever na lei simbólica da linguagem e da cultura imprime o recalque e o divide, dessa operação é que pode-se pensar no inconsciente como instância psíquica sede do recalçado, do conteúdo psíquico que constantemente ameaça o sujeito em seu convívio com o outro, que não deixa de não buscar satisfação e que o próprio sujeito sem saber busca impedir o seu acesso à consciência (FREUD, 1930/1974).

Diante desse conflito e a impossibilidade de satisfação, o sujeito produz formações psíquicas substitutivas, quais: atos falhos, lapsos, chistes, sonhos e sintomas. Esses últimos, produtos do recalque, se revelam como efeitos extremamente desprazerosos para o sujeito. Em *Inibição, sintoma e angústia*, Freud (1925/1974) pensa no sintoma como um termo de compromisso entre o conteúdo recalçado inconsciente, que busca satisfação, e o mecanismo da repressão que tenta manter o recalque longe da consciência. De certa forma, o sintoma é uma criação do sujeito para dar conta de uma necessidade de satisfação do aparelho psíquico, mas que ao mesmo tempo gera sofrimento e um desgaste energético constante. Em outros termos, o sintoma pode ser pensado como núcleo da miséria neurótica, ou seja: um circuito pulsional repetitivo no qual o sujeito se engendra para buscar uma satisfação secundária e enganosa. Quando Freud (1920) percebeu que o sujeito, para além da busca pelo prazer, repetia comportamentos que produziam estados constantes de sofrimento, escuta que havia outro movimento estrutural na existência do ser humano, a pulsão de morte. Esse conceito, fundamental na teoria psicanalítica, pois permitiu o avanço da teoria e prática clínica, diz respeito à tentativa do sujeito de manter no próprio aparelho psíquico o menor nível de energia possível, evitando assim estados de excitação que poderiam causar desprazer, buscando em última instância um estado parecido com a morte. Aqui a compulsão à repetição se refere aos movimentos pulsionais repetitivos que o sujeito fixa para buscar uma constante satisfação, os quais, ao mesmo tempo, causam profundo sofrimento e impedem a vida.

Esse conceito é tratado por Freud (1930) em *Mal-estar da civilização* para evidenciar a impossibilidade do bom convívio coletivo, na medida em que a relação com o outro é fadada em certa medida ao fracasso, pois o outro representa o limite à satisfação. Assim, as pulsões sexuais, ou de vida, e a pulsão de morte geram não só conflito intrapsíquico, por não encontrarem uma via de satisfação, mas continuam existindo e se manifestando na vida anímica e na exterioridade do sujeito.

Lacan (1972-1973/1985) vai retomar o conceito freudiano da pulsão de morte, introduzindo o gozo como conceito que demarca a modalidade de existência do sujeito no mundo. Para ele o sujeito seria *res* gozante, uma substância corpórea que goza, que busca uma satisfação resultante de um prazer atravessado por sofrimento. O gozo diz respeito à uma diferença entre o que pode ser escutado como prazer, esvaziamento da energia psíquica catexizada no aparelho, e satisfação, aquilo que o sujeito experiencia para além do prazer. Essa satisfação, que não conhece limite sendo uma satisfação impossível, remete a um *a mais* que o sujeito busca repetir produzindo assim um aumento constante da tensão. Em outras palavras, o que movimenta o gozo, inscrito no corpo do sujeito, é o excesso, o não se deparar com a falta constituinte. Quando Lacan (1972-1973/1985) busca introduzir o gozo, opera uma articulação com o registro do real, apontando que da mesma forma que o objeto *a* é objeto causa de desejo e objeto condensador de gozo, é inominável na medida em que não existe objeto no mundo que possa dar conta da falta para a qual ele aponta.

Seguindo a elaboração lacaniana do gozo, é necessário introduzir sua concepção do significante, enquanto elemento primordial que aponta para a relação indissociável do sujeito com a linguagem, na qual ele se constitui pelos efeitos de seu funcionamento. Aqui Lacan (1957/1998), quando afirma que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, ele está mostrando que é pelos efeitos da linguagem no corpo e na psique do sujeito que se produz a hiância subjetiva, a partir da qual o inconsciente se estrutura. Por isso, falar dos efeitos da linguagem no corpo, quer dizer que o significante, elemento da linguagem que produz efeitos de significação, tacha sua impressão no corpo, transformando a carne em palavra, em significado. Assim, um corpo que goza, é um corpo recheado de significações, um corpo que vibra pela insistência de significação que o significante produz. De acordo com Lacan (1958/1998, p.695):

(...) o significante tem função ativa na determinação dos efeitos em que o significável aparece como sofrendo sua marca, tornando-se, através dessa paixão, significado. Essa paixão do significante, por conseguinte, torna-se uma nova dimensão da condição humana, na medida em que não somente o homem fala, mas em que, no homem e através do homem, isso fala, em que sua natureza torna-se tecida por efeitos onde se encontra a estrutura da linguagem em cuja matéria ele se transforma, e em que por isso ressoa nele, para-além de tudo que a psicologia das ideias pode conceber, a relação da palavra.

Dessa forma, é por causa desses efeitos de significação inconsciente que a necessidade, movimento instintual e primitivo do ser, se desvia, onde, pelo fato dele se inserir na linguagem, as suas necessidades por quanto estejam articuladas às demandas, sempre lhe retornam alienadas. Isso, na medida em que é sempre a partir do Outro, aqui entendido como lugar do código da linguagem, que lhe retorna sua mensagem invertida, sempre decodificada pelo sujeito de forma falha. Dessa forma sua demanda é sempre, em certa medida, não atendida, produzindo uma falta real, impossível de ser significada e preenchida, mas que ao mesmo tempo é motor do desejo. “O desejo não é, portanto, nem o apetite de satisfação, nem a demanda de amor, mas a diferença que resulta da subtração do primeiro à segunda, o próprio fenômeno de sua fenda (Spaltung)” (LACAN, 1958/1998, p. 698).

A partir disso, fica mais claro pensar o desejo como um resto, algo que sobra de uma relação primordial entre o Outro e o sujeito, no qual se produz essa falta original devida pelos efeitos da linguagem, dos significantes. Desejo esse impossível de ser realmente significado. Com isso, o gozo entra em cena, como tentativa de se esquivar dessa falta, e experimentar uma constante satisfação, aniquilando, no entanto, o próprio desejo, pelo fato desse só existir com a premissa de que haja uma falta. Assim, alimentar e insistir no gozo, ao invés de gerar vida, resulta em caminhar em direção à morte, pois tentar acabar com a falta, mata o desejo, aquilo que move o sujeito em sua vida.

A ARTE E A SUBLIMAÇÃO

Freud (1915) apresenta a pulsão como um conceito que possui sua fonte no corpo, nas zonas erógenas, que busca constantemente satisfação a partir de objetos variados e que tem uma força constante, e aponta também possíveis destinos dela, entre os quais: a sublimação.

Esse destino, em última instância, estaria relacionado à tentativa do sujeito de traçar caminhos pulsionais que visem objetos com os quais seja possível um investimento libidinal outro, que não aquele que poderia gerar conflito ou sofrimento psíquico.

Esse destino marca uma outra forma de canalizar a libido para além da pulsão sexual, que “consiste na substituição dos objetos e alvos sexuais, para os quais tendiam a pulsão, por outros não sexuais, porém, investidos de valor social” (SANTOS, 2020, p. 10), sempre lembrando que uma pulsão sublimada não deixa de ser sexual, mas que os seus objetos de satisfação não tenderão estritamente à via sexual propriamente dita, mas por outras vias que, diante do convívio social, poderiam, ao invés produzir sofrimento, traçar laços com o outro. Nesse contexto, a arte entra em cena como possível objeto de investimento pulsional que produziria efeitos de sublimação (FREUD, 1930).

Desde a época clássica, pode-se encontrar a arte sendo utilizada como uma ferramenta para gerar efeitos subjetivos tanto naquele que produz, quanto no espectador da obra. O teatro grego, mais especialmente a tragédia grega, significava para a polis, um momento no qual o cidadão podia, por um efeito catártico, experimentar e canalizar os seus afetos por um movimento de identificação com o personagem da peça, especialmente com o herói. Porém, é a partir da descoberta freudiana que a arte e seus efeitos adquirem a marca do inconsciente, uma produção humana que reflete a dimensão psíquica e subjetiva do autor (CHAVES, 2021). Sobre essa nova articulação entre arte e psicanálise, é importante sublinhar que o interesse de Freud não era o de produzir uma análise do artista colocando em evidência seus traços neuróticos, “mas de considerar que o processo de criação artística segue o modelo de constituição da neurose” (CHAVES, 2021, p.11).

Por outro lado, o espectador que vivencia a produção artística também não deixa de ser atravessado pelos efeitos do inconsciente, na medida em que a relação humana, ao mesmo tempo que é marcada por uma relação imaginária onde o sujeito se identifica com o outro de forma alienada, é atravessada por uma via simbólica, pelos efeitos da linguagem. Dessa forma, falar em relação entre sujeitos, é falar de transferência, onde há uma comunicação inconsciente transindividual.

No que diz respeito ao artista, o processo de criação remete a uma tentativa de simbolização de sua relação com sua exterioridade e sua interioridade. A arte em quanto objeto pulsional remete a um laço que o sujeito pode costurar o mundo a partir de seu saber fazer. Em outras palavras, ao destinar a libido, energia vital, na produção ou na contemplação de uma obra, o sujeito pode se transformar tal como uma obra de arte, ou melhor, se transformar na obra de arte.

Ao contrário do esperado, Freud, (...), caracteriza a atividade do artista para além da *mimesis* pensada como imitação pura e simples e no caso da Renascença, imitação dos antigos. (...). Poderíamos dizer então que, para Freud, a criação artística é sinônimo de “metamorfose” (CHAVES, 2021, p. 16).

Dessa forma, a pulsão poderia encontrar um destino diferente do sintomático e um esvaziamento de energia acumulada e causadora de desprazer no aparelho psíquico. Assim, percebe-se como a potência da criação artística pode “atravessar” o sujeito. “O sublime da arte diz respeito à sublimação possível da pulsão, na qual a função catártica estaria relacionada à sublimação, ou seja, à ação do sublime” (CHAREUN, 2020, p.46).

Para pensar a relação entre arte e sublimação, trazemos aqui o artigo “Corpos afetados no espaço/tempo da pandemia”, de Nádia Neckel (2022), onde a autora, para evidenciar a arte como um processo criativo a partir do qual o sujeito destina seus afetos, analisa duas pinturas de dois autores diferentes: *O triunfo da morte* (1562), de Bruegel, e *O Triunfo da morte* (1944), de Felix Nussbaum. Em ambas as pinturas é representado o momento histórico no qual os autores estão inseridos: a peste assolando a Europa do sec. XVI e os efeitos devastadores do nazismo durante a segunda guerra mundial, especialmente com a deportação dos judeus nos campos de concentração. Em sua análise, a autora aponta que:

Esses quadros são, portanto, tomados aqui como objetos simbólicos que ressoam pela memória, pela história e pela arte. Imagens que se encontram no afeto e na potência de luta, de vida e de morte. Uma nos tempos “bárbaros” da peste negra na idade média, e outra, a barbárie do nazismo da segunda guerra mundial. Dois fatos históricos devastadores cujos efeitos parecem retornar em forma e sentido e força nos dias atuais. (NECKEL, 2022, p.159).

O que se torna interessante para nossa discussão, para além da escolha da pintura como ferramenta artística para tentar representar não só o contexto devastador que caracterizava a vida dos autores e da sociedade da época e seus afetos, é a repetição, a marca da insistência de algo que busca simbolização e que não a alcança de forma satisfatória.

Se em um primeiro momento aparece a arte como possível objeto da pulsão com o qual o sujeito busca prazer, ou seja, uma diminuição da energia catexizada no aparelho e, ao mesmo tempo, busca simbolizar afetos que o atravessam, o que retorna nessa repetição é que, além de aparecer uma transferência do segundo autor com o primeiro, algo não foi possível de ser significado. O triunfo da morte, o título signifiante que se repete nas duas pinturas, remete ao fato de que em certa medida o conflito entre o ser humano e a morte foi perdido, ou seja: o sujeito não conseguiu significar o real da morte. O triunfo da morte sobre o processo de significação.

Articulando o conceito da compulsão à repetição com o de real, o qual é introduzido pelo ensino lacaniano, pode-se formular que o que se visa em última instância alcançar na compulsão à repetição, que caracteriza o gozo sintomático no sujeito, é uma tentativa de dar conta de um real que não deixa de não se inscrever. Por um lado, há um real no gozo, na medida em que o objeto a que a pulsão busca alcançar é indizível, ou seja, não existe um objeto concreto capaz de dar conta da falta, sendo sempre um gozo fora-do-corpo, um gozo que busca um sentido que não se encontra, que não se consegue suportar simbolicamente (MALISKA, 2017). Por outro, aparece um real também na morte, um real que a foraclui da simbolização, fica fora do campo do significável.

Dessa forma, aproximamos esses dois reais para apontar que a arte, embora possa ser um possível objeto a partir do qual o sujeito sublima a pulsão sexual e, por meio de um processo catártico, destina afetos e energia catexizada no aparelho psíquico, essa também não consegue dar conta do real que se articula constantemente com os outros registros da subjetividade humana, demarcando os limites da linguagem e de sua significação.

A ARTE E O BORDEAMENTO DO REAL

Retomando o mal-estar do sujeito na civilização, o qual se reflete no gozo sintomático, na angústia e no real que atravessa sua existência constantemente, introduzimos um conceito que Lacan vai elaborar na parte final de seu ensino no seminário 23, no qual ele analisa a obra de Joyce, *Finnegans Wake*, e elabora o conceito de *sinthome*.

De acordo com Maliska (2017) a parte final do ensino de Lacan verte sobre o real, mas especificamente, sobre a tentativa de Lacan formular uma clínica que ultrapassasse o simbólico, pelo fato do significante, ou seja a significação, não dar conta do real. Nesse seminário Lacan vai se apoiar na literatura joyciana para apontar o feito do autor, o qual “consegue fazer algo inventivo, da ordem de um saber fazer ali com aquilo que outrora poderia gerar uma loucura” (MALISKA, 2017, p. 167). Longe da pretensão de abordar esse tema de forma exaustiva, o propósito é refletir sobre a arte como um caminho que pode levar a um outro laço com o real, com aquilo que não cessa de não se inscrever no simbólico. O que Joyce produz com sua arte é uma amarração com a realidade que ultrapassa o sintoma, ou seja, é com seu ato autoral que ele faz uma costura simbólica com aquilo que ficou foracluído. No entanto, uma costura não implica significar na sua totalidade, dar sentido e nomear o real, mas bordear esse campo, como um bordado que une diversos tecidos. Joyce com sua escrita criou um novo registro que possibilitou sua amarração na realidade e um arranjo melhor diante de sua psicose. De acordo com Maliska:

De certo modo, o *sinthome* conduz a isso, a um saber, ou mais exatamente, a um saber fazer ali com (*savoir y faire avec*), o que designa não somente um saber e um fazer, mas um saber inconsciente que produz como efeito de análise um fazer, o que resulta em um saber fazer (*savoir faire*) com aquilo ali que outrora gerava sintoma e que agora, através do *sinthome*, pode gerar uma outra coisa que não a miséria neurótica do sintoma (MALISKA, 2017, p. 168).

Concluindo esse breve, mas denso, caminho teórico, concordamos com Lacan quanto à impossibilidade da significação diante do real, diante daquilo que nunca cessa de não se inscrever, tanto na sua relação com o gozo sintomático, quanto na sua relação com o enigma do viver, que também nunca deixa de não gerar angústia no sujeito.

Quando Freud (1930) aponta para a impossibilidade do bom convívio social e da felicidade, está em última instância afirmando que não é possível fugir do sofrimento. No entanto, se a psicanálise possibilita uma cura, essa se revela na possibilidade de uma experiência diferente com o real. Uma experiência que pode colocar o sujeito em contato com o real e que o convida a autorizar-se para fazer algo com seu desejo. Dessa forma, (autor)izar-se, remete ao ato do autor quando cria algo de singular com o seu saber fazer, um produto que esteja diretamente relacionado com seu desejo e que o legitime em quanto sujeito de desejo. Assim, o sujeito que se autoriza diante do seu saber fazer é como um artista, um autor que cria, que produz e que repete, pois, não há obra de arte que possa dar conta de forma universal e total do enigma da existência humana. Ao contrário, é só a unicidade do ato artístico que pode ser chamada de arte.

BIBLIOGRAFIA

- CHAREUN, D. O lugar inovador da tutoria: a arte como linguagem além do virtual. In: *Inovação em práticas de ensino-aprendizagem no ensino superior*. Relatos de professores do Centro Universitário Avantis. 2020, Balneário Camboriú: Editora Avantis. Disponível in: <https://www.uniavan.edu.br/biblioteca/editora-uniavan>. Acesso in: 10 Jul. 2022.
- CHAVES, E. O paradigma estético de Freud. In: *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. (Obras Incompletas de Sigmund Freud).
- FREUD, S. *Três ensaios sobre uma teoria sexual*. Rio de Janeiro: Delta, 1974. Original publicado em 1905.
- FREUD, S. *Pulsões e destinos da pulsão*. Rio de Janeiro: Delta, 1974. Original publicado em 1915.
- FREUD, S. *Para além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Delta, 1974. Original publicado em 1923.
- FREUD, S. *Inibição, sintoma e angústia*. Rio de Janeiro: Delta, 1974. Original publicado em 1925.
- FREUD, S. *O Mal-Estar na Civilização*. Rio de Janeiro: Delta, 1974. Original publicado em 1930.
- LACAN, J. (1957) A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, J. (1958) A significação do falo. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, J. (1964) *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LACAN, J. (1972/1973) *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- MALISKA, M., E. Gozo(s): do sintoma ao sinthome. Campinas, SP: Pontes editores, 2017
- NECKEL, N., R., M. Corpos afetados no espaço/tempo da pandemia. In: *Afeto(s) e(m) discurso: movimentos dos sujeitos e dos sentidos na história*. São Carlos: Pedro e João Editores, p.156, 2022.
- SANTOS, A. T. Desejo e sexualidade na constituição do conhecimento. In: *O declínio dos saberes e o mercado do gozo*. v.8, 2010, São Paulo. FE/USP. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000032010000100009&lng=en&nrm=abn. Acesso em: 22 jul. 2022.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.170205-2022-123-138>

Recebido em 01/05/2022. Aprovado em 08/06/2022.

DEPOIS DA FOTOGRAFIA AFTER PHOTOGRAPHY

Roberto Svolenski*

Ana Carolina Cernicchiaro**

Resumo: *O presente estudo propõe analisar a fotografia a partir de artistas que se apropriam de imagens produzidas por outras pessoas. A ressignificação construída a partir dessas pós-fotografias, segundo o termo de Joan Fontcuberta, provoca um questionamento sobre nossa relação com as imagens. Procura-se refletir sobre a produção de fotografias, o uso das imagens e o deslocamento de seu significado primeiro a partir de artistas contemporâneos como Rosangela Rennó, Martha Rosler, Joachim Schmid, Penelope Umbrico, Michael Wolf, Mishka Henner.*

Palavras-chave: *Fotografia. Pós-fotografia. Apropriação.*

Abstract: *The present study proposes to analyze photography from the work of artists who appropriate images produced by other people. The resignification built from these post-photographs, in Joan Fontcuberta's term, provokes a questioning about our relationship with images. It seeks to reflect on the production of photographs, the use of images and the displacement of their primary meaning in contemporary artists such as Rosangela Rennó, Martha Rosler, Joachim Schmid, Penelope Umbrico, Michael Wolf, Mishka Henner.*

Keywords: *Photography. Post-photography. Appropriation.*

PÓS-FOTOGRAFIA

Desde a década de 1980, o trabalho conceitual do espanhol Joan Fontcuberta questiona a crença das pessoas na fotografia. Semeando dúvidas e desconfianças sobre a veracidade e objetividade da fotografia, o fotógrafo, artista e professor da Faculdade de Comunicação Audiovisual da Universidade Pompeu Fabra analisa os usos das fotografias e a diversidade de mídias que dependem delas. Em entrevista para a revista de fotografia *Zum*, ele afirma que

acima de tudo, o motor que tem guiado minha vida e meu trabalho é a dúvida. É com a dúvida que a racionalidade se impõe ao dogma. Você tem que duvidar de tudo, até da necessidade de duvidar. Portanto, definitivamente também devemos duvidar de Joan Fontcuberta (FONTCUBERTA, 2018).

* Doutor em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina. E-mail: svolenski@gmail.com

** Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. E-mail: anacer77@yahoo.com.br

É isso que vemos em *Sputnik*, de 1997. De forma performática, o artista se transforma em jornalista para contar a suposta história da Fundação *Sputnik* (criada para reabilitar a memória histórica de divulgação do programa espacial soviético) e a tragédia do astronauta Ivan Istochnikov, que perdeu a vida no espaço em 25 de outubro de 1968 sob circunstâncias desconhecidas após ser lançado em órbita na espaçonave *Soyuz 2* juntamente com o cachorro Kloka. Para dar autenticidade e veracidade à história, Fontcuberta incorpora no projeto muitos documentos históricos. Ele reconstrói a história do astronauta, sua vida de criança, sua carreira militar, sua formação, sua vida familiar e a viagem na nave espacial até sua trágica morte. Há fotografias, documentos, também um dos trajes militares usados por Istochnikov e, finalmente, parte da espaçonave. Ele interpreta o piloto Ivan Istochnikov em imagens falsas, que foram construídas a partir de montagens e tornadas públicas.



Figura 1: Retrato oficial de Ivan Istochnikov (1997), Joan Fontcuberta

Fonte: <https://www.fontcuberta.com/wp/sputnik/#>

Podemos pensar em diversos questionamentos sobre a fotografia a partir da investigação fotográfica proposta pelo projeto de Fontcuberta, não apenas sobre o caráter documental ou ficcional da fotografia como também sobre o excesso de produção de imagens no mundo contemporâneo, de forma que somos provocados a pensar se necessitamos de mais produção de imagens ou se está na hora de trabalhar e talvez ressignificar as fotografias existentes.

O mundo-imagem que vivemos tem aumentado em ritmo acelerado a produção de fotografias, graças à tecnologia que permite carregar dentro do bolso dispositivos móveis digitais com alta capacidade de armazenamento e com lentes cada vez melhores para fotografar. Para Fontcuberta,

esta pulsão garante uma massificação sem precedentes, uma poluição icônica que por um lado vem sendo implementada pelo desenvolvimento de novos dispositivos de captação visual e por outro lado, pela enorme proliferação de câmeras – seja como aparelhos autônomos ou incorporadas a telefones móveis, webcams e dispositivos de vigilância (FONTCUBERTA, 2014, p.119).

Em artigo publicado no jornal *Nicolau*¹ em 1993, Arlindo Machado já questionava as mudanças que a fotografia causaria.

O advento recente da fotografia eletrônica (a fotografia que é registrada diretamente em suporte magnético ou óptico), bem como dos inúmeros recursos informatizados de conservação e armazenamento de fotos, ou ainda dos dispositivos de processamento digital da fotografia, ou mesmo dos recursos de modelação direta da imagem no computador, sem auxílio de câmera, tudo isso tem causado o maior impacto sobre o conceito tradicional de fotografia e promete daqui para a frente introduzir mudanças substanciais tanto na prática quanto no consumo de imagens fotográficas em todas as esferas de utilização (MACHADO, 1993).

Esses questionamentos sobre as mudanças que a “digitalização” e o excesso de imagem provocam, bem como o fácil compartilhamento pelas redes sociais, nos fazem pensar em novos conceitos e propostas de consumo e prática. Machado complementa dizendo que:

A nova situação criada pelo advento dos meios eletrônicos e digitais oferece uma boa ocasião para se repensar a fotografia e o seu destino, para colocar em questão boa parte de seus mitos ou de seus pressupostos e, sobretudo, para redefinir estratégias de intervenção capazes de fazer desabrochar na fotografia uma fertilidade nova, de modo a recolocar o seu papel no milênio que se aproxima (MACHADO, 1993).

Diante desse bombardeio de imagens, fotógrafos, artistas e pesquisadores buscam novas maneiras para trabalhar com a fotografia, ajudam a repensar essa recolocação e ressignificação da fotografia a partir do advento da internet, transformando a rede em um grande laboratório de experimentação de criação de imagens. A pós-fotografia - a apropriação, empréstimo ou talvez até mesmo o “roubo” de imagens – surge como estratégia de um outro caminho para a fotografia. Segundo Fontcuberta, uma vez que “hoje, todos nós produzimos imagens espontaneamente, como forma natural de relacionar-nos com os demais, a pós-fotografia se erige numa nova linguagem universal” (FONTCUBERTA, 2014, p.120).

O apertar do botão da câmera parece não ser suficiente para expressar os desejos do artista. Essa insatisfação e a busca por um algo a mais faz dessas pessoas verdadeiros coletores de imagens no ambiente on-line. Fontcuberta afirma que “efetivamente, a pós-fotografia não é mais que a fotografia adaptada à nossa vida on-line” (FONTCUBERTA, 2014, p.122). As redes sociais são locais propícios para essas apropriações.

¹ Patrocinado pelo Governo do Estado do Paraná e responsabilidade da Imprensa Oficial, o jornal *Nicolau*, sob a coordenação de Wilson Bueno, foi uma publicação distribuída gratuitamente de 1987 a 1996. Os exemplares podem ser acessados em <https://www.bpp.pr.gov.br/Pagina/Nicolau-Fac-similar>.

O crucial não é que a fotografia se desmaterialize convertida em bits de informação, mas sim como estes bits de informação propiciam sua transmissão e circulação vertiginosa. Google, Yahoo, Wikipedia, Youtube, Flickr, Facebook, MySpace, Second Life, eBay, PayPal, Skype, etc mudaram nossas vidas e a vida da fotografia (FONTCUBERTA, 2014, p.122).

No artigo “Por um manifesto pós-fotográfico” (2014), o autor apresenta dez itens que poderiam ser considerados como proposta para entender melhor o que seria a pós-fotografia. Retirado desse artigo, segue abaixo o que ele chama de decálogo pós-fotográfico:

- Sobre o papel do artista: já não se trata de produzir obras, mas sim de prescrever sentidos.
- Sobre a atuação do artista: o artista se confunde com o curador, com o colecionista, o docente, o historiador da arte, o teórico... (qualquer faceta na arte é camaleonicamente autoral).
- Na responsabilidade do artista: se impõe uma ecologia do visual que penalizará a saturação e alentará a reciclagem.
- Na função das imagens: prevalece a circulação e gestão da imagem sobre o conteúdo da imagem.
- Na filosofia da arte: se deslegitimam os discursos de originalidade e se normalizam as práticas apropriacionistas.
- Na dialética do sujeito: o autor se camufla ou está nas nuvens (para reformular os modelos de autoria: coautoria, criação colaborativa, interatividade, anonimatos estratégicos e obras órfãs).
- Na dialética do social: superação das tensões entre privado e público.
- No horizonte da arte: se dará mais força aos aspectos lúdicos em detrimento de uma arte hegemônica que fez da anedonia (o solene + o chato) sua bandeira.
- Na experiência da arte: se privilegiam práticas de criação que nos habituarão à desapropriação: compartilhar é melhor do que possuir.
- Na política da arte: não render-se ao glamour e ao consumo para inscrever-se na ação de agitar consciências. Em um momento em que predomina uma arte convertida em mero gênero de cultura, obcecada na produção de mercadorias artísticas e que se rege pelas leis de mercado e pela indústria do entretenimento pode ser bom retirá-la de debaixo dos holofotes e tapetes vermelhos para devolvê-la às trincheiras (FONTCUBERTA, 2014, p.122).

Essa transformação que a fotografia recebe pode ser considerada por alguns autores como uma hibridização, ou seja, uma junção de elementos diferentes em sua composição. Com essas mudanças, pode-se pensar que a pós-fotografia também pode ser considerada como uma hibridização. É isso o que alguns artistas fazem, produzem uma alternativa interessante sobre a relação da fotografia com a computação e demais elementos externos. A manipulação da imagem se dá, agora, num momento pós-fotográfico, não somente na pós-produção, mas num processo de ressignificação da imagem, embora a manipulação de fotografias seja tão antiga quanto a própria fotografia. A imagem que resulta dessa manipulação, dessa mistura de elementos, ou seja, a hibridização, não precisa ser uma outra fotografia, mas algo diferente que possa até mesmo simular uma aparência de fotografia. Assim, a condição da pós-fotografia vai além da condição de fotografia e se torna uma prática essencial para a arte contemporânea.

APROPRIAÇÃO

Se procurarmos nos dicionários o significado da palavra apropriar, encontraremos que é algo que não nos pertence, mas que tomamos para nós mesmos, é o ato de nos apoderarmos de algo, de tomarmos posse. Até mesmo seus sinônimos podem se encaixar nessa proposta da fotografia contemporânea, que busca apossar-se de outras imagens para produzir algo que desloca seu significado primeiro. Pensando nesse deslocamento, a fotógrafa e artista plástica brasileira Rosangela Rennó desenvolveu diversos trabalhos relacionados com fotografia, sem, no entanto, utilizar câmeras fotográficas. Ela busca fotografias que foram abandonadas ou esquecidas e as ressignifica, construindo narrativas a partir da apropriação de imagens dos outros.

No projeto *A última foto*, de 2006, Rennó convidou 43 fotógrafos entre amigos e conhecidos, apresentou o acervo com diversas câmeras fotográficas que utilizam película para registro e deixou que cada um escolhesse uma câmera. O tema era o Cristo Redentor no Rio de Janeiro. Rennó se apropriou apenas da última foto de cada rolo de filme utilizado pelos convidados e fez uma exposição contendo a fotografia e a câmera como um díptico.

Convidei 43 fotógrafos profissionais para fotografar o Cristo Redentor usando câmeras mecânicas de diversos formatos, das câmeras de chapa 9x12 cm, do início do século 20, até as câmeras reflex, para filme 35mm, da década de 80, que colecionei ao longo dos últimos 15 anos. As câmeras, usadas pela última vez, foram lacradas. As fotos foram editadas por mim e seus autores. O projeto *A última foto* é constituído por 43 dípticos, compostos pelas câmeras e a última foto registrada por elas (RENNÓ, 2006).



Figura 2: *A última foto* (2006), Rosangela Rennó.

Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/21/11>

Outro projeto desenvolvido pela artista é *Cicatriz*, realizado entre 1995 e 1997. Rennó conseguiu autorização do Governo do Estado de São Paulo para recuperar os negativos registrados em vidro dos detentos do complexo penitenciário Carandiru. Esses negativos eram produzidos para reconhecer a fisionomia dos detentos e os tipos de tatuagens e cicatrizes que eles possuíam. Explica Rennó:

As fotografias de tatuagens foram produzidas nas primeiras décadas do século XX, no hoje extinto Departamento de Medicina e Criminologia, pelo Dr. José de Moraes Mello, psiquiatra-chefe da Penitenciária do Estado entre 1920 e 1939, período em que provavelmente se concentrou a maior parte da produção fotográfica realizada naquele presídio. (RENNÓ, 1998, p.15).

Mais do que um resgate histórico de fotografias, Rennó transforma o projeto em algo político, em uma forma de não apagar da memória essas cicatrizes que a cidade de São Paulo carrega quando se trata do massacre no Carandiru ocorrido em 1992. Devolvendo assim uma visibilidade a essas fotografias, sem perder a subjetivação política e resistente do anonimato.



Figura 3: Cicatriz (1995-97), Rosangela Rennó.

Fonte: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/GeUtUt/>

Diversos outros fotógrafos utilizam desses recursos de apropriação das imagens para contextualizá-las em outros meios. É o caso da artista norte-americana Martha Rosler, que desenvolveu o trabalho *House Beautiful: Bringing the War Home* entre os anos de 1967 e 1972, composto por 20 fotomontagens. Essas produções são imagens de vietnamitas mutilados pela guerra publicadas na revista *LIFE* e inseridas em fotografias de casas de norte-americanos burgueses publicados na revista *House Beautiful*. Tais fotomontagens foram realizadas num período de crescente intervenção militar dos Estados Unidos sobre o Vietnã e disseminadas em meios alternativos como jornais *underground* e panfletos.

Quando folheamos uma revista, muitas vezes nossos olhos brilham diante de imagens coloridas muito bem manipuladas no processo de pós-produção. Esse tratamento *a posteriori* envolve não apenas a melhoria da qualidade das imagens para impressão em folder, página de revista ou outdoor, conforme solicitado pelo cliente ou pelo meio de comunicação, como também uma análise das cores de forma a “impactarem” o leitor/consumidor. Quando se trata de imagens de autoridades, a preocupação com cores e enquadramentos parece aumentar. É o caso da foto com Pat Nixon (Figura 5) que possui uma paleta de cores focada no amarelo. Para Modesto Farina, autor do livro *Psicodinâmica das cores em comunicação*:



Figura 4: Balloons, House Beautiful: Bringing the War Home (1967-72), Martha Rosler.

Fonte: <https://blogs.getty.edu/iris/the-living-room-war-a-conversation-with-artist-martha-rosler/>

A cor é uma onda luminosa, um raio de luz branca que atravessa nossos olhos. É ainda uma produção de nosso cérebro, uma sensação visual como se nós estivéssemos assistindo a uma gama de cores que se apresentasse aos nossos olhos, a todo instante, esculpida na natureza à nossa frente (FARINA, 2006, p.1).

Ainda para Farina, “as cores influenciam o ser humano e seus efeitos, tanto de caráter fisiológico como psicológico, intervêm em nossa vida, criando alegria ou tristeza, exaltação ou depressão, atividade ou passividade, calor ou frio, equilíbrio ou desequilíbrio, ordem ou desordem etc” (FARINA, 2006, p. 2). Segundo ele, “as cores podem produzir impressões, sensações e reflexos sensoriais de grande importância, porque cada uma delas tem uma vibração determinada em nossos sentidos e pode atuar como estimulante ou perturbador na emoção, na consciência e em nossos impulsos e desejos” (FARINA, 2006, p.2).

Essa sensação que as cores provocam pode ser vista em toda a imagem de Pat Nixon em pé em sua sala. Esposa de Richard Nixon e primeira-dama dos EUA no período de 1969 a 1974, Patricia Nixon posa para a fotografia ostentando um vestido bordado com ouro, prata e cristais. O ambiente é totalmente decorado com quadros, sofá, uma lareira ao fundo, dois abajures nos dois extremos da fotografia servindo como moldura para a primeira-dama. Todo o ambiente tem o tom amarelo. A cor provoca sensação de ostentação, já que o amarelo está relacionada a aspectos como riqueza, ouro, calor. A fotografia publicada na revista precisa ostentar essas características para que o consumidor admire a celebridade e para que sua imaginação e desejo de consumo sejam provocados. Agora, com a intervenção de Rosler, aquela primeira-dama, que, segundo a revista *Time* em publicação de 1968, “fará com que todos os visitantes, seja a menor

escoteira ou o potentado mais real, se sintam bem-vindos”, está agora em frente a um quadro com uma das chocantes imagens da guerra do Vietnã (1955-1975). Rosler contrapõe ostentação e destruição. À frente, Pat Nixon enquadrada pelos abajures e, ao fundo, acima da lareira, enquadrada por dois candelabros, uma fotografia de uma mulher morta provavelmente com marcas de tiro pelo corpo todo. A fotografia em preto e branco ressalta aos nossos olhos em meio a todo o amarelo ostentação da senhora Nixon. Para Farina, o amarelo remete também à “alegria, espontaneidade, ação, poder, dinamismo, impulsividade” (FARINA, 2006, p. 101), mas, aqui, nossos olhos se fixam no pequeno espaço destinado ao preto e branco.



Figura 5: House Beautiful: Bringing the War Home (1967-72), Martha Rosler.

Fonte: <https://blogs.getty.edu/iris/the-living-room-war-a-conversation-with-artist-martha-rosler/>

O artista alemão Joachim Schmid foi buscar no lixo o material para produzir a série denominada *Photoworks* (1982-2007) - numa analogia à palavra *patchwork* que tem como significado figurado qualquer conjunto formado de elementos heterogêneos. A série consiste em remontar retalhos rasgados e ignorados de fotos rasgadas e amassadas que foram descartadas e jogadas no lixo. Junto com a série, Schmid publica o pequeno livro *Nenhuma foto nova até que as antigas sejam usadas*², que acompanha a exposição na *Kunsthau Rhenania* na cidade de Colônia, Alemanha, em 1987. O ensaio-manifesto se tornou um lema de Schmid por muito tempo, até que, em 2013, em entrevista para o site *American Suburbx*, ele afirma que:

Acho que é hora de uma atualização. O primeiro slogan “Não a novas fotografias até que as antigas tenham sido usadas” foi uma declaração provocativa, é claro. Eu o inventei como título de um ensaio que escrevi na época e desde então tem me assombrado. É hora de uma nova provocação. Está acontecendo de qualquer maneira, as pessoas tiram mais fotos do que nunca e nenhuma das minhas declarações têm efeito no mundo da fotografia, exceto algumas

² Publicado originalmente em: *Keine neuen Fotos bis die alten aufgebraucht sind* (1987). In: *Hohe und Niedere Fotografie. Begleitheft zur Ausstellung im Kunsthau Rhenania Köln 1988*.

pessoas no mundo da arte que pensam que elas são interessantes por um motivo ou outro. Achei aquela fotografia [publicada no livro *Bilderbuch* em 2012] com o novo slogan “Por favor, não pare de tirar fotos”, e achei interessante, então copiei. Voltei a ele quando notei que trabalhos como o Google Street View e coisas semelhantes se tornaram quase *mainstream*. Eu pensei, espere um minuto pessoal, alguém tem que tirar fotos porque eu dependo delas. De certa forma, também homenageia as pessoas que tiram todas as fotos que estou usando, alguém tem que fazer isso. Se não houver nada lá fora para mim, estarei perdido. Então, por favor, continuem tirando fotos³ (SCHMID, 2013).

Ele já trabalhava desde a década de 1980 com essas fotografias que eram descartadas, mas foi em 1990 que Schmid fundou o *Institut zur Wiederaufbereitung von Altfotos* (Instituto para o Reprocessamento de Fotos Antigas) e colocou um anúncio no jornal solicitando que as pessoas enviassem para o instituto as fotografias, negativos, álbuns inteiros de fotos em preto e branco ou coloridas para um processo de reciclagem. Para Fontcuberta, o trabalho de Schmid “é regido por um ânimo de ecologia visual: há um excesso de imagens no mundo e uma obstinação desmesurada em entesourá-las” (FONTCUBERTA, 2012, p. 174). Ele complementa afirmando que o fotógrafo “nega o valor da produção (fazer fotos)”. Sobre a produção, Schmid nos diz que:

Trabalho com imaginária encontrada e reciclada porque penso que basicamente tudo o que há no mundo já foi fotografado e de todas as formas possíveis. Reunimos uma incrível quantidade de imagens em mais de cem anos de produção gráfica industrializada, por isso, continuar produzindo imagens já não representa nenhum desafio criativo. No entanto, essa maciça produção de imagens prossegue irrefreável. Não é a inevitabilidade da produção o que deve nos preocupar, mas o mau uso a que as imagens são submetidas (SCHMID apud FONTCUBERTA, 2012, p.174).

No Brasil, nos anos de 1992, 1993 e 2002, Schmid fez um trabalho de coleta de negativos descartados pelos fotógrafos de rua, os famosos Lambe-lambe, e desenvolveu três exposições: Praça Rio Branco, Parque Municipal e Praça Rui Barbosa, todas na cidade de Belo Horizonte. O trabalho do artista foi a coleta daquilo que não servia mais a um propósito, ressignificando e deslocando a fotografia de um lugar (o lixo) e inserindo-a em outro (o museu). A arte de Schmid está na maneira como ele agrupa as fotografias e cria uma narrativa, revelando um certo padrão, significado e ritual nas fotografias que coletou.

³ Tradução nossa. “I think it’s time for an update. The first slogan “No new photographs until the old ones have been used up” was a provocative statement of course. I coined it as a title of an essay I wrote back then and ever since it has been haunting me. It’s time for a new provocation. It’s happening anyway, people take many more photographs than ever before and neither of my statements have an effect on the world of photography, except of a few people in the art world who think they are interesting for one reason or the other. I found that photograph with the new slogan “Please do not stop taking pictures”, and I found it interesting, so I copied it. I came back to it when I noticed that works with Google Street View and similar things became nearly mainstream. I thought, wait a minute people, somebody has to take photographs because I depend on them. In a way it also honors the people who take all those pictures that I’m using, somebody got to do that. If there is nothing out there for me. I’ll be lost. So please continue taking photographs” (SCHMID, 2013). Disponível em: <https://americansuburbx.com/2013/12/asx-interview-interview-joachim-schmid-2013.html>.



Figura 6: Joachim Schmid, Belo Horizonte, Praça Rui Barbosa, 2002.

Fonte: <https://tang.skidmore.edu/exhibitions/135-joachim-schmid-photoworks-1982-2007>

Em sua maioria são fotografias de retrato que possivelmente serviram para a produção de algum documento, fotografias que alimentaram carteiras de trabalho ou documentos de identidade e que servem, agora, a novos propósitos, conforme ressignificação do artista. O negativo dispensado no lixo, amassado, arranhado, dobrado deixa marcas no papel durante o processo de ampliação da fotografia. As marcas do tempo são nítidas e se transformam em textura sobre aquele que nos olha. Geralmente as fotografias de documentos de identidade não podem conter acessórios deixando sempre o rosto à vista. Para Stela Senra, o rosto “significa”, ele dá conta do modo como é ou se comporta nosso interlocutor, “sabemos ler” os sinais de que o rosto nos envia, somos capazes de descodificá-los” (SENRA, 2012). Ela afirma ainda que:

Os primeiros retratos, como é sabido, mostravam gente distinguida pela fortuna, pelo privilégio ou nascimento. O fotografado era representado em meio a uma série de elementos que deveriam conotar seu status: cortinados, colunas e, tomado de corpo inteiro ou até abaixo dos joelhos, sua postura altaneira devia contribuir, tanto ou mais que a expressão facial, para conotar seu estatuto social (SENRA, 2012).

No caso das fotografias coletadas por Schmid são todas praticamente em um enquadramento denominado primeiro plano, que faz um recorte do sujeito na altura do peito.

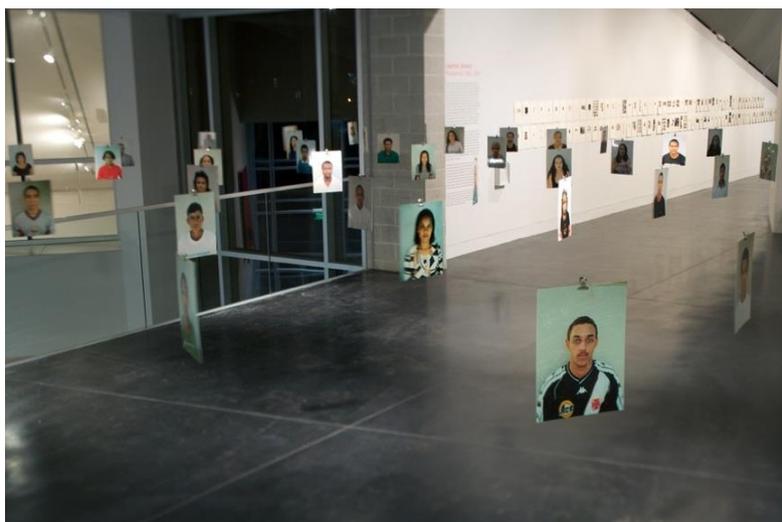


Figura 7: Joachim Schmid, Instalação Photoworks 1982-2007, Tang Teaching Museum.

Fonte: <https://tang.skidmore.edu/exhibitions/135-joachim-schmid-photoworks-1982-2007>

Esses são exemplos de apropriação de imagens a partir de um objeto físico. Entretanto, com o uso das redes sociais e da tecnologia online, outros artistas desenvolveram esse processo de apropriação de maneira diferenciada. São imagens de diversas localidades que estão disponíveis pela internet e que permitem ao artista ressignificá-las e produzir fotografias sem câmeras.

A artista norte-americana Penelope Umbrico faz uma reinterpretação das fotografias encontradas pela internet ou em trabalhos impressos. Na série *Suns from Sunsets from Flickr* (2006), Umbrico se apropria de imagens de pessoas em frente ao pôr do sol e faz com que tenham significados diferentes daquele originalmente pretendido pelo fotógrafo. Explorando assuntos e temas que são coletivamente fotografados, ou seja, ambientes que são exaustivamente registrados na fotografia. Segundo a fotógrafa:

Comecei o projeto *Suns from Sunsets from Flickr* em 2006 quando, procurando o assunto mais fotografado, pesquisei no site de compartilhamento de fotos Flickr e achei “pôr do sol” o tema mais presente (marcado), resultando em 541.795 imagens de 2006. Eu achei peculiar que o sol, a quintessência doadora de vida e calor, constante em nossas vidas, símbolo de iluminação, espiritualidade, eternidade, de todas as coisas inalcançáveis e efêmeras, onipotente provedor de otimismo e vitamina D... e tão ubiquamente fotografado, seja agora subsumido à internet - este objeto único e acolhedor [*warm*] feito múltiplo no espaço eletrônico da web, e visto sob a luz fria da tela⁴ (UMBRICO, 2016).

⁴ Tradução nossa: “I began the project *Suns from Sunsets from Flickr* in 2006 when, looking for the most photographed subject, I searched the photo-sharing website Flickr and found “sunsets” to be the most present (tagged) resulting in 541,795 in 2006 hits. I thought it peculiar that the sun, the quintessential giver of life and warmth, constant in our lives, symbol of enlightenment, spirituality, eternity, all things unreachable and ephemeral, omnipotent provider of optimism and vitamin D... and so ubiquitously photographed, is now subsumed to the internet – this warm singular object made multiple in the electronic space of the web, and viewed within the cool light of the screen” (UMBRICO, 2016). Disponível em: <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns-from-sunsets-from-flickr/>.

Dessa forma, Umbrico pesquisa pelo *Flickr* essas imagens e dá título às suas obras com o número de fotografias encontradas naquele momento, como por exemplo da primeira instalação: *541.795 Suns from Sunsets from Flickr (Partial) 01/23/06* em 2006; e um ano depois: *2,303,057 Suns from Sunsets from Flickr (Partial) 09/25/07*, sendo que ela complementa com o termo *Partial*, que significa parcial em português, pois afirma que é apenas um fragmento do número de pores do sol naquele momento. Uma vez que, em diversos locais estão sendo produzidas fotografias com o pôr do sol, esse número representa apenas um instante.



Figura 8: Umbrico, 541.795 Suns from Sunsets from Flickr, 2006.

Fonte: <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns-from-sunsets-from-flickr/>

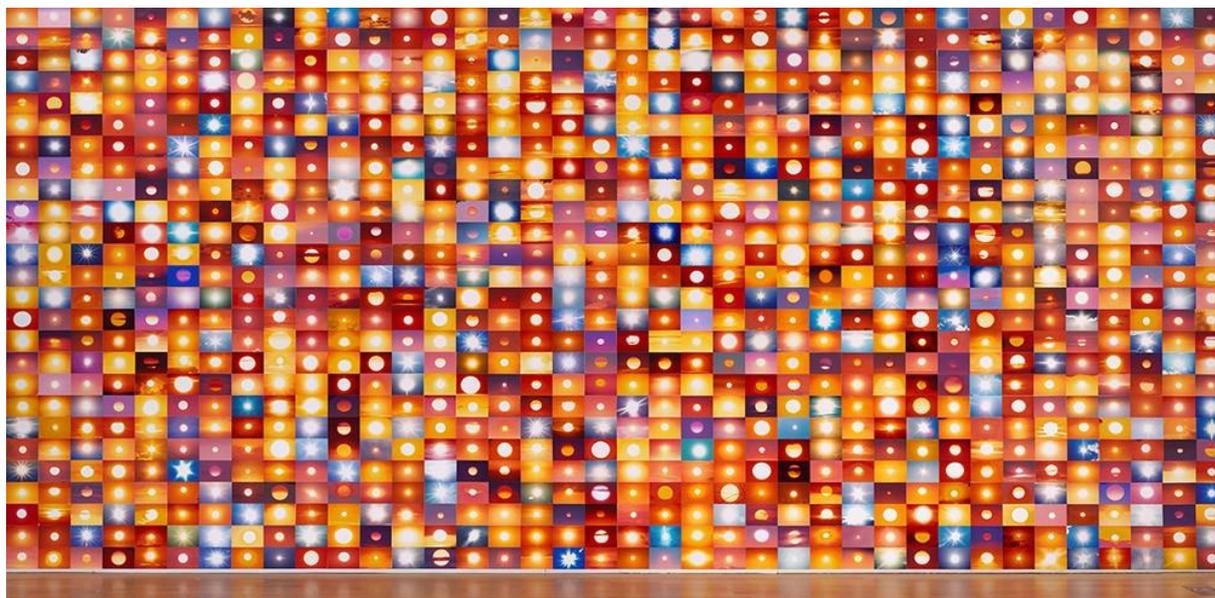


Figura 9: Umbrico, 5,377,183 Suns from Sunsets from Flickr (Partial), 2009

Fonte: <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns-from-sunsets-from-flickr/>

Michael Wolf (1954-2019), artista e fotógrafo alemão, muda-se para Hong Kong em 1994 e trabalha durante oito anos como fotógrafo para a revista alemã Stern. O fotógrafo passava horas em frente ao computador buscando imagens e fotografias que causassem um estranhamento. Mas essa procura não era qualquer imagem, ele buscava fotografias registradas por uma câmera adaptada em veículos que fazem o mapeamento das cidades, o *Google Street View*. Ao encontrar imagens desconcertantes, Wolf colocava a câmera em frente ao computador e fotografava a tela, selecionando e reenquadrando apenas o que lhe interessava. Montava, assim, uma nova fotografia de uma outra fotografia. O resultado desse trabalho, intitulado de *A Series of Unfortunate Events* (Uma série de eventos infelizes, 2010), é uma série de fotografias composta por imagens de calamidades ocorridas ou prestes a acontecer capturadas aleatoriamente pela câmera do *Google Street View*, que foi premiada em 2011 com menção honrosa pelo *World Press Photo*⁵.



Figura 10: Michael Wolf, *A Series of Unfortunate Events*, 2010.

Fonte: <https://photomichaelwolf.com/#asoue/4>



Figura 11: Michael Wolf, *A Series of Unfortunate Events*, 2010.

Fonte: <https://photomichaelwolf.com/#asoue/21>

⁵ Entidade que, desde 1955, reconhece e premia anualmente os fotógrafos profissionais que melhor contribuem para o fotojornalismo.

O artista belga Mishka Henner também se apropria de imagens dessa era online. As fotografias são obtidas por meio do *Google Maps* e *Google Earth* impressas com alta qualidade. As imagens parecem obtidas por drones, mas vão muito além de apenas uma imagem para levantamento topográfico. Henner usa as imagens e faz com que casas, carros, pessoas se tornem uma coisa só, parecendo algo muito maior. Em um dos trabalhos, *51 U.S. Military Outposts* (2010), o artista cataloga as instalações militares estadunidenses ao redor do mundo, incluindo a localização de cada uma dessas instalações como evidência do fácil acesso. Ao todo são 51 fotografias impressas em grandes formatos. Outra série de Mishka Henner, *Dutch Landscapes* (2011), possui interferência de polígonos coloridos sobre os locais aos quais não foram permitidos a divulgação da imagem. A série de fotografias são da Holanda e uma camuflagem digital é aplicada sobre elas, causando um estranhamento numa espécie de cubismo digital. O artista é um fotógrafo que não fotografa e que encontra imagens prontas. Em matéria publicada em 2015 no site da *The New York Times*, Mishka afirma: “Há um absurdo em viver em uma época em que tudo é fotografado”⁶ e complementa dizendo que o trabalho que desenvolve não é apenas sobre a vigilância, mas também sobre estética e surrealismo.



Figura 12: Mishka Henner, Prime Base Engineer Emergency Force, Diego Garcia, 2010.

Fonte: <https://mishkahenner.com/Fifty-one-US-Military-Outposts>

⁶ Tradução nossa: “There’s an absurdity to living in an age when everything is photographed” Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2015/08/30/arts/design/mishka-henner-uses-google-earth-as-muse-for-his-aerial-art.html>>



Figura 13: Mishka Henner, Prins Maurits Army Barracks, Ede, Gelderland - Dutch Landscapes (2011).

Fonte: <https://mishkahenner.com/dutch-landscapes>

Em todos esses casos, vemos uma necessidade do fotógrafo-artista em esgotar as possibilidades do suporte escolhido, seja da câmera fotográfica e todo o seu programa, seja do ambiente *online*, fazendo com que busque novos caminhos e novas possibilidades. São fotografos sem câmeras, fotografos que, diante da intensa produção de imagens, deixam de fotografar para trabalhar com aquilo que já está disponível.

Se, como diz Boris Kossoy, “o processo de criação do fotógrafo engloba a aventura estética, cultural e técnica que irá originar a representação fotográfica, tornar material a imagem fugaz das coisas do mundo, torná-la, enfim, um documento” (KOSSOY, 2009, p. 26), nesse depois da fotografia que caracteriza as apropriações, nossos documentos do mundo são alterados, transformados em outras imagens de mundo, através de uma nova aventura técnica, cultural, estética.

REFERÊNCIAS

- FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 5. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.
- Fontcuberta, Joan. *A câmera de pandora: a fotografia depois da fotografia*. São Paulo: Ed G. Gilli, 2012.
- Fontcuberta, Joan. O espanhol Joan Fontcuberta fala sobre fotografia e a decadência da mentira no festival Solar. *Revista Zum*. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/joan-fontcuberta/>. Acesso em: 21 jan. 2022.
- Fontcuberta, Joan. Por um manifesto pós-fotográfico. Tradução de Gabriel Pereira. *Revista Studium* no. 36. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2014. Disponível em: https://www.studium.iar.unicamp.br/36/Studium_36.pdf. Acesso em 5 dez. 2021.
- Henner, Mishka. Mishka Henner Uses Google Earth as Muse. *New York Times*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/08/30/arts/design/mishka-henner-uses-google-earth-as-muse-for-his-aerial-art.html>. Acesso em 5 dez. 2021.
- Kossoy, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MACHADO, Arlindo. Fotografia em mutação. *Nicolau*. Curitiba, n. 49, p14-15, 1993. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-fotografia-em-mutacao.pdf>. Acesso em 20 out. 2021.

RENNÓ, Rosangela. *A última foto*. 2006. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com/obras/sobre/21>. Acesso em 20 jun 2022.

RENNÓ, Rosangela *Cicatriz* – Fotografias do Museu Penitenciário e textos do Arquivo Universal. *Discursos sediciosos – Crime, direito e sociedade* n. 4. Rio de Janeiro: Instituto Carioca de Criminologia, 1998, p. 15-20.

SCHMID, Joachim. ASX Interviews Joachim Schmid. ASX. Dec 2013. Disponível em: <https://americansuburbx.com/2013/12/asx-interview-interview-joachim-schmid-2013.html>. Acesso em: 5 dez 2021.

SENRA, Stella. *Fotografia e identidade*. Disponível em: <https://stellasenra.wordpress.com/2012/06/14/fotografia-e-identidade/>. Acesso em 25 fev. 2019.

UMBRICO, Penelope. Suns from Sunsets from Flickr. Disponível em: <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns-from-sunsets-from-flickr>. Acesso em 5 abr. 2019.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.170206-2022-139-148>

Recebido em 14/11/2022. Aceito em 14/12/2022.

ALFRED HITCHCOCK E O TRABALHO DE ADAPTAÇÃO LITERÁRIA: TEMPO E ESPAÇO NA CONSTRUÇÃO DO SUSPENSE EM OS PÁSSAROS

ALFRED HITCHCOCK AND THE WORK OF LITERARY ADAPTATION: TIME AND SPACE IN THE CONSTRUCTION OF SUSPENSE IN *THE BIRDS*

Alessandra Soares Brandão*

Ramayana Lira de Sousa**

Resumo: Este artigo aborda a questão da intermedialidade através da relação entre literatura e cinema, tomando como objeto de análise o filme *Os Passáros* (1963), do diretor Alfred Hitchcock, adaptado do conto homônimo da escritora inglesa Daphne du Maurier. Trata-se de uma análise do processo criativo do diretor no que diz respeito à adaptação, aos modos como a construção de sua obra articula questões de autoria e a consolidação do gênero cinematográfico suspense. No trabalho do diretor, que reinventa a narrativa literária para produzir suspense na linguagem cinematográfica, o exercício da montagem funciona para manipular tempo e espaço, conferindo ao filme ao mesmo tempo um gesto convencional pelo estilo autoral e pelo gênero cinematográfico no contexto específico do modo de produção hollywoodiano clássico.

Palavras-chave: Adaptação. Alfred Hitchcock. Suspense.

Abstract: This article addresses the issue of intermediality through the relationship between literature and cinema, taking as its object of analysis the film *The Birds* (1963), by director Alfred Hitchcock, adapted from the homonymous short story by English writer Daphne du Maurier. It is an analysis of the director's creative process with regard to adaptation, the ways in which the construction of his work articulates questions of authorship and the consolidation of the suspense cinematographic genre. In the work of the director, who reinvents the literary narrative to produce suspense in the cinematographic language, the exercise of montage works to manipulate time and space, giving the film at the same time a gesture agreed by the authorial style and by the cinematographic genre in the specific context of the way of filming. classic Hollywood production.

Keywords: Adaptation. Alfred Hitchcock. Suspense.

Em sua prolífica filmografia, o diretor inglês Alfred Hitchcock demonstrou uma forte preferência por adaptações literárias. Incluindo obras do alto modernismo, como *The secret agent*, de Joseph Conrad, e, principalmente, romances populares como *The thirty-nine steps*, de John Buchan, o ponto de partida literário pode ser visto em toda a carreira do diretor inglês, notavelmente em sua produção estadunidense, que se inicia em 1940 com *Rebecca*, baseado em romance homônimo de Daphne Du Maurier. A longa lista de adaptações do diretor inclui filmes incontornáveis como *Janela indiscreta*

* Professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Inglês da UFSC. E-mail: alessandra.b73@gmail.com.

** Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da UNISUL. E-mail: ramayana.lira@gmail.com.

(baseado em conto de Cornell Woolrich), *Um corpo que cai* (baseado em *D'entre le morts*, de Pierre Boileau e Thomas Narcejac), *Psicose* (baseado em romance homônimo de Robert Bloch) e *Os pássaros* (baseado em conto de Daphne du Maurier). O estudo das adaptações hitchcockianas mostra-se, assim, terreno fértil para a investigação sobre como cinema e literatura interagem, formando uma complexa rede intermídia que envolve discussões sobre autoria, modos de produção, gêneros cinematográficos e processos de adaptação que serão, aqui¹, explorados a partir da articulação entre tempo e espaço fílmicos na construção do suspense no caso específico do filme *Os pássaros*.

Mark Osteen (2014) nos lembra que Hitchcock sempre prezou pela colaboração com técnicos e artistas que o ajudaram a dar forma aos seus filmes. O fotógrafo Robert Burks, o montador George Tomasini, a estilista Edith Head, o compositor Bernard Hermann e o roteirista Charles Bennett são alguns dos mais frequentes colaboradores do diretor. O que nos faz questionar, então, porque insistimos na expressão “filmes de Alfred Hitchcock” diante dessa intensa parceria criativa. Tal questionamento nos leva imediatamente a pensar a autoria não mais em uma chave intencionalista (tão bem desmontada pela crítica pós-estruturalista), mas, nesse contexto específico dos filmes dirigidos por Hitchcock, a partir da interação entre autoria, mercado, adaptação e gênero cinematográfico.

É preciso notar que, a despeito do trabalho teórico de autores como Roland Barthes e Michel Foucault, uma certa ideia de autoria permanece encravada no imaginário da cultura popular, além de ser fortemente estimulada em certos nichos cinematográficos. Como bem lembra Simone Murray (2012), vivemos em um regime de autoria aparentemente contraditório: de um lado, uma concepção romântica do autor como gênio criativo cuja produção revela um traço pessoal; de outro lado, a reificação dessa figura por um processo industrial marcado pela serialidade e repetição. Essa contradição é, no entanto, apenas superficial. Para Murray, a sacralização do autor e a exploração comercial da função-autor se retroalimentam em um ciclo que acaba por anular o gesto crítico, já que estimula, na verdade, a perspectiva comparativa na qual se julga a “fidelidade” em relação ao texto original (no caso da autoria literária ter um peso canônico forte, como no caso das obras de William Shakespeare) ou a “genialidade” do autor cinematográfico cuja “autoridade” sobre o filme é vista como superior à “autoridade” do texto literário.

É importante notar como Hitchcock, já na metade do século XX, percebe essas imbricações entre autoria e mercado e constrói para si um arsenal de “autorizações”, ou, colocado de outra forma, a criação de uma “marca”, aqui entendida não como os gestos reconhecíveis de autoria (a “assinatura” do autor, como queriam os proponentes da *politique des auteurs*), mas no sentido do *marketing*, do mercado, explicitado na definição de marca pela Associação Americana de Marketing: aquilo que distingue os bens e serviços de um vendedor dos bens e serviços de outros vendedores. Hitchcock, a marca,

¹ Este texto tem por base o segundo capítulo da dissertação de mestrado *Screening thrills: time and space in the construction of suspense in Alfred Hitchcock's film adaptations Rear Window and The Birds* (PPGI/UFSC, 2002), de Alessandra Soares Brandão. O texto do capítulo foi revisado e ampliado pelas co-autoras desse texto no contexto das atividades do Grupo de Trabalho Intermedialidade: Literatura, Artes e Mídia da ANPOLL.

contava, nos anos 50, com vários produtos, entre eles os filmes assinados pelo diretor, duas séries de televisão que ele mesmo apresentava, uma revista de mistério editada sob sua supervisão, e até um jogo de tabuleiro (OSTEEN, 2014).

Não é à toa que Thomas Leitch (2014) pensa a autoria de Hitchcock em termos de performatividade e não como um dado. A autoria é vista como um processo constante que inclui gestos, enunciações, condições de produção, recepção e crítica, processo sempre submetido a revisões e desvios. A performance autoral de Hitchcock nos solicita, pois, uma perspectiva multifacetada que acompanhe esses deslizamentos, principalmente quando nos damos conta de que, apesar de ser um diretor exaustivamente estudado como criador, Hitchcock ainda é pouco abordado com adaptador.

Uma das mais interessantes características das adaptações hitchcockianas é serem filmes de gênero, e um gênero imediatamente associado exatamente ao que seria um traço de autoria, ou seja, um gênero cuja gênese estaria nas próprias adaptações de Hitchcock. Os seus filmes de suspense, pois, nos obrigam a pensar nas imbricações e, portanto, o jogo intermídia entre autoria, adaptação e gênero. Nesse complexo entrecruzamento, Hitchcock desempenharia o duplo papel de consolidar o gênero, ao (re)criar as convenções que formam o horizonte de expectativas do suspense, e alcançar essa proeza a partir de processos de adaptação literária. Hitchcock, assim, mostra-se como uma dobra no processo de adaptação onde seus próprios filmes se transformam em influência sobre a criação fílmica oriunda da literatura.

É essa dobra das adaptações hitchcockianas que torna difícil (se não impossível) a empreitada de Thomas Leitch na sua defesa da adaptação como um gênero cinematográfico específico no artigo “Adaptation, the genre” (2008). Leitch argumenta que um número significativo de espectadores se mostram dispostos a participar do jogo intertextual ao reconhecer as adaptações como adaptações, logo, deve haver marcadores textuais que identifiquem as adaptações como tais, análogas aos marcadores associados a gêneros cinematográficos como o *noir* e as comédias românticas. Radicalizando seu argumento inicial, Leitch defende que a adaptação seria “a matriz do gênero hollywoodiano que dá origem a todos os outros”² (p. 117). Ora, como afirmamos anteriormente, muito do que conhecemos e esperamos do gênero suspense foi sendo gestado por Hitchcock ao longo dos anos. Assim, as adaptações foram sendo realizadas com base nas convenções acumuladas nos próprios filmes do diretor inglês. Não há uma precedência da adaptação sobre o gênero ou vice-versa. A dobra hitchcockiana demonstra exatamente a imbricação entre dos dois processos (de adaptação e de gênero), como tentarei demonstrar mais adiante.

“Eu acredito que *Os pássaros* é o trabalho mais prestigioso já feito”³, se gaba Hitchcock (1995, p. 315), a despeito da relativamente má recepção crítica do filme, principalmente em relação à atuação de Tippi Hedren, a atriz que interpreta a protagonista Melanie Daniels, rica herdeira que, em uma loja de animais de estimação, encontra Mitch Brenner (Rod Taylor), advogado que a reconhece das colunas sociais dos jornais, mas, propositalmente, a trata como vendedora da loja, fazendo-a parecer inexperiente e

² No original: the master Hollywood genre that sets the pattern for all others.

³ No original: I suppose that *The Birds* is the most prestigious job ever done.

ignorante naquele meio. Para se vingar, Melanie compra um casal de periquitos e os leva secretamente para a cidade costeira de Bodega Bay, na Califórnia, lugar onde Mitch passa fins de semana com sua mãe, Lydia (Jessica Tandy) e a irmã mais nova, Cathy (Veronica Cartwright). Ao chegar na cidade, ela é atacada por gaivotas, incidente que é seguido por violentos ataques de um número cada vez maior de pássaros aos moradores locais. O prodígio alardado por Hitchcock diz respeito, especialmente, a aspectos técnicos dos efeitos visuais e sonoros que colocaram *Os pássaros* como marco dentro da Hollywood clássica.

Na intersecção entre um tema apocalíptico que sugere a aniquilação da humanidade e o apuro técnico formal, o filme se baseia não apenas no conto homônimo de Daphne du Maurier, mas, de acordo com Camille Paglia (1998), também vai beber em relatos de eventos acontecidos no início dos anos 60. O jornal californiano *Santa Cruz Sentinel*, por exemplo, traz a seguinte manchete de 18 de agosto de 1961: “Seabird invasion hits coastal homes” (Invasão de pássaros assola lares litorâneos). Uma das mais famosas cenas no filme, o ataque à escola de Bodega Bay, pode ter sido inspirada no ataque de um falcão a crianças que brincavam em Victoria Park, em Londres (PAGLIA, 1998, p. 11). Essa cena, considerada uma das mais tecnicamente difíceis do filme, foi realizada através da técnica de *matte shot*, na qual diferentes áreas da imagem são filmadas separadamente e depois combinadas com outras imagens no laboratório (BORDWELL; THOMPSON, 1997, p. 480). Em *Os pássaros*, imagens das crianças correndo são sobrepostas a imagens de pássaros em um processo assim descrito por Hitchcock:

Quando você sobrepõe as duas [imagens] você pega o negativo das crianças correndo na rua e a silhueta dos pássaros previamente filmada e a dos pássaros [treinados] depois. Então são sobrepostas [...]. Agora, você não faz a cena durar muito - deixa lá por um instante. Aí vai para um close-up de uma das crianças e joga um pássaro treinado vivo no ombro dela. E a intercalação, a rápida intercalação, que dá a ilusão da cena em close-up e na distância e por aí vai⁴ (HITCHCOCK, 1995, pp. 316-317).

Graças, em grande parte, aos desafios técnicos que os efeitos trouxeram para a produção, *Os pássaros* levou três anos para ser realizado, criando um hiato até então inédito na carreira de Hitchcock. Aproveitando não apenas a ansiedade criada pelos relatos verídicos de ataques de pássaros, mas, também, a imaginação apocalíptica que reinava na sociedade ocidental assolada pelos medos de uma guerra nuclear, o filme explora a fragilidade humana diante das grandes forças não-humanas. O apelo às imagens de catástrofe são um recurso que o conto em que foi baseado não aproveita. A obra de Daphne du Maurier é exemplo do tipo de livro não-canônico cujo sucesso comercial é alavancado pela imbricação com a indústria cinematográfica. Originalmente publicado em 1952 na coletânea *Kiss me again stranger*, o conto foi reeditado várias vezes após o

⁴ No original: When you put the two [images] together you have the negative of the children running down the streets and silhouette of the birds printed first and the real [trained] birds afterwards. So they're overlaid [...]. Now, you don't hold that scene very long - hold it for a flash. Then you go to a close-up of one of the children and you throw a living trained bird onto the shoulder of the child. And it's the intercutting, the quick intercutting, that gives the illusion of the scene in close-up and in distance and so forth.

lançamento do filme. A edição que usamos para este artigo, por exemplo, intitulada *The birds and other stories*, já anuncia, no título, a importância comercial do conto.

O conto “Os pássaros” é uma narrativa em terceira pessoa sobre repetidos ataques em uma cidade costeira na Inglaterra, onde o protagonista Nat Hocken, um fazendeiro, vive com sua mulher e filhos. A história nos é dada através do ponto de vista de Nat, que parece entender as “intenções” dos pássaros, habilidade que o ajuda a proteger sua família, enquanto os outros habitantes da cidade são dizimados pelos animais. A ação se desenrola no inverno, período em que os pássaros deveriam migrar. Contudo, Nat observa que algo estranho estaria acontecendo: “Havia muito mais [pássaros] do que o normal, Nat tinha certeza disso. Sempre, no outono, eles seguiam o arado, mas não em grandes bandos como esses, não com tal clamor”⁵ (p. 8).

Assim como o filme, o conto não dá uma explicação lógica para os ataques, mas apenas conjecturas dos personagens sobre o clima, “É o clima”, repetia Nat. ‘Eu te digo que é o clima’⁶ (12). Mais tarde Nat associará as pausas entre os ataques ao vai e vem das marés: “A maré deve ter subido uma hora atrás. Isso explica a pausa; os pássaros atacam com a enchente”⁷ (31). O tempo na história passa a ser marcado pela maré, que traz os ataques dos pássaros. O suspense é criado com a consciência da inevitabilidade do próximo ataque, pois a maré cheia chega periodicamente: “Eles tinham seis horas sem ataque. Quando a maré mudasse novamente, em torno da uma e vinte da manhã, os pássaros voltariam”⁸ (31). Pensando na forma como os filmes hitchcockianos criam suspense (“o suspense é o prolongamento de uma antecipação” [HITCHCOCK *apud* TRAUFFAUT, p. 72]), a recusa em marcar quando acontecem os ataques e a distensão do tempo fílmico na montagem mostram a interação entre o Hitchcock adaptador e o Hitchcock criador.

O protagonista do conto de du Maurier dá lugar ao personagem Mitch Brenner no filme, um advogado solteirão inveterado. Tal mudança pode ser explicada pela adesão do filme ao princípio do cinema clássico hollywoodiano que estabelece duas linhas narrativas, uma relacionada ao gênero do filme (nesse caso, o ataque dos pássaros e suas consequências) e a outra ao romance heterossexual (BORDWELL, 2005, p. 280). O fato de Mitch ser solteiro permite que a narrativa introduza uma personagem pivotal no filme, Melanie Daniels, seu interesse romântico. Melanie atua como espécie de princípio de atração para os pássaros, já que os ataques efetivamente mostrados no filmes giram ao seu redor. Através desse princípio de atração a antecipação prolongada do filme tem origem em um deslocamento espacial (onde Melanie está, os pássaros atacam) e não temporal (o momento em que a maré sobe, no conto). O suspense surge exatamente pela presença cênica de Melanie e pela mobilização de seu olhar através de *raccords* de olhar,

⁵ No original: There were many more than usual, Nat was sure of this. Always, in autumn, they followed the plough, but not in great flocks like these, nor with such clamour.

⁶ No original: ‘It’s the weather’ repeated Nat. “I tell you, it’s the weather’.

⁷ No original: It must have gone high water an hour ago. That explained the lull; the birds attacked with the flood tide.

⁸ No original: They had six hours to go, without attack. When the tide turned again, around one-twenty in the morning, the birds would come back”

dispositivo de montagem que articula a continuidade entre dois planos ao mostrar um personagem olhando e, em seguida, o objeto que é olhado.

Por exemplo, temos a sequência após a festa de aniversário da irmã de Mitch, onde Melanie toma chá com Mitch, sua irmã Cathy e Lydia, a matriarca da família Brenner. Um som de pássaro chama a atenção de Melanie para a lareira e seus olhos se dirigem a um espaço fora da tela. Um *raccord* de olhar suspende a ação por alguns instantes até o chão ser mostrado e podemos, finalmente, ver o que Melanie olha aterrorizada: um pardal. A edição constrói o suspense através da articulação de um plano médio de Melanie olhando para o chão, seguido de um plano do pardal perto da lareira, elementos suficientes para que a espectadora possa deduzir que um ataque está por acontecer. O suspense é aumentado pela introdução de um segundo plano de Melanie aterrorizada, retardando o momento do ataque por alguns segundos. O corte abrupto da imagem de Melanie para o bando de pássaros que invade a casa pela lareira, explodindo em sons e em uma massa monocromática, produz um contraste chocante com a contemplação silenciosa (ainda que aterrorizada) anterior. O grito de Melanie chamando por Mitch vem tarde demais e os quatro minutos que se seguem mostram um dos mais atrozes ataques do filme. É a primeira vez que a casa dos Brenner se vê invadida.

A mobilização do olhar de Melanie para a antecipação dos ataques encontra equivalente no conto na evocação de odores. Em um evento narrativo semelhante ao filme, em que Nat tem problemas com a chaminé, sua esposa pede que ele verifique um forte cheiro que vem da cozinha, pois “há algo cheirando mal [...] algo queimando”⁹ (33). No filme, a estratégia é dar fôlego à visão, que é pega um duplo gesto de deslizamento e paralisia. Em geral, nossa atenção e olhar são lançados em direção aos pássaros a partir de alguma indicação sonora. Seja um barulho de aves, anunciando a presença ameaçadora dos animais, seja através do grito assustado de “Look!” (Olhe!). Contudo, ao enfatizar o aspecto visual em detrimento de outros sentidos, Hitchcock nos obriga a questionar nosso olhar que, inicialmente, pode ser entendido como o olhar dos personagens, uma posição que reforçaria nosso prazer escopofílico. No entanto, para além do prazer (e do poder) que envolve a identificação com o olhar dos personagens, o que o jogo da montagem com seus *raccord* de olhar promove é uma paralisação da imagem, uma espécie de pausa no fluxo do movimento cinematográfico que perturba a percepção. Dois momentos são especialmente reveladores dessa paragem da imagem: a sequência em que Lydia encontra seu amigo Dan Fawcett morto e a sequência do ataque dos pássaros ao posto de gasolina. Nos dois casos, nota-se que a montagem promove “soluços” entre os planos, um efeito que poderíamos chamar de *staccato*, termo musical que indica, na execução que a notas devem ser encurtadas e destacadas umas das outras. Em ambas as sequências, também, a trilha sonora destaca as imagens ao manter relativo silêncio, fazendo com que o choque e o suspense seja criado através da articulação dos planos.

Na primeira sequência de que falamos, Lydia vai visitar Dan na fazenda dela para conversar sobre o comportamento estranho de suas galinhas (fato que ela associa à má qualidade da ração). Ela entra na casa de Dan em silêncio e ao chegar à cozinha um plano mostrando xícaras quebradas nos alerta sobre o que pode já ter acontecido ao seu amigo.

⁹ No original: there is something smelling bad [...] something burning.

O silêncio que marca essa sequência age como uma espécie de dilatador do tempo e do suspense, já que estamos presos ao tempo da imagem, sem o contraponto sonoro. Quando Lydia entra no quarto de Dan, as imagens do corpo desfigurado do homem nos são mostradas em planos estáticos que enquadram primeiramente os pés, depois o corpo inteiro e, por fim, o rosto de Dan, uma articulação que nos leva de um detalhe razoavelmente neutro (as imagens dos pés sangrando), para um plano geral que nós dá a exata medida da destruição e de volta a um plano detalhe, desta vez do rosto cujos olhos foram arrancados, figura impressionantemente violenta para o cinema da época. No jogo de olhar empreendido pelo filme nos defrontamos, em seguida, com o plano da reação de Lydia, cujas feições se contorcem como se fossem emitir um grito que, no entanto, não sai. A angústia de seu rosto boquiaberto diante da imagem do terrível ataque remete à pintura *O grito*, de Edvard Munch, um oximorônico grito silencioso. Assim, a montagem em *staccato* contribui, aqui, para a intensificação do suspense e do terror e permite que relações com a música e com a pintura sejam apontadas.

A segunda sequência em que há a paragem da imagem se desenrola com o ataque dos pássaros à cidade e ao posto de gasolina. Neste momento, Melanie está protegida em um restaurante e testemunha o caos provocado pelos pássaros através da enorme janela de vidro. David Bordwell e Kirstin Thompson vêem nessa sequência um exemplo de conflito gráfico (1997, p. 277), expresso nas diferentes direções do movimento nos planos que mostram Melanie, e no contraste entre mobilidade e paralisia (p. 278). A rápida sucessão de planos, segmentando os eventos, enfatiza o tumulto que os pássaros criam. Melanie observa pela janela, ela está agitada, mas não ouvimos a sua voz, já que o ponto de escuta está no exterior do restaurante. Novamente uma personagem é silenciada diante do horror, o que reforça o tema da impotência humana diante da natureza. A sequência de imagens nos dá uma situação diante da qual Melanie não pode fazer nada: ela testemunha um homem incauto sair do automóvel, acender um cigarro e deixar o fósforo ainda aceso cair sobre a gasolina que escorre das bombas de combustível do posto. A explosão é iminente. Neste momento, a montagem cria uma articulação entre planos da gasolina em chamas aproximando-se do posto e planos do rosto de Melanie que segue a direção do movimento das chamas até a explosão final do posto. Há, realmente, um choque entre o movimento das chamas e a paralisia do rosto de Melanie, enquadrado também boquiaberto, assim como Lydia. Podemos associar os planos da reação de Melanie à própria atividade espectral, também boquiaberta e impotente diante da tragédia. Tal associação, no entanto, é logo perturbada pelo efeito de estranhamento causado pelo plano final dessa sequência, após a reação de Melanie à explosão. A montagem traz, em seguida, um plano aéreo em que a cidade é retratada através do ponto de vista dos pássaros. Há uma interessante troca de perspectiva, pois saímos de um ponto de vista fortemente antropocêntrico que solicita o engajamento do espectador com o olhar da personagem e nos deparamos com uma perspectiva não-humana à qual é difícil de aderirmos sem abirmos mão de um conjunto de valores que impõe uma supremacia do olhar humano sobre o mundo.

Gilles Deleuze (1986) nos coloca a questão: se uma das inovações de Hitchcock foi implicar o espectador no filme, os próprios personagens não teriam de ser capazes de serem assimilados a espectadores? No caso d'*Os pássaros* essa assimilação se dá,

principalmente, através do olhar de Melanie que, como mostra a sequência da explosão do posto de gasolina, também está imbricado no tema do confinamento. Se o tempo do filme define a construção do suspense através da dilatação do tempo dos planos e da criação de uma conexão entre o olhar dos personagens e o do espectador, o espaço desempenha também o seu papel nessa construção através do confinamento e do cativado.

Tanto no conto quanto no filme parece haver uma inversão de papéis entre pássaros e seres humanos, já que são as pessoas que são confinadas a espaços fechados pelos animais: elas estão limitadas ao espaço fechado de suas casas para se proteger; são mantidas em cativados enquanto os pássaros se movimentam livremente. Um aspecto desta inversão pode ser visto no interlúdio humorístico que acontece no restaurante, logo após o ataque à escola. Melanie e os moradores de Bodega Bay discutem o ataque enquanto uma mãe e seus três filhos (filhotes?) almoçam. A garçonete anota o pedido da família e grita em direção à cozinha “Sam, três frangos fritos. Com batata assada”¹⁰. O *timing* desse diálogo se torna cômico pela sua relação irônica com o relato que Melanie faz do ataque à escola. Afinal, quem devora quem quando os pássaros começam a matar as pessoas de Bodega Bay? E o tom irônico é aumentado quando uma das crianças, comendo seu frango frito, pergunta: “Mom, are the birds gonna eat us?” (Mãe, os pássaros vão nos comer?). E logo após a explosão no posto de gasolina a *mise-en-scène* mostra a mãe e seus filhos espremidos no corredor do restaurante em uma posição que remete à ave-mãe protegendo seu ninho.

À medida em que intensifica a inversão da ordem antropocêntrica, os personagens humanos vão tomando o lugar dos pássaros na “gaiola”. Nas primeiras cenas do filme, Melanie e Mitch se encontram pela primeira vez em uma loja de animais de estimação exatamente entre vários pássaros mantidos em cativado. E, na sua tentativa de surpreender Mitch, Melanie leva secretamente à casa dele em Bodega Bay um casal de periquitos engaiolados. Ao longo do filme são os humanos que vão ter sua liberdade restringida, culminando com as cenas finais em que Mitch, Melanie, Lydia e Cathy se apertam dentro do pequeno carro esporte, presos em mais esse espaço. Além disso, há o gradual sequestro da voz dos personagens, como tentamos mostrar na discussão das sequências acima, e a produção sonora vai sendo atribuída gradativamente aos pássaros, cujos ruídos acabam se sobrepujando aos outros elementos da banda sonora.

Em um sentido mais amplo, o tema do confinamento pode ser estendido à relação entre personagens e o espaço fora da tela que, de fato, é um dos mais importantes elementos na criação do suspense. A sequência do trepa-trepa da escola ilustra bem essa importância. Em primeiro lugar, é preciso marcar a ironia que é o fato de que o brinquedo conhecido por trepa-trepa é também chamado, em português, de gaiola gínica exatamente por ser formado por diversas traves de metal horizontais e verticais por onde as crianças podem escalar e que lembram as grades de uma gaiola. Neste momento da narrativa Melanie está sentada em um banco, de costas para o playground da escola, esperando o término da aula para levar Cathy para casa. Ela acende um cigarro e ouvimos o canto repetitivo das crianças. A montagem cria uma relação de suspense entre os planos de Melanie fumando e dos pássaros que se agrupam no brinquedo às suas costas. O suspense

¹⁰ No original: Sam, three Southern fried chicken. Baked potatoes on all of them!

deriva da alternância dos elementos espaciais, uma vez que a cada corte que reintroduz a imagem do trepa-trepa um número maior de pássaros é mostrado. Ademais, Melanie é enquadrada de diversos ângulos, revelando sua solidão em meio a paisagem e enfatizando a sua vulnerabilidade ao ar livre. Ao rearranjo dos elementos no espaço fora da tela é adicionado um prolongamento do tempo, principalmente dos planos de Melanie. O perigo que se acumula no espaço fora da tela torna-se cada vez mais ameaçador e a espera exasperante se torna ainda mais angustiante pelo tom monocórdico e letra banal da canção entoada pelas crianças.

O confinamento, nesse caso, não se dá pelo aprisionamento em um espaço fechado, mas pela falta de informação sobre o que lhe ameaça. Melanie está confinada a uma percepção parcial do mundo que a cerca e é graças ao dispositivo do cinema clássico através do qual o espectador muitas vezes sabe mais do que os personagens que o suspense é gerado. Não seríamos, para Hitchcock, homens e mulheres que sabem demais, à espera do próximo plano que nos tranquilize ou aterrorize?

A escolha de uma pequena cidade nos Estados Unidos para a receber a ação de *Os pássaros* vai ao encontro do cenário da obra de du Maurier. Tanto no filme como no conto o espaço define a vulnerabilidade dos personagens no campo, onde seria mais provável serem vítimas dos animais. Talvez os ataques dos pássaros provocassem um caos maior em grandes cidades, mas perderíamos o sentido de desproteção que o campo pode enfatizar. Além disso, a inversão do cativo entre humanos e pássaros não seria possível em grandes centros urbanos, pois neles os humanos já estão, de certa forma, confinados e cativos. Os céus descongestionados do campo também permitem a associação do ataque dos pássaros aos bombardeios aéreos que, nos anos 60, alimentava desde a Segunda Guerra Mundial, passando pela Guerra da Coreia e pela Guerra Fria, um intenso imaginário de pânico. No conto de du Maurier o narrador comenta: “Era, pensou Nat, como ataques aéreos durante a guerra”¹¹ (p. 15). Essa associação com a guerra foi mais tarde reiterada por Hitchcock que explicou assim o ataque final à casa dos Brenner: “o desamparo das pessoas nessa sequência não difere das pessoas sem ter para onde ir durante ataques aéreos. Foi daí que veio a ideia. Eu testemunhei ataques aéreos [...] em Londres e as bombas caem e as armas disparam loucamente por todo canto” (1995, p. 295).

Às experiências do protagonista Nat durante a Segunda Guerra soma-se a agitação causada pela ameaça da Guerra Fria. As várias menções no texto ao frio podem ser entendidas como uma referência a essas tensões históricas. Em determinado momento o conto diz “Dizem que foram os Russos. Os Russos envenenaram”¹² (p. 24). O fim do mundo, a ameaça do fim da civilização, ronda as duas obras. O final do filme de Hitchcock traz o que parece ser, em um primeiro olhar, uma possibilidade otimista figurada nos raios da aurora que saúdam os protagonistas quando estes conseguem, finalmente, sair de casa. O cativo parece, finalmente, ter terminado e a ordem restabelecida: a tensão entre Lyda e Melanie foi resolvida e os pássaros que cercam a casa (centenas deles) estão pousados no chão e não parecem ter a intenção de continuar os

¹¹ No original: It was, Nat thought, like air-raids in the war

¹² No original: They say in town that the Russian have done it. The Russians have poisoned it.

ataques aéreos. Tal resolução, no entanto, é apenas superficialmente otimista. Ao entrar no carro, como dissemos acima, os quatro personagens voltam ao confinamento. O desfecho aponta, na verdade, para uma possível dominação do humano pelo não humano.

Uma análise de como o espaço e o tempo são construídos em *Os pássaros* nos dá, assim, algumas pistas preliminares para um esforço maior a ser desenvolvido para o entendimento da trajetória de Alfred Hitchcock como adaptador. Ao articular imagens e sons para produzir suspense, o diretor inglês retoma gestos que o consagraram como mestre do gênero: o jogo da montagem que objetifica o olhar; a ampliação e compressão do tempo que brinca com o fluxo das imagens; a ironia fina e o humor bizarro; a confluência entre a posição dos personagens e a dos espectador. Contrastando análises de suas obras adaptadas podemos ter um painel mais amplo, do qual o estudo aqui apresentado é apenas uma pequena parte, que possa mostrar a tese com a qual iniciamos nosso texto: como adaptador, Alfred Hitchcock nos mostra que devemos levar em consideração uma série de problemas que envolvem mediações tais como questões de autoria e gênero cinematográfico.

REFERÊNCIAS

- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*, vol 2. São Paulo: Senac, 2005. pp. 277-301.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film art: an introduction*. 5 ed. Nova York: McGraw-Hill, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: the movement-image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- HITCHCOCK, Alfred. *Hitchcock on Hitchcock*. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- LEITCH, Thomas. Hitchcock the author. In: OSTEEEN, Mark (org.). *Hitchcock and Adaptation: On the Page and Screen*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014. p. 3-20.
- LEITCH, Thomas. Adaptation, the Genre. *Adaptation*, [s.l.], v. 1, n. 2, p.106-120, 1 set. 2008. Oxford University Press (OUP).
- MAURIER, Daphne du. The birds. In: *The birds and other stories*. Londres: Arrow, 1996.
- MURRAY, Simone. *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. Nova York: Routledge, 2012.
- OS PÁSSAROS. Direção de Alfred Hitchcock. Los Angeles: Universal, 1963. DVD, son., color. Legendado.
- OSTEEEN, Mark. Introduction: Hitchcock and adaptation. In: OSTEEEN, Mark (org.). *Hitchcock and Adaptation: On the Page and Screen*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014. p. ix-xxxviii.
- PAGLIA, Camille. *The Birds*. Londres: British Film Institute, 1998.
- TRUFFAUT, François. *Hitchcock: dialogues between Truffaut and Hitchcock*. New York: Simon & Schuster, 1983.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.170207-2022-149-156>

Recebido em 28/09/2022. Aprovado em 28/10/2022.

A HISTÓRIA DO BRASIL FUNDADA PELA VIOLÊNCIA EM “SINHÁ”, DE CHICO BUARQUE E JOÃO BOSCO THE HISTORY OF BRAZIL FOUNDED BY VIOLENCE IN “SINHÁ”, BY CHICO BUARQUE AND JOÃO BOSCO

Luciano Marcos Dias Cavalcanti*

Cilene Margarete Pereira**

Resumo: Desde sua produção musical das décadas de 1960 e 70, época em que o Brasil estava sob uma ditadura militar, a obra de Chico Buarque é conhecida por seu caráter interpretativo e crítico da realidade histórica do país, sendo considerado um cronista arguto de nossas mazelas sociais. No ano de 2011, Chico lançou, em parceria com o compositor João Bosco, a canção “Sinhá”, na qual se narra, a partir de dois pontos de vistas, dados pelo desdobramento narrativo, a violência sofrida por um negro escravizado, acusado, pelo senhor, de manter relações sexuais com a sinhá que intitula a canção. Nesse texto, apresentamos uma leitura da letra da canção, refletindo sobre o processo de constituição do Brasil por meio da presença marcante da violência, apoiando-nos nos estudos, entre outros, de Chauí (1980), de Pinheiro (1991) e Ginzburg (2017).

Palavras-chave: Chico Buarque. “Sinhá”. Violência. Brasil.

Abstract: Since his musical production of the 1960s and 70s, when Brazil was under a military dictatorship, Chico Buarque's work is known for its interpretive and critical character of the historical reality of the country, being considered a chronicler of our social ills. In 2011, Chico co-authored with composer João Bosco the song “Sinhá”, in which narrates, from two points of view, given by the narrative unfolding, the violence suffered by an enslaved black man, accused, by the master, of having sexual relations with the sinhá that gives the song its titles. In this text, we present a reading of the song's lyrics, reflecting on the process of the constitution of Brazil through the marked presence of violence, relying on the studies, among others, of Chauí (1980), Pinheiro (1991) and Ginzburg (2017).

Keywords: Chico Buarque. “Sinhá”. Violence. Brazil

A obra musical de Chico Buarque é conhecida pelo caráter interpretativo e crítico do Brasil, desde seu período mais participante das décadas de 1960 e 1970 e também hoje, como um cronista arguto das mazelas de nossa sociedade. Filho de um dos mais importantes intérpretes do Brasil, o historiador Sérgio Buarque de Hollanda, Chico também não deixou de lançar seu olhar crítico e poético sobre a violenta história da formação de nosso país, como podemos observar em sua canção “Sinhá”, em que o compositor trata de um de nossos piores infortúnios, a escravidão do negro no Brasil.

Marilena Chauí em seu ensaio “A não violência do brasileiro, um mito interessantíssimo” deixa claro que a fundação do Brasil foi realizada pela violência, contrariando a concepção do mito da não violência do brasileiro. Para a autora, a

* Doutor em Teoria e História Literária, IEL/UNICAMP, luciano.dias.cavalcanti@gmail.com

** Doutora em Teoria e História Literária, IEL/UNICAMP, Professora convidada UNIFAL cilene.margarete.pereira@gmail.com.

verdadeira violência ocorre por meio da hierarquização da sociedade, isto é, ela é exercida de cima para baixo, realizada pela classe dominante para com as classes subalternas, e não o contrário. Nesse sentido, a violência estaria disfarçada pelo próprio processo de exclusão que a institui, delegada às classes baixas que realmente as sofrem. Desse modo, ocorre um processo de naturalização da violência, tornando-a invisível, pois aqueles que a experienciam a compreendem “como um acontecimento esporádico ou acidental e não como uma constitutiva própria sociedade brasileira.” (CHAUI, 1980, p. 2). Situação que cria a sensação entre os brasileiros de uma falsa percepção de não violência, conformando o mito de não violência do brasileiro.

Dessa maneira, como nos aponta Ginzburg,

Somos um país em que o autoritarismo é fortemente constitutivo das bases da formação social. Naturalizamos por essa razão tudo o que deveria nos deixar perplexos – violência excessiva por parte do Estado, enorme desigualdade social, ausência de prerrogativas éticas nas condições de convivência social, permanente estado de expectativa incerta quanto ao futuro, ausência de condições de escolarização compatíveis com as necessidades sociais e com as exigências para a formação de consciência crítica coletiva. Naturalizamos, muitas vezes sem perceber com clareza, várias formas, algumas amenas e outras trágicas, de barbárie. (GINZBURG, 2017, p.192)

É impossível negar que a formação histórica do Brasil foi construída por meio de variados episódios de chacinas, genocídios e de contínua repressão. Assim podemos observar em nosso processo de colonização, realizado por meio de massacres e a escravidão dos povos autóctones e dos negros africanos, o que revela que a violência exerceu um papel constitutivo do país. Situação que se estendeu com as ditaduras do Estado Novo (1937-1945) e Civil-Militar (1964 -1985) e nos assalta ainda hoje, seja no âmbito institucional (pelo Estado), e em nossas vidas cotidianas, na discriminação racial, na violência na família, na violência contra a mulher, na violência à criança, etc.

“Sinhá” é a última composição do álbum denominado *Chico*, lançado em 2011, com parceria de João Bosco. A canção tem sua melodia cadenciada que nos remete ao passado colonial a qual situa sua narrativa. Herdeira dos afro-sambas de Vinícius de Moraes e Baden Powell, foi definida por João Bosco como um “afro-sambamilongueiro¹”.

Sinhá
Se a dona se banhou
Eu não estava lá
Por Deus Nosso Senhor
Eu não olhei Sinhá
Estava lá na roça
Sou de olhar ninguém
Não tenho mais cobiça
Nem enxergo bem

¹ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=M3svlgz9DBI>. Pocket Show de Chico Buarque gravado em sua casa em 20/07/2011, cantando “Sinhá”, com participação especial de João Bosco. (Acesso em 18-06-2022)

Para que me pôr no tronco
 Para que me aleijar
 Eu juro a vosmecê
 Que nunca vi Sinhá
 Por que me faz tão mal
 Com olhos tão azuis
 Me benzo com o sinal
 Da santa cruz
 Eu só cheguei no açude
 Atrás da sabiá
 Olhava o arvoredado
 Eu não olhei Sinhá
 Se a dona se despiu
 Eu já andava além
 Estava na moenda
 Estava para Xerém
 Por que talhar meu corpo
 Eu não olhei Sinhá
 Para que que vosmincê
 Meus olhos vai furar
 Eu choro em iorubá
 Mas oro por Jesus
 Para que que vassuncê
 Me tira a luz
 E assim vai se encerrar
 O conto de um cantor
 Com voz do pelourinho
 E ares de senhor
 Cantor atormentado
 Herdeiro sarará
 Do nome e do renome
 De um feroz senhor de engenho
 E das mandingas de um escravo
 Que no engenho enfeitiçou Sinhá

Álbum lançado após a escrita do romance *Leite derramado* (2009) carrega alguma semelhança com este na maneira de narrar suas histórias. É visível, por exemplo, a relação entre a canção “Sinhá” com Eulálio (filho de um senador detentor de uma mentalidade racista, atormentado pela maior dúvida de sua vida: o que ocorreu com o seu grande amor: Matilde), o narrador do romance descendente mestiço da elite brasileira, consumido por suas lembranças confusas e delírios, misturando realidade e imaginação, por causa das injeções de morfina, acaba por não ser confiável. Tensão, que de alguma maneira se repete em “Sinhá”, mas que diferentemente do romance, não é realizada de maneira humorística, mas em tom de lamento. Portanto, o tema da mestiçagem do brasileiro é revisitado pelo autor evocando a nossa herança escravocrata, de maneira intensa e tocante.

A canção, contada por um negro escravizado, narra a violência sofrida por ele, cometida por um senhor de engenho. Por meio da relação entre essas duas figuras, representadas na canção, podemos observar que o negro escravizado busca justificar sua conduta ao senhor que o castiga com extrema violência. É o que podemos observar nos enunciados lamentosos do negro:

Pra que me pôr no tronco
Pra que me aleijar

Por que talhar meu corpo
Eu não olhei Sinhá

Para que que vosmincê
Meus olhos vai furar

Estes versos permitem vislumbrar que toda a violência e sadismo é exercida pelo senhor de engenho em direção ao negro escravizado. O que revela uma prática comum no Brasil colonial escravagista e traz para nossos dias a revelação de um componente formador da sociedade brasileira e ainda presente na nossa sociedade contemporânea, como se pode observar nas estatísticas de violência contra os negros nos nossos dias. Vivências muito bem documentadas e estudadas por importantes historiadores e sociólogos brasileiros. Em *Casa Grande e Senzala*, por exemplo, Gilberto Freire evidencia bem as práticas comuns de violência, no Brasil Colônia, desempenhadas pelos Senhores de Engenho aos negros escravizados. No que se refere a questão sexual – que reverbera na canção de Chico –, de acordo com o sociólogo, o que havia de mais frequente era a prática da violência sexual realizada pelos senhores de engenho e não a do negro escravizado às mulheres brancas:

Foram os senhores de casas-grandes que contaminaram de lues as negras das senzalas. Negras tantas vezes entregues virgens, ainda mulecas de doze e treze anos, a rapazes brancos já podres de sífilis das cidades. Porque por muito tempo dominou no Brasil a crença que para o sífilítico não há melhor depurativo que uma negrinha virgem. (FREIRE, 1980, p. 339)

Situação que se contrapõe ao estereótipo da hipersexualização do negro em nossa sociedade, de acordo com Freire:

Passa por ser defeito da raça africana, comunicado ao brasileiro, o erotismo, a luxúria, a depravação sexual. Mas o que se tem apurado entre os povos negros da África, como entre os primitivos em geral (...) é maior moderação do apetite sexual que entre os europeus. É uma sexualidade, a dos negros africanos, que para excitar-se necessita de estímulos picantes. Danças afrodisíacas. Culto fálico. Orgias. Enquanto que no civilizado o apetite sexual de ordinário se excita sem grandes provocações. Sem esforço. (FREIRE, 1980, p. 337)

Ou como também evidencia Darcy Ribeiro, no clássico *O povo brasileiro*, quando nos revela o espanto de um missionário metropolitano ao observar a formação da família

brasileira: “que, em vez de famílias compostas de acordo com o padrão europeu, depara no Brasil com verdadeiros criatórios de mestiços, gerados pelo pai branco em suas múltiplas mulheres índias.” (RIBEIRO, 2015, p. 96). Soma-se a tudo isso o exercício da violência desempenhada pelo branco colonizador aos negros, desde sua captura em África – seu transporte nos porões insalubres dos Navios Negreiros – até os castigos sofridos nas fazendas cafeeiras e açucareiras, causando variadas mutilações em seus corpos, como também na proibição de suas práticas culturais e religiosas.

Dessa forma, a canção, mesmo tratando de um determinado tempo histórico específico, traz para nossos dias a reflexão de um dado significativo e pernicioso de nossa formação, que ainda não conseguimos erradicar. Nessa proposição o que a canção faz é desnaturalizar a prática da violência em nossa sociedade, não reproduzindo os acontecimentos como são dados pelas classes dominantes, ou seja, evidenciando a punição sofrida pelo negro como um ato de violência extrema.

Conforme Paulo Sérgio Pinheiro, um dos traços singulares da sociedade brasileira é a permanência da cultura e das práticas autoritárias originárias do passado colonial, imperial e continuado no período republicano. De modo que nunca houve no Brasil uma ruptura com o “antigo regime: o absolutismo colonial se transformou simplesmente no absolutismo das elites. E sobreviveu à abolição da escravatura uma total assimetria entre dominador e dominado.” (PINHEIRO, 1991, pp. 52-53) Dessa maneira, o Brasil carrega ainda muito dos traços da escravidão, que pode ser observado nas relações de trabalho em que o patrão, muitas vezes, carrega em si traços do senhor de escravo e o trabalhador é vislumbrado como um escravo a serviço das ordens do patrão-senhor, do que de um cidadão livre que exerce plenamente seus direitos. Situação que demonstra a união entre o Estado autoritário e as elites conservadoras impedindo que as classes subalternas alcancem o mínimo de dignidade e subvertam a ordem vigente. Como observa Marilena Chaui:

Conservando as marcas da sociedade colonial escravista, ou aquilo que alguns estudiosos designam como “cultura senhorial”, a sociedade brasileira é marcada pela estrutura hierárquica do espaço social que determina a forma de uma sociedade fortemente verticalizada em todos os seus aspectos: nela, as relações sociais e intersubjetivas são sempre realizadas como relação entre um superior, que manda, e um inferior, que obedece. As diferenças e as simetrias são sempre transformadas em desigualdades que reforçam a relação mando-obediência. O outro jamais é reconhecido como sujeito nem como sujeito de direitos, jamais é reconhecido como subjetividade nem como alteridade. (CHAUI, 1980, pp. 93-94)

Dessa maneira, a estudiosa expõe algumas práticas importantes da formação da sociedade brasileira perpetradas pelas elites, o clientelismo, o favor e a violência:

As relações entre os que se julgam iguais são de “parentesco”, isto é, de cumplicidade ou de compadrio; e entre os que são vistos como desiguais o relacionamento assume a forma do favor, da clientela, da tutela ou da cooptação. Enfim, quando a desigualdade é muito marcada, a relação social assume a forma nua da opressão física e/ou psíquica. A divisão social das classes é naturalizada por um conjunto de práticas que ocultam a determinação histórica ou material da exploração, da discriminação e da dominação, e que, imaginariamente, estruturam a sociedade sob o signo da nação una e indivisa, sobreposta como um manto protetor que recobre as divisões reais que a constituem. (CHAUI, 1980, pp. 93-94)

O eu lírico da canção se revela um elemento importante para compreendermos o seu conteúdo, pois dá voz ativa ao negro escravizado que, em seu discurso, aponta também, além da crua violência sofrida por ele, para as contradições e/ou idiosincrasias da constituição múltipla da sociedade brasileira. Assim, podemos observar nos versos:

Eu choro em iorubá
Mas oro por Jesus

em que podemos notar a aderência do candomblé ao cristianismo;

Se a dona se despiu
Eu já andava além
Estava na moenda
Estava para Xerém

em que podemos observar a relação entre o prazer e o trabalho;

Por que me faz tão mal
Com olhos tão azuis

em que se unem a violência e/ou a barbárie com o suposto mundo civilizado do branco europeu.

Nesse sentido, a forma literária buscada para representar esse paralelo entre indivíduos e/ou classes, elaborada pelo compositor, representa bem as contradições da sociedade brasileira edificada pelo signo do confronto violento das culturas formadoras do país. Desse modo, a maneira pela qual é narrada a história da canção revela-se um elemento fundamental para representação das contingências sofridas pelas personagens da composição, marcadas por apropriações e dissonâncias.

É também interessante notar alguns aspectos propriamente musicais da canção, que se conformam com a sua letra fazendo da composição um organismo uno, reforçando o sentido denotativo do que ela pretende representar. Como dissemos, a canção foi caracterizada por João Bosco como um “afro-samba-milongueiro”. Isso significa dizer que ela é uma mistura do afro-samba, estilo musical genuinamente brasileiro, somado à milonga, gênero musical de ritmo sincopado típico da Argentina e do Uruguai praticado também no Sul do Brasil. A Milonga é uma música crioula platense cantada e acompanhada de guitarra ou violão nas festas gaúchas. De acordo com Andressa Zoi Nathanailidis, de

Tradicional execução em meio às “*payadas*” – eventos de improvisação poética, nos quais a poesia oral é performada em conjunto com o acompanhamento de violão ou guitarra -, a Milonga é, geralmente, uma música escrita em compassos quaternários e desenvolvida por meio de tonalidades menores, com andamentos lentos. (...)

Além da guitarra e do violão, hoje as performances integram também outros instrumentos, como, por exemplo, a flauta, o violino e a sanfona. Também já são conhecidas composições

de ritmo um pouco mais acelerado, cuja inspiração parte de outros estilos, **a exemplo do Candomblé, do Jazz e do Samba**. Entre as variações há, inclusive, aquelas desenvolvidas em tonalidade maior que contam com escalas menores em sua estrutura, o que passa ao ouvinte **a impressão dolente, de certa melancolia**.

(<https://terradamuscablog.com.br/milonga-ritmo-gaucha-e-danca-2/> - grifos nossos)

O termo “Milonga”, de acordo com o dicionário *Priberam da Língua portuguesa*, é proveniente “do espanhol platense milonga, do quimbundo milonga, palavras”. Este significado proveniente da palavra africana (presente em Angola e no Congo) associa este gênero musical a alguns tipos de danças africanas praticadas entre um homem e uma mulher. No Brasil também recebe o significado de “Bruxedo, feitiço”. Acepção que se associa diretamente a composição de “Sinhá”, que conta a história de um feitiço praticado por um negro escravizado à sua Sinhá. A realização da sedução do negro então está diretamente relacionada à palavra (o canto) e ao ritual (rítmico) próprios à cultura afro-brasileira. Soma-se a este elemento a repetição do coro da expressão “êre, êre...”, que reforça o ritmo da canção trazendo para ela uma espécie de transe e/ou lamento, repetido ininterrompidamente pelos negros escravizados.

Na última estrofe da canção nos é revelado que quem conta a história é o filho da união entre a Sinhá e o negro escravizado, o que traz para a composição um desdobramento do eu lírico anterior, do escravizado para o próprio compositor (atormentado).

E assim vai se encerrar
O conto de um cantor
Com voz do pelourinho
E ares de senhor
Cantor atormentado
Herdeiro sarará
Do nome e do renome
De um feroz senhor de engenho
E das mandingas de um escravo
Que no engenho enfeitiçou Sinhá

A canção conclui assinalando que o negro escravizado realmente observava a Senhora despida, como também se realiza sexualmente com ela, rompendo a condição de subalternidade que sofreu em toda sua vida, obtendo alguns momentos de prazer e gerando um filho mestiço. Mas a canção também mostra que o convívio entre os mundos do branco e do negro não se conformam em uma união amistosa. Revela-se então a presença da dualidade entre o negro escravizado e o senhor de engenho de olhos azuis (como os do cantor?) urdidadas pela violência secular. A síntese nascida da união entre o negro e o branco da canção (como também pode ser vista na apropriação do uso pronominal da língua portuguesa pelo negro escravizado, que da convenção gramatical lusitana original “vosmecê” passa-se a “vosmincê” e, mais adiante, a “vassuncê”) acaba por representar a própria formação do povo brasileiro forjado pela violência, como também pela sedução amorosa; pelo preconceito, como também pelo fascínio; pelo conflito, como também pelo entendimento etc. Gênese que converge na própria figura do compositor. Como observa Walter Garcia,

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias; PEREIRA, Cilene Margarete. A história do Brasil fundada pela violência em “Sinhá”, de Chico Buarque e João Bosco. **Revista Crítica Cultural**, Palhoça, SC, v. 17, n. 2, p. 149-156, jul./dez. 2022.

“Sinhá” expressa a consciência de saber-se herdeiro tanto da crueldade desmedida quanto das artimanhas de quem só dispunha dos feitiços de sedução. Neste quadro, é evidente que a violência do senhor de engenho branco é superior e miserável. Mas o escravo negro não faz papel de inocente, o que dificulta o maniqueísmo e alimenta de tormento a consciência – radical – desse cantor sarará de classe média. (GARCIA, 2013, p.12)

Dessa maneira é possível dizer que as contradições e/ou ambivalências brasileiras elencadas na canção (violência e civilização, razão e magia, trabalho forçado e gozo) representam a origem do Brasil, o que formou o brasileiro e que ainda permanece em nossa sociedade. Tão bem realizada pelo compositor, que a concebe de maneira a reforçar seu canto contra a violência vivenciada cotidianamente pela sociedade brasileira, originária na formação de nosso país e que não pode ser compreendida como natural ou mesmo negada.

REFERÊNCIAS

CHAUI, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHAUI, Marilena. *A não violência do brasileiro, um mito interessantíssimo*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/milonga> [consultado em 12-06-2022].

FREIRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

GARCIA, Walter. *Radicalismos à brasileira. Celeuma*. São Paulo: Ed. USP, 2013.

GINZBURG., Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo, EDUSP/FAPESP, 2017.

HOLLANDA, Chico Buarque. *Chico*. Rio de Janeiro, Biscoito Fino, 2011.

HOLLANDA, Chico Buarque. *Leite derramado*. São Paulo: Cia das letras, 2009.

NATHANAILIDIS, Andressa Zoi. Milonga: o poema e a música na tradição gaúcha. In: <https://terradamusicablog.com.br/milonga-ritmo-gaucho-e-danca-2/> [consultado em 12-06-2022].

PINHEIRO, Paulo Sérgio. “Autoritarismo e Transição”. *Revista USP*, n.09, 1991.

POCKET *Show de Chico Buarque gravado em sua casa em 20/07/2011, cantando “Sinhá”, com participação especial de João Bosco*. <https://www.youtube.com/watch?v=M3svlgz9DBI>. (Acesso em 18-06-2022)

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Globo, 2015.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.170208-2022-157-166>

Recebido em 25/04/2022. Aprovado em 10/06/2022.

ESPETÁCULOS DA MORTE: UM CENÁRIO POLÍTICO SPECTACLES OF DEATH: A POLITICAL SCENARIO

João Luiz Leitão Paravidini*

Maiza dos Santos Rodrigues**

Marcelo Hayeck***

Resumo: O cenário político brasileiro, entre 2017 e 2021, se compôs por cenas engendradas na repetição e perpetuação do espetáculo da morte e da violência nos meios de comunicação. A partir deste recorte, pretende-se destacar e compreender os mecanismos e o combustível que sustentam estas produções. Para isto, nos ancoramos em estudos freudianos sobre os aspectos psicológicos que embasam a formação das massas e a pulsão de morte enquanto instrumento de propagação compulsiva de manchetes, notícias e discursos destrutivos no espaço público. Desta forma, o presente artigo visa elencar manchetes, noticiários e discursos do chefe do Estado com intuito de sinalizar a espetacularização da morte como conteúdo consumido nos meios de comunicação e construir reflexões acerca da pulsão de morte enquanto propulsora de repetições e também de instauração de mudanças. A análise do conteúdo será realizada sob a luz da Psicanálise e seu trânsito com os outros campos do saber.

Palavras-chave: Psicologia; Discursos; Política; Pulsão de morte; Psicanálise.

Abstract: The Brazilian political scene, between 2017 and 2021, consisted of scenes engendered in the repetition and perpetuation of the spectacle of death and violence in the media. From this cutout, it is intended to highlight and understand the mechanisms and fuel that sustain these productions. For this, we are anchored in Freudian studies on the aspects of the psychological aspects that underlie the formation of the masses and the death drive as an instrument for the compulsive propagation of headlines, news and destructive discourses in the public space. In this way, this article aims to list headlines, news and speeches by the Head of State to signal the spectacularization of death as content consumed in the media and to build reflections about the death drive as a driver of repetitions and also for the establishment of changes. The content analysis will be carried out under the light of Psychoanalysis and its transit with the other fields of knowledge.

Keywords: Psychology; Discourse; Politics; Death drive; Psychoanalysis.

* Doutor em Ciências Médicas, Pós-Doutorado pela Faculdade de Medicina de São José do Rio Preto. Atualmente é Professor Associado no curso de Psicologia -graduação e pós-graduação stricto-sensu da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: paravidini@ufu.br.

** Mestranda em Psicologia pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: maiza_sr@hotmail.com.

*** Mestrando em Psicologia pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: Marcelo.hayeck@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

O cenário político brasileiro, entre 2017 e 2022, se compôs por cenas engendradas na repetição e perpetuação do espetáculo da morte e da violência nos meios de comunicação. Neste período “assistimos o levante de movimentos de orientação autoritária, embasados num discurso de ódio às minorias e à diversidade de pensamento” (SILVA; CARMINHO, 2019, 79). A partir deste recorte, pretende-se destacar e compreender os mecanismos e o combustível que sustentam estas produções. Para isto, nos ancoramos em estudos freudianos sobre os aspectos psicológicos que embasam a formação das massas e a pulsão de morte enquanto instrumento de propagação compulsiva de manchetes, notícias e discursos destrutivos no espaço público.

Contemporâneo de Freud, Theodor Adorno no ensaio *Teoria Freudiana e o Padrão da Propaganda Fascista* (1951) ilustra como a teoria freudiana sobre a psicologia dos grupos, publicado em 1921, antecipou a instrumentalização pulsional utilizada por agitadores na ascensão da mentalidade fascista. Mais de sete décadas após sua publicação, o ensaio de Adorno (1951) faz-se relevante para a compreensão dos fenômenos discursivos-políticos na cena contemporânea. Complementando o aporte teórico sobre a espetacularização da morte, foram resgatados escritos marxistas de Guy Debord, membro da vanguarda Internacional.

Atualmente, encontra-se nos meios de comunicação um vasto número de manchetes e notícias que descrevem discursos do chefe do Estado brasileiro desde a fase de pré-candidatura à Presidente da República do Brasil. São discursos e falas inundadas de conotação autoritária, segregadora, populista e ideológica utilizada para incitar as classes vistas por ele como “marginalizadas”: homossexuais, mulheres, negros, esquerdistas, pobres, a classe acadêmica e científica, colocando em cheque a democracia reconquistada na década de 80 com o fim da ditadura militar (SILVA, 2019).

Desta forma, o presente artigo visa elencar manchetes, noticiários e discursos do chefe do Estado com intuito de sinalizar a espetacularização da morte como conteúdo consumido nos meios de comunicação e construir reflexões acerca da pulsão de morte enquanto propulsora de repetições e também de instauração de mudanças. A análise do conteúdo será realizada sob a luz da Psicanálise e seu trânsito com os outros campos do saber.

O ESPETÁCULO E A ASCENSÃO DE UM LÍDER DESTRUTIVO

Guy Debord no livro *A sociedade do espetáculo* (1967/1997) faz uma crítica política e econômica dos meios de produção de sua época, cuja expansão do mercado e consumidores passivos já não se importam mais com limites e projetos políticos emancipatórios:

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se afastou numa representação. [...] O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social

entre pessoas, mediada por imagens. [...] A sociedade que repousa sobre a indústria moderna não é fortuitamente ou superficialmente espetacular, ela é fundamentalmente espetaculosa. No espetáculo, imagem da economia reinante, o fim não é nada, o desenvolvimento é tudo. O espetáculo não quer chegar a outra coisa senão a si próprio (DEBORD, [1967], 1997, p. 22-24).

O espetáculo é aquilo que vai mediar a relação entre os membros da sociedade, sendo o império das imagens a forma com a qual tal mediação é executada. Entretanto, o que se expõe na teoria deste autor é uma estrutura particular ao espetáculo que culmina em uma lógica de funcionamento social que perpetua as relações de poder, faz uso da aparência para justificar uma essência e paralisa os membros da sociedade (DEBORD, [1967], 1997).

Numa entrevista concedida à revista Carta Capital, intitulada *O que é bom aparece, e o que aparece é bom: uma análise do discurso de Bolsonaro*, a cientista política Deysi Cioccarri (2020) contextualiza uma frase do escritor Guy Debord, criador do conceito de sociedade do espetáculo: “o que é bom aparece, e o que aparece é bom” (DEBORD, 1967/1997, p. 16-17), para embasar a utilização tanto do silêncio, quanto do esbravejar contra os repórteres em frente às câmeras como estratégia de construção de imagem, alegando que:

[Bolsonaro] sobrevive sendo o espetáculo dele próprio, então, quando ele não tem mais argumento, mais o poder da retórica, ele desiste de gerir o sistema e passa a destruir. Isso dá *like*, isso dá visualização, e ele acaba sempre se mantendo em evidência (CIOCCARI, 2020).

Tal proposição implica na cisão entre a experiência e sua representação, produzindo uma imagem que é produto forjado para se tornar mercadoria. Nesta trama o interlocutor é capturado e preso na posição passiva de observador e consumidor que se satisfaz com o espetáculo uma vez que ele próprio foi constituído na lógica espetacular (DEBORD, [1967], 1997).

Segundo Debord (1967/1997), o espetáculo foca em desenrolar-se. É justamente no meio de um espetáculo que o público se enreda, mesmo que não vá alcançar lugar ou objetivo específico. Desta forma, o espetáculo não precisa acrescentar nada, basta ter um enredo com detalhes atrativos.

O chefe do Estado utiliza do espetáculo apresentado por si mesmo, enquanto protagonista principal, como instrumento para mediar sua relação com a massa. Através deste manejo, a imagem do líder moderno parece ampliar a personalidade de seus seguidores, representando uma projeção coletiva. Esta instrumentalização pulsional torna-se mais efetiva quando os envolvidos apresentam disposições caracterológicas e inclinações libidinais semelhantes (ADORNO, 1951).

O produto ofertado pelo governo, através figura do chefe de Estado, é a de um messias, imbuído da potência para corrigir a nação brasileira e reescrever a cultura sob um parâmetro hercúleo. No discurso de posse no Congresso Nacional o presidente afirma:

Este momento não tem preço. Servir a pátria como chefe do Executivo, e isso só está sendo possível porque Deus preservou a minha vida e vocês acreditaram em mim (...) Obrigado,

meu Deus. Com humildade volto a esta Casa onde por 28 anos me empenhei em servir a nação brasileira, travando grandes embates e acumulei experiências e aprendizados que me deram a oportunidade de crescer e amadurecer (BRASIL, 2019).

Aqui, temos o surgimento da figura paradoxal de um super-homem, descrita por Adorno (1951) como aquele líder que deve ao mesmo tempo realizar o milagre de se aparecer como uma pessoa comum, mas se investir como aquele que salvará a pátria. Sobre este mesmo mecanismo, Freud (1920/1969) interpreta:

Interpretamos esse prodígio com a significação de que o indivíduo abandona seu ideal do ego e o substitui pelo ideal do grupo, tal como é corporificado no líder [...]. Em muitos indivíduos, a separação entre o ego e o ideal do ego não se acha muito avançada e os dois ainda coincidem facilmente; o ego amiúde preservou sua primitiva autocomplacência narcisista. A seleção do líder é muitíssimo facilitada por essa circunstância. Com frequência precisa apenas possuir as qualidades típicas dos indivíduos interessados sob uma forma pura, clara e particularmente acentuada, necessitando somente fornecer uma impressão de maior força e de mais liberdade de libido. (FREUD, 1969, p. 80-81).

Adorno (1951) afirma que este líder deve forjar e/ou apresentar características semelhantes aos seus seguidores, provocando a ideia de ampliação dos mesmos. Este movimento fica nítido no seguinte verso do discurso de posse de Jair Bolsonaro no Congresso Nacional: “hoje aqui estou fortalecido, emocionado e profundamente agradecido a Deus pela minha vida e aos brasileiros que confiaram a mim a honrosa de governar o Brasil, neste período de grandes desafios e ao e ao mesmo tempo de enorme esperança, **governar com vocês**” (Brasil, 2019). Nota-se que neste trecho o ele amplia seu “poder” de governo ao povo, ainda que inatingível.

Em acordo com isto, a estratégia personalizada até aqui é o conceito do grande homem comum, um sujeito que sugere tanto onipotência quanto a ideia de ser uma figura comum. Esta imagem provoca uma ambivalência capaz de satisfazer o duplo desejo de seus seguidores de se submeterem à autoridade e de serem a própria autoridade (ADORNO, 1951).

Cabe resgatar que, através de palavras e/ou atos, são produzidas cenas que posicionam personagens e mostram a relação que estabelecem entre si. E esse é, também, um potente vetor analítico que permite dizer das ações e sentidos do discurso-ato (MAINGUENEAU, 2000). A junção dos elementos espetacularização e mecanismo de identificação entre o líder e seus seguidores sustentam a ascensão de um líder com alto poder destrutivo rumo à pulsão de morte transmitida pelos meios de comunicação.

REPETIÇÃO E PERPETUAÇÃO DO ESPETÁCULO DA MORTE E DA VIOLÊNCIA NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

A violência mortífera se dá tanto na forma quanto no conteúdo do espetáculo, sobretudo considerando o público extasiado que adere a este discurso e se faz submisso perante um outro falso todo-poderoso. Há uma parcela da população que clama pela proposta inconstitucional da supremacia do poder Executivo perante o Legislativo e

Judiciário, ainda com o auxílio de intervenção militar (G1, 2020). Além dos mecanismos de identificação, o espaço público é invadido pela pulsão de morte com o despontar do desejo de retorno a verdade material da ditadura militar no Brasil.

No artigo escrito para a Folha de São Paulo, intitulado *Freud explica Bolsonaro na pandemia com conceito de pulsão de morte*, o psicanalista Christian Dunker (2021) resgata que a pulsão de morte alimenta a tendência de retorno ao estado anterior, o que explicaria o desejo irracional pela repetição, mesmo que este implique dor, desprazer e morte. Freud na obra *Além do Princípio do Prazer* (1920/1996) postula o conceito pulsão de morte:

Parece, então que um instinto é um impulso, inerente à vida orgânica, a restaurar um estado anterior de coisas, impulso que a entidade viva foi obrigada a abandonar sob a pressão de forças perturbadoras externas, ou seja, é uma espécie de elasticidade orgânica, ou, para dizê-lo de outro modo, a expressão da inércia inerente à vida orgânica (FREUD, [1920], 1966, p.23).

Sobre a compulsão à repetição, Freud ([1920], 1996) alega que estas pulsões são excitações elevadíssimas impossíveis de serem recalçadas, isto é, não podem ser impedidas pela razão de atingirem a consciência. Analisando seus pacientes, Freud percebeu havia uma repetição compulsória de situações indesejadas e penosas.

A partir desta conjuntura, analisamos a engenhosidade da pulsão de morte no nível coletivo: há uma imensa pressão para que essa pulsão seja descarregada via compulsão à repetição. Isto pode ser observado e destacado nas manchetes: *Referências à ditadura militar são recorrentes entre a família Bolsonaro e integrantes do governo* (O GLOBO, 2019) e *Veja 10 frases polêmicas de Bolsonaro sobre o golpe de 1964 e a ditadura militar* (FOLHA, 2019). Em ambos os noticiários, o presidente se mostra nitidamente favorável à tortura. Antes destas divulgações, no programa Pânico, da Rádio Jovem Pan, em julho de 2016, Bolsonaro reitera seu discurso e afirma: “o erro da ditadura foi torturar e não matar” (VEJA, 2019).

Outra prática dos agitadores é o movimento de hostilidade e perseguição, exemplificada no seguinte noticiário – *Presidente Bolsonaro promove 245 ataques contra o jornalismo no primeiro semestre* publicado no site oficial da Federação Nacional dos Jornalistas (FENAJ, 2020):

A Federação Nacional dos Jornalistas (FENAJ) divulga nesta quinta-feira, 2 de julho, dados atualizados sobre o monitoramento de ataques contra o jornalismo por parte do Presidente da República, Jair Bolsonaro, referentes ao primeiro semestre de 2020. Foram registradas 245 ocorrências de janeiro a junho de 2020, sendo 211 categorizadas como descredibilização da imprensa, 32 ataques pessoais a jornalistas e 2 ataques contra a FENAJ. São quase dez ataques ao trabalho jornalístico por semana, neste ano. O monitoramento da FENAJ contempla declarações públicas do presidente em suas lives publicadas no YouTube, conta pessoal no Twitter, vídeos de entrevistas coletivas em frente ao Palácio do Alvorada e transcrições de discursos e entrevistas disponibilizadas no portal do Planalto.

Esse ataque veemente à imprensa escancara a hostilidade destinada aos “out-group”, os não-pertencedores da massa, movimento antecipado na obra *O Mal-estar na*

Civilização (1930/1996), em que Freud explica: nas antipatias e aversões que os sujeitos sentem em relação aos estrangeiros, ou seja, “*out-group*”, se reflete o amor próprio do narcisismo, e este trabalha no sentido de auto-afirmação do indivíduo, e interpreta qualquer divergência em relação as suas linhas particulares como crítica ou solicitação de mudança. Isto é, a defesa então é atacar e destruir o grupo ameaçador do narcísico.

Os enunciados que justificam as ações do governo e dos seus representantes para com a sociedade evocam antes imagens sociais de pureza e correções de desvios do que projetos para a construção de um espaço público comum, investindo na unanimidade de uma sociedade enlaçada por uma normatividade forjada em nome do “*in-group*” e seu fortalecimento. O fio condutor desta determinada normatividade é o discurso de ódio às “*minorias*”, exemplificado nas manchetes: ‘*Sou homofóbico, sim, com muito orgulho*’, diz Bolsonaro em vídeo (CATRACA LIVRE, 2019); “*País de maricas*” consolida Bolsonaro como líder do machismo e homofobia (UOL, 2020); *Veja falas preconceituosas de Bolsonaro e o que diz a lei sobre injúria e racismo* (FOLHA DE SÃO PAULO, 2020); *Bolsonaro e a misoginia como política pública* (FOLHA DE SÃO PAULO, 2020).

O trabalho da secretaria de cultura foi pautado por escândalos (BRANT & FERNANDES, 2020). O primeiro líder do setor saiu após produções LGBTQIA+ serem censuradas e proibidas no orçamento. O mote da pasta repudia menções aos ideais de esquerda que são encarados com violência e metáforas de extermínio. O segundo chefe do gabinete foi expulso após divulgar um vídeo inspirado em Goebbels, ministro da propaganda de Hitler. A terceira responsável pela pasta teve sua permanência marcada por discursos confusos, frisados por tons jocosos em relação a ditadura militar, tortura e morte, além da desvalorização da diversidade nas manifestações culturais. O quarto condutor do ministério reduz exposições contraditórias e escárnios.

Ademais, a política de governo atual é contra a educação sexual (FOLHA DE SÃO PAULO, 2018). Esta não é a solução deste entrave civilizatório, mas é um indicativo de que a sexualidade é relegada a um campo político obscurecido. Não obstante, o capitão de Estado sugere aos pais que retirem os textos ou as partes que trabalhem a sexualidade para os jovens (O GLOBO, 2019). Pastas do governo defendem a abstinência sexual e a prorrogação dos intercursos sexuais como forma de controle da sexualidade na adolescência (O GLOBO, 2020; ISTOÉ, 2020).

Na busca por ilustrar o combate incisivo em relação a educação sexual, a matéria cita as palavras do presidente: “Quem ensina sexo para a criança é o papai e a mamãe. Escola é lugar de aprender física, matemática, química. Fazer com que no futuro tenhamos um bom empregado, um bom patrão e um bom liberal. Esse é o objetivo da educação” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2018). Este discurso encontra amparo nos argumentos perdurados pelo líder de Estado: notícias falsas, divulgadas pelas mídias digitais, sobre indução à homossexualidade, alusão ao sexo oral em um pênis na amamentação via o bico de uma mamadeira e a execução e o estímulo de práticas onanistas em recém-nascidos (BARRAGÁN, 2018; COLETTA, 2018; FIGUEIREDO, 2018; FÓRUM, 2020).

Até aqui são registrados discursos e falas, transmitidos pelos meios de comunicação, que compõem um espetáculo violento que propaga regressões a estados

arcaicos impostos por políticas conservadoras. Através dos recortes apresentados, nota-se a repetição infatigável de alusões a torturas, homofobia, misoginia, entre outras tantas violências percursoras de uma energia que excede, além dos mecanismos psíquicos, mecanismos sociais de defesa e provoca paralisia e, muitas vezes, o silenciamento dos sujeitos.

“E foi assim que terminamos não na tragédia, mas no pesadelo” (SALLES, 2020) é uma frase que sumariza a condição histórica-política atual do Brasil. O autor defende que a tragédia implica uma queda homérica e a possibilidade de se atribuir e elaborar significações coletivas para a morte, enquanto o pesadelo se resume a um estado de terror que dilacera a população. Para tanto, condensa o gozo e as manifestações da morte no discurso presidencial: “E daí?” – provoca o chefe de Estado diante da calamidade pública.

A morte – o poder da morte – se torna um projeto político. O discurso presidencial se ancora em palavras-chaves, repetitivas, “Estupro, tortura, fuzil, exterminou, morra, morrido, matando, pavor, Ustra” e a morte é celebrada pelo líder e pela turba ao se evocar o desejo de “fuzilar a petralhada” (SALLES, 2020). Esta face da morte não é nova, sequer há uma criatividade na construção do mito, pois como Adorno ([1951], 2015, p.154) apontou a sete décadas atrás: “A similaridade das expressões de vários agitadores [...] é tão grande que basta em princípio analisar as declarações de um deles para conhecê-los todos”.

PULSÃO DE MORTE: TAMBÉM UM PODER DE RECONSTRUÇÃO

As pulsões de vida e morte são apresentadas por Freud (1920/1996) interligadas por fusões (ligações) e defusões (dissoluções): enquanto a libido promoveria novos ligamentos, toda energia destrutiva tende a operar desintegrações. Entretanto, Freud logo adverte que a pulsão jamais se encontra em um só estado pleno, ou seja, não há pulsão de morte pura em embate com a vida.

Esta perspectiva é importante para não reduzir a força criativa por trás da pulsão de morte. Autores contemporâneos vão retomar os escritos freudianos e se debruçar sobre as implicações políticas desse conceito psicanalítico. Se, a pulsão de morte tomada estritamente como demanda de destruição soa como justificativa natural para a violência, é preciso retomar o seu poder disruptivo, isto é, aquilo que dá forças para dissolver investimentos e criar outros (OLIVEIRA; WINOGRAD; FORTES, 2016).

Por falar na força da pulsão, Freud (1915/1969) aponta a *pressão* exercida pela necessidade de descarga. A pressão seria a exigência de trabalho que determinada carga pulsional vai demandar dos sujeitos para a sua satisfação. Diante do cenário político atual e das diversas manifestações discursivas da violência contra grupos marginalizados existe a construção de uma tensão e que tomado pelo viés da pulsão precisa encontrar uma vazão.

Negar tal face da pulsão é esquecer que seu objetivo é pressionar o aparelho psíquico a trabalhar sob a partir das tensões, dentre as quais aqui se elegem aquelas advindas do plano político. Safatle ampara esta discussão em seu livro sobre *Maneiras de transformar mundos* (2020), em que é abordada a necessidade de se dissolver aquilo que sustenta o poder nas formas de governo atuais para se instaurar algo novo.

Tomando os mecanismos de identificação e transferência, podemos decompor a construção da figura do líder inspirado no super-homem dito por Adorno (1951). A imagem do pequeno grande homem no poder se sustenta na identificação da massa e na transferência de expectativas onipotentes para o líder. Safatle (2020) advoga que não há manutenção de um poder autoritário sem os já citados mecanismos. A saída possível para transformar a realidade política seria a dissolução, ou melhor dizendo, um movimento de destituição subjetiva.

Destituição do lugar ocupado pela figura de poder, mas não somente, pois além de destituir o líder, se faz preciso resistir para ocupar esse lugar por outra figura de liderança. Para tanto, se faz necessário um movimento de liquidação da transferência: dissolver algo e se abrir para as possibilidades de novas relações de poder que não sejam relações de dominação e violência (SAFATLE, 2020).

CONCLUSÃO

Adorno, ao articular *A teoria freudiana e o padrão da propaganda fascista* (1951/2015) discorre sobre as peculiaridades de um vínculo libidinal submetido a violência. Às vezes, não há o que amar, pois não se é possível prezar pelos ideais almejados pela turba, tampouco amar os líderes totalitaristas que encarnam uma imagem imaculada e fazem uso de uma linguagem mágica. A palavra é dotada de magia como se um grito de guerra bastasse para alterar a fábrica da realidade. O inconsciente é negado ao conjurar um ideal de pureza e acreditar piamente que se é puro. Literalmente. Não há negativo, isto é, não existem conteúdos operando sob a lógica do recalque. Tal concepção não é possível aqui, à vista de que o inconsciente não precisa de autorização para existir, ele simplesmente existe, ou melhor, ele escapa.

A função do psicanalista pode ser a de apontar as lacunas, as hiências e sobretudo as urgências presentes na cultura. Ao abordar a relação entre moral, demandas extremas de recalque, dificuldades de sublimação e o adoecimento do sujeito, Freud escreve em *A moral sexual “cultural” e o nervosismo moderno* ([1908]2015, p.213): “Certamente não cabe a um médico apresentar-se com propostas de reforma; mas achei que podia enfatizar a urgência de tais reformas [...]”.

Feito as devidas ressalvas quanto a parcialidade e o reducionismo, observar estes enunciados é encarar o horror que circunda os sujeitos contemporâneos. Dentro desta conjuntura, ao buscar um elemento que possa se apresentar como comum a todos, eleger-se a *violência* enquanto expressão da pulsão de morte. Ao passo que isto enlaça os sujeitos, rompe com a lógica do laço social. Entretanto, isso que rompe com a lógica de buscar amparo no outro pela via do amor sofre uma mutação: há vínculo, mas a união com o coletivo passa a ser sob o regime da violência.

Qual o interesse público na espetacularização da morte? Em última análise este trabalho se desenvolveu a partir de duas perspectivas distintas.

A primeira reside na tentativa de furar a compulsão à repetição através da implicação dos agentes sociais na construção de um projeto político a par da cena contemporânea. A segunda se apoia sobre uma manifestação avassaladora da pulsão de

morte que resulta na devastação e numa espécie de ligação libidinal grupal baseada na violência, cujos sujeitos, paralisados, se tornam servis à Tânatos ao apenas consumir a tragédia.

Entretanto, a pulsão de morte não é somente aquilo que devasta, pois também é o motor por trás da instauração de algo novo. No plano político, a morte é justamente aquilo que pode vir a barrar a morte. Isso pode ocorrer ao dissolver os investimentos depositados no circuito político atual e permitir que a pulsão de vida cumpra a sua função: encontrar outros objetos para amar que consigam fazer força contra as tensões e os conflitos postulados pela cultura.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. W. A teoria freudiana e o padrão da propaganda fascista. In: *Ensaios sobre Psicologia Social e Psicanálise* (p. 153-189). São Paulo: Editora UNESP. 1951/2015.
- BRASIL. Jair Bolsonaro (2018 – 2022: Jair Messias Bolsonaro). Discurso de Bolsonaro na cerimônia de posse no Congresso. Brasília, 1 de janeiro, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/01/leia-a-integra-do-discurso-de-bolsonaro-na-cerimonia-de-posse-no-congresso.shtml>. Acesso em: 22 jun. 2021
- CATRACA LIVRE. ‘Sou homofóbico, sim, com muito orgulho’, diz Bolsonaro em vídeo. 2018. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/sou-homofobico-sim-com-muito-orgulho-diz-bolsonaro-em-video/>. Acesso em 22 jun. 2021.
- CIOCCARI, Deysi. “O que é bom aparece, e o que aparece é bom”: uma análise do discurso de Bolsonaro. [Entrevista concedida a] Mariana Galvani. *Revista CartaCapital*, 2020. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/o-que-e-bom-aparece-e-o-que-aparece-e-bom-uma-analise-do-discurso-de-bolsonaro>. Acesso em: 22 jun. 2021.
- DUNKER, Christian. Freud explica Bolsonaro na pandemia com conceito de pulsão de morte. *Folha de São Paulo*, 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/03/freud-explica-bolsonaro-na-pandemia-com-conceito-de-pulsao-de-morte.shtml>. Acesso em: 22 jun. 2021.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto. 1967/1997.
- FENAJ. Presidente Bolsonaro promove 245 ataques contra o jornalismo no primeiro semestre. *FENAJ*, 2020. Disponível em: <https://fenaj.org.br/presidente-bolsonaro-promove-245-ataques-contr-o-jornalismo-no-primeiro-semester/>. Acesso em: 22 jun. 2021.
- FOLHA DE S. PAULO. Bolsonaro estuda indicar procurador para Educação após crise com evangélicos. *Folha de São Paulo*, 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2018/11/bolsonaro-estuda-indicar-procurador-para-o-mec-apos-crise-com-bancada-evangelica.shtml>. Acesso em: 1 nov. 2020.
- FOLHA DE S. PAULO. Veja 10 frases polêmicas de Bolsonaro sobre o golpe de 1964 e a ditadura militar. *Folha de São Paulo*, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/03/veja-10-frases-polemicas-de-bolsonaro-sobre-o-golpe-de-1964-e-a-ditadura-militar.shtml>. Acesso em: 22 jun. 2021.
- FOLHA DE S. PAULO. Veja falas preconceituosas de Bolsonaro e o que diz a lei sobre injúria e racismo. *Folha de São Paulo*, 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/01/veja-falas-preconceituosas-de-bolsonaro-e-o-que-diz-a-lei-sobre-injuria-e-racismo.shtml>. Acesso em: 22 jun. 2021.
- FOLHA DE S. PAULO. Bolsonaro e a misoginia como política pública. *Folha de São Paulo*, 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2020/08/bolsonaro-e-a-misoginia-como-politica-publica.shtml>. Acesso em: 22 jun. 2021.
- FÓRUM. Bolsonaro publica fake news ao estilo “mamadeira de piroca” sobre a OMS e apaga postagem. *Fórum*, 2020. Acesso em: <https://revistaforum.com.br/noticias/bolsonaro-publica-fake-news-ao-estilo-mamadeira-de-piroca-sobre-a-oms-e-apaga-postagem/>. Acesso em: 1 nov. 2020.

- FBSP. Anuário Brasileiro de Segurança Pública. *Fórum Brasileiro de Segurança Pública*, 2017. Disponível em: https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/01/ANUARIO_11_2017.pdf. Acesso em: 20 jun. 2021.
- FBSP. Anuário Brasileiro de Segurança Pública. *Fórum Brasileiro de Segurança Pública*, 2019. Disponível em: https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/10/Anuario-2019-FINAL_21.10.19.pdf. Acesso em: 22 jun. 2021.
- FREUD, Sigmund. Além do Princípio do Prazer. In: *Obras Completas*. São Paulo: Companhia das Letras. 1920/1996.
- FREUD, Sigmund. Psicologia de Grupo. In: *Obras Completas*. São Paulo: Companhia das Letras. 1920/1996.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos. In: *Obras Completas*. São Paulo: Companhia das Letras. 1930/1996.
- MAINGUENEAU, Dominique. Aula: sobre o discurso e a análise do discurso. In M. Guirado, *A clínica psicanalítica na sombra do discurso: diálogos com aulas de Dominique Maingueneau* (pp. 21-31). São Paulo: Casa do Psicólogo. 2000.
- O GLOBO. Bolsonaro sugere que pais rasguem páginas sobre educação sexual de Caderneta de Saúde da Adolescente. *O Globo*, 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/bolsonaro-sugere-que-pais-rasguem-paginas-sobre-educacao-sexual-de-caderneta-de-saude-da-adolescente-23506442>. Acesso em: 1 nov. 2020.
- O GLOBO. Campanha do governo federal pela abstinência sexual começa em fevereiro. *O Globo*, 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/campanha-do-governo-federal-pela-abstinencia-sexual-comeca-em-fevereiro-24205628>. Acesso em: 1 nov. 2020.
- O GLOBO. Referências à ditadura militar são recorrentes entre a família Bolsonaro e integrantes do governo. *O Globo*, 26 nov. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/referencias-ditadura-militar-sao-recorrentes-entre-familia-bolsonaro-integrantes-do-governo-1-24103165>. Acesso em: 22 jun. 2021.
- OLIVEIRA, Mariana. T. de; Winograd, Monah.; FORTES, Isabel. A pulsão de morte contra a pulsão de morte: a negatividade necessária. *Psicologia Clínica*, 28 (2), 29-88. 2016. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652016000200005.
- SAFATLE, Vladimir. *Maneiras de transformar mundos: Lacan, política e emancipação*. Belo Horizonte: Grupo Autêntica. 2020.
- SILVA, Tayane. C.F. C.; Caminha, IRAQUITAN. O. O fascismo e as massas: uma análise da teoria freudiana sobre o contágio do ódio. *Problemata*. 10 (5), 78-187. 2019.
- SILVA, Cris. G. C. A Bolsonaroização do Espaço Público. Uma Análise Foucaultiana sobre os conceitos de Pós-verdade, Fake News e Discurso de ódio presentes nas falas de Bolsonaro. Trabalho apresentado no GP Comunicação, Mídias e Liberdade de Expressão, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Manaus, AM, 2019.
- VEJA. “Erro da ditadura foi torturar e não matar”, disse Hitler ou Bolsonaro? *Veja*, 2019. Disponível em <https://veja.abril.com.br/mundo/erro-da-ditadura-foi-torturar-e-nao-matar-disse-hitler-ou-bolsonaro>. Acesso em: 22 jun. 2021



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.