

SIEMIO III

Miradas da Semiótica na Comunicação e
nos Estudos Interartes

Jozieli Cardenal Suttilli | Rosangela Aparecida Marquezi | Claudia Marchese Winfield
Lovania Roehrig Teixeira | Mirian Ruffini | Taisa Pinetti Passoni
Organizadoras

UTFPR
UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
CAMPUS PATO BRANCO
CAMPUS LONDRINA

CENTRO UNIVERSITÁRIO
UNIDEP
PATO BRANCO • PR

Afya

SEMIO III

Miradas da Semiótica na Comunicação e
nos Estudos Interartes

Jozieli Cardenal Suttilli | Rosangela Aparecida Marquezi
Claudia Marchese Winfield | Lovania Roehrig Teixeira
Mirian Ruffini | Taisa Pinetti Passoni

Organizadoras



GEPCOM

GRUPO DE ESTUDOS E PESQUISAS EM COMUNICAÇÃO, CULTURA E SOCIEDADE

© 2025 Centro Universitário de Pato Branco - UNIDEP
Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19/02/1998.
É permitida a reprodução parcial ou total desta obra desde que citada a fonte.

SEMIO III

Miradas da Semiótica na Comunicação e
nos Estudos Interartes

© 2025 Centro Universitário de Pato Branco - UNIDEP

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19/02/1998.

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra desde que citada a fonte.

SEMIO II: Miradas da Semiótica na Comunicação e nos Estudos Interartes

S471 SEMIO II: miradas da semiótica na comunicação e nos estudos interartes
[recurso eletrônico]. / organização: Jozieli Cardenal Suttilli... [et al.] ; --
Pato Branco: UNIDEP, 2025.

197 p. : il.; color.

Vários organizadores.

ISBN: 978-85-98690-34-6

1. Comunicação. 2. Semiótica. 3. Comunicação social. I. Suttilli,
Jozieli, Cardenal. Orga. II. Título.

CDD – 302.2

Ficha Catalográfica elaborada por
Maria Juçara Vieira da Silveira CRB9/1359
Centro Universitário de Pato Branco - UNIDEP

SEMIO III

Miradas da Semiótica
na Comunicação e nos
Estudos Interartes

Jozieli Cardenal Suttilli
Rosangela Aparecida Marquezi
Claudia Marchese Winfield
Lovania Roehrig Teixeira
Mirian Ruffini
Taisa Pinetti Passoni
Organização

Gabriel Cassol
Direção de arte

Kauane Gubert
Diagramação

Rosangela Marquezi
Revisão ortográfica

Centro Universitário de Pato Branco (UNIDEP)
Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)
Campi Pato Branco e Londrina
Realização

AGRADECIMENTOS

Um livro, quando chega às mãos dos leitores, passou antes por muitos caminhos. Esses caminhos são marcados pela coletividade, pois são tecidos por mãos, vozes, afetos e saberes que vão se entrelaçando na jornada das escritas. Assim, cada página deste *Il Semio*, nascido pela união do Centro Universitário de Pato Branco (UNIDEP) e da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), carrega marcas e partilhas e, sobretudo, agradecimentos:

- ao Grupo de Estudos em Comunicação, Cultura e Sociedade (GEPCOM), bem como ao curso de Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda do UNIDEP, por coordenarem este movimento;

- às professoras que integraram o Comitê Editorial da obra: Claudia Marchese Winfield, Jozieli Cardenal Suttilli, Lovania Roehrig Teixeira, Mirian Ruffini, Rosangela Aparecida Marquezi e Taisa Pinetti Passoni;

- ao Departamento de Letras (DALET) e ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UTFPR Campus Pato Branco;

- ao Departamento Acadêmico de Ciências Humanas e Sociais (DACHS) da UTFPR Campus Londrina;

- ao professor Janderle Rabaiolli, doutor em Comunicação e docente da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), pela autoria do prefácio;

- ao professor Marcos Hidemi de Lima, da UTFPR Campus Pato Branco, doutor em Letras, pela autoria do capítulo sobre Dalton Trevisan;

- à Agência Experimental de Comunicação do UNIDEP (AÊ), pela criação da identidade visual e diagramação da obra, em especial ao professor e designer Gabriel Cassol e à acadêmica de Publicidade e Propaganda, Kauane Gubert.

- à Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão, Inovação e Internacionalização (PROPPEXII) do UNIDEP, por todo apoio institucional.

- a todos os autores – professores, alunos, pesquisadores – provenientes de diferentes Instituições de Ensino, por acreditaram no potencial e relevância desta obra e por compartilharam seus olhares, experiências e saberes que ora se materializam na força deste trabalho coletivo.

Muito obrigado.

Comitê Editorial.

APRESENTAÇÃO

Dentro dos estudos da Comunicação, a Semiótica caracteriza-se como um mar de ondas agitadas. Não é possível atravessá-lo de posse uma única bússola, é preciso tateá-lo, por vezes, no escuro. Aliás, foi Jesús Martín-Barbero que nos ensinou a viajar pela noite adentro, apenas mirando o reflexo das estrelas que, lá no alto, se exibem nas águas trajadas de breu. Assim, persistimos, treinando os olhos para serem faróis.

Nessa metáfora, destaca-se a persistência do Grupo de Estudos em Comunicação, Cultura e Sociedade (GEPCOM), bem como do curso de Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda do Centro Universitário de Pato Branco (UNIDEP), em conduzir uma travessia de estudos que oportunizou que chegássemos à segunda edição do Semio.

Na sua primeira edição, publicada em 2023 sob o título “Comunicação, cultura e sociedade: inter-relações simbólicas”, trouxemos apenas textos experimentais produzidos por estudantes de graduação do UNIDEP. Esse movimento inicial valorizou as vozes discentes e mostrou a potência da escrita dos acadêmicos, o que foi fundamental para o êxito da publicação.

Nesta segunda edição, que ora chega aos nossos leitores, o projeto avança em direção a um novo patamar acadêmico-científico, ampliando horizontes sem perder de vista a relevância da contribuição estudantil no processo de construção do conhecimento. A edição 2025, com o tema “Miradas da Semiótica da Comunicação e nos Estudos Interartes”, configura-se como uma publicação exógena, em parceria com a Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), campus Pato Branco e campus Londrina. Ademais, esta obra também reúne trabalhos de docentes e estudantes da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), Centro Universitário FIPMoc, Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), bem como do UNIDEP e da UTFPR, campi Curitiba, Londrina e Pato Branco, fortalecendo o caráter colaborativo e interdisciplinar que marca a atual proposta editorial.

Além dessas escritas, que trazem uma diversidade de vozes e perspectivas acadêmicas, prestamos uma homenagem necessária ao escritor Dalton Trevisan, que se despediu da sua amada Curitiba em dezembro de 2024. Sua obra é revisitada pela lente da semiótica e das interartes em um texto especialmente elaborado para esta edição por Marcos Hidemi de Lima, professor da UTFPR campus Pato Branco, doutor em Letras, poeta e pesquisador reconhecido por suas contribuições no campo da literatura brasileira.

Destacamos, ainda, o prefácio de autoria do professor e publicitário Janderle Rabaiolli, doutor em Comunicação e docente da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), com vasta trajetória nos estudos da linguagem e da semiótica. Janderle foi professor do Curso de Comunicação Social do UNIDEP e seus ensinamentos seguem reverberando, refletindo e refratando, como explana Mikhail Bakhtin. Seus apontamentos, no prefácio, ajudam a singrar os mares que se apresentam ao longo das três partes que compõem o

“Semio II - Miradas da Semiótica da Comunicação e nos Estudos Interartes”, as quais, interligadas, lançam novos olhares e sentidos no campo da semiótica.

A primeira dessas partes, intitulada “Interartes e gênero pela luneta da semiótica”, nos instiga a um olhar crítico-reflexivo sobre os papéis atribuídos às mulheres, discutindo como essas representações se constroem nas narrativas do cinema e da literatura. A segunda parte, categorizada com o título “O mover do cinema, do teatro e da literatura nos palcos semióticos”, nos leva a pensar como a teoria funde-se em manifestações artísticas diversas, demonstrando a aplicabilidade de estudos e pesquisas voltados à narratologia e à semiologia. A terceira e última parte, “Semiótica caleidoscópica: transmídia e interdisciplinaridade”, demonstra o potencial da junção de diferentes linguagens, trazendo ainda estudos que atravessam a pesquisa e corroboram com a extensão universitária, como é o caso da educomunicação.

Entendemos, por fim, que navegar pelo oceano polissêmico da Comunicação Social, bem como pelos diversos mares teóricos da semiótica, é visibilizar a potencialidade da interdisciplinaridade. Nesta edição do Semio, assumimos nossa postura caleidoscópica, nos situando na literatura, no cinema, no teatro e na transmidialidade, demonstrando a manifestação dos processos comunicativos nas interartes, a partir de diferentes matrizes culturais.

Obrigada a todos que oportunizaram esta travessia.

Boa viagem.

Boa leitura.

Jozieli Cardenal Suttilli
e Rosângela Aparecida Marquezi

SUMÁRIO

12

Prefácio
Janderle Rabaiolli

14

Sob o signo de Dalton Trevisan
Marcos Hidemi de Lima

PARTE I | Interartes e gênero pela luneta da semiótica

31

Entre o real e o fantástico: a semiótica
e a dualidade das figuras maternas em "Coraline"
Willian Canova dos Santos

37

A cor da sociedade patriarcal: "O papel de
parede amarelo", de Charlotte Perkins Gilman,
pela lente da tricotomia peirceana
Jozieli Cardenal Suttli

45

A força das escrevivências em "Cartas para minha avó",
de Djamila Ribeiro, "Cartas para a minha mãe",
de Teresa Cárdenas, e em "Carta a minha filha",
de Maya Angelou
Rosângela Aparecida Marquezi e Franciele Clara Peloso

PARTE II | O mover do cinema, do teatro e da literatura nos palcos semióticos

54

A linguagem poética de Florbela Espanca a partir da semiótica greimasiana

Lucas André Araújo de Oliveira e Sidinei Eduardo Batista

73

"Cava a cova!": análise semiótica do humor da cena dos coveiros em "Hamlet"

Tiago Marques Luiz e Mirian Ruffini

91

O diálogo com o desconhecido: uma análise semiótica do filme "A chegada"

Luiz Fernando França dos Santos e João Pedro Cardoso Faccio

98

Por um amor de cinema: tipologias amorosas em romcoms hollywoodianas e seus quadros de sentidos

Vitória Caroline Guimarães Mendes e Gustavo Souza Santos

124

"Romeu e Julieta": do palco shakespeariano aos vídeos no YouTube

Alice Mandaj Valente e Marcia Regina Becker

PARTE III | Semiótica caleidoscópica:
transmídia e interdisciplinaridade

148

**Educomunicação em quadrinhos: análise
semiótica sobre a construção de signos
de saúde bucal em narrativas da Turma da Mônica**
*Victoria Pozzer Romani, Suelen Oldoni, Jozieli Cardenal Suttilli
e Christiana Almeida Salvador Lima*

166

**Fashion film: um estudo sobre as significações
da linguagem da moda na cibercultura**
Karem Morigi e Carolina Fernandes da Silva Mandaji

184

**"We play there with our dolls": transmídia
e educação na franquia American Girl**
Ana Luiza Ribeiro e Marcia Regina Becker

PREFÁCIO

É sempre um desafio prefaciá uma obra coletiva de tamanha riqueza e diversidade de olhares, atentos para diferentes manifestações da linguagem. Ao imergir em diferentes bases teóricas, pesquisar, compreender e produzir conhecimento científico, a iniciativa do Grupo de Estudos e Pesquisas em Comunicação, Cultura e Sociedade (GEPCOM), do UNIDEP, em parceria com o Mestrado em Letras e o Curso de Licenciatura em Letras, da UTFPR Pato Branco, materializa esforços que demonstram potencialidades emergentes, mesmo distante dos grandes centros urbanos e de pesquisa.

“Semio II - Miradas da Semiótica na Comunicação e nos Estudos Interartes” nasce na intersecção entre a teoria e a análise, entre o rigor acadêmico e a sensibilidade interpretativa. Um caleidoscópio que revela novas configurações a cada movimento e oferece múltiplas perspectivas sobre os signos em diferentes manifestações culturais e artísticas.

A Semiótica, como teoria dos signos e dos processos de significação, proporciona ferramentas valiosas para desvendar as camadas de sentido nas diversas linguagens que nos cercam, independente da vertente teórico-metodológica, autor e escola a que se vincula. Em tempos imagéticos, de textos sincréticos, linguagens híbridas e cultura participativa, estudar o sentido de um texto – na amplitude do termo, abarcando diferentes formas de expressão – torna-se desafiador e, ao mesmo tempo, gratificante, uma vez que permite compreender a constituição do tecido social no qual os textos circulam.

Nesta coletânea, pesquisadores demonstram a versatilidade e a potência dessa abordagem teórico-metodológica, aplicando-a a objetos que transitam entre a literatura, o cinema, o teatro, os quadrinhos, a moda e as narrativas transmidiáticas. Um rico mosaico de reflexões, guiadas pela semiótica, aplicadas a diversas manifestações culturais e artísticas, incursão instigante pelos territórios da linguagem, dos signos e das múltiplas formas de representação do mundo contemporâneo.

A riqueza desta coletânea reside não apenas na diversidade de objetos analisados, mas também na pluralidade de abordagens semióticas empregadas. Das tricotomias peircianas à semiótica greimasiana, dos estudos de recepção às análises de discurso, os pesquisadores demonstram domínio teórico e sensibilidade analítica ao desvelarem as camadas de significação nos mais diversos textos culturais.

Em tempos de múltiplas telas e narrativas fragmentadas, em que estamos cotidianamente rodeados por signos visuais, sonoros e verbais, a semiótica se oferece como um caminho para a compreensão crítica desses fenômenos. Ao reunir pesquisas que dialogam com questões contemporâneas – como representações de gênero, narrativas transmidiáticas e novas plataformas de comunicação – este livro reafirma a atualidade e a relevância dos estudos semióticos para entendermos o mundo em que vivemos. Trata-se de uma demonstração de que a Semiótica continua um campo fértil para a compreensão das dinâmicas simbólicas e comunicacionais da sociedade.

"Semio II" supera a perspectiva de ser um conjunto de análises academicamente rigorosas, pois se constitui em um convite à reflexão sobre como os signos moldam nossa percepção da realidade e como podemos, a partir de uma leitura crítica, ressignificar essas construções. É uma obra essencial para pesquisadores, estudantes e todos aqueles que se interessam pelo vasto universo dos signos e da significação.

É com grande satisfação que os convido a mergulhar neste caleidoscópio de olhares semióticos, certo de que cada página revelará novas configurações de sentido e possibilidades interpretativas.

Ótima leitura!

Professor Dr. Janderle Rabaioli

ESPECIAL

Sob o Signo de Dalton Trevisan

Marcos Hidemi de Lima

SOBRE O AUTOR

Marcos Hidemi de Lima

Doutor e pós-doutor em Letras. Leciona literatura brasileira na graduação e no mestrado em Letras da UTFPR-Pato Branco. Pesquisa ordem patriarcal e canção popular brasileira. Tem capítulos em livros, artigos em periódicos, livros de crítica literária e de poemas.

Abertura

Dalton Trevisan, falecido em dezembro de 2024, há poucos meses antes de completar cem anos, figura no mesmo panteão dos grandes nomes do conto brasileiro no qual estão Clarice Lispector, Guimarães Rosa, João Antônio, Moacyr Scliar, Lygia Fagundes Telles, Rubem Fonseca e tantos outros. O escritor curitibano produziu muito ao longo de cerca de seis décadas de atuação literária desde sua estreia oficial com “Novelas nadas exemplares” (1959). Entretanto, se se considerar seu primeiro livro a novela “Sonata ao luar”, de 1945, obra que foi renegada por ele até receber reedição em 2023, são quase oito décadas de dedicação de Trevisan à literatura.

Ao longo da carreira literária, Trevisan publicou mais de 50 livros (quase todos de contos), foi adaptado para o cinema (“Guerra conjugal”, 1975, direção de Joaquim Pedro de Andrade) e para o teatro, traduzido para o inglês, espanhol, alemão etc. Demais, o escritor foi várias vezes reconhecido por prêmios importantes. No âmbito geral, recebeu quatro Jabutis, os prêmios Machado de Assis, Biblioteca Nacional, Oceanos e, pelo conjunto da obra, o Camões.

Para a escrita destes apontamentos sobre a representação ideogramática das personagens nomeadas João e Maria na obra trevisânica, a edição consultada foi “Antologia pessoal”, lançada em 2023, última e mais completa organização que o escritor fez de sua vasta produção contística. Nesse volume, estão reunidos 94 contos publicados entre 1959 e 2014 em diversos livros. Além disso, há esclarecedor prefácio de Augusto Massi tratando a respeito da trajetória e das influências literárias de Trevisan.

Desses contos reunidos pelo escritor em 2023, as personagens João e Maria estão presentes em quatorze deles. Todavia, por questão de espaço, a análise aqui vai ficar restrita a sete contos, escolhidos entre os que exprimem as reflexões propostas neste texto: “Todas as Marias são coitadas”, “Maria pintada de prata”, “A partilha”, “Batalha de bilhetes”, “Tutuca”, “Paixão de palhaço” e “Com o facão dói”.

Como arcabouço teórico, além do prefácio de Augusto Massi à “Antologia pessoal”, foram bastante úteis as informações sobre os ideogramas chineses de Pedro Ceinos Arcones; as discussões sobre a obra de Trevisan efetuadas por Karl Erik Schøllhammer, Manuel da Costa Pinto, Arnaldo Franco Junior e Fernando Paixão; e as observações, no campo da semiótica, de Lúcia Santaella, Décio Pignatari e Philadelpho

Menezes.

O ponto de partida para justificar este texto que se volta a contos que contam com o par João e Maria está relacionado ao fato de haver muitas discussões sobre o quanto a prosa de Trevisan vem se aproximando da concisão do haikai em decorrência da busca pela redução ao mínimo que o escritor empreende seguidamente em muitos de seus contos, reescrevendo-os e republicando-os num “[...] estilo mais enxuto e depurado para extrair o máximo de unidades mínimas” (Schøllhammer, 2009, p. 97) e tal procedimento acabou contaminando a criação de personagens.

Nesse processo de condensação do conto até chegar ao minimalismo do haikai, Trevisan procura conciliar a repetição e a originalidade e abole as fronteiras entre os gêneros narrativo e poético. Tal procura pelo enxugamento do texto foi percebida por Berta Waldman, uma das primeiras estudiosas da obra do escritor curitibano, que assinala, em entrevista a Augusto Massi, Eliane Robert Moraes e Yudith Rosenbaum, que “O caminho da obra de Trevisan é o da redução” (2023, p. 36), resumindo lapidarmente o que o próprio escritor anotou numa das edições de “O vampiro de Curitiba”: “Meu caminho será do conto para o soneto e dele para o haikai” (Trevisan *apud* Paixão, 2023, p. 125). Há que se considerar que o haikai a que se refere o escritor nada tem a ver com a estrutura do famoso poema japonês. Desta forma de poema, ele se vale da “[...] agilidade mental da narrativa. Na verdade, parecem minicontos”, como aponta Fernando Paixão (2023, p. 125).

É possível considerar, portanto, que a transformação que Trevisan empreendeu, ao longo dos anos, no conto, a fim de obter um texto sintético como o haikai, se espalhou também no universo de suas personagens. Noutras palavras, o escritor “[...] alinha-se de modo inequívoco aos adeptos do conto breve, atento quase sempre a um núcleo reduzido de ação, no tempo e no espaço, com pouca margem para a notação psicológica” (Paixão, 2023, p. 121) e tal processo de economia, de redução, atua na simplificação dos protagonistas fixando-as em poucos caracteres e sempre com os mesmos nomes.

Conforme se observa nos contos que compõem esta discussão, o escritor nomeia seus protagonistas como João e Maria e eles formam um casal em permanente conflito. Poder-se-ia aventar que são arquétipos ou personagens-tipo. Porém, este texto propõe que os dois protagonistas sejam compreendidos no plano da representação ideogramática que os expressa como ideia de homem e mulher numa queda de braço conjugal.

João e Maria: dois ideogramas

Nos contos de Trevisan, um dos aspectos que chama a atenção do leitor são as misérias cotidianas vividas por personagens contumazes de sua eterna Curitiba. Trata-se – e aqui fica a ressonância da canção de Chico Buarque “O que será” – de uma romaria de infelizes e desvalidos que pertencem a várias classes sociais e econômicas que o escritor traz do mundo real para as páginas de seus livros. Como muito bem sintetiza Massi (2023, p. 21) no prefácio à “Antologia pessoal”: “[...] o traço decisivo, que atravessa toda a prosa de Dalton, é o alto teor de negatividade, desumanização e aniquilamento”.

Nada muda nessas figuras pinçadas pelo escritor da realidade mesquinha para seu universo ficcional. Como personagens, continuam miseráveis, entediadas, maldosas e desfrutadoras, [...] ensimesmadas em impulsos maníacos num lirismo desesperado e violento” (2004, p. 89) conforme observa Manuel da Costa Pinto em “Literatura brasileira hoje”. As personagens da galeria de Trevisan não são melhoradas. Pelo contrário, é contumaz que suas piores qualidades sejam postas em evidência nas narrativas como se houvesse uma necessidade de mostrar como vivem as pessoas no caos que é nossa sociedade violenta e hipócrita.

Em “Ficção brasileira contemporânea”, Karl Erik Schøllhammer (2009, p. 97) destaca que Trevisan apresenta em seus contos “[...] cenas simples e profanas do cenário sempre suburbano, no ambiente provinciano das baixas paixões, do crime, da violência e do amor banal”, tudo isso temperado com forte cruzeza e uma não menos cruel misoginia – características da prosa concisa do escritor e do forte realismo de que sua literatura está impregnada.

Arnaldo Franco Junior elenca cinco temáticas que percorrem a obra de Trevisan em “Você não presta, mas eu te amo: as histórias de João e Maria de Dalton Trevisan”:

[...] (1) contos epistolares; (2) histórias da cidade de Curitiba; (3) contos intertextuais de caráter parafrásico-paródico, que retomam tema e/ou estilo literário de um texto literário consagrado ou um gênero textual/discursivo característico (relatório policial, prece invocatória, relato jurídico etc.); (4) miniestórias e haicais – contos de extensão mínima, radicalmente fragmentários, concentrados na apresentação de uma única imagem por meio de uma ação reduzida ao mínimo, e compostos, muitas vezes, a partir de fragmentos de contos já publicados; e, por fim, (5) histórias de João e Maria (Franco Junior, 2024, p. 158).

Para as reflexões efetuadas neste texto, interessa o último item destacado por Franco Junior. Nas narrativas que tomam parte personagens intituladas João e Maria, a vida a dois é marcada por um permanente conflito que, muitas vezes, acaba desandando em violência física ou psicológica, que pode ser sintetizada pela expressão “guerra conjugal” – título, a propósito, de um dos livros de Trevisan.

Para abordar sobretudo o desgaste do relacionamento a dois, Trevisan emprega com grande frequência os nomes João e Maria para as personagens que representam diversos casais que estão presentes em seus contos. Embora estes Joões e estas Marias pareçam muitas vezes ser iguais, figuras estereotipadas, na realidade possuem características psicológicas distintas, que as tornam minimamente diferentes, mas possíveis de serem iconizadas em signos que congregam seus principais caracteres. Acerca dessa reflexão, em “Semiótica e literatura”, Décio Pignatari (2004, p. 24, grifos do autor) faz a seguinte observação:

Em termos de Semiótica, de Peirce, os signos que se organizam por similaridade, por analogia, são ícones, são “figuras” (uma foto, um desenho, uma melodia, um quadro, uma casa – não sendo necessário que o ícone seja “figurativo” ou representação de algo existente: o desenho de um rosto é um ícone, mas o de um círculo também o é). Já os signos que se organizam por contiguidade são símbolos (as palavras, faladas ou escritas, são os símbolos por excelência).

É uma espécie de estilística da repetição que se observa nos dois nomes com os quais Trevisan frequentemente batiza suas personagens tornadas ícones. O emprego dos mesmos nomes, em contos diversos, funcionam como uma espécie de signo no sentido de “[...] uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar este poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele” (1983, p. 35), conforme esclarece Lúcia Santaella em “O que é semiótica”.

Valendo-se do conceito básico de signo de Santaella, é possível pensar que as personagens João e Maria representam os gêneros masculino e feminino. É como se Trevisan tivesse substituído os substantivos homem/mulher pelos nomes próprios João/Maria, e este último par, substituindo metonimicamente (a parte pelo todo) outros casais, abarca várias pessoas representadas em seus contos que poderiam ter nomes diferentes.

Haveria, portanto, no par João e Maria, uma forma de representação ideográfica do homem e da mulher em conflito. Em “Poesia concreta e visual”, Philadelpho Menezes (1998, p. 755) observa que

Um dos postulados interessantes da teoria semiótica é a ideia de que os signos da linguagem possuem seu lado icônico e seu lado simbólico, isto é, seu aspecto formal e seus significados, mas de tal forma entrelaçados que é impossível separá-los e mesmo distingui-los precisamente.

Ainda que estes comentários de Menezes estejam centrados na poesia surgida após a década de 1950 – possibilitando pensar que Trevisan, na busca da redução de seus contos, aproxima-se das conquistas do Concretismo e outras vertentes poéticas fundadas no visual – as reflexões acima vêm ao encontro desta questão sobre a representação icônica que as personagens João e Maria fazem nos contos de Trevisan e a simbologia que ambas adquirem ao substituir diversos nomes que teriam nos textos do escritor, conforme os leitores pressupõem na leitura e tacitamente aceitam que poderiam fazer a substituição de João e Maria por, a título de exemplo, Bento e Capitolina, Cassi e Clara, Paulo e Madalena, Valdo e Nina, Juca e Rosalina, Olímpico e Macabéa e tantos outros pares conflituosos de nossa literatura.

Se é possível substituir João e Maria por outros casais do mundo ficcional (ou do real) que vivem às turras, sintetizar as duas personagens de Trevisan em dois ideogramas sinaliza o diálogo do escritor com o minimalismo do haicai. Logo, João e Maria passam a ser dois signos que servem para representar dois protagonistas constantes da contística de Trevisan. Dito de outra maneira, uma e outra personagem representam, num relacionamento afetivo, um homem em conflito com uma mulher e uma mulher em conflito com um homem.

Se o leitor substituir os dois nomes por uma representação mais pictográfica – que é a origem do ideograma –, e ter em mente que se trata de duas personagens que vivem relações conflituosas, há o apagamento das palavras João e Maria. O passo para que significado e significante possibilite uma identificação etimológica mediante a visão de uma figura estilizada é transformar João e Maria em ideogramas que, em chinês e japonês, significam homem e mulher conforme mostrado a seguir:

homem: 男

mulher: 女

A despeito de a leitura dos dois ideogramas ser diferente nas duas línguas mencionadas, a ideia de representação pictográfica de homem e mulher é a mesma tanto no idioma chinês quanto no japonês. Porém um e outro ideogramas são compostos de forma distintas. No caso do ideograma 男, sua composição deriva da sobreposição de outros dois que correspondem a um “campo de arroz” e “energia, força”. O primeiro

ideograma que entra na formação de “homem” especificamente representa, segundo Pedro Ceinos Arcones (2014, p. 34, tradução minha), um “Pictograma de um campo arado”¹. O segundo, cujo sentido é “vigor, força”, “É o pictograma de um arado sobre o qual a força é aplicada”² (Arcones, 2014, p. 45, tradução minha). Esta explicação pode ser visualizada na fórmula abaixo:

“campo de arroz”: 田 + “vigor, força”: 力 = “homem”: 男

A junção destes dois ideogramas para formar o ideograma “homem” evidencia elementos patriarcais na sua concepção (foram criados há cerca de 3.500 anos), visto que existe a junção da ideia de força e de trabalho no campo com o arado, ou seja, o ideograma “homem” transmite atributos de força física e atividade exercida em ambiente externo para efetuar o sustento da família.

No que concerne ao ideograma 女, ele é resultado de uma única imagem, ou seja, o do contorno de “[...] uma mulher andando e com os braços estendidos. Em versões antigas estava ajoelhada”³ (Arcones, 2014, p. 40, tradução minha). Trata-se de um pictograma (um signo estilizado de uma imagem) que permite inferir, fazendo comparação com o ideograma 男, que expressa alguém que ocupa um espaço privado em que não há necessidade de força, mas sim de uma postura que denota bom comportamento e obediência, que é o padrão feminino imposto pela lógica masculina.

A ideia da forte presença de valores patriarcais podem ser verificados nalgumas associações do ideograma 女 com outros. Por exemplo, associado aos ideogramas “casa”, “sob um homem”, “segura por uma mão”, “com uma vassoura”, por exemplo, evidenciando a ótica patriarcal e machista sobre a mulher, significam respectivamente “tranquilidade”, “concubina”, “escravo”, “esposa”. É possível conferir tal lógica nestes comentários de Gerda Lerner (2019, p. 25): “O patriarcado mantém e sustenta a dominação masculina, baseando-se em instituições como a família, as religiões, a escola e as leis. São ideologias que nos ensinam que as mulheres são naturalmente inferiores.

Dentro da ideia que vem sendo defendida aqui, Trevisan não só procurou transformar seus contos numa escrita concentrada como sucede no haicai conforme ele mesmo declarou no prefácio a “O vampiro de Curitiba” (1965), mas também levou o espírito de concisão deste tipo de poema para suas personagens, mantendo-as com os

1 No original: “Pictograma de un campo roturado.”

2 No original: “Es el pictograma de un arado sobre el que se aplica fuerza, cada vez más simple.

3 No original: “[...] una mujer andando y con los brazos extendidos. En versiones antiguas estaba arrodillada”.

mesmos nomes – João, Maria, André, dona Eufêmia, dr. Alô – repetindo-lhe certos traços, certos cacoetes, oscilando entre clichês e representações de figuras folhetinescas. Logo, torna-se possível – como proposta de leitura da contística do escritor – associar as personagens a ideogramas.

Como este é um breve trabalho no qual não há viabilidade a amplas discussões, a vinculação de personagens trevisânicas a ideogramas se restringiu a João e Maria, representados pelos pictogramas 男 e 女. Além de algumas características que as relacionam a valores patriarcais acima expostos, outros valores do universo ficcional de Trevisan devem ser percebidos nas duas figuras reduzidas a ideogramas.

Como forma de ilustração do que foi exposto acima, apresenta-se uma espécie de quadro sintético que vai ser empregado na interpretação dos dois protagonistas dos contos que estão no próximo subtítulo deste trabalho, considerando algumas flutuações de particularidades das personagens num e noutra conto e a breve interpretação dos ideogramas efetuada acima.

João = 男

Características: machismo, alcoolismo, assédio sexual, sensualidade exacerbada, excesso de violência física e verbal, inadequação ao mundo do trabalho, miséria socioeconômica.

Maria = 女

Características: objetificação sexual, vítima de violência física, sexual, psicológica e verbal, atividades domésticas, miséria socioeconômica.

No quadro acima, uma equação expressa que cada uma das personagens é representada por ideograma. O sinal de igual assinala que, nesta análise, os nomes próprios correspondem ao ideograma de par com a ampliação que são elencadas nas características que estão dispostas no quadro. Empregando o quadro e as reflexões acima, a seguir são efetuadas análises de sete contos de Trevisan.

Joões versus Marias

Em “Todas as Marias são coitadas”, há três miniestórias cujas protagonistas se chamam Maria. Interessa a terceira, que tem a presença do casal João e Maria. Confor-

me o narrador destaca:

Maria é namorada de João, que só repete:
– Tem que se entregar e ficar grávida. Depois eu caso (Trevisan, 2023, p. 72).

O jovem mente que a mãe dele quer conhecê-la, ela acaba indo à casa, mas só João está lá. Sob pressão, Maria acaba se entregando ao moço. Depois disso, ele não a quer mais. Abandonada, ela encontra José, outro namorado. Ele sugere que fujam. Depois de uma semana o rapaz alega que “[...] não fez o serviço militar” (Trevisan, 2023, p. 72) para pôr fim ao relacionamento. O pai não aceita o retorno dela. Grávida, sem saber de qual dos dois moços, a narrativa termina com Maria procurando localizar em vão João e José.

Percebe-se, neste conto, as representações ideogramáticas João = 男 e Maria = 女. Há o machismo de João tanto na insistência que ele emprega para que ela se entregue a ele quanto na observação na narrativa, mediante discurso indireto livre, destacando que “Não é mais virgem e pura” (Trevisan, 2023, p. 72). Além disso, há o assédio sexual, já que, sozinha na casa de João, “Ele a arrasta para o colchão” (Trevisan, 2023, p. 72). No que diz respeito à Maria, ela se submete ao desejo de João e é mero objeto sexual do namorado, pois é abandonada depois que perde a virgindade por meio de coação e falsa promessa de casamento.

No conto “Maria pintada de prata”, João é pobre, trabalhador, “[...] não vive bem com Maria” (Trevisan, 2023, p. 73), pois ganha pouco e não consegue dar uma vida confortável à família. Quando discutem, João vai a algum boteco e se embriaga. Maria larga as lides domésticas e torna-se cantora. Na vida artística, envolve-se com outros homens, o que a leva a sair de casa com os filhos e ir morar com os pais. Por causa da embriaguez, João perde o emprego. Quando a sogra pede que ele se reconcilie com a esposa, ele é taxativo: “– Fique onde está. Maria? Nem pintada de prata” (Trevisan, 2023, p. 74). Maria abandona os filhos num asilo de órfãos, os pais reprovam seu procedimento e, como não é tão boa cantora como supõe, é obrigada a parar de cantar. Os filhos mensalmente vão ver o pai e tentam demovê-lo de beber. Enfim, numa das visitas, eles acabam presenciando a morte do pai.

De idêntico modo ao conto anterior, a equação João = 男 e Maria = 女 está presente nesta narrativa. O João deste conto tem problemas econômicos, inviabilizando-o, dentro de uma lógica machista, de ser o provedor da família. Por conseguinte, ele

passa a beber e perde o emprego. A miséria socioeconômica da família reflete na necessidade de Maria – até então “[...] gasta pelos trabalhos grosseiros” (Trevisan, 2023, p. 73) em casa a sair da esfera privada e buscar alguma atividade que supra a “[...] falta de dinheiro em casa” (Trevisan, 2023, p. 73). A opção dela é virar cantora. No mundo da vida artística, ela é sexualmente explorada, “[...] se a féria não é gorda, ainda apanha” (Trevisan, 2023, p. 74), enfim volta ao “[...] tanque de roupas” (Trevisan, 2023, p. 75), reforçando o padrão de mulher ligada ao ambiente doméstico.

Em “A partilha”, João, um homem mais velho e adoentado, dono de um botiquim, passa a viver com Maria, que tinha um filho de um dos ex-companheiros. Com a união dos dois, ela deixara de trabalhar “[...] nas casas de família” (Trevisan, 2023, p. 85) e transformara-se em dona de casa. Depois de “[...] nove anos e três meses” (Trevisan, 2023, p. 86), o casal se separou, pois o filho de Maria alertara João que a mãe estava grávida. “Acusada de traição, Maria se desculpou que era nervoso e, logo depois, barriga d’água” (Trevisan, 2023, p. 86). As suspeitas recaem num antigo amante de Maria e num velho com o qual ela mantinha um relacionamento nas ausências de João. Há trocas de acusações, brigas, e ela vai viver sozinha com os dois filhos.

Repetem-se aqui alguns padrões caracterizadores de João e Maria, expressos na equação apresentada anteriormente. Ele acaba nas mãos de um agiota, pois “[...] os negócios iam mal” (Trevisan, 2023, p. 85), agride verbalmente a companheira dizendo a ela, diante do próprio filho, que “[...] é uma grandíssima cadela” (Trevisan, 2023, p. 86) ao descobrir que a mulher estava grávida de outro. No que tange à Maria, ela foi reduzida à esfera doméstica. A informação do texto de que durante “[...] nove anos e três meses com João, varria o soalho, cozia o feijão, torcia a roupa” (Trevisan, 2023, p. 86) expressa a situação dela.

Como salienta Massi (2023, p. 20), o conto epistolar “Batalha dos bilhetes” é um “Épico da guerra conjugal”. Na narrativa, João e Maria são idosos. Por escrito, o marido anuncia que “[...] Não posso olhar para tua cara” (Trevisan, 2023, p. 90, grifos do autor), muda-se para o sótão e as poucas falas que trocam, já que continuam na mesma casa, são aos gritos. O restante do tempo, comunicam-se por bilhetes. Maria tenta agradá-lo, leva-lhe “[...] chá e torrada na bandeja” (Trevisan, 2023, p. 92), escreve-lhe pedindo para voltar para o quarto de casal, apela para sua gulodice deixando “[...] na mesa da cozinha uma travessa guarnecida de sonhos” (Trevisan, 2023, p. 94). No discurso indireto livre do narrador, a reflexão de João é de que passara “Trinta anos infernado por ela: esposara a filha, um belo dia achou-se nos braços da sogra” (Trevisan, 2023, p. 94).

san, 2023, p. 91). A agressividade de João vai sendo exposta nos lacônicos bilhetes que deixa para Maria ler, chamando-a de velha, gorda, desgraçada, “[...] *bruxa de bigode e barriga d’água*” (Trevisan, 2023, p. 92, grifos do autor). Noutro bilhete, sugere que ela não toma banho, insinua que ela tivera amante e, avisado da visita da filha, sofre enquanto “[...] escutava-a de risinho e cochicho na saleta com a mãe: conspiravam contra ele na própria casa” (Trevisan, 2023, p. 93).

Assim como nos contos anteriores, a fórmula João = 男 e Maria = 女 está presente nessa narrativa. O conto destaca a postura machista de João que, anos e anos de casado com Maria, resolve acabar com a relação, no entanto sem sair de casa. A violência verbal dele contra a velha esposa se efetiva nas poucas conversas feitas aos berros, “[...] grito de fúria no olho” (Trevisan, 2023, p. 91), nas palavras desrespeitosas que escreve nos bilhetes. Além de ser vítima da violência verbal do marido, o conto destaca o fato de Maria estar totalmente circunscrita ao mundo das atividades domésticas, tentando agradar João com chá, bolacha, na reclamação do marido de que ela faz “[...] sopa intragável de tão salgada” (Trevisan, 2023, p. 91, grifos do autor) ou no conselho de Maria: “*Está doente. Volte para o quarto, João*” (Trevisan, 2023, p. 94, grifos do autor), revelando o papel de esposa dócil que se confunde com mãe e cuidadora.

João é um sexagenário em “Tutuca”, nome do conto que remete ao nome de sua amante. Maria, a mulher, sabe do relacionamento, não reclama, mas bate o telefone ou fica em silêncio quando o marido liga com alguma desculpa esfarrapada, “*No almoço ele na sala, a mulher na cozinha*” (Trevisan, 2023, p. 113, grifos do autor), quando ele entra na sala, ela vai para o quarto, e, como sucede em “Batalha dos bilhetes”, a comunicação dela com ele é feita mediante recados escritos: “*João: Deixe dinheiro para as compras – Maria*” (Trevisan, 2023, p. 112, grifos do autor), “*João: Fui dormir na casa da Alice. Seu prato está no forno – Maria*” (Trevisan, 2023, p. 112, grifos do autor), “*João: Papai está doente. Não me espere – Maria*” (Trevisan, 2023, p. 114, grifos do autor). Os amigos desaconselham João a manter a relação com Tutuca, um deles comenta sobre o estoicismo da esposa: “ – Dona Maria é uma heroína” (Trevisan, 2023, p. 113). Irredutível, João justifica para si mesmo que “Com o amor pela Tutuca crescia a ternura por sua pobre velha” (Trevisan, 2023, p. 112).

Fica evidente no conto que João circula fora de casa enquanto Maria se ocupa com os afazeres domésticos como se evidencia em “*Ainda bem não temperava com pimenta o feijão nem misturava sal no açucareiro*” (Trevisan, 2023, p. 113). Também, nesse conto, as personagens simbolizam os dois ideogramas escolhidos. A provável dependência econômica da mulher a leva a resignar-se de certa forma à circunstância do

marido ter uma amante. Sua resistência é cortar o diálogo com o marido, comunicando-se por meio de bilhetes. Enquanto isso, João procura compensar sua voluptuosidade com a amante, “[...] na cama fazia loucuras para os seus sessenta anos, arrancando suspiros sinceros ou fingidos” (Trevisan, 2023, p. 113). Sua leitura sobre Maria revela uma postura machista, pois ele julga que ela está “[...] na pior fase, os filhos casados, ainda sem a distração dos netos” (Trevisan, 2023, p. 112) e sequer cogita que Maria ainda possa ter desejo sexual.

“Paixão de palhaço” apresenta ao leitor João, sexagenário, “Viúvo sem vergonha” (Trevisan, 2023, p. 123), que é aconselhado pelo amigo barbeiro a casar novamente, já que não tem mais o mingau para a úlcera que a falecida lhe preparava e “[...] a calça não tem vinco” (Trevisan, 2023, p. 122). O barbeiro aponta-lhe três possíveis noivas: “Dona Cotinha, viúva gorda, e duas solteironas, Josefa e Petronilha” (Trevisan, 2023, p. 123), todavia nenhuma agrada o velho. O barbeiro encontra Maria, outra candidata que, mesmo bem mais jovem, aceita o “[...] casamento com separação de bens [...] uma casa em nome dela, carro novo, tantos cruzeiros por mês” (Trevisan, 2023, p. 124) e impõe a João o corte da enorme “[...] unha do mindinho direito” (Trevisan, 2023, p. 124). Obviamente, João só cumpre parcialmente os pedidos de Maria.

Nesse conto, a equação João = 男 e Maria = 女 também está presente. Na narrativa, João é um idoso lascivo que tratou a esposa falecida com desdém, “[...] nunca a boa senhora foi vista com ele no carrão azul – lugar de mulher é no borralho” (Trevisan, 2023, p. 122). João emprega “borralho” por lar, e a palavra é reveladora da ótica machista dele. Quando passa a procurar outra companheira, é evidente que espera uma mulher que ocupe a posição de dona de casa. Ao casar com Maria, uma jovem interesseira, o conto, com ironia mordaz, revela que a moça acaba reduzida não só a objeto sexual, mas também a alguém circunscrita ao espaço doméstico. A narrativa termina, no dia seguinte ao matrimônio, mostrando que Maria “[...] fica na cozinha, ele passeia de carro” e João aparece com “[...] o vinco da calça perfeito [...]” (Trevisan, 2023, p. 125) e a unha a crescer novamente.

Em “Com o facão dói”, dona Maria e as cinco filhas são aterrorizadas por João da Silva, o companheiro, que bebe, não tem trabalho e espanca-as impiedosamente. A mãe “[...] se arrebenta de tanto que bate roupa” (Trevisan, 2023, p. 214) para outras pessoas para complementar o orçamento doméstico. Duas filhas, uma de treze, outra de quinze, trabalham e ajudam Maria nas despesas da casa. Além disso, João assedia sexualmente as filhas mais velhas, chegando a dizer que “Qualquer dia me sirvo. Filha minha para outro não engordo” (Trevisan, 2023, p. 216). O desejo de Maria é que João

lhe dê o barraco onde moram e a pensão alimentícia das filhas, porém “Desanimada, Maria sonha ficar em paz, na companhia de Odete, Rosinha (a ponta do mindinho por ele decepada com a faca de pão), Suzana, sete anos, Filó, três, e Das Dores, um ano e seis meses” (Trevisan, 2023, p. 216) e as perspectivas de mudança são mínimas, pois está grávida.

Nesse conto, os itens que compõem as representações ideogramáticas João = 男 e Maria = 女 são quase todos preenchidos pelos protagonistas masculino e feminino. No que diz respeito a João da Silva, a narrativa o apresenta como um homem que é alcóolatra, não trabalha, vive à custa de Maria, espanca a mulher e as filhas, tenta abusar sexualmente de “Rosinha, de treze anos” e de “Odete, de quinze anos” (Trevisan, 2023, p. 214). Para referir-se à Maria e às filhas, usa expressões como “bandida”, “bruxa Maria”, “bando de feiticeiras”, “diabinhas”. Maria, por sua vez, embora lave roupa para fora, está presa às atividades da casa e é assujeitada ao companheiro violento conforme as seguintes passagens da narrativa: “Não é capaz de pegar um copo de água. Tudo tem que ser dado na mão”, “Sou uma escrava” (Trevisan, 2023, p. 214), “– A ele eu dou tudo. É calça de veludo, é sabonete, é cigarro” (Trevisan, 2023, p. 216).

Fechamento

As reflexões efetuadas ao longo deste texto procuraram destacar que Dalton Trevisan não efetuou apenas um processo de redução de seus contos ao mínimo, retirando deles todos os elementos textuais que considerou supérfluos. Seu percurso por uma escrita de certa forma constrangida dos contos também atingiu as personagens, fixadas em poucos nomes dos quais lança mão para pô-las em ação nas suas histórias.

Seu senso de economia na criação de personagens foi ilustrado aqui com algumas considerações sobre os protagonistas João e Maria, presentes nos sete contos estudados e que não representam as mesmas pessoas embora tenham traços semelhantes que as aproximem umas das outras. As duas personagens dos contos são transformadas em signos. Mas, mais do que isso, os dois nomes se configuram em dois ideogramas com um número alto de características que apreendem não só elementos patriarcais do tempo em que tais pictogramas foram criados – há cerca de 3.500 anos – quanto de marcas contumazes dos Joões e Marias de Trevisan, tais como machismo, subserviência feminina, alcoolismo, violência física, psicológica, verbal e sexual etc.

Em suma, as análises dos dois protagonistas nos sete contos estudados (“Todas as Marias são coitadas”, “Maria pintada de prata”, “A partilha”, “Batalha de bilhetes”, “Tutuca”, “Paixão de palhaço” e “Com o facão dói”) se basearam na equação João = 男 e Maria = 女, que serviu para dissecar os relacionamentos supostamente afeti-

vos que se mostram perturbadores, misóginos, opressores, violentos que vivenciam os diversos Joões e Marias dos contos que, ao mesmo tempo em que são os mesmos, representam uma galeria de outros Joões e Marias.

Referências

ARCONES, Pedro Ceinos. **Kanjis japoneses**: un aprendizaje fácil basado en su etimología y evolución. España: Miraguano, 2014.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. *Você não presta, mas eu te amo*: As histórias de João e Maria de Dalton Trevisan. In: PAIXÃO, Fernando; GUIMARÃES, Hélio de Seixas (org.). **Dalton Trevisan: uma literatura nada exemplar**. São Paulo: Tinta-da-China Brasil; Instituto de Estudos Brasileiros, 2024, p. 158-193.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

MASSI, Augusto. Antologia como método. In: TREVISAN, Dalton. **Antologia pessoal**. Rio de Janeiro: Record, 2023, p. 10-27.

MASSI, Augusto; MORAES, Eliane Robert; ROSENBAUM, Yudith. Sobre Dalton Trevisan e outros malditos: entrevista com Berta Waldman. In: PAIXÃO, Fernando; GUIMARÃES, Hélio de Seixas (org.). **Dalton Trevisan: uma literatura nada exemplar**. São Paulo: Tinta-da-China Brasil; Instituto de Estudos Brasileiros, 2024, p. 31-54.

MENEZES, Philadelpho. **Poesia concreta e visual**. São Paulo: Ática, 1998. (Coleção Roteiros de leitura).

PAIXÃO, Fernando. Dalton Trevisan e a forma breve, brevíssima. In: PAIXÃO, Fernando; GUIMARÃES, Hélio de Seixas (org.). **Dalton Trevisan: uma literatura nada exemplar**. São Paulo: Tinta-da-China Brasil; Instituto de Estudos Brasileiros, 2024, p.120-132.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. 6. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004.

PINTO, Manuel da Costa. Dalton Trevisan. In: PINTO, Manuel da Costa. **Literatura brasileira hoje**. São Paulo: PubliFolha, 2004, p. 87-90.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

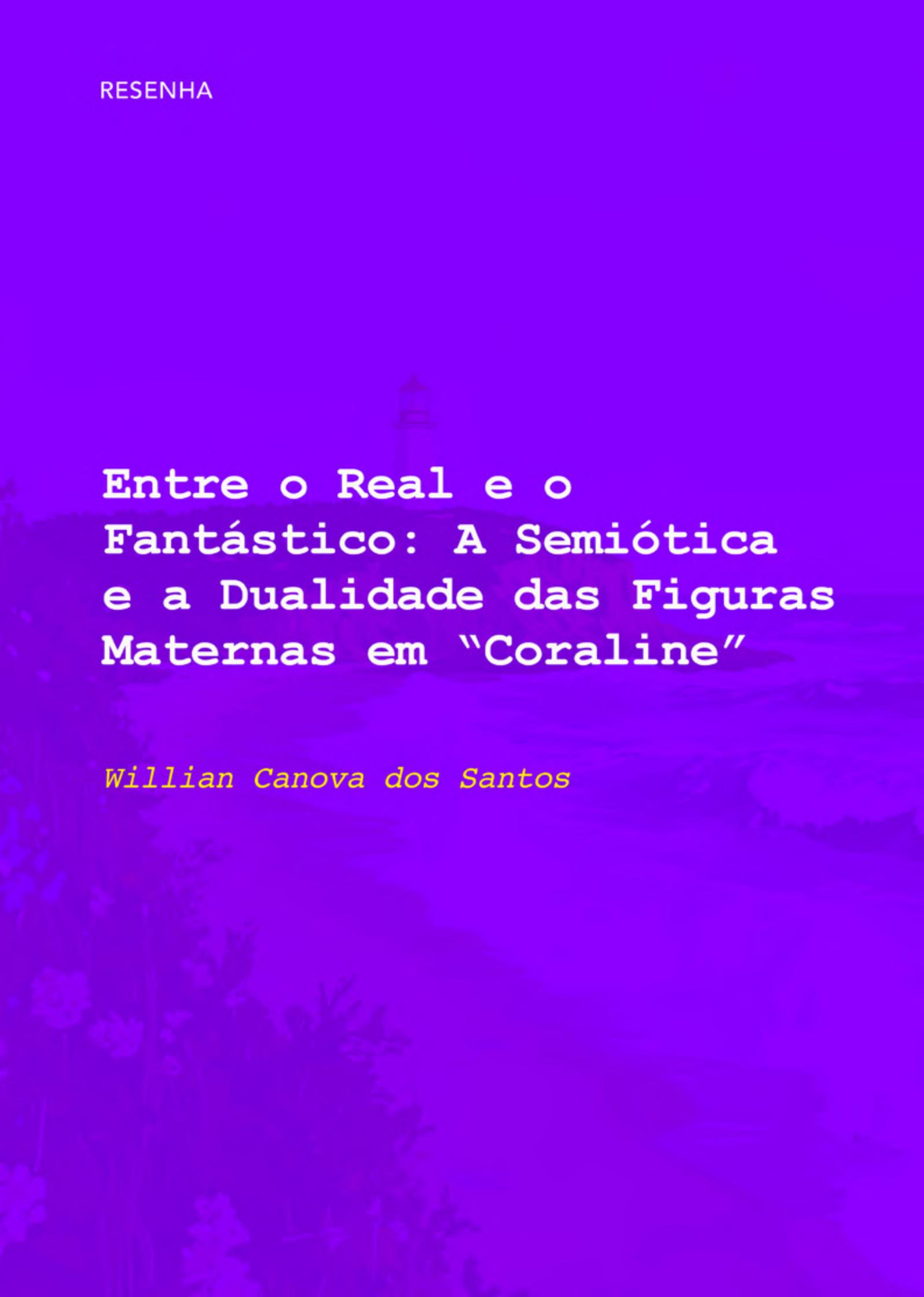
TREVISAN, Dalton. **Antologia pessoal**. Rio de Janeiro: Record, 2023.

A scenic coastal landscape featuring a lighthouse on a cliff overlooking a sandy beach and the ocean. The text "SEÇÃO 1" is overlaid in the center. The scene is captured in a soft, painterly style with a muted color palette. In the foreground, there are dark, silhouetted plants with small white flowers. The lighthouse is a tall, white tower with a dark lantern room, situated on a rocky outcrop. The beach is wide and sandy, with gentle waves lapping at the shore. The sky is a pale, hazy blue, and the overall atmosphere is serene and quiet.

SEÇÃO 1

Parte 1

Interartes e gênero
pela luneta da semiótica



**Entre o Real e o
Fantástico: A Semiótica
e a Dualidade das Figuras
Maternas em "Coraline"**

Willian Canova dos Santos

SOBRE O AUTOR

Willian Canova dos Santos

Professor. Mestrando em Educação pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná, vinculado à linha de pesquisa "Cultura, Processos Educativos e Formação de Professores". Suas pesquisas concentram-se na área do trabalho, trabalho docente, políticas públicas, infância, linguística aplicada ao ensino de línguas.

ENTRE O REAL E O FANTÁSTICO: A SEMIÓTICA E A DUALIDADE DAS FIGURAS MATERNAS EM "CORALINE"

RESUMO: Esta resenha teórico-crítica propõe-se a analisar *Coraline*, de Neil Gaiman (2003), dialogando com a dualidade materna entre a mãe biológica e a "Outra Mãe". O texto investiga como essas figuras que corroboram com a maternagem influenciam (moldam) a identidade e a autonomia da protagonista, articulando a semiótica, a mediação e a recepção. O objetivo a partir deste texto é refletir sobre as transformações sociais e culturais presentes na narrativa, utilizando-se da relação entre comunicação, literatura, arte e sociedade. A metodologia empregada envolve análise textual e o diálogo com as teorias de Held (1980), Candido (2007), Greimas e Courtés (2008), Santaella (2007) e Leite (2004). A conclusão ressalta como Gaiman constrói uma crítica à figura materna, na qual permite novas interpretações sobre a função (papel) da mulher na sociedade contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica; mediação; literatura fantástica; figuras femininas; identidade.

BETWEEN REALITY AND FANTASY: THE SEMIOTICS AND DUALITY OF MATERNAL FIGURES IN CORALINE

ABSTRACT: This theoretical-critical review aims to analyze *Coraline* by Neil Gaiman (2003), engaging with the maternal duality between the biological mother and the "Other Mother". The text explores how these figures, which support motherhood, influence (shape) the protagonist's identity and autonomy by intertwining semiotics, mediation, and reception. The purpose of this analysis is to reflect on the social and cultural transformations embedded in the narrative, drawing on the relationship between communication, literature, art, and society. The methodology employed includes textual analysis and dialogue with the theories of Held (1980), Candido (2007), Greimas and Courtés (2008), Santaella (2007), and Leite (2004). The conclusion highlights how Gaiman critiques the maternal figure, allowing for new interpretations of the role of women in contemporary society.

KEYWORDS: Semiotics; mediation; fantastic literature; female figures; identity.

ENTRE LO REAL Y LO FANTÁSTICO: LA SEMIÓTICA Y LA DUALIDAD DE LAS FIGURAS MATERNAS EN CORALINE

RESUMEN: Esta reseña teórico-crítica se propone analizar *Coraline*, de Neil Gaiman (2003), dialogando con la dualidad materna entre la madre biológica y la "Otra Madre". El texto investiga cómo estas figuras, que refuerzan la maternidad, influyen (moldean) en

la identidad y la autonomía de la protagonista, articulando la semiótica, la mediación y la recepción. El objetivo de este texto es reflexionar sobre las transformaciones sociales y culturales presentes en la narrativa, utilizando la relación entre comunicación, literatura, arte y sociedad. La metodología empleada incluye el análisis textual y el diálogo con las teorías de Held (1980), Candido (2007), Greimas y Courtés (2008), Santaella (2007) y Leite (2004). La conclusión destaca cómo Gaiman construye una crítica a la figura materna, permitiendo nuevas interpretaciones sobre el rol de la mujer en la sociedad contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Semiótica; mediación; literatura fantástica; figuras femeninas; identidad.

A vida humana é uma ficção que o homem
inventa à medida em que caminha.

Jacqueline Held (1980)

Em *Coraline*, livro escrito por Neil Gaiman (2003), a figura materna é explorada sob o viés da semiótica e da mediação. O termo “semiótica” vem da raiz grega *semeion*, que significa “signo”. “A Semiótica é a ciência dos signos” (Santaella, 2007, p. 7). Além disso, “[...] a teoria semiótica deve apresentar-se inicialmente como o que ela é, ou seja, *uma teoria da significação*” (Greimas e Courtés, 2008, p. 455, grifos do autor).

No contexto da narrativa, observa-se que “[...] a significação se inscreve como sentido articulado [...]”, “[...] na dicotomia sentido/significação” (Greimas e Courtés, 2008, p. 459), permitindo leituras que ultrapassam/extrapolam o literal. Esta resenha teórico-crítica busca compreender como a mãe biológica e a “Outra Mãe”¹, embora ambas façam parte do plano real narrativo, simbolizam, respectivamente, proteção e terror, influenciando a busca de Coraline por identidade e autonomia.

A dualidade entre essas figuras maternas e a interação entre o mundo real e o fantástico ecoam na discussão de Held (1980, p. 28), que reflete: “O que é que vivifica o fantástico [...] senão a simples vida cotidiana, com seus problemas, sua comicidade, seus ridículos, sua mistura íntima de cuidados, de angústia, de pitoresco, de ternura?”.

1 A “Outra Mãe” é uma personagem que espelha a mãe biológica de Coraline, porém assume uma postura de “fada e monstro”. Seu comportamento é afetuoso e ao mesmo tempo manipulador, o que simboliza as tentações de uma maternidade idealizada que, por trás das aparências, pode representar opressão e ameaça à autonomia, ou seja, um controle exacerbado que por momentos sufoca Coraline.

A “Outra Mãe” representa a tentação e a ameaça, reafirmando, por contraste, os limites estabelecidos pela mãe biológica. Esta última, com suas falhas e distanciamentos, simboliza a segurança e a estabilidade do cotidiano, ainda que restritiva. A dualidade entre a ameaça oferecida pela “Outra Mãe” e a proteção, muitas vezes rígida, da mãe biológica constrói uma estrutura em que a ficção se organiza “[...] não pela admissão caótica dum sem-número de elementos, mas pela escolha de alguns, organizados segundo uma certa lógica de composição [...]” (Candido, 2007, p. 60).

Ao explorar essas nuances, a obra escrita leva o leitor a questionar não apenas os limites da maternidade, mas o quanto a liberdade de Coraline depende de sua relação com essas figuras maternas, complexificadas pela intertextualidade e pela polifonia² que evidenciam a profundidade das personagens.

Leite (2004, p. 205) elucida esse dilema ao afirmar que “[...] mãe é uma cruz na minha vida. Nunca gostei da minha e duvido que as pessoas gostem tanto da sua quanto dizem [...]”, revelando a complexidade e a ambiguidade dos laços maternos, muitas vezes romantizados. Ele sugere ainda que “[...] o mundo seria outro sem mães [...] Os filhos seriam todos órfãos, órfãos e felizes” (Leite, 2004, p. 205). Gaiman reflete sobre essa ambivalência, construindo a “Outra Mãe” como um porto seguro ameaçador, contraposta à mãe biológica, e permitindo a Coraline questionar a proteção e a restrição que caracterizam seu vínculo materno.

Gaiman utiliza a semiótica para construir as figuras maternas como símbolos de mediação, em uma relação que espelha tanto as tensões sociais quanto o desenvolvimento pessoal de Coraline. Dessa forma, Gaiman transcende uma visão simplista da maternidade, revelando, conforme Held (1980), Candido (2007) e Leite (2004), o conflito entre o ideal e o real em uma intertextualidade que permeia a literatura e o cinema contemporâneo.

No âmbito literário, a obra dialoga com a semiótica ao explorar a “sensorialidade das mediações”³ nos estudos interartes e na comunicação. As figuras de linguagem e

² O termo polifonia, cunhado pelo teórico Mikhail Bakhtin, refere-se à presença de múltiplas vozes ou perspectivas dentro de uma narrativa, na qual cada personagem apresenta uma visão de mundo própria e independente. Em uma obra polifônica, essas vozes dialogam e contrastam entre si, promovendo uma estrutura narrativa rica e complexa. Na análise de *Coraline*, a polifonia é percebida nas diferentes formas de maternidade representadas pelas figuras da mãe biológica e da “Outra Mãe” que simbolizam valores e experiências divergentes e aprofundam o desenvolvimento da protagonista.

³ A expressão “sensorialidade das mediações”, refere-se à maneira como os signos e as representações literárias e cinematográficas ativam as percepções sensoriais e emocionais dos leitores, criando conexões significativas entre o texto e a experiência do público. Ao explorar a semiótica, a obra investiga como as figuras de linguagem e os símbolos interativos se entrelaçam na construção da maternidade, revelando as nuances da identidade feminina e suas implicações sociais. Essa perspectiva (abordagem) permite que *Coraline* funcione não apenas como uma narrativa,

os símbolos interativos reforçam a complexidade da maternidade, promovendo novas interpretações sobre a função social da mulher, cuja identidade frequentemente está atrelada à maternagem e ao ato de gerar.

Assim, *Coraline* conduz o leitor a reflexões que vão para além do plano narrativo, trazendo à tona as tensões culturais e históricas em torno da figura materna. Essa análise demonstra uma semiótica polissêmica e multifacetada que integra o universo interartes da narrativa, tensionando as questões familiares que se entrelaçam nas relações entre mãe e filha.

Referências

CANDIDO, Antônio. A personagem do Romance. In: CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Coleção Debates).

GAIMAN, Neil. **Coraline**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003.

GREIMAS, Algirdas Julien.; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 455-459.

HELD, Jacqueline. **O imaginário no poder**: as crianças e a literatura fantástica. Trad. Carlos Rizzi. 2. ed. São Paulo: Summus, 1980 (Novas buscas em educação; v. 7).

LEITE, Ivana. "Mãe, o cacete". In: RUFFATO, Luiz (org.). **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 204-208.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

mas como um espaço de reflexão crítica sobre as tensões culturais e históricas que permeiam a figura materna. Além disso, essa análise pode ser conceituada à luz da catarse (kátharsis) grega, que envolve a transformação e a revelação de significados por meio de interações e mediações, ressaltando a multiplicidade de significados que emergem das interações entre os personagens e o contexto em que estão inseridos.



A cor da sociedade
patriarcal: “O papel
de parede amarelo”,
de Charlotte Perkins
Gilman, pela lente da
tricotomia peirceana

Jozieli Cardenal Suttilli

SOBRE A AUTORA

Jozieli Cardenal Suttilli

*Jornalista. Professora do Centro
Universitário de Pato Branco (UNIDEP).
Doutora e mestra em Desenvolvimento Regional
pela Universidade Tecnológica Federal do
Paraná (UTFPR/PB). Suas pesquisas versam
sobre Gênero, Decolonialidade, Memória,
Mediação, Análise Dialógica do Discurso e
Semiótica.*

**A COR DA SOCIEDADE PATRIARCAL:
"O PAPEL DE PAREDE AMARELO", DE CHARLOTTE PERKINS GILMAN, PELA
LENTE DA TRICOTOMIA PEIRCEANA**

RESUMO: Esta resenha analisa como a percepção da cor, enquanto signo, contribui para a construção narrativa em "O papel de parede amarelo", de Charlotte Perkins Gilman, à luz da teoria de Charles Sanders Peirce. A partir da tricotomia peirceana, a análise explora o papel simbólico das cores na estrutura e no sentido da obra, traduzindo as alegorias usadas pela autora em sua crítica contra-hegemônica às normas patriarcais impostas às mulheres.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; semiótica; signo; cor; gênero.

**THE COLOR OF PATRIARCHAL SOCIETY:
"THE YELLOW WALLPAPER" BY CHARLOTTE PERKINS GILMAN THROUGH THE
LENS OF PEIRCE'S TRIADIC MODEL**

ABSTRACT: This review analyzes how the perception of color, as a sign, contributes to the narrative construction in "The Yellow Wallpaper" by Charlotte Perkins Gilman, in light of Charles Sanders Peirce's theory. Through Peirce's triadic model, the analysis explores the symbolic role of colors in the structure and meaning of the work, translating the allegories employed by the author in her counter-hegemonic critique of the patriarchal norms imposed on women.

KEYWORDS: Literature; semiotics; sign; color; gender.

**EL COLOR DE LA SOCIEDAD PATRIARCAL:
"EL PAPEL PINTADO AMARILLO", DE CHARLOTTE PERKINS GILMAN, A TRAVÉS
DE LA LENTE DE LA TRICOTOMÍA PEIRCEANA**

RESUMEN: Esta reseña analiza cómo la percepción del color, en tanto signo, contribuye a la construcción narrativa en "El papel pintado amarillo", de Charlotte Perkins Gilman, a la luz de la teoría de Charles Sanders Peirce. A partir de la tricotomía peirceana, el análisis explora el papel simbólico de los colores en la estructura y el sentido de la obra, traduciendo las alegorías empleadas por la autora en su crítica contrahegemónica a las normas patriarcales impuestas a las mujeres.

PALABRAS CLAVE: Literatura; semiótica; signo; color; género.

No estudo dos signos, a sensorialidade das cores adquire um lugar de destaque, uma vez que assume um potencial multiforme no que se refere à construção de sentido. Utilizadas de forma cuidadosa e estratégica nos mais variados gêneros narrativos e enunciativos, as cores são objetos de estudo em diversas perspectivas teóricas, bem como por diferentes semiotistas, linguistas e filósofos da linguagem.

Nesta resenha, portanto, busca-se refletir sobre a composição sígnica das cores na narrativa literária, a partir da contribuição teórica de Charles Sanders Peirce. Aqui, propõe-se mirar o enredo da obra “O papel de parede amarelo”, de Charlotte Perkins Gilman, por meio das lentes da tricotomia peirceana.

Antes de prosseguirmos, é importante pontuar a representatividade de *O papel de parede amarelo*. Este é um conto considerado uma obra clássica da literatura feminista, publicado em 1892 – ou seja, quando ainda caminhávamos para o que viria a ser o movimento sufragista na Europa, em que as lutas femininas versavam por invisibilidades de gênero decorrentes do matrimônio heteronormativo e à busca pelo direito ao voto (Vianna, 2017).

Nesse contexto temos Gilman: uma autora americana com 32 anos, que viu o pai abandonar a mãe com muitos filhos. A justificativa para o abandono paterno teria sido a iminência de uma nova gravidez da mãe (Hedges, 2020). Coincidentemente, *O papel de parede amarelo* traz uma protagonista que sofre de depressão, caracterizando-se por mobilizar questões socioafetivas decorrentes de normativas de gênero ligadas ao matrimônio e à cobrança da maternidade.

Já na efervescência do movimento sufragista, Gilman publica a obra de não-ficção “Women and economics” (1898), tornando-se também uma referência no meio acadêmico por abordar a relação entre capitalismo e patriarcalismo enquanto alicerces de desigualdades sociais e econômicas vividas por mulheres norte-americanas.

Gilman também escreveu o livro “Herland – A terra das mulheres”, publicado inicialmente em folhetim em 1915 e que retrata um país habitado por mulheres; onde, ainda assim, a maternidade permanece sendo uma das principais funções sociais exercida por suas habitantes. A obra, que configura-se como uma narrativa de ficção científica, situa a contribuição de mulheres nesse gênero, assim como antecipou Mary Shelley em 1818 em “Frankenstein”.

Temos, portanto, uma autora consciente do lugar canônico instituído pelo patriarcado na sociedade e que, para debatê-lo, transita por diferentes gêneros, exercendo sua criatividade e lirismo a partir de uma desobediência de gênero que também soube mobilizar signos sociais e semânticos na composição de suas narrativas. Aqui, o foco de análise permanece sendo *O papel de parede amarelo*.

A cor, a loucura e a consciência

O papel de parede amarelo é um conto narrado em primeira pessoa, a partir do fluxo de consciência da protagonista que compartilha com o leitor trechos do seu diário. Seu nome não é revelado no decorrer das páginas. A ausência dessa identidade caracteriza-se como mais um indício de que o intuito, aqui, é mobilizar a relação dos questionamentos e sofrimento da personagem enquanto lampejos comuns a *todas as mulheres* que têm suas existências constituídas em sociedades patriarcais.

Aqui, Gilman nos convida a refletir sobre o lugar da loucura na vida das mulheres do século XIX. Casada com um médico – que aqui representa a razão e a ciência – a protagonista vivencia “[...] uma depressão nervosa passageira – uma ligeira propensão à histeria” (Gilman, 2020). Por prescrição médica – seu marido e seu irmão são médicos, ou seja, duas figuras masculinas – ela foi proibida de trabalhar e orientada a passar alguns dias em uma *casa isolada*, uma propriedade rural onde terá mais momentos ao ar livre, repouso absoluto e estará afastada do convívio social. Para o marido, eis um *lugar romântico*; para ela, um *lugar fantasmagórico*.

Lucia Santaella (1983) pontua que há vários signos do mesmo objeto, o que nos ajuda a compreender por que a representação de casa não é unívoca entre os personagens. Ou seja, há uma multiplicidade sónica que decorre das experiências que constituem o ponto de vista do interpretante. “E isto, já ao nível do que chamamos de percepção. Perceber não é senão traduzir um objeto de percepção em um julgamento de percepção, ou melhor, é interpor uma camada interpretativa entre a consciência e o que é percebido” (Santaella, 1983, p. 51).

Nesse imóvel, o casal instala-se num cômodo que, outrora, foi um quarto de crianças e preserva parte da decoração infantil, especialmente, o *papel de parede amarelo*. Situar a convivência do matrimônio no quarto infantil foi uma escolha semiótica de Gilman, sustentada pela valoração sónica da maternidade. Embora o enredo não traga essa vivência com clareza, aqui defendemos que a histeria que acomete a protagonista decorre de duas possibilidades: a) uma depressão pós-parto, condição ainda desconhecida no contexto histórico em que a obra foi criada; b) a pressão pela

gestação de um primogênito para o jovem casal, atribuição atrelada às obrigações conjugais das mulheres. Observa-se, aqui, retomando o viés autobiográfico, que Gilman sofreu de depressão pós-parto (Hedges, 2020).

Para Peirce (2017), o caminho para constituição do pensamento-signo percorre três etapas da experiência humana: *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*. Eis a tricotomia peirceana e seus três modos de referência usados para identificar como os fenômenos aparecem à consciência; modos de operação sígnica, que processam-se na mente do interpretante e são, na maior parte das vezes, simultâneos, porém, distintos.

Na *primeiridade*, o signo é reconhecido pelo *ícone* e configura-se como *quali-signo*, uma vez que a relação entre signo e objeto ainda está em formação. Aqui, o interpretante é impactado pela sensorialidade da experiência, pelos primeiros sinais, tais como cores, cheiros e sons. Já na *secundidade*, a valoração sígnica está no *índice*, que enquanto *sin-signo* retrata o significado do objeto no contexto em que o mesmo está inserido. A completude do signo ocorre na *terceiridade*, etapa em que o *símbolo* assume o lugar de *legi-signo* e mobiliza o repertório sociocultural do sujeito que o interpreta; vivências passadas, crenças, valores e papéis sociais que o mesmo exerce (Peirce, 2017; Santaella, 1983, 2004).

Embora seja possível desdobrar cada uma das etapas da tricotomia peirceana a partir das percepções mobilizadas por Gilman em *O papel de parede amarelo*, na *primeiridade*, especialmente do que se refere à composição sígnica da cor amarela enquanto elemento central da história. Nessa etapa, o signo é a pura qualidade de ser e sentir, a consciência imediata, a primeira impressão e sentimento diante das experiências, “[...] o sentimento, a consciência que pode ser compreendida como um instante do tempo, consciência passiva da qualidade, sem reconhecimento ou análise” (Peirce, 2017, p. 14). Neste sentido:

O sentimento ou a qualidade de impressão é um quase-signo porque já funciona como um primeiro, vago e impreciso predicado das coisas que a nós se apresentam. A ação ou experiência também pode funcionar como signo porque se apresenta como resposta ou marca que deixamos nomundo [...] (Santaella, 1983, p. 54).

Já que esta é uma história narrada por uma mulher adoecida pela histeria, vale, portanto, avançar para a *secundidade* e para a *terceiridade*, pontuando que um dos objetos de estudo de Peirce (2017) foi a relação do pensamento e da consciência no desenvolvimento da interpretação sígnica, fenômeno cognitivo resultante de experiências anteriores – uma vez que o presente é constituído, ao mesmo tempo, pelo passado e pelo presente.

É nesse ponto, que mistura ficção e memória, que o quarto infantil recebe valoração sígnica: além do papel de parede amarelo que atormenta a personagem, o cômodo possui *janelas gradeadas* – e esse lugar, em sua totalidade, simboliza o sentimento da protagonista: uma jovem mulher aprisionada pelas convenções de gênero, pelo matrimônio e por sua condição mental. “Nunca na vida vi um papel tão feio” (Gilman, 2020), é assim que a narradora apresenta a decoração do quarto, descrevendo-o:

É esmaecido o bastante para confundir o olho que o segue, intenso o bastante para o tempo todo irritar e incitar seu exame, e, quando seguimos por um tempo suas curvas imperfeitas e duvidosas, elas de súbito cometem suicídio – afundam-se em ângulos deploráveis, aniquilam-se em contradições inconcebíveis (Gilman, 2020, p. 17).

Embora esteja citando a forma como vê e interpreta o papel de parede, as características apontadas podem ser transferidas às mulheres, bem como à maneira como a protagonista sente-se em relação a sua condição social, afinal “[...] para conhecer e se conhecer, o homem se faz signo e só interpreta esses signos traduzindo-os em outros signos” (Santaella, 1983, p. 52). O trecho acima também antecipa o desfecho da história, em que uma mulher metamorfoseada pela loucura adquire traços animais e acredita pertencer ao papel de parede que tanto a incomoda.

Nesse momento, rasgar o papel de parede significa transgredir e romper com as convenções e gênero: “Finalmente consegui sair, respondi, apesar de você e de Jane! E arranquei a maior parte do papel, então você não vai poder me colocar de volta” (Gilman, 2020, p. 69). Portanto, o papel de parede, aqui, ao transitar pelas três etapas da tricotomia peirceana, simboliza a sociedade. E essa sociedade tem uma cor: o amarelo. “A cor é repulsiva, quase revoltante; um amarelo esfumado e sujo, estranhamente desbotado pela luz do sol, em seu lento transladar. Em alguns pontos, é de um alaranjado pálido e desagradável; em outros, de um tom sulfuroso e enjoativo” (Gilman, 2020, p. 17).

Um papel de parede rasgado

Ao olhar brevemente para alguns momentos da obra de Gilman, insurgem aqui alegorias recorrentes em sua produção e que regressam no simbolismo de uma cor que, ao ser analisada pela tricotomia de Peirce (2017), retrata a maternidade, a solidão feminina, a loucura, a ciência e a política sexual. Tais temas, presentes de forma subjetiva e intertextual em *O papel de parede amarelo*, também decorrem do ativismo político exercido por Gilman, que atuou em movimentos sociais ligados aos direitos para mulheres, permanecendo enquanto liderança feminista até sua morte em 1935.

Por vezes guiada por experiências autobiográficas, eis uma autora que soube usar a ironia e a metáfora como instrumentos de composição criativa, literária e semiótica.

Referências

GILMAN, Charlotte Perkins. **O papel de parede amarelo**. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

HEDGES, Elaine. Posfácio. *In*: GILMAN, Charlotte Perkins. **O papel de parede amarelo**. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos**: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIANNA, Cynthia Semíramis Machado. **A reforma sufragista**: marco inicial da igualdade de direitos entre mulheres e homens no Brasil. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Direito, Belo Horizonte, 2017.

A força das
escrevivências em
"Cartas para minha avó",
de Djamila Ribeiro,
"Cartas para a minha mãe",
de Teresa Cárdenas, e em
"Carta a minha filha",
de Maya Angelou

Rosângela Aparecida Marquezi

Franciele Clara Peloso

SOBRE AS AUTORAS

Rosângela Aparecida Marquezi

Professora de Literatura na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus Pato Branco. Suas pesquisas versam sobre Literatura Africana de Expressão Portuguesa, Literatura Afro-Brasileira, Literatura Infantojuvenil e Ensino.

Franciele Clara Peloso

Pedagoga. Professora da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR/PB). Doutora em Educação pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Suas pesquisas versam sobre Teoria Freiriana, Decolonialidade, Arte, Didática e Formação de Professores.

A FORÇA DAS ESCRIVÊNCIAS EM “CARTAS PARA MINHA AVÓ”, DE DJAMILA RIBEIRO, “CARTAS PARA A MINHA MÃE”, DE TERESA CÁRDENAS, E EM “CARTA A MINHA FILHA”, DE MAYA ANGELOU

RESUMO: Esta resenha apresenta algumas considerações breves sobre os livros: “Cartas para minha avó”, de Djamila Ribeiro, “Cartas para a minha mãe”, de Teresa Cárdenas, e “Carta a minha filha”, de Maya Angelou. Essas três narrativas são escritas por mulheres negras que se utilizam do gênero textual carta para expressar escrituras que ecoam coletivamente, e apresentam reflexões sobre as lutas contra o racismo, a busca pela identidade e a superação de adversidades. Desse modo, ressalta-se a importância desses textos literários como instrumentos de transformação social, capazes de gerar diálogos que nos levam à reflexão e à mudança. As autoras, ao compartilharem suas histórias – fictícias ou reais –, não apenas constroem um legado de resistência, mas também se insurgem e ampliam nossa compreensão do papel da literatura na emancipação e na criação de um espaço de resistência coletiva. A leitura, fruição e análise dessas obras revelam a força da escritura e da literatura como ferramentas poderosas de afirmação da identidade e de luta pela igualdade.

PALAVRAS-CHAVE: Escritura; literatura feminina; “Cartas para minha avó”; “Cartas para minha mãe”; “Carta a minha filha”.

THE STRENGTH OF THE “ESCRIVÊNCIAS” IN “CARTAS PARA MINHA AVÓ”, OF DJAMILA RIBEIRO, “CARTAS PARA A MINHA MÃE”, OF TERESA CÁRDENAS, AND IN “CARTA A MINHA FILHA”, OF MAYA ANGELOU

ABSTRACT: This review presents some brief considerations about the books: “Cartas para minha avó”, by Djamila Ribeiro, “Cartas para a minha mãe”, by Teresa Cárdenas, and “Carta a minha filha”, by Maya Angelou. These three narratives are written by black women who use the textual genre letter to express “escrituras” that echo collectively, and present reflections on the fights against racism, the search for identity and overcoming adversity. In this way, this review highlights the importance of these literary texts as instruments of social transformation, capable of generating dialogues that lead us to reflection and changes. The authors, by sharing their stories, fictional or real, not only build a legacy of resistance, but also rise up and lead us to expand our understanding of the role of literature in emancipation and in the creation of a space for collective resistance. Reading, enjoying and analyzing these works reveals the strength of “escritura” and literature as powerful tools for affirming identity and fighting for equality.

KEYWORDS: “Escritura”; women’s literature; “Cartas para minha avó”; “Cartas para minha mãe”; “Letter to My Daughter”.

LA FUERZA DE LAS “ESCREVIVÊNCIAS” EN “CARTAS PARA MINHA AVÓ”, DE DJAMILA RIBEIRO, “CARTAS AL CIELO”, DE TERESA CÁRDENAS, Y EN “CARTA A MINHA FILHA”, DE MAYA ANGELOU

RESUMEN: Esta reseña presenta algunas consideraciones breves sobre los libros “Cartas para minha avó”, de Djamila Ribeiro; “Cartas al cielo”, de Teresa Cárdenas; y “Carta a minha filha”, de Maya Angelou. Estas tres narrativas, escritas por mujeres negras, utilizan el género textual de la carta para expresar “escrevivências” que resuenan colectivamente y presentan reflexiones sobre las luchas contra el racismo, la búsqueda de la identidad y la superación de adversidades. De este modo, la reseña resalta la importancia de estos textos literarios como instrumentos de transformación social, capaces de generar diálogos que nos llevan a la reflexión y al cambio. Las autoras, al compartir sus historias – ficticias o reales –, no solo construyen un legado de resistencia, sino también se levantan y amplían nuestra comprensión del papel de la literatura en la emancipación y en la creación de un espacio de resistencia colectiva. La lectura, el disfrute y el análisis de estas obras revelan la fuerza de la “escrevivências” y de la literatura como herramientas poderosas para la afirmación de la identidad y la lucha por la igualdad.

PALABRAS CLAVE: “Escrevivência”; literatura femenina; “Cartas para minha avó”; “Cartas al cielo”; “Carta a minha filha”.

Três mulheres, três vozes, três gerações, três países, três américas, três potências literárias... Esses são alguns pontos importantes que observamos na escrita da brasileira Djamila Ribeiro, em “Cartas para minha avó”; da escritora cubana Teresa Cárdenas, em “Cartas para a minha mãe”; e da escritora estadunidense Maya Angelou, em “Carta a minha filha”. Esses três livros, cujas vozes narrativas acabam por se entrelaçar devido a temáticas comuns e caras às mulheres e, sobretudo, às mulheres negras, apresentam, apesar de peculiaridades diferentes, o desejo em romper com estereótipos e preconceitos. Nas três narrativas, que entendemos como sendo uma escrita de si, há uma força muito forte de sentimentos e afetividades que atravessam não apenas as páginas do escrito mas também as leitoras e leitores que a esse gênero se debruçam.

Para Gomes (2004, p. 7), a escrita de si é “ [...] como um ato terapêutico, catártico, para quem escreve e para quem lê”, e isso propicia uma espécie de alívio aos cansaços da vida. Essa escrita é tratada nessa resenha segundo a **escrevivência**, termo/conceito cunhado pela escritora afro-brasileira Conceição Evaristo (2020) e que pode ser entendido como um comprometimento entre o que se vive e o que se escreve. Além disso, a escrevivência é o ato de escrever a partir de uma voz coletiva: uma escrita que representa tantas outras escritas, como a autora mesmo afirma: “Gosto de ouvir, mas

não sou hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. Portanto essas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas” (Evaristo, 2020, n.p.). A escrevivência aparece nas três narrativas. Elas têm em comum uma escrita feita por mulheres, negras, e que apresenta importantes discussões acerca da luta antirracista, seja na forma de as personagens lidarem com suas dores ou na forma de elas lidarem com a superação dessas, no que Vilma Piedade (2017) chama de Dororidade, que amplia a discussão da sororidade, pois abarca a união de mulheres negras.

Em **“Cartas para minha avó”**, a escritora e filósofa brasileira Djamila Ribeiro escreve cartas para sua avó, *in memoriam*, de modo autobiográfico, refletindo sobre a sua vida, mas também a de todas as mulheres da família, desde a infância até a idade adulta. A edição analisada é a primeira, de 2021, e foi lançada pela Companhia das Letras. A narrativa de Djamila traz memórias afetivas que narram os desafios e os aprendizados da autora, com um foco especial nas questões do racismo, feminismo e das lutas de classe. As cartas destacam a relevância das figuras femininas, nos oferecendo recordações de momentos ternos, mas também de lições rigorosas transmitidas tanto pela mãe, D. Erani, quanto pela avó, D. Antônia. Essas lições buscam, na verdade, preparar a autora-narradora para enfrentar uma sociedade marcada pelo preconceito racial e pela desigualdade social, mas acabam deixando marcas dolorosas, como observamos no excerto a seguir: “Claro que precisávamos aprender a ter responsabilidades, mas éramos crianças, íamos errar – e somos seres humanos, vamos errar. Essa rigidez, porém, acabou acentuando os problemas de autoestima que o racismo nos causa” (Ribeiro, 2021, p. 23).

Ao longo da narrativa de Ribeiro (2021), percebemos que a Dororidade se apresenta em vários momentos entre as mulheres negras que compartilham experiências e dores comuns. Esse conceito se manifesta, principalmente, nas relações de afeto e amizade que a autora desenvolveu com pessoas próximas, como suas amigas Marília e Flávia, cujos laços, ela destaca, têm sido fundamentais em sua trajetória pessoal e política. Além disso, Djamila busca transmitir esse afeto à sua filha Thulane, cultivando um ambiente de amor e proteção. “Cartas para minha avó” transcende a autobiografia e se configura como uma escrita de resistência e empoderamento, na qual a autora emprega a escrevivência para retratar as vivências e as lutas de muitas mulheres negras no Brasil.

“Cartas para a minha mãe”, da escritora cubana Teresa Cárdenas, apresenta a mãe, *in memoriam*, como destinatária. O livro foi publicado originalmente em Cuba, com o título de *“Cartas al cielo”*, no ano de 1998. A edição resenhada é terceira reimpressão

da Editora Pallas, de 2020, com tradução de Eliana Aguiar. Ao se conhecer a produção literária de Cárdenas, é possível afirmarmos que ela transcende o ato de escrever, pois assume uma voz que representa as memórias coletivas de mulheres afro-latino-americanas, no que, conforme já enunciamos, se evidencia a escrita de escrevivência. A autora tem uma importante presença no meio literário e tem sido referência para novas autoras e novos autores comprometidos com a denúncia da violência colonialista e com a valorização das experiências negras.

Cárdenas, na história que nos narra, em forma de cartas, nos apresenta a protagonista – cujo nome não ficamos sabendo – , uma menina, que vai partilhando com a mãe, falecida há não muito tempo, a saudade que sente, os conflitos familiares que enfrenta, as suas dores e também alegrias. Por meio de sua escrita de memória e resistência, a autora nos oferece uma escrita insurgente que amplia o entendimento sobre identidades, desigualdades sociais e o poder da literatura como ferramenta de emancipação e pertencimento. A narrativa destaca vários temas importantes, mas é visível e recorrente a questão do preconceito e da solidão das crianças e mulheres negras, como notamos, por exemplo, nesta fala da menina protagonista: “Quero um céu [...] Onde ninguém maltrata as crianças, nem as obrigue a fazer coisas que não gostam. Um céu onde ninguém me chame de beijuda nem de feia e onde eu não me sinta sozinha” (Cárdenas, 2020, p. 82).

O terceiro livro, **“Carta a minha filha”**, da escritora estadunidense Maya Angelou, pode ser classificado como sendo de ensaios. Em apenas uma carta, dividida em 28 partes, destinada a uma filha (que nunca teve, pois a autora teve apenas filhos homens), a narradora vai nos trazendo importantes reflexões. A edição analisada (segunda edição) é da Editora Agir, de 2019, com tradução de Celina Portocarrero e prefácio de Conceição Evaristo. A primeira publicação do livro, nos Estados Unidos, é de 2008, e leva o título original de *“Letter to My Daughter”*. Importante destacar que a autora, Maya Angelou, nascida Margherite Ann Johnson, além de escritora, foi uma importante atriz e ativista dos direitos civis das mulheres negras nos Estados Unidos, e trabalhou ao lado de Martin Luther King e Malcolm X na luta por igualdade racial.

Em *“Carta a minha filha”*, o termo carta é uma espécie de metáfora que a autora utiliza para, em textos breves, deixar um legado às mulheres, principalmente às mulheres negras: “[...] tenho milhares de filhas. Vocês são negras e brancas, judias e muçulmanas, asiáticas, falantes de espanhol [...] Vocês são gordas e magras, lindas e feias, gays e héteros, cultas e iletradas, e estou falando com todas vocês” (Angelou, 2019, p. 16). Seu legado envolve afirmação da identidade, empoderamento feminino, amadurecimento, aceitação, coragem... Nas palavras da própria autora: “Você encontrará neste livro

relatos sobre amadurecimento, emergências, uns poucos poemas, algumas histórias leves para fazê-la rir e algumas para fazê-la meditar” (Angelou, 2019, p. 15).

Esses três livros, “Cartas para minha avó”, de Djamila Ribeiro, “Cartas para a minha mãe”, de Teresa Cárdenas, e “Carta a minha filha”, de Maya Angelou, apresentam a força da escrevivência por meio de narrativas que trazem a força da coletividade de vozes de mulheres negras. Ao trazerem suas histórias e experiências de dores, mas também de superações, Djamila, Teresa e Maya se afirmam como importantes e representativas narradoras femininas negras das três américas: do Sul, Central e do Norte. Suas escritas, que podem ser classificadas como de escrevivência, dão espaço a muitas outras vozes silenciadas.

A leitura dessas três autoras nos permite perceber a importância da sororidade e da Dororidade, conceito formulado por Vilma Piedade, na construção e fortalecimento de laços entre mulheres, especialmente mulheres negras. Esses laços são potencializados pela literatura, que se torna um meio de acolhimento e de luta, no qual é possível expressarmos resistências e insurgências. Essas três histórias nos convocam, por fim, a um diálogo contínuo sobre igualdade, ampliando a compreensão do papel da literatura como meio de emancipação e fortalecimento coletivo.

Referências

ANGELOU, Maya. **Carta a minha filha**. 2. ed. Tradução de Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Agir, 2019.

CÁRDENAS, Teresa. **Cartas para a minha mãe**. 1. ed. 3. Reimp. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 4. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Angela de Castro (org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **Cartas para minha avó**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

A scenic view from a balcony. In the foreground, a wooden railing with vertical balusters is visible. To the left, a potted plant with green leaves and small white flowers sits on the balcony floor. A hanging lantern with a warm glow is positioned above the railing. The background shows a town with buildings and a church spire, set against a backdrop of rolling mountains under a clear blue sky. The text "SEÇÃO 2" is centered in the middle of the image.

SEÇÃO 2

Parte 2

O mover do cinema,
do teatro e da
literatura nos palcos
semióticos

ARTIGO

A linguagem poética de Florbela Espanca a partir da semiótica greimasiana

Lucas André Araújo de Oliveira
Sidinei Eduardo Batista

SOBRE OS AUTORES

Lucas André Araújo de Oliveira

Professor de Língua Inglesa, graduado em Letras Português e Inglês pela Universidade Tecnológica do Paraná (UTFPR). Atualmente, é aluno não regular do Mestrado em Letras do PPGL-UTFPR/PB. Dedicar-se aos Estudos Literários e Culturais, com foco na literatura contemporânea e na pós-modernidade e Semiótica Greimasiana.

Sidinei Eduardo Batista

Doutor em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina. Atualmente, é professor adjunto da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, atuando no campus de Pato Branco.

A LINGUAGEM POÉTICA DE FLORBELA ESPANCA A PARTIR DA SEMIÓTICA DAS PAIXÕES

RESUMO: A presente pesquisa tem como objetivo analisar a linguagem poética de Florbela Espanca, destacando o modo como essa linguagem representa as dores existenciais e o sentimento de mágoa que a autora expressa em sua obra literária. Assim sendo, serão abordados os artifícios literários utilizados pela poetisa para representação de suas emoções por meio da palavra escrita. Para realizar este trabalho nos valeremos de alguns pressupostos da Semiótica de Linha Francesa, ou Semiótica das Paixões. Faremos a análise de alguns poemas e outros textos - cartas e contos - de Florbela Espanca. Pretendemos identificar os recursos literários utilizados pela escritora para expressar seus sentimentos e enfrentar as suas aflições pessoais, sua relação com a morte e como sua obra, sendo uma mulher, dialoga com a Modernidade, visto que a poesia de Florbela faz o enlace constante entre a vida e a obra da autora.

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica das Paixões; Florbela Espanca; sentimentalidade; literatura portuguesa.

THE POETIC LANGUAGE OF FLORBELA ESPANCA FROM THE SEMIOTICS OF PASSIONS

ABSTRACT: This research aims to analyze Florbela Espanca's poetic language, highlighting the way in which this language represents the existential pains and feelings of sorrow that the author expresses in her literary work. Therefore, we will address the literary devices used by the poet to represent her emotions through the written word. To carry out this work, we will use some assumptions of French Line Semiotics, or Semiotics of Passions. We will analyze some poems and other texts - letters and short stories - by Florbela Espanca. We intend to identify the literary devices used by the writer to express her feelings and face her personal afflictions, her relationship with her death and how her work, being a woman, dialogues with Modernity,, since Espanca's poetry constantly links the author's life and work.

KEYWORDS: Semiotics of Passions; Florbela Espanca; sentimentality; portuguese literature.

LA LENGUA POÉTICA DE FLORBELA ESPANCA A PARTIR DE LA SEMIÓTICA DE LAS PASIONES

RESUMEN: La presente investigación tiene como objetivo analizar el lenguaje poético de Florbela Espanca, destacando la manera en que este lenguaje representa los dolores existenciales y el sentimiento de dolor que la autora expresa en su obra literaria. Por ello, se abordarán los recursos literarios utilizados por la poeta para representar sus emociones a través de la palabra escrita. Para realizar este trabajo utilizaremos algunos supuestos de la Semiótica francesa o Semiótica de las Pasiones. Analizaremos algunos

poemas y otros textos -cartas y cuentos- de Florbela Espanca. Pretendemos identificar los recursos literarios utilizados por la escritora para expresar sus sentimientos y afrontar sus padecimientos personales, su relación su relación con la muerte y cómo su obra, siendo mujer, dialoga con la Modernidad, ya que la poesía de Espanca constituye un vínculo constante entre la vida y la obra de la autora.

PALABRAS CLAVE: Semiótica de las Pasiones; Florbela España; sentimentalismo; literatura portuguesa.

Introdução

Este trabalho propõe uma análise da linguagem poética de Florbela Espanca, com foco em como a autora transpassa seus sentimentos pessoais para sua obra literária. Para desenvolver essa análise, selecionamos como *corpus* os poemas “Amiga”, “Dizeres Íntimos”, “Nunca Fui Como Todos”, “Amar” e outros contidos na *Antologia Poética* de Florbela Espanca (2015). A partir desse conjunto, buscamos examinar como se configura o percurso gerativo de sentido da mágoa, um dos sentimentos centrais de sua obra. Pretendemos explorar como o sofrimento, tal como expresso pelo enunciador, é construído em sentido e forma na obra literária da autora, e como essa produção dialoga com o projeto estético da Modernidade. Nesse sentido, interessamos evidenciar como as personagens – seja o narrador ou o eu-lírico – refletem as identidades fragmentadas do sujeito do século XX.

A poesia de Florbela aborda temas universais, como o amor, a saudade, a solidão e a morte. No entanto, ela o faz com uma sensibilidade ímpar, traduzindo suas próprias dores e angústias. Neste estudo, enfocaremos como essa expressão poética se alimenta de sentimentos como sofrimento, mágoa e saudade, especialmente pelo irmão falecido, e como a busca por uma felicidade idealizada permeia sua obra. Valendo-nos da Semiótica de Linha Francesa, nossa análise investiga como esses temas se manifestam e de que modo recursos literários específicos contribuem para a construção de uma poesia intimista e melancólica.

No percurso delineado, este trabalho também se propõe a evidenciar a idealização da morte como um tema recorrente na poesia florbeliana, refletindo tanto os conflitos internos da autora quanto seu anseio por paz, que, em sua obra, permanece inalcançável. A complexidade dessa faceta torna a poética da autora um marco na literatura portuguesa do século XX, integrando-a aos elementos do Modernismo em Portugal.

Com a análise das “dores e angústias” na obra de Espanca, utilizaremos o conceito

de paixões, conforme definido pela Semiótica de Linha Francesa. Tal abordagem permite-nos explorar a estética modernista na poética da autora, ressaltando como ela se insere no contexto literário de sua época e dialoga com outros autores do Modernismo português, como Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Ademais, destacaremos o papel da literatura feminina no Modernismo português, especialmente no que se refere à representação da mulher, que, na obra de Espanca, se apresenta sob uma visão subjetiva e intimista, contrastando com a imagem idealizada das representações literárias tradicionais.

A escolha pela Semiótica de Linha Francesa como fundamentação teórica deve-se à sua flexibilidade em dialogar com outros enfoques epistemológicos, como a Estética da Recepção, que enfoca o papel do leitor na interpretação do texto literário. Assim, a Semiótica das Paixões não se limita a padrões rígidos de análise, mas permite uma abordagem interpretativa capaz de extrair do texto literário o máximo de significação.

Semiótica Das Paixões: Elementos Epistemológicos Fundamentais

No livro *Teoria Semiótica do Texto*, Diana Barros explora como os estudos semióticos contemporâneos abordam a análise textual. Atualmente, a semiótica enfoca tanto uma análise interna quanto externa do texto, formando uma visão integral de sua estrutura e significado. Nesse contexto, Barros (2005, p. 12) afirma que “[...] para explicar o que o texto diz e como o diz, a semiótica trata, assim, de examinar os procedimentos da organização textual e, ao mesmo tempo, os mecanismos enunciativos de produção e de recepção do texto”. Dessa forma, para uma análise semiótica completa, utilizaremos a teoria greimasiana para identificar os objetos-valor e o percurso gerativo de sentido das personagens na trama textual. Além disso, consideraremos os contextos histórico e sociológico de Portugal e do mundo na época da publicação, a fim de construir uma interpretação significativa da poesia de Florbela Espanca.

Já que mencionamos que a semiótica se preocupa tanto com a análise interna quanto externa do texto, convém esclarecer que, ao tratarmos da análise interna, focaremos em como as paixões dos personagens da obra revelam os sentimentos que os impulsionam em sua busca pelos objetos-valor. Neste caso, Florbela Espanca é vista como parte integral de sua própria obra, o que justifica o uso dessa abordagem teórica. Nesse sentido, Diana Barros explica que “As paixões, do ponto de vista da semiótica, entendem-se como efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito de estado. Essas qualificações organizam-se sob a forma de arranjos sintagmáticos de modalidades ou configurações passionais” (Barros, 2005, p. 48).

Ao examinar a passionalidade das personagens, nosso estudo buscará entender como as paixões se definem, variando entre simples e complexas. A semiótica, ao analisar a construção de sentidos em um texto, utiliza o conceito de percurso gerativo para descrever o desenvolvimento dessas paixões. Entre os aspectos examinados pela semiótica, está a sintaxe do discurso, cujo papel é esclarecer as relações entre o discurso enunciado e o sujeito da enunciação. Assim, o discurso é visto simultaneamente como um objeto criado pelo sujeito enunciator e como um meio de comunicação entre um destinador e um destinatário. Dessa forma, o objeto criado pelo sujeito da enunciação funciona como um mecanismo de persuasão, utilizado para convencer o enunciatário da veracidade de seu discurso, conferindo-lhe legitimidade.

A semiótica estuda as relações entre enunciação e discurso a partir das projeções enunciativas que dão forma ao discurso. A enunciação projeta para fora de si os actantes e as coordenadas espaço-temporais, que não se confundem com o sujeito, o espaço e o tempo da própria enunciação, em um processo denominado desembreagem, que utiliza as categorias de pessoa, espaço e tempo (Barros, 2005).

Em outras palavras, o sujeito faz uma série de escolhas para projetar o discurso, sempre com o intuito de moldar a compreensão da mensagem. Assim, analisar essas projeções no *corpus* — composto por fragmentos da obra de Florbela Espanca — é essencial para compreender os métodos de construção discursiva e as intenções subjacentes aos personagens. Como destinadores, as personagens empregam múltiplos mecanismos para gerar determinadas impressões nos destinatários. Observamos, na obra, diversos personagens assumindo papéis de manipuladores; por isso, entender a construção dos diálogos e como o discurso busca persuadir o destinatário é fundamental.

Com isso em mente, a análise deve explorar um dos efeitos mais elementares de persuasão, o de “proximidade ou distanciamento”. Um exemplo que ilustra essa técnica na obra é o uso do narrador em terceira pessoa. Em *Teoria Semiótica do Texto*, Barros discute a utilização desse tipo de narrador.

Como vimos, a semiótica considera a totalidade do texto, ou seja, o modo como ele é enunciado, seu conteúdo e propósito são centrais para a análise. A abordagem greimasiana foi escolhida neste estudo para fornecer um exame aprofundado da obra de Florbela Espanca, cuja produção revela mecanismos de construção de uma ideia de identidade que contribui para a representação do universo feminino, especialmente em um Portugal conservador e patriarcal do início do século XX. Com uma análise interna e externa do texto, como proposto pela semiótica greimasiana, é possível realizar uma

interpretação abrangente da obra florbeliana.

Um breve relato da História da Epistemologia: Semiótica e Semiótica Das Paixões

Em um artigo sobre a abordagem da semiótica das paixões em relação ao ressentimento, Fiorin (2007) traça um panorama das contribuições dessa linha de estudo para a análise literária. Fiorin destaca que “[...] o estudo das paixões sempre interessou à filosofia: aparece no estudo de *páthos* do auditório, no segundo livro da *Retórica* de Aristóteles” (Fiorin, 2007, p. 9). Assim, desde os primórdios dos estudos filosóficos, questões de passionalidade têm sido exploradas em tratados sobre as paixões, buscando-se classificar e tipificar os sentimentos. Fiorin menciona, por exemplo, *Passions de L’âme*, de Descartes (1990), e observa que o pensamento cartesiano apresenta a seguinte ideia:

Os antigos viam a paixão (*páthos*) como uma *morbus animi* e, portanto, como patologia. A paixão se opunha à lógica: aquela representava a loucura, a morte, a obscuridade, o caos, a desarmonia, enquanto esta abrangia o que era da ordem da razão, da vida, da claridade, do cosmos, da harmonia. Essa visão começa a mudar no século XVIII, quando a paixão passa a ser vista como aquilo que impulsiona o homem à ação e o eleva a grandes realizações (Fiorin, 2007, p. 10).

A partir de 1980, com os estudos de Greimas, a semiótica passa a entender que “[...] há um componente patêmico que permeia todas as relações e atividades humanas, que impulsiona a ação humana e que a enunciação discursiviza a subjetividade, mostrando que as paixões estão sempre presentes nos textos” (Fiorin, 2007, p. 10).

Fiorin (2007) nos explica que a teoria narrativa inicialmente abordava apenas “estados de coisas”, sem tratar dos “estados de alma”, como se vê nos estudos de Greimas e Fontanille (1993). Até então, a pesquisa narrativa focava em textos onde ocorriam transferências de objetos — que o sujeito poderia ou não adquirir — ou em textos que apresentavam estruturas de manipulação e sanção. Com Greimas, contudo, percebeu-se a importância de “[...] examinar textos que operam com a paixão, entendida como qualquer ‘estado de alma’” (Fiorin, 2007, p. 10).

Dessa forma, “[...] o sentimento não se opõe à razão, mas é uma forma de racionalidade discursiva” (Fiorin, 2007, p. 10). Assim, os estados patêmicos — como cólera, amor, indiferença, tristeza, frustração, alegria e amargura — são reconhecidos como efeitos passionais que afetam o sujeito.

A semiótica, então, orienta-se para o exame das paixões, não para estudar temperamentos, mas porque:

Considera que os efeitos afetivos ou passionais do discurso resultam da modalização do sujeito de estado. Por exemplo, a obstinação é um querer ser aliado a um não poder ser, enquanto a docilidade reúne um querer ser e um poder ser. O obstinado quer, apesar da impossibilidade evidente, enquanto o dócil deseja o que é possível (Fontanille, 2009, p. 10).

Ao estudar os estados de alma do sujeito, a semiótica interessa-se pela história modal do sujeito de estado, buscando detectar como ocorrem mudanças modais ao longo da narrativa. A semiótica greimasiana permite, portanto, estudar narrativas focando na construção e transformação do ser dos personagens, e não apenas em suas ações.

A semiótica das paixões, como explica Fiorin (2009), concentra-se nos “efeitos de sentido passionais”, que emergem de combinações momentâneas de diferentes modalidades. Por exemplo, a paixão da vergonha combina querer ser, não poder não ser e saber não ser (Fiorin, 2009). Esses arranjos modais, influenciados pela cultura, refletem como as pessoas se veem em seu contexto social e causam efeitos emocionais nos textos. Segundo Fiorin (2009), essas qualidades se organizam em padrões sintagmáticos, o que permite que as paixões se manifestem de diversas formas: “[...] remorso diz respeito à ação passada, enquanto o medo refere-se ao que ainda não aconteceu; a ira é momentânea, enquanto o rancor é duradouro”. As paixões podem se relacionar com o tempo — como a culpa, voltada para o passado, ou o temor, para o futuro. Além disso, algumas emoções têm maior intensidade, como o furor, enquanto outras, como o tédio, podem ser mais prolongadas e manifestarem-se em culpa, melancolia ou apatia.

Florbela Espanca: a Obra-Vida

Nascida em 8 de dezembro de 1894, em Vila Viçosa, Portugal, Florbela Espanca foi fruto de uma relação entre João Maria Espanca, um homem abastado, e sua empregada, Antônia Conceição Lobo. Dessa união nasceu também seu irmão, Apeles Espanca, por quem Florbela nutriu um vínculo profundo, o que gerou muitas especulações sobre sua vida pessoal.

O envolvimento de Florbela com a literatura surgiu cedo. Segundo o site oficial Casa Florbela Espanca (2023), “Desde o início da sua criação poética, aos 8 anos de

idade, com o poema 'A vida e a morte', Florbela emanava um genuíno dom para a escrita, possuindo desde tenra idade uma impressionante maturidade sentimental e literária." Esse relato evidencia que sua habilidade e sensibilidade poéticas já se mostravam notáveis na infância, marcando o começo de uma trajetória literária singular. Moisés (1971, p. 301) complementa ao destacar que "Seus primeiros versos datam dos anos em que fez o curso secundário em Évora, e que somente viriam a ser reunidos em volume depois de sua morte, com o título de *Juvenilia* (1931)." A observação ressalta não só o precoce talento de Florbela, mas também a continuidade de sua produção literária, reconhecida mesmo postumamente.

Outro aspecto central em sua vida e obra é o vínculo complexo com a maternidade. A perda precoce de sua mãe, que faleceu enquanto Florbela ainda era criança, afetou profundamente a poetisa. Esse trauma possui raízes na história da própria mãe, Antônia Lobo, que fora abandonada na infância e criada por uma funcionária dos Correios, de quem herdou o sobrenome Lobo, posteriormente passado aos filhos. Embora Florbela tivesse inicialmente o sobrenome da mãe, ela o abandonou em favor do sobrenome do pai. Antônia, como muitas mulheres da época, viu-se desprovida de direitos fundamentais: não conheceu os próprios pais, foi marginalizada, e viveu submissa aos desígnios da sociedade patriarcal. Em uma espécie de justiça poética, Florbela parece dar voz a esse abandono e sofrimento em seu poema "Nunca fui como todos":

Nunca fui como todos
Nunca tive muitos amigos
Nunca fui favorita
[...]
Não vivo sozinha porque gosto
E sim porque aprendi a ser só...
(*Espanca*, 1931, p. 55).

A busca pelo "Eu" na poesia de Florbela Espanca representa um gesto de resistência frente aos padrões e expectativas sociais de sua época. Ao dar voz a seus sentimentos, dores, experiências e angústias, Florbela não só desafiava as convenções literárias, mas também questionava as relações sociais vigentes, denunciando o lugar subalterno imposto às mulheres. A Semiótica Greimasiana, que explora as paixões literárias sob diferentes verbetes e compêndios, encontra nessa abordagem uma maneira de elucidar as passionalidades que permeiam um texto, desde as emoções das personagens até os sentimentos expressos pelo narrador ou eu-lírico. Esse cuidado com as paixões justifica-se, pois, para os estudos greimasianos, elas representam efeitos de sentido que resultam do trabalho estético no texto.

No caso de Florbela, muitas vezes observamos a ficcionalização da própria vida

em sua obra, aproximando a análise semiótica entre o autor e seu texto. Um exemplo é o conceito de saudade, que o Dicionário *Globo* (1996) define como “Lembrança, suave e triste ao mesmo tempo, de um bem do qual se está privado; pesar, mágoa pela ausência de pessoa querida; nostalgia.” A saudade é, assim, uma passionalidade que agrega outros sentimentos, como o pesar – associado ao luto –, a mágoa – que pode evoluir para o ressentimento – e a nostalgia, que evoca um desejo de retorno ao passado, podendo conduzir à melancolia.

Para a Semiótica Francesa, saudade e nostalgia são sentimentos de ação, paixões que impulsionam o sujeito (ou personagem) a buscar formas de amenizar sua disforia emocional. Esse viés de análise permite uma compreensão mais profunda das transformações emocionais e psicológicas das personagens ao longo do percurso narrativo. Embora a Semiótica Greimasiana seja usualmente aplicada às personagens, aqui esses conceitos são adaptados para explorar a obra e a vida de Florbela Espanca, pois sua poesia, além de literária, é um reflexo íntimo de suas próprias vivências, onde sentimentos tornam-se motes de uma rica narrativa lírica. Florbela revela a complexidade de suas emoções, mostrando como experiências pessoais moldam e transformam o sujeito ao longo do tempo.

Forin Junior (2012) descreve que, desde a década de 1980, a Semiótica Francesa expandiu seu foco das ações das personagens (pelo “fazer”) para abarcar também seus “estados de alma”, permitindo ver os sujeitos como entidades capazes de transformação ao longo de suas trajetórias. Essa evolução abrange não apenas a interação com objetos, mas também a manipulação e influência entre sujeitos, numa complexa teia de relações:

Os sujeitos começaram a ser entendidos como entidades altamente modalizáveis, capazes de se transformarem ao longo de seus percursos, além de estenderem as relações, antes restritas a objetos, a outros sujeitos num imbricado jogo de manipulações (‘fazer-fazer’) (Forin Junior, 2012, p. 3).

A saudade e a nostalgia, como explica Forin Junior, possuem intersecções significativas, e distinguir esses sentimentos é crucial para se evitar ambiguidade e melhor interpretar os significados profundos na enunciação. A obra de Florbela carrega esse tom saudosista em poemas que expressam a ausência e perda de amores e momentos passados, ressoando com a experiência humana universal, embora sua abordagem seja intimamente ligada à sua vivência particular. Sobre isso, Forin Junior comenta:

Saudade e nostalgia são paixões que parecem apresentar intersecções sêmicas. Sempre empregados para designar o estado do sujeito que se

vê privado de um objeto-valor do qual se recorda com apreço, esses sentimentos, por vezes, aparecem com caráter indistinto (Forin Junior, 2012, p. 3).

Massaud Moisés (1971) amplia essa visão, descrevendo a saudade como um sentimento que permeia tanto o estado físico quanto o metafísico do ser humano:

Sentimento difuso, vago e agridoce, que deriva de um estado místico e metafísico ao mesmo tempo, porque a Saudade tem nele o sentido etéreo, inespacial e intemporal: é o Homem perante o Destino, perante a Saudade, mas saudade revelada a qual se ergue à altura duma religião, duma Filosofia e duma política, portanto (Moisés, 1971, p. 284).

Essa visão ampla da saudade permeia toda a obra da autora, cuja poesia não recebeu grande reconhecimento em vida, mesmo com a publicação de *Livro de Mágoas* (1919) e *Livro de Sórora Saudade* (1923). A crítica e o público não a acolheram como esperado, e essa rejeição somou-se a outras perdas pessoais, afetando ainda mais sua sensibilidade. Florbela converte essa fusão de vida e obra em motivação literária, fazendo da própria existência o centro de sua produção poética. Moisés observa que sua poesia, marcada por uma “[...] sensibilidade exacerbada e fortes impulsos eróticos” (Moisés, 1971, p. 302), reflete um verdadeiro diário íntimo onde a escritora externaliza seus conflitos internos.

Nesse contexto, Florbela Espanca revela-se uma autora de transição entre o Classicismo, o Simbolismo e elementos antecipatórios do Modernismo. Seu poema “Eu quero amar, amar perdidamente” expressa o desejo por um amor livre e desimpedido, em um período em que a sociedade portuguesa ainda era fortemente patriarcal e restritiva para as mulheres. Como observa Moisés, sua obra constitui um “culto literário da dor”, em que a poetisa usa o sofrimento como:

[...] meio de exploração íntima, transformando suas experiências em uma estética poética única. “Produto duma sensibilidade exacerbada por fortes impulsos eróticos, corresponde a um verdadeiro diário íntimo onde Florbela extravasa as lutas que travam dentro de si, tendências e sentimentos opostos (Moisés, 1971, p. 302).

Assim, a poética de Florbela Espanca é não apenas uma expressão de suas dores e amores, mas também uma denúncia e uma afirmação do lugar feminino, que ela subverte ao narrar e exaltar seu próprio “eu” como forma de resistência, levando o leitor a percorrer as profundezas de uma alma em constante transformação.

Apeles: o aviador

É relevante destacar que o amor e o luto permeiam intensamente a obra de Florbela Espanca, temas que estão presentes desde os títulos dos livros, como *Livro de Mágoas* e *Livro de Soror Saudade*, até em suas poesias individuais, como *Os Versos Que Te Fiz*, *Frieza*, *Meu Mal – a Meu Irmão*, *Saudades* e *Mendiga*. Nessas obras, Florbela explora a profundidade do amor por seu irmão, posicionando-se, em muitos versos, como alguém que se entrega e se dedica a esse sentimento com intensidade e devoção, revelando o destinatário a quem essas palavras e emoções são dirigidas.

Amiga... noiva... irmã... o que quiseres!
Por ti, todos os céus terão estrelas,
Por teu amor, mendiga, hei de merecê-las,
Ao beijar a esmola que me deres
[...]
E depois... Ah! depois de dores tamanhas,
Nascerás outra vez de outras entranhas,
Nascerás outra vez de uma outra Mãe!
(Espanca, 1931, p. 83).

No primeiro verso, Espanca evoca os papéis de amiga, noiva e irmã, seguidos da expressão “por teu amor, mendiga”, revelando um amor incondicional e submisso. Ela se coloca na posição de quem aceita qualquer migalha de afeto, apenas para sentir-se próxima do ser amado. Esse sentimento de entrega se intensifica quando ela escreve: “Podes amar até outras mulheres! - Hei de compor, sonhar palavras belas, Lindos versos de dor só para elas”. Aqui, ela demonstra um profundo senso de sacrifício e dor, sugerindo que estaria disposta a suportar qualquer sofrimento para preservar esse amor, ainda que desafiando normas sociais.

A expressão “nascer de outra mãe” também fortalece a ideia de um ciclo renovado, como se ele tivesse a oportunidade de renascer em uma nova vida, desvinculada da mãe que ambos compartilhavam. Essa imagem reforça a dualidade entre amor e dor, evocando a experiência de um amor proibido, de algo vivido sob os limites do aceitável. Conforme Fabio Mario da Silva (2011, p. 302) observa, “[...] associou-se então o amor que a poetisa tinha pelo seu irmão, Apeles Espanca, como incestuoso, numa tentativa de criar nos seus leitores um certo desconforto”. Ou seja, esse amor seria utilizado por Florbela como um recurso literário, compondo suas obras com uma complexidade que desafia o público e suas próprias emoções.

Silva (2011) pontua:

Há várias passagens na obra poética e, principalmente, na prosa florbéliana

em que podemos encontrar traços, dedicatórias e homenagens ao seu irmão. É justamente quando Apeles Espanca morre, em 4 de junho de 1927, num trágico (ou intencional?) acidente durante um voo de treino com um hidroavião, que a poetisa calipolense apressa-se em publicar uma obra dedicada ao seu “querido irmão morto”. Esta obra, *As máscaras do Destino*, só será publicada após a morte da escritora, em dezembro de 1931, numa edição levada a cabo pelo professor Guido Batelli. A temática da morte será o foco na maioria dos contos. Neste sentido, efetivamente, esta obra nos apresenta, como refere Renata Junqueira, temas de luto, que dominarão *O dominó preto* (Silva, 2011, p. 302).

O recorte acima destaca como a morte de Apeles Espanca influenciou profundamente a obra de Florbela Espanca, particularmente em sua prosa e na coletânea de contos “*As máscaras do Destino*”, publicada postumamente. Esse evento trágico impregnou sua obra com temas de luto e homenagens ao seu irmão. A seguir, podemos observar como esses sentimentos também se refletem em sua poesia, ilustrando a presença contínua de Apeles em seu trabalho literário.

Em seu livro *As Máscaras do Destino*, Florbela homenageia seu irmão em vários dos contos, os nomes dos principais são *Fúnebre*, *O aviador* e *O Inventor*:

O que melhor deixa plasmado o tom de homenagem, através de todas as máscaras e recursos estilísticos-literários utilizados, bem como, simultaneamente, viabiliza a vontade de Florbela em produzir uma obra em prosa. O conto inicia-se através de uma cena crepuscular, ornado de detalhes a enriquecer as formas cromáticas, através de construções sinestésicas (“a carícia ardente do sol”), imprimindo no texto traços em que predominam cenas de cariz erótico (“tudo em volta lameja”), transformando o personagem-protagonista, um aviador morto, num semideus greco-romano (Silva, 2012, p. 303).

Sendo assim, a perda de seu irmão Apeles marcou profundamente a obra de Florbela Espanca, impregnando sua poesia e prosa com temas de luto e saudade. Essa dor intensa, longe de paralisá-la, tornou-se um poderoso impulso para sua criatividade.

Dor: a motivação literária

Ao falarmos sobre Florbela Espanca, é importante notar que grande parte de sua obra foi revisitada após sua morte, como exemplificado pelo livro “*As Máscaras do Destino*”, lançado em 1931, um ano após sua morte prematura. De acordo com Fábio Mário da Silva (2011, p. 01), doutorando em Literatura na Universidade de Évora, essa coletânea foi publicada pelo professor Guido Batelli e aborda temas de luto e sofrimento relacionados à perda de seu irmão, que faleceu em um acidente de avião em Lisboa. Silva (2011) enfatiza que “*As Máscaras do Destino*” não é apenas uma

homenagem póstuma, mas também um motor criativo para a escritora, servindo como fonte de “inspiração” para sua poesia.

Nesse sentido, a experiência de Florbela Espanca se configura como uma jornada espiritual e intelectual que desafia as normas sociais, buscando uma compreensão mais profunda da vida e do universo. Conforme aponta Dal Farra:

Florbela teria encontrado para poder sobreviver à morte de Apeles. De fato, ali se narra a iniciação de uma mulher nos segredos mais íntimos da natureza, a ponto de entender a vida por meio da morte, ou seja, a ponto de compreender na vida o papel que nela desempenham os mortos, sabedoria que lhe é ministrada por um louco, e que é compartilhada por santos, filósofos, profetas, artistas e iluminados - gente, como se vê, banida da sociedade, situada na marginalia? (Dal Farra, 2002, p. 93).

Florbela Espanca transforma a morte e a vida em protagonistas de sua obra, tornando-os elementos centrais em sua produção literária, incluindo a idealização de sua própria morte. Desde jovem, a autora expressa em suas poesias e escritos suas dores e marcas pessoais, assim como a experiência de ser mulher em uma sociedade portuguesa restritiva e conturbada.

Não só as frustrações da virada do século XIX, este momento da história influenciou em como a autora expressava seus sentimentos e experiências pessoais. Este estado de alma, marcado pela tristeza e pelo sentimento de perda, é profundamente explorado na poesia “Tédio” de Florbela Espanca. Na poesia, a autora descreve um profundo desânimo e uma sensação de frieza interna que reflete suas próprias frustrações e melancolias:

Passo pálida e triste. Oiço dizer
“Que branca que ela é! Parece morta!”
E eu que vou sonhando, vaga, absorta,
Não tenho um gesto, ou um olhar sequer...
[...]
E é tudo sempre o mesmo, eternamente...
(Espanca, 2009, p. 155).

No poema “Tédio”, Florbela Espanca expressa com clareza seu estado emocional, que o dicionário Júnior de Geraldo de Mattos (2001) define como um “[...] estado provocado pela falta de ocupação ou de interesse”. A poetisa descreve sua exaustão e desapego à vida logo nos primeiros versos: “Passo pálida e triste. Oiço dizer / ‘Que branca que ela é! Parece morta!’”, refletindo uma profunda indiferença. Sua incapacidade de reagir, evidenciada em “Não tenho um gesto, ou um olhar sequer...”, destaca o desinteresse central à definição de tédio.

Espanca também revela uma clara indiferença à opinião alheia nos versos “Que diga o mundo e a gente o que quiser! / - O que é que isso me faz?... O que me importa...”. Essa falta de preocupação sinaliza um afastamento da vida e a proximidade do tédio existencial. A frieza que ela sente internamente é outro tema recorrente, como observado na linha “O frio que trago dentro gela e corta / Tudo que é sonho e graça na mulher!”, sugerindo que o tédio e a desilusão ofuscaram qualquer alegria.

O poema pode ser interpretado como uma crítica à pressão social sobre a mulher para buscar amor e conquistas, que muitas vezes resulta em cansaço emocional. A repetição angustiante da vida é simbolizada por “sempre o mesmo, eternamente... / O mesmo lago plácido, dormente...”, acentuando sua frustração. Em resumo, “Tédio” encapsula um profundo sentimento de desilusão e aborrecimento, refletindo a definição de tédio como uma ausência de interesse e um cansaço existencial que ressoa em sua experiência.

A convergência das paixões em mágoas: a lírica florbeliana

Mello (2005), no artigo *Sobre a Semiótica das Paixões*, publicado na Revista *Signun* em 2005, esclarece acerca do aprofundamento dos estudos sobre a sintaxe narrativa, propostos pela semiótica greimasiana. Os pesquisadores que quiseram partir desse escopo teórico para seus intentos, passaram a ter a segurança que os analistas do discurso tinham para seus trabalhos, visto que a Semiótica assumiu o desafio de investigar e descrever as emoções humanas a partir da perspectiva que esses sentimentos devem ser vistos como efeitos de sentido, que são utilizados como elementos para construir significados em textos, sejam literários ou não. Em outras palavras, a Semiótica Greimasiana passou a discutir, entre outras coisas, o conceito de paixão e elaborou procedimentos que permitem explicar o surgimento do efeito passional.

Mello (2005, p. 47) nos ensina ainda “[...] que a paixão resulta da interação entre as modalidades do querer ser, do dever ser, o saber ser e do poder ser”. Segundo ele, cada uma dessas modalidades pode se desdobrar em quatro posições modais, pois é possível negar cada um dos predicados ou ambos ao mesmo tempo. Assim, por exemplo, a partir da modalidade do querer ser pode-se chegar ao querer ser, ao não querer ser, ao querer não ser e ao não querer não ser. Desse modo, uma paixão é o resultado de arranjos modais que podem levar o sujeito (personagem) frustrado por não atingir seus objetivos ao estado passional da *mágoa* ou do *ressentimento*, por exemplo.

Apesar de posto o percurso acima, Mello (2005) nos alerta que o analista das paixões não deve limitar suas investigações apenas a esses arranjos, já que uma mesma sequência modal pode explicar diferentes efeitos passionais. Para alcançar uma descrição passional precisa, é necessário realizar uma investigação mais ampla do discurso. É essencial incorporar ao exame dos arranjos modais uma análise das relações actanciais do discurso, dos programas e dos percursos narrativos. É neste intento que tomamos a poetisa portuguesa Florbela Espanca como objeto de nossas análises, além de seus próprios escritos como se vê na sequência deste artigo.

Florbela Espanca transmite a profundidade de suas emoções, mesclando a juventude com a consciência dolorosa da mortalidade. No poema que virá a seguir, a escritora exprime não só a ironia da juventude, mas a iminência da morte, convergindo as Paixões em mágoas, destacando a beleza trágica de sua morte. Como se vê nos versos a seguir:

É tão triste morrer na minha idade!
E vou ver os meus olhos, penitentes
Vestidinhos de roxo, como crentes
Do soturno convento da Saudade!
[...]
E os meus vinte e três anos... (Sou tão nova!)
Dizem baixinho a rir: "Que linda a vida!...
Responde a minha Dor: "Que linda a cova!"
(Espanca, 2009, p 134).

Indo mais a fundo, podemos dar continuidade ao desenrolar do entendimento do que seria a tristeza profunda e o sofrimento que ela descreve em seus poemas:

NEURASTENIA
[...]
Ó neve que destino triste o nosso!
Ó chuva! Ó vento! Ó neve! Que tortura!
Gritem ao mundo inteiro esta amargura,
Digam isto que sinto que eu não posso!!...
(Espanca, 2009, p. 136).

No poema "Neurastenia" de Florbela Espanca, a tristeza é um sentimento central que permeia toda a obra. Segundo o dicionário Júnior, de Geraldo Mattos, a tristeza é definida como um estado emocional profundo, o que se reflete na afirmação da poeta em "Sinto hoje a alma cheia de tristeza!" Essa declaração direta evidencia seu sofrimento.

A palavra "neurastenia" no título é igualmente significativa, pois se refere a

uma condição de esgotamento físico e mental, caracterizada por perda de forças e irritabilidade. Isso se traduz em imagens de melancolia e desespero, como em “O vento desgrenhado, chora e reza / Por alma dos que estão nas agonias!”, que podem estar ligadas à dor pela perda de seu irmão.

Espanca utiliza elementos naturais — chuva, vento e neve — como metáforas para expressar sua angústia. A repetição de questionamentos sobre a origem de seus sentimentos reflete a indefinição da neurastenia. Ela clama para que esses elementos revelem sua dor: “Gritem ao mundo inteiro esta amargura, / Digam isto que sinto que eu não posso!!” Esse apelo intensifica o impacto de sua tristeza.

Assim, “Neurastenia” é uma poderosa manifestação de tristeza e desespero, usando imagens da natureza e uma profunda introspecção para oferecer um vislumbre da alma atormentada da poetisa.

Considerações finais

Este trabalho fez uma análise a respeito da linguagem de Florbela Espanca, procurando demonstrar com a poetisa se utiliza da poesia como meio de expressar sentimentos, enfatizando sua capacidade de transformar experiências pessoais em literatura. A partir de poemas como “Amiga”, “Dizeres Íntimos”, “Nunca Fui Como Todos” e “Amar”, da “Antologia Poética” de 2015, o estudo identifica a mágoa como um elemento central de sua obra, mostrando como o sofrimento do eu-lírico e das personagens reflete identidades fragmentadas em um período histórico de transformação.

Utilizando a Semiótica das Paixões, a análise revela as complexidades das dores existenciais presentes na poesia de Espanca, que reflete não apenas suas emoções, mas também inquietações sociais e culturais de sua época. O estudo destaca a relevância da autora na literatura do século XX, apontando para a importância de uma abordagem crítica que considere as dimensões simbólicas de sua produção.

A poética de Espanca, influenciada por experiências de sofrimento e pela busca de uma felicidade idealizada, apresenta características modernistas e dialoga com movimentos literários da época. Por meio de suas escolhas de palavras, a poesia oferece uma reflexão sobre questões de gênero, identidade e emocionalidade, contribuindo para uma compreensão mais profunda da experiência feminina e do impacto das expectativas sociais na saúde mental das mulheres. Assim, o estudo valoriza a literatura feminina e mostra como a beleza pode surgir das experiências mais desafiadoras.

Referências

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005. 96 p.

Casa Florbela Espanca. A obra de Florbela Espanca. Disponível em: <https://www.casaflorbelaespanca.com/a-obra>. Acesso em: 29 maio 2024.

DAL FARRA, Maria Lucia (Org.) Estudos introdutórios, apresentações, organização e notas. *In*: ESPANCA, Florbela. **Afinado desconcerto**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ECO, Umberto. **Semiótica e filosofia da linguagem**. Tradução de Mariarosaria Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Instituto Piaget, 1. ed., 1991.

ESPANCA, Florbela. **As Máscaras do Destino**. São Paulo: Martin Claret, 2009.

ESPANCA, Florbela. **Poesias de Florbela Espanca: Volume 1**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

ESPANCA, Florbela. **Poesias de Florbela Espanca: Volume 2**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

FERNANDES, Celso Pedro Luft; GUIMARÃES, Francisco Marques (org.). **Dicionário Brasileiro Globo**. 16. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1996.

FIORIN, José Luiz. Greimas e Propp: conjunções e disjunções. *In*: LANDOWSKI, Eric; OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Do Inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas**. São Paulo: Educ, 1995.

FIORIN, José Luiz. **Semiótica das paixões: o ressentimento**. Alfa: Revista de Linguística, São Paulo, v. 51, n. 1, 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/1424>. Acesso em: 10 mai. 2024.

FORIN JUNIOR, Renato. **Saudade e nostalgia: configurações passionais da falta no show Rosa dos Ventos**, de Maria Bethânia. Casa: Cadernos de Semiótica Aplicada, v.

10, n. 1, 2012.

GREIMAS, Algirdas Julius. De la colère: étude de sémantique lexicale. In: GREIMAS, Algirdas Julius. **Essais sémiotiques**. Paris: Editions Du Seuil, 1983.

GREIMAS, Algirdas Julius; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma**. Tradução de Maria José R. Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

MATTOS, Geraldo. **Dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: FDT, 2001.

MELLO, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de. **Da semiótica da ação à semiótica das paixões**. Revista Moara, Belém, n. 22, p. 123-142, 2004.

MELLO, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de. **Reflexões sobre o medo: um olhar semiótico**. Abes, Belém, 2007.

MELLO, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de. Sobre semiótica das paixões. **Signum: Estudos Linguísticos**, Londrina, n. 8/2, p. 47-64, dez. 2005.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1971.

SILVA, Fábio Mário da. Florbela, Apeles e a construção de um mito incestuoso. **Callipole: Revista de Cultura**, Vila Viçosa, n. 19, p. 299-307, 2011.

ARTIGO

“Cava a cova!":
análise semiótica do
humor da cena dos
coveiros em *Hamlet*

Tiago Marques Luiz
Mirian Ruffini

SOBRE OS AUTORES

Tiago Marques Luiz

Professor adjunto da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e mestre em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Suas pesquisas versam sobre a tradução do humor nas peças de William Shakespeare e nos estudos interartes.

Mirian Ruffini

Professora e pesquisadora da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), campus Londrina, DACHS, e PPGL-PB. Doutora com pós-doutorado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); mestra em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Suas pesquisas abordam Estudos da Tradução, Literatura Inglesa e Literatura Comparada.

**"CAVA A COVA!":
ANÁLISE SEMIÓTICA DO HUMOR DA CENA DOS COVEIROS EM HAMLET**

RESUMO: O presente texto visa investigar os elementos cômicos presentes na cena dos coveiros da peça *Hamlet*, de William Shakespeare (2011), analisando a forma como a morte de Ofélia é abordada por meio das falas desses personagens. Considerando que o humor é um campo amplo e multifacetado, busca-se compreender como o riso e a comicidade podem emergir mesmo em contextos de alta carga dramática. A pesquisa adota uma abordagem linguística e semiótica, utilizando a teoria semiótica de linha francesa proposta por Algirdas Julien Greimas (2008), que permite identificar o percurso gerativo de sentido nas falas dos coveiros. Além disso, o trabalho se apoia em discussões sobre humor, conforme Munday (2009), e no conceito de carnavalização de Bakhtin (Soerensen, 2011), para entender como a comicidade emerge da subversão das normas sociais. O estudo contribui para uma compreensão mais profunda da complexidade do humor shakespeariano, especialmente nas situações em que o riso é gerado por um contraste entre a leveza do diálogo e a gravidade do tema tratado.

PALAVRAS-CHAVE: Humor; William Shakespeare; Hamlet; Semiótica; cena dos coveiros.

**"MAKING THE GRAVE!":
A SEMIOTIC ANALYSIS OF THE HUMOR IN HAMLET'S GRAVEDIGGERS' SCENE**

ABSTRACT: This text aims to investigate the comedic elements present in the gravediggers scene of William Shakespeare's play *Hamlet* (2011), analyzing how the death of Ophelia is approached through the dialogue of these characters. Considering that humor is a broad and multifaceted field, the study seeks to understand how laughter and comedy can emerge even in contexts of high dramatic intensity. The research adopts a linguistic and semiotic approach, utilizing the French semiotic theory proposed by Algirdas Julien Greimas (2008), which allows for the identification of the generative process of meaning in the gravediggers' speech. Furthermore, the work draws on discussions about humor, according to Munday (2009), and Bakhtin's concept of carnivalization (Soerensen, 2011), to understand how comedy emerges from the subversion of social norms. The study contributes to a deeper understanding of the complexity of Shakespearean humor, especially in situations where laughter is generated by the contrast between the lightness of the dialogue and the gravity of the theme addressed.

KEYWORDS: Humor; William Shakespeare; Hamlet; Semiotics; gravediggers' scene.

**"CAVA LA TUMBA!":
ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL HUMOR DE LA ESCENA DE LOS SEPULTUREROS DE
HAMLET**

RESUMEN: Este texto tiene como objetivo investigar los elementos cómicos presentes en la escena de los sepultureros de la obra *Hamlet* de William Shakespeare (2011), analizando cómo la muerte de Ofelia es tratada a través de los diálogos de estos personajes. Considerando que el humor es un campo amplio y multifacético, se busca comprender cómo la risa y la comicidad pueden surgir incluso en contextos de alta

carga dramática. La investigación adopta un enfoque lingüístico y semiótico, utilizando la teoría semiótica de línea francesa propuesta por Algirdas Julien Greimas (2008), que permite identificar el proceso generativo de sentido en los discursos de los sepultureros. Además, el trabajo se apoya en discusiones sobre el humor, según Munday (2009), y en el concepto de carnavalización de Bakhtin (Soerensen, 2011), para entender cómo la comicidad emerge de la subversión de las normas sociales. El estudio contribuye a una comprensión más profunda de la complejidad del humor shakespeariano, especialmente en situaciones en las que la risa es generada por el contraste entre la ligereza del diálogo y la gravedad del tema tratado.

PALABRAS CLAVE: Humor; William Shakespeare; Hamlet; Semiótica; escena de los sepultureros.

Introdução

Ao tentar entender uma piada, muitas vezes nos deparamos com o desafio de identificar o que exatamente provoca o riso ou a surpresa. Esse processo de interpretação envolve a busca pelo elemento cômico, considerando fatores como o contexto, as expectativas geradas pelo texto e os desvios da lógica esperada. Este trabalho analisa a significação do humor em “A Tragédia de Hamlet: Príncipe da Dinamarca” (L&PM, 2011), de William Shakespeare, com foco na célebre cena dos coveiros (Ato V, Cena I). O objetivo é investigar como o humor emerge em um contexto sombrio, como o da morte, e como ele contribui para a complexidade da peça.

Hamlet é uma tragédia que narra os eventos trágicos na vida do príncipe da Dinamarca. Seu pai é assassinado pelo tio Cláudio, que toma o reino e casa com sua mãe, Gertrudes. O fantasma do rei revela a Hamlet que foi envenenado por Cláudio. Revoltado, Hamlet finge loucura e, acidentalmente, mata Polônio, pai de Ofélia. Ele finge estar louco para escapar de Cláudio, que deseja matá-lo. Nos momentos finais da peça, Hamlet encontra os coveiros no cemitério, onde descobre que Ofélia cometeu suicídio. Isso leva Hamlet a confrontar Laertes, irmão de Ofélia, em um duelo, que resulta na morte de Hamlet, Laertes, Gertrudes e Cláudio, completando a tragédia.

A peça aborda temas como corrupção, imoralidade, luta pelo poder e vingança. A análise se concentrará na cena dos coveiros, especialmente no diálogo sobre o suicídio de Ofélia. Ofélia é central nessa parte da trama, enquanto seu pai, Polônio, é conselheiro do rei Cláudio. Ambientada no cemitério, a cena mistura reflexão sobre a morte e humor ácido. O artigo é estruturado em introdução, arcabouço teórico sobre humor e semiótica e análise da cena, destacando o uso do humor na construção de sentido dessa parte da peça.

O humor e a teoria semiótica

De acordo com Jeremy Munday (2009), a exploração da língua é a ferramenta necessária para criar humor e “requer soluções extremas a fim de permitir que o texto funcione” (Munday, 2009, p. 196, tradução nossa¹), permitindo ao linguista empregar criatividade e perspicácia na produção literária. A palavra é, sem dúvida, o ponto de partida para a comicidade. No entanto, no teatro, o humor vai além do texto e se revela na interação entre a voz, o corpo e a persona do ator, que, juntos, ampliam os sentidos do texto durante a encenação. Esse processo é direcionado a uma plateia que não apenas “recebe” o texto, mas também interage com a performance. O momento cômico, portanto, depende tanto da entrega do ator – sua capacidade de interpretar as nuances do texto e transmitir com autenticidade as intenções cômicas – quanto de fatores externos, como o engajamento do público e as condições da apresentação. Assim, o riso surge da junção entre a habilidade técnica do ator e as condições externas que potencializam o efeito cômico

Embora Munday (2009) discuta sobre a tradução de humor, sua perspectiva está voltada para a construção de sentido e desafios da transposição linguística, já que estamos priorizando os recursos textuais e discursivos capazes de gerar o riso, especificamente na tradução da cena da peça shakespeariana. É através de Munday que entendemos o humor como uma violação dos limites da língua e da significação.

De acordo com Ermida (2008, p. 132), para compreender plenamente o funcionamento do humor, é necessário identificar o falso elemento subjacente ao texto, como falsos inícios ou falsas aparências. O leitor, ao perceber que essas falsas pistas são sutilezas da narrativa, pode decifrar o jogo de significados presente na história. Esse conceito se aplica bem a *Hamlet*. Apesar de seu desfecho trágico, a peça surpreende ao inserir momentos cômicos, como as falas de Hamlet ao fingir a loucura e, especialmente, a cena dos coveiros, foco deste artigo.

Berger (2020, p. 44) destaca que o humor baseado na linguagem, como o uso de alusões, trocadilhos e jogos de palavras, é um dos tipos mais complexos de ser compreendido globalmente. Isso ocorre porque sua eficácia depende de um conhecimento específico da língua e da cultura em que está inserido, sendo mais acessível e divertido para falantes nativos ou aqueles familiarizados com o contexto

¹ Original em inglês: “requires extreme solutions in order to allow the text to function”.

cultural em questão. De fato, fica evidente a artimanha de Hamlet ao dizer ao rei

Rei: Muito bem, Hamlet, onde está Polônio?

Hamlet: Na ceia.

Rei: Na ceia! Onde?

Hamlet: Na ceia. Mas não está comendo. Está sendo comido. Um determinado congresso de vermes políticos se interessou por ele. Nesses momentos, o verme é o único imperador. Nós engordamos todos os outros seres pra que nos engordem; e engordamos pra engordar as larvas. O rei obeso e o mendigo esquelético são apenas variações de um menu – dois pratos, mas na mesma mesa; isso é tudo.

Rei: Ai, ai, ai!

Hamlet: Um homem pode pescar com o verme que comeu o rei e comer o peixe que comeu o verme.

Rei: O que é que você quer dizer com isso?

Hamlet: Nada, senão demonstrar-lhe que um rei pode fazer um belo desfile pelas tripas de um mendigo (Shakespeare, 2011, p. 102).

Outra faceta do texto está na produção de diferentes sentidos, resultante da interação entre as camadas do discurso, da narrativa e das oposições semânticas fundamentais. A teoria semiótica de linha francesa, desenvolvida por Algirdas Julien Greimas, propõe que a geração dos sentidos ocorre em três patamares, por meio dos quais a significação se manifesta, desde uma certa abstração ou complexidade até um nível de concretude ou simplicidade. À medida que certos signos se conectam, delineia-se o processo da significação, que “pode ser parafraseada quer como ‘produção de sentido’, quer como ‘sentido produzido’ [...]” e “inscreve-se como ‘sentido articulado’ na dicotomia sentido/significação” (Greimas; Courtés, 2008, p. 459). Assim, o sentido se configura como uma articulação entre os planos de expressão e de conteúdo.

Segundo Denis Bertrand (2003) destaca que a semiótica pode ser entendida como um processo de construção de sentido em dois níveis, enfatizando a relação essencial entre expressão e conteúdo. Essa relação gera o efeito semiótico, permitindo múltiplas interpretações do texto. Segundo ele, o sentido é um campo vastíssimo, abordado por diversas áreas das ciências humanas, como Filosofia, Linguística, Antropologia, História, Psicologia e Sociologia. No entanto, a semiótica se concentra no ‘parecer do sentido’, acessível por meio das formas de linguagem, especialmente nos discursos que o tornam comunicável e compartilhável, ainda que de modo parcial (Bertrand, 2003, p. 11).

Compreender o plano de conteúdo é uma tarefa complexa. Segundo Barros (2003), existe uma hierarquia de indícios ou pistas que se complementam, criando efeitos de sentido e orientando todo o processo interpretativo. A teoria semiótica greimasiana busca explicar os sentidos do texto, iniciando pelos mecanismos e procedimentos de seu plano de conteúdo. Este plano, metodologicamente, é concebido como um “percurso gerativo” (Barros, 2003, p. 188).

O percurso gerativo de sentido é composto por três níveis hierárquicos: a) o nível fundamental, onde a significação surge a partir de uma oposição semântica mínima, que, juntamente com a sintaxe fundamental, busca explicar a abstração maior da produção e interpretação do discurso; b) o nível narrativo, no qual a narrativa se organiza a partir de um sujeito que toma essas oposições como elementos de valor; e c) o nível discursivo, em que são analisadas as escolhas do sujeito da enunciação e as estruturas que regem a organização do discurso antes de sua manifestação.

A semiótica, enquanto teoria das linguagens e dos sistemas de significação, vê o mundo extralinguístico como o lugar de manifestação do sensível, ou seja, da significação para o homem. Perron (1996, p. 20) esclarece sobre a semiótica do texto literário:

[...] os limites do discurso literário parecem ter se estabelecido mais pela tradição do que por meio dos critérios objetivos e formais. Ao contrário dos outros discursos semióticos, como o discurso das leis, o literário não pode ser caracterizado por um conteúdo específico. Por exemplo, a literariedade de um texto (no arcabouço da estrutura discursiva interna de um texto) varia de acordo com a época e cultura; como demonstraram Yuri Lotman (1977) e outros, um texto identificado como religioso na idade média hoje é considerado literário (tradução nossa²).

Defendemos que a tragédia em questão pode conter traços humorísticos, especialmente sob a ótica de leitores contemporâneos, quando fenômenos como a carnavalização e a multiplicidade de interpretações se tornam viáveis. Na análise proposta ao longo deste trabalho, destacamos o processo de construção de sentidos, fundamentado nos níveis do percurso gerativo previamente mencionados. A estilística do humor torna-se essencial para sugerir sentidos possíveis na cena dos coveiros (Ato V, Cena I), escolhida para investigação, uma vez que ela apresenta uma conversa com tom humorado sobre a suposta morte de Ofélia.

Nesse contexto, permanecemos alinhados à perspectiva dialógica da linguagem (Bakhtin, 2008), que compreende o verbal e o social como constituintes do discurso. Ou seja, o contexto em que se encontram o enunciador e o enunciatário, em uma situação comunicativa que invoca uma terceira pessoa – Ofélia, sobre quem se fala – desempenha um papel crucial na construção dos sentidos.

² the boundaries of literary discourse seem to have been established more by tradition than by objective, formal criteria. Contrary to other semiotic discourses, for example, legal discourse, literary discourse cannot be characterized by a specifically distinctive content. For instance, the literariness of a text (in the framework of the intrinsic structure of the text) varies according to culture and epoch; as Yuri Lotman (1977) and others have shown, a text identified as being religious in the Middle Ages is seen as literary today.

O humor dos Coveiros de Hamlet

William Shakespeare é famoso por explorar a complexidade humana, e um exemplo disso é a comicidade presente em alguns de seus personagens. Em *Hamlet*, os coveiros se destacam por sua postura irreverente diante da morte de Ofélia, o que surpreende o príncipe Hamlet, imerso em dilemas existenciais. O discurso dos coveiros parodia o monólogo de Hamlet, abordando a morte de forma pragmática, contrastando com a angústia do príncipe. Esse contraste cria um efeito cômico, além de criticar sutilmente a sociedade dinamarquesa, invertendo a hierarquia e desafiando as normas sociais. A cena subverte as convenções sobre a morte, proporcionando uma reflexão leve, porém profunda, sobre a mortalidade humana.

Enquanto *Hamlet* veste a máscara de bobo da corte (*clown*) ao longo da tragédia, buscando melancolicamente a verdade sobre a morte de seu pai, os coveiros – que são os verdadeiros bobos – expressam, com humor, verdades profundas sem sequer procurá-las. Essa contraposição entre os coveiros e *Hamlet* revela o brilhantismo de Shakespeare em integrar o cômico e o trágico, usando o humor como ferramenta para explorar questões filosóficas e existenciais.

Nos espaços sociais de *Hamlet*, a morte é geralmente tratada com reverência, mas o primeiro coveiro a vê de forma despreocupada e satírica. Sua postura, refletindo sua profissão, revela uma visão naturalizada e irreverente sobre a finitude da vida, adquirida pela rotina de sepultar mortos. Essa “normalização” da morte, distanciando-o do peso emocional do luto, permite-lhe usar o humor para abordar questões filosóficas profundas.

A figura do coveiro em *Hamlet* dialoga diretamente com o papel social do *clown*, conforme apontado por Samantha Markham (2011), Frederic Warde (1915) e Milton Ribeiro (2013). Markham destaca que, tanto na época de Shakespeare quanto na contemporaneidade, os *clowns* desempenham um papel social e político essencial. Tradicionalmente, esses personagens pertencem às classes trabalhadoras, são simples de espírito, tolos ou ignorantes, e frequentemente subordinados aos protagonistas. No caso dos coveiros de Hamlet, por exemplo, eles servem ao reinado da Dinamarca, ocupando uma posição socialmente inferior. No entanto, Markham (2011) ressalta que, apesar de parecerem figuras de pouca importância ou oprimidas, os *clowns* são personagens perspicazes, capazes de fazer observações profundas sobre temas complexos, como a morte, utilizando o humor e os enigmas para expor verdades

universais.

São dois coveiros em *Hamlet* e, ao compará-los, o primeiro é apresentado como um detentor de conhecimento, uma autoridade, enquanto o segundo é visto como um aprendiz (cf. Markham, 2011, online; Warde, 1915, online). Na cena analisada no presente artigo, embora o primeiro coveiro cite de modo errado os termos legais no trecho:

PRIMEIRO COVEIRO: Bom, deve ter sido se defendendo; não pode ser doutro jeito. E aí está o nó: se eu me afogo voluntário, isso prova que há um ato; e um ato tem três galhos; que é a ação, a facção e a execução. Argo, foi uma afogação voluntária.

SEGUNDO COVEIRO Claro, mas ouve aqui, cavalheiro coveiro...

PRIMEIRO COVEIRO: Com a sua licença! [Mexe na poeira com o dedo.] Aqui tem a água; bom. Aqui tem o homem; bom. Se o homem vai nessa água e se afoga, não interessa se quis ou não quis - ele foi. Percebeu? Agora, se a água vem até o homem e afoga ele, ele não se afoga-se. Argo, quem não é culpado da própria morte, não encurta a própria vida (Shakespeare, 2011, p. 118).

Nota-se que ele obtém o respeito do segundo coveiro, que também não domina o jargão jurídico. O Primeiro Coveiro não faz distinção de pessoas, e isso é possível afirmar quando lemos suas respostas direcionadas tanto a Hamlet quanto ao Segundo Coveiro; são respostas bastante engenhosas, denotando tanto a sua irreverência como a sua independência.

Para Frederic Warde, o primeiro coveiro é corajoso em suas convicções e raramente encontrou alguém para combatê-las, pois “ele avança os seus argumentos com a autoridade de alguém, cujo pronunciamento não pode ser questionado³” (Warde, 1915, online, tradução nossa). Nosso primeiro contato com ele se dá no início do quinto ato, em que seu companheiro de serviço está com a mente atordoada por violar a tradição do enterro cristão no caso do suposto suicídio de Ofélia. Além disso, ao personagem foi dada “uma individualidade forte, com tamanha pungência espirituosa e riqueza de humor, juntamente com estes toques deliciosos da natureza, tornando-a tão fiel à vida [...] que o poeta deve ter tido um protótipo em sua observação e experiência” (Warde, 1915, online, tradução nossa⁴).

De acordo com Milton Ribeiro, Shakespeare criou personagens inteligentes que são capazes de “refletirem sobre si próprios, sobre a interação com os outros para,

3 No original: “he has seldom found any one to combat them, so he advances his arguments with the authority of one whose dictum is not to be questioned”.

4 No original: “a strong individuality, such a pungency of wit and wealth of humor, together with such delightful touches of nature, making it so true to life, (...) the poet must have had a prototype in his own observation and experience”.

a partir daí, crescerem dentro das histórias, modificando suas maneiras de pensar e agir” (Ribeiro, 2013, online). O autor também destaca que a engenhosidade e agudeza em relação aos protagonistas “são muito bem temperadas; não existem personagens meramente frios ou chatos. Os personagens têm humor, sarcasmo, poder de sedução e são muito diferentes entre si” (Ribeiro, 2013, online). Ao analisarmos os coveiros de *Hamlet*, percebemos que, apesar de ocuparem um mesmo patamar social, os personagens se destacam pela maneira como, por meio de jogos de palavras, satirizam as situações que vivenciam. Sua ironia diante da morte, carregada de humor negro e sarcasmo, reflete a complexidade e o contraste presentes nas obras de Shakespeare, onde até mesmo os momentos mais sombrios são suavizados por uma reflexão irônica sobre a condição humana.

Análise da cena dos Coveiros

Apresentamos em forma de quadro a cena referida dos coveiros, com o recorte do diálogo a respeito da morte de Ofélia. A tradução utilizada foi a de Millôr Fernandes, publicada pela L&PM Pocket em 2011. Importante destacarmos que o foco não é a atividade tradutória nem uma análise comparativa de tradução entre o texto original e a tradução, mas sim uma análise textual sob a ótica das perspectivas semióticas.

QUADRO 1 – A cena dos coveiros em *Hamlet*

(SHAKESPEARE, 2011, p. 118)
<i>Elsinor. Um Cemitério. (Entram dois coveiros carregando pás e outras ferramentas)</i>
PRIMEIRO COVEIRO: Mas como vão enterrar numa sepultura cristã? Ela não procurou voluntária a sua salvação?
SEGUNDO COVEIRO: Eu te digo que sim; mas cava a cova bem depressa. O juiz examinou o caso e decidiu enterro cristão.
PRIMEIRO COVEIRO: Como é que pode ser? Só se ela se afogou em legítima defesa.
SEGUNDO COVEIRO: Parece que foi.
PRIMEIRO COVEIRO: Bom, deve ter sido se defendendo; não pode ser doutro jeito. E aí está o nó: se eu me afogo voluntário, isso prova que há um ato; e um ato em três galhos; que é a ação, a facção e a execução. <i>Argo</i> , foi uma afogação voluntária.
SEGUNDO COVEIRO: Claro, mas ouve aqui, cavalheiro coveiro...
PRIMEIRO COVEIRO: Com a sua licença! (Mexe na poeira com o dedo). Aqui tem a água; bom. Aqui tem o homem, bom. Se o homem vai nessa água e se afoga, não interessa se quis ou não quis – ele foi. Percebeu? Agora, se a água vem até o homem e afoga ele, ele não se afoga-se. <i>Argo</i> , quem não é culpado da própria morte, não encurta a própria vida.
SEGUNDO COVEIRO: Mas isso tá na lei?
PRIMEIRO COVEIRO: Claro que está; é a lei das perguntas do juiz.
SEGUNDO COVEIRO: Quer que eu te diga? Se essa não fosse da nobreza, nunca iam dar pra ela uma sepultura cristã.

Fonte: elaboração pelos autores

O nível fundamental

A cena analisada revela uma clara oposição entre vida e morte, com a vida sendo representada de forma eufórica e a morte de maneira disforicamente pesada. A narrativa sugere que Ofélia comete suicídio, mas sem responsabilizar Hamlet, atribuindo a culpa unicamente à personagem. Esse tema é discutido pelos coveiros, que levantam dúvidas sobre a natureza do suicídio, associando-o à loucura de Ofélia. Além disso, a cena critica a hierarquia social, ao sugerir que apenas os nobres, como Ofélia, têm o privilégio de um funeral cristão, enquanto a plebe seria desonrada com um enterro sem dignidade. A frase de um coveiro, “quem não é culpado da própria morte, não encurta a própria vida”, sintetiza a transição entre a vida e a morte, consolidando a oposição central da cena.

vida



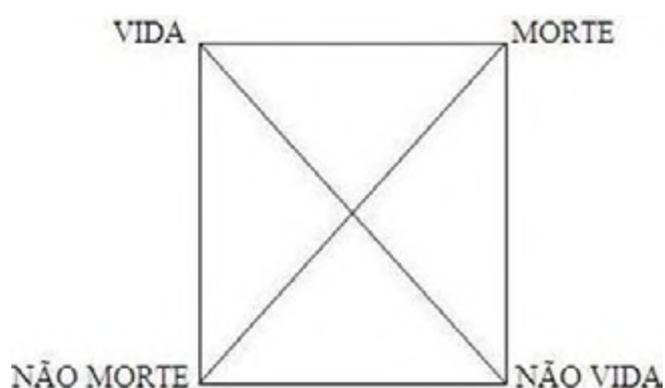
morte

O nível narrativo

No nível narrativo, a história ganha uma profundidade maior ao revelar a relação entre os sujeitos e os objetos envolvidos, especialmente no que diz respeito aos valores atribuídos a esses objetos. Na cena analisada, Ofélia e os coveiros personificam o embate lógico entre vida e morte. Ofélia, de alguma forma desconhecida, adota a condição de suicida (vida seguida de morte), e os coveiros, enquanto sujeitos da trama, questionam e reafirmam essa condição.

Essas relações entre sujeitos e objetos, como a vida e a morte, são construídas por meio de ações que exploram a lógica jurídica, com os coveiros fazendo piadas e ironizando princípios como o da legítima defesa. Ao aplicar o quadrado semiótico de Greimas, é possível mapear as oposições fundamentais da cena, representadas na figura a seguir, refletindo a tensão entre os valores de vida e morte, e a forma como esses conceitos são manipulados pelos personagens envolvidos. Aplicando o quadrado semiótico de Greimas, alcançamos a seguinte representação com base na oposição de base anteriormente definida, ilustrada na figura 1 a seguir:

Figura 1: o quadrado semiótico da cena dos coveiros



Fonte: elaboração dos autores

O quadrado semiótico de Greimas, descrito na figura 1 e aplicado na análise proposta, ajuda a entender o desenvolvimento semântico da cena. Inicialmente, Ofélia está associada ao objeto-valor “vida”. Em um segundo momento, ocorre a negação desse valor, ou seja, ela passa a vivenciar o “não-vida”, que, por sua vez, pressupõe a morte. Em seguida, há a externalização dessa não-morte, ou seja, a efetiva morte de Ofélia. Essa transformação só pode ser interpretada à luz dos múltiplos programas narrativos sucessivos, como sua loucura, o suposto suicídio, o sarcasmo dos coveiros e o enterro, que colaboram para construir a transição entre a vida e a morte de Ofélia. Essa mudança de status é vivenciada não por Ofélia, que perde a consciência após a morte, mas por aqueles que discutem sobre ela como uma terceira pessoa (aquela “de quem se fala”).

O momento em que o coveiro relata que Ofélia se afogou marca o rompimento com a vida e o ingresso na morte, configurando assim o contraste entre essas duas categorias. Esse contraste é também reforçado pela forma irônica e sarcástica com que o coveiro lida com o afogamento, sugerindo que este pode ter sido um ato voluntário.

A sintaxe e a semântica são fundamentais para a análise, pois focam na organização da narrativa, permitindo que diversos sentidos emerjam ao longo da trama. Barros (2004, p. 16) conceitua a narrativa como um espetáculo que simula as ações humanas para transformar o mundo. A compreensão dessa organização narrativa exige a descrição do espetáculo, a determinação das perspectivas envolvidas e a análise dos papéis representados na história simulada. Entre os elementos que compõem a sintaxe narrativa, estão:

Enunciado Elementar -> Relação de transitividade entre dois actantes, a qual dá existência ao sujeito e ao objeto, ou seja, o sujeito é o actante que se relaciona transitivamente com o objeto, que, por vez, mantém laços com o sujeito.

Há duas diferentes relações de funções transitivas: a junção, compreendida como a relação que une o sujeito ao objeto e a transformação, correlação entre dois ou vários objetos semióticos e, portanto, duas formas de enunciado elementar, que, no texto, estabelecem a distinção entre estado e transformação conforme dispostos a seguir:

Enunciado de Estado: F junção (S,O)
Enunciado de Fazer: F transformação (S,O)
F= Função S= Sujeito O= Objeto

A sintaxe narrativa aplicada ao diálogo entre os coveiros revela como Ofélia está

relacionada ao objeto-valor “morte”, com base em um enunciado de estado. A fala “O juiz examinou o caso e decidiu enterro cristão” estabelece a junção de Ofélia à morte, configurando a relação do sujeito com o objeto (morte) de maneira simbólica. Nesse contexto, a “junção” refere-se à situação do sujeito em relação ao objeto-valor que define seu destino ou estado, sendo a morte o objeto que se configura como o valor investido por Ofélia, e também pelos outros personagens envolvidos no processo.

O objeto, aqui, é tratado como uma “casa vazia”, que só adquire significado quando o sujeito – neste caso, Ofélia – investe suas aspirações e ações sobre ele. A morte, como valor investido por Ofélia, reflete suas escolhas e ações, que culminam em um destino trágico. A fala dos coveiros aponta para a decisão do juiz, representando a validação social da morte, particularmente no contexto do enterro cristão, o que evidencia o processo de atribuição de significado à morte de Ofélia dentro do quadro social e jurídico.

Além disso, existem dois tipos de junção na relação entre sujeito e objeto, como discutido na teoria da sintaxe narrativa: a conjunção e a disjunção. A conjunção ocorre quando o sujeito está em harmonia com o objeto-valor, como é o caso de Ofélia no momento em que sua morte é validada socialmente, através do enterro cristão. A disjunção, por outro lado, representaria uma ruptura ou oposição entre o sujeito e o objeto-valor, o que poderia ocorrer caso a morte de Ofélia fosse tratada de maneira desonrosa ou sem reconhecimento social.

O quadro 2, portanto, pode ser usado para ilustrar essa junção e disjunção entre Ofélia e a morte, representando de forma semiótica a relação entre o sujeito (Ofélia) e o valor atribuído à sua morte dentro do contexto narrativo:

Quadro 2 – sintaxe narrativa da cena dos coveiros em Hamlet

	Estado Conjunto Inicial	Estado Conjunto Final	Estado Disjunto Inicial	Estado Disjunto Final
Ofélia	$S (\text{Ofélia}) \cap O (\text{vida})$	$S (\text{Ofélia}) \cap (\text{morte})$	$S (\text{Ofélia}) \cup O (\text{morte})$	$S (\text{Ofélia}) \cup O (\text{vida})$

fonte: elaboração pelos autores

O nível narrativo é composto por quatro fases distintas: manipulação, competência, performance e sanção. A manipulação diz respeito ao desejo ou dever de um sujeito sobre outro, sendo subdividida em quatro categorias: tentação, intimidação, sedução e provocação (Fiorin, 2009, p. 29-30). A categoria que se destaca na análise da cena é a provocação, que, conforme Fiorin, refere-se a “um juízo negativo a respeito da

competência do manipulado” (Fiorin, 2009, p. 30). Essa provocação é visível na fala de um dos coveiros: “Argo, quem não é culpado da própria morte, não encurta a própria vida”. A performance, por sua vez, se manifesta no ato suicida de Ofélia, que simboliza a transição de seu estado de vida para o de morte.

No que diz respeito à competência, Ofélia teve a capacidade de realizar o ato suicida, mas, como Fiorin observa, esse poder de agir pode ocorrer “sob as mais variadas formas” (Fiorin, 2009, p. 30). No caso de Ofélia, embora ela tenha realizado a ação, o fez de maneira inconsciente. A ambiguidade em torno de como ela morreu – se afogada ou se caindo do castelo – também remete à dúvida sobre sua competência consciente para o ato. O primeiro coveiro sugere que a morte de Ofélia tenha sido um afogamento, o que reforça a ideia de que sua posição social elevada influenciaria a decisão sobre a natureza do seu enterro.

Por fim, a fase da sanção envolve o reconhecimento da performance e a “valorização do sujeito que operou a transformação” (Fiorin, 2009, p. 31). No caso de Ofélia, a sanção está ausente em termos de recompensa. Ela pune a si mesma por sua incapacidade de ser amada por Hamlet e por sua submissão ao desejo de seu pai, sem receber qualquer forma de reconhecimento ou recompensa por seus atos, como seria esperado em uma tragédia convencional.

O nível discursivo

No nível discursivo, a abstração do nível narrativo se concretiza por meio de elementos e sinais que contextualizam a trama. Conforme Fiorin (2009, p. 41), isso acontece quando as ideias e conceitos da narrativa são materializados através das falas e ações dos personagens, criando um ambiente em que as situações se motivam. Na cena dos coveiros, a vida de Ofélia se torna central, e sua relação com a morte é tematizada de forma que a morte, embora trágica, é discutida de forma irônica e até cômica.

A oposição entre vida e morte, abordada no nível anterior, torna-se ainda mais evidente, com a vida sendo apresentada de forma eufórica e a morte de forma disforicamente pesada. A morte de Ofélia, embora inicialmente pareça um suicídio trágico, é tratada com ironia e deboche pelos coveiros, transformando o ato em uma cena cômica. O uso de trocadilhos, ironia e outros recursos de estilo estabelece uma interação dinâmica entre os coveiros e o público, permitindo uma interpretação subjetiva do humor, dependendo da perspectiva do espectador.

De acordo com Bakhtin (*apud* Soerensen, 2011, p. 320), a carnavalização subver-

te as normas sociais e expectativas, criando um espaço onde o marginal e o periférico ocupam o centro simbólico, promovendo uma explosão de alteridade. Nesse processo, o riso se entrelaça com o sofrimento, permitindo ao leitor rir de situações trágicas, desafiando as convenções dramáticas e criando uma reação que mistura desconforto e diversão.

Na cena dos coveiros, essa subversão é evidente, pois os coveiros, ao “julgarem” Ofélia, rompem com sua posição subalterna e tratam a morte de maneira irreverente, desprovida da seriedade tradicionalmente associada ao tema. A utilização de elementos estilísticos, como aliteração, rima, ambiguidades e ritmo, reforça o efeito cômico, além de destacar a contrariedade entre a vida e a morte, com verbos como “salvação” e “defesa” para a vida, e “encurtar”, “afogação” e “enterrar” para a morte. O oxímoro “afogação voluntária” expõe explicitamente esse conflito entre vida e morte.

Considerações finais

A semiótica, enquanto disciplina focada nas relações de significação, nos proporciona uma compreensão profunda de como algo significa o que significa. No entanto, é importante reconhecer que os sentidos de um texto podem ser múltiplos e variados, além daqueles explorados neste trabalho. Ao aplicar o percurso gerativo de sentido, com base principalmente em Barros (2003), Greimas (2008) e Fiorin (2009), buscamos combinar teoria e prática para entender como se dá a construção de significado na cena dos coveiros e como o humor emerge nela.

A cena dos coveiros pode carregar diferentes significados dos que propomos aqui, ou até ser vista de forma mais simples, como uma história. O humor, por sua vez, é um campo amplo e complexo de investigação, já que é um conceito abrangente que inclui diversas variações. Embora se possam fazer críticas à poeticidade do texto, foi enriquecedor trabalhar com uma peça considerada uma tragédia, mas que possui uma carga cômica, muitas vezes imperceptível à primeira leitura.

De forma irônica, poderíamos dizer que é necessário ter uma espécie de “dom” para entender o humor shakespeariano, além de conhecer os pressupostos teóricos do humor, pois nem todas as teorias seriam igualmente eficazes para este estudo. Não tivemos a intenção de elaborar uma análise exaustiva sobre a teorização do humor, uma vez que isso exigiria uma reconstrução histórica dos pressupostos contemporâneos que explicassem os efeitos de sentido discutidos.

Entretanto, de maneira simples, podemos afirmar que consideramos humor tudo

aquilo que provoca o riso, seja uma desgraça ou uma piada, incluindo seus mecanismos peculiares, como o trocadilho e a ambiguidade. Para que o humor funcione em um sistema linguístico diferente daquele para o qual foi originalmente criado, é necessário mais do que uma simples transferência de significados; são precisas estratégias que o reconstruam. Trabalhar com o humor shakespeariano não é uma tarefa fácil, mas, sem dúvida, é uma experiência divertida, tanto na forma de expressão quanto no conteúdo.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. Mikhailovich. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARROS, Diana Luz Pessoa. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2003.

BERGER, Arthur Asa. **Humor, psyche, and society: a socio-semiotic analysis**. Vernon Press, 2020.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução Ivã Carlos Lopes et al. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

ERMIDA, Isabel. **The language of comic narratives: humor construction in short stories**. De Gruyter Mouton, 2008.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2009.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes, Ignácio Assis da Silva, Maria José Castagnetti Sembrá e Tiekoyamaguchi Miyazaki. São Paulo: Contexto, 2008.

MARKHAM, Samantha. **Shakespearean Fools: The Role of Shakespeare's Clowns**. 2011. Disponível em: <https://suite101.com/a/shakespearean-fools-the-role-of-shakespeare-clowns-a398223>. Acesso em: 27 jul. 2024.

MUNDAY, Jeremy. **The Routledge Companion to Translation Studies**. London and New York: Routledge, 2009.

PERRON, Paul J. **Semiotics and the modern Quebec novel: a Greimassian analysis of Theriault's Agaguk**. University of Toronto Press, 1996.

RIBEIRO, Milton. **Há 400 anos, o fogo consumia o teatro de Shakespeare em Londres**. 2013. Disponível em: <http://www.sul21.com.br/jornal/todas-as-noticias/cultura/ha-400-anos-o-fogo-consumia-o-teatro-de-shakespeare-em-londres/>. Acesso em: 27. jul. 2024.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&Pm Pocket, 2011.

SOERENSEN, Claudiana. A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. **Travessias**, v.5 n.11, 2011.

WARDE, Frederick. **Shakespeare's Fools: The Grave-Diggers in Hamlet**. 1915. Disponível em: <http://www.shakespeare-online.com/plays/hamlet/hamletgravediggers.html>. Acesso em: 27. jul. 2024.

RESENHA

O diálogo com o desconhecido: uma análise semiótica do filme "A chegada"

*Luiz Fernando França dos Santos
João Pedro Cardoso Faccio*

SOBRE OS AUTORES

Luiz Fernando França dos Santos

Publicitário. Pós-graduando em Marketing e Comunicação. Suas áreas de interesse incluem Semiótica, Linguagem e Comunicação, com enfoque em estudos interdisciplinares e análise do discurso.

João Pedro Cardoso Faccio

Professor no Centro Universitário de Pato Branco (UNIDEP). Mestre em Letras pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR/PB). Sua trilha acadêmica envolve questões de Representação e Teoria Literária e estudos sobre a Estética do Grotesco e Literatura Contemporânea.

O DIÁLOGO COM O DESCONHECIDO: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO FILME “A CHEGADA” (2016)

RESUMO: Em “A Chegada” (2016), filme dirigido por Denis Villeneuve, são explorados temas centrais de linguagem, comunicação e temporalidade através da perspectiva de alienígenas. Este trabalho investiga como a linguagem alienígena, com um enfoque cíclico do tempo, altera a percepção da protagonista e a narrativa do filme, utilizando uma análise semiótica fundamentada nas teorias de Greimas e Peirce. Além disso, considera as contribuições de Bakhtin sobre dialogismo e de Hall sobre comunicação intercultural, ressaltando a importância do diálogo e da empatia nas interações. A resenha conclui que “A Chegada” (2016) não apenas desafia as barreiras linguísticas, mas também propõe uma reflexão sobre a comunicação e a compreensão entre culturas distintas.

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica; Greimas; Peirce; Bakhtin; comunicação intercultural.

THE DIALOGUE WITH THE UNKNOWN: A SEMIOTIC ANALYSIS OF THE FILM “ARRIVAL” (2016)

ABSTRACT: In “Arrival (2016)”, directed by Denis Villeneuve, central themes of language, communication, and temporality are explored through the perspective of aliens. This work investigates how the alien language, with a cyclical view of time, alters the protagonist’s perception and the film’s narrative, using a semiotic analysis based on the theories of Greimas and Peirce. Additionally, it considers Bakhtin’s contributions on dialogism and Hall’s on intercultural communication, highlighting the importance of dialogue and empathy in interactions. The review concludes that “Arrival” (2016) not only challenges linguistic barriers but also encourages reflection on communication and understanding between distinct cultures.

KEYWORDS: Semiotics; Greimas; Peirce; Bakhtin; intercultural communication.

EL DIÁLOGO CON LO DESCONOCIDO: UN ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA PELÍCULA LA LLEGADA (2016)

RESUMEN: En “La Llegada” (2016), dirigida por Denis Villeneuve, se exploran temas centrales de lenguaje, comunicación y temporalidad desde la perspectiva de los alienígenas. Este trabajo investiga cómo la lengua alienígena, con un enfoque cíclico del tiempo, transforma la percepción de la protagonista y la narrativa de la película, utilizando un análisis semiótico basado en las teorías de Greimas y Peirce. Además, se consideran las contribuciones de Bakhtin sobre el dialogismo y de Hall sobre la comunicación

intercultural, destacando la importancia del diálogo y la empatía en las interacciones. La reseña concluye que “La Llegada” (2016) no solo desafía las barreras lingüísticas, sino que también invita a reflexionar sobre la comunicación y la comprensión entre culturas distintas.

PALABRAS CLAVE: Semiótica; Greimas; Peirce; Bakhtin; comunicación intercultural.

Introdução

“A Chegada” (2016), um filme de ficção científica dirigido por Denis Villeneuve, levanta questões filosóficas íntimas sobre a natureza da linguagem e sua relação com a percepção do tempo. Baseado no conto *Story of Your Life* de Ted Chiang, o filme acompanha a linguista Louise Banks, interpretada pela atriz Amy Adams, enquanto ela tenta decifrar uma linguagem alienígena não-linear. A trama centraliza-se no efeito e impacto dessa linguagem sobre sua compreensão da realidade, retratando uma experiência ousada de comunicação.

Este trabalho conta com teorias semióticas e filosóficas, de Greimas, Peirce, Bakhtin e Hall, para explorar as camadas de significado envolvidas no filme.

A Linguagem como Signo: uma abordagem Greimasiana

Aplicando os conceitos de Algirdas Julien Greimas (2002), a narrativa de “A Chegada” (2016) pode ser analisada em termos de oposições fundamentais, como a distinção entre a linearidade da linguagem humana e a circularidade da linguagem alienígena. Greimas (2002, p. 57) afirma que “toda narrativa é a transformação de uma contradição em uma nova unidade de sentido”, o que é mostrado na jornada de Louise ao decifrar a linguagem dos heptapods (nome carinhoso atribuído aos alienígenas). Sua transformação pessoal, ao entender e experienciar o tempo de maneira não-linear, ilustra essa resolução narrativa.

A oposição entre as percepções temporais humanas e alienígenas cria uma complexidade estrutural que pode ser explicada pelo quadrado semiótico de Greimas (2002). Ao transitar entre essas oposições, Louise gradualmente reconstrói sua realidade, com base em uma nova unidade semântica, espelhando a lógica transformacional da semiótica greimasiana.

Peirce e a semiose infinita: a comunicação como processo interminável

Charles Sanders Peirce (1975) apresenta o conceito de semiose infinita, definindo que a interpretação de signos nunca atinge um fim definitivo. Em “A Chegada” (2016), esse processo é esboçado pela constante evolução da compreensão da linguagem

alienígena por parte de Louise. Cada novo signo que ela aprende leva a novas interpretações, expandindo sua percepção temporal e, conseqüentemente, a estrutura narrativa.

“A semiose é um processo interminável” (Peirce, 1975, p. 46), afirma Peirce. No filme, essa noção é explorada à medida que Louise gradualmente desvenda a estrutura não-linear da linguagem heptapod. A partir da compreensão dos signos alienígenas, ela consegue enxergar o futuro e o passado como partes de uma única experiência, ampliando a ideia de que o significado está sempre em movimento e em constante redefinição.

Além disso, os três tipos de signos peircianos (ícone, índice e símbolo) estão presentes na linguagem dos heptapods. A forma circular dos signos é icônica, representando visualmente a ideia de um tempo não-linear. Eles também são indexicais, dependentes do contexto cultural dos alienígenas, e simbólicos, exigindo uma interpretação profunda. Para Peirce, “a distinção entre os signos depende do papel que desempenham no processo de comunicação” (Peirce, 1975, p. 62), uma dinâmica essencial na interação entre humanos e heptapods.

Exploração da teoria de Bakhtin sobre o dialogismo

Mikhail Bakhtin (1981) sugere que toda comunicação é dialógica, com múltiplas vozes interagindo. Em “A Chegada” (2016), essa interação é exemplificada no encontro entre humanos e alienígenas, em que a linguagem dos heptapods atua como uma nova voz que desafia as noções humanas de tempo e comunicação. Para Bakhtin (1981, p. 280), “a vida humana se encontra no diálogo” e o filme traduz esse princípio, pois a interação entre as duas espécies depende de uma troca comunicativa profunda, que vai além das palavras e transcende o entendimento humano comum.

Esse diálogo não é apenas uma troca de informações, mas uma transformação recíproca das percepções de cada grupo. Louise, ao se apropriar da linguagem alienígena, não só comunica, mas também altera sua própria existência e visão de mundo, refletindo o caráter transformador e dinâmico do diálogo bakhtiniano.

Reflexão sobre a comunicação intercultural

O filme pode ser interpretado como uma alegoria para os desafios da comunicação intercultural, especialmente através das teorias de Edward T. Hall (1989). O autor enfatiza a importância do contexto e da percepção cultural nas interações

comunicativas: “diferentes culturas têm diferentes modos de ver o mundo” (Hall, 1989, p. 8). A interação entre humanos e heptapods em “A Chegada” (2016) exemplifica esse conceito, ao mostrar como a linguagem alienígena exige uma reinterpretação completa dos paradigmas comunicativos tradicionais.

Essa reflexão amplia a discussão sobre a comunicação intercultural, trazendo à tona as dificuldades inerentes à tentativa de compreensão mútua entre culturas radicalmente distintas. O filme, assim, não trata apenas de uma barreira linguística, mas de uma barreira epistemológica onde os seres humanos são desafiados a transcender suas próprias limitações culturais e cognitivas para entender o “outro”.

Considerações finais

“A Chegada” (2016) apresenta uma visão multifacetada da linguagem e da comunicação, usando teorias semióticas e filosóficas para explorar como a linguagem molda a percepção do tempo e da realidade. Ao incorporar as ideias de Greimas, Peirce, Bakhtin e Hall, o filme revela que a comunicação não é apenas um processo de troca de informações, mas um mecanismo que pode transformar a realidade. O filme se destaca por sua capacidade de abordar de maneira única um dos maiores dilemas humanos: se você pudesse ver toda a sua vida, do começo ao final, mudaria alguma coisa?

A questão não reside apenas no encontro com alienígenas, mas na transformação pessoal que ocorre ao longo do processo de comunicação e na aceitação do desconhecido. Louise Banks é confrontada com a não-linearidade do tempo, que desafia suas percepções humanas, ecoando as teorias de Greimas sobre a transformação da narrativa e de Peirce sobre o processo contínuo de significação.

O filme não apenas explora as reações humanas diante de uma situação atípica e excepcional, mas também revela que, muitas vezes, a verdadeira batalha se dá no campo das interações e do entendimento mútuo — um tema refletido na teoria de Bakhtin sobre o dialogismo. Assim como o filme utiliza a comunicação entre espécies como metáfora, ele também lança luz sobre os desafios da comunicação intercultural propostos por Edward T. Hall, ao perguntar se estamos preparados para aceitar uma visão completamente diferente da nossa.

“A Chegada” (2016) nos faz refletir sobre nossa capacidade de compreender o outro e sobre como o entendimento de nossa própria trajetória pode nos transformar, independentemente de vivências e contextos. No fim, o filme sugere que não é apenas

a comunicação que nos define, mas também as escolhas que fazemos ao lidar com a inevitabilidade do tempo e da vida.

Referências

A CHEGADA (título original: Arrival). Direção: Denis Villeneuve. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2016. 1 filme (116 min.).

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

GREIMAS, Algirdas Julius. **Da imperfeição**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HALL, Edward T. **The silent language**. Garden City, New York: Anchor Books, 1989.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1975.

CHIANG, Ted. **Story of your life and others**. New York: Tor Books, 2002.

ARTIGO

Por um amor de cinema: tipologias amorosas em romcoms hollywoodianas e seus quadros de sentidos

*Vitória Caroline Guimarães Mendes
Gustavo Souza Santos*

SOBRE OS AUTORES

Vitória Caroline Guimarães Mendes

Bacharela em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pelo Centro Universitário FIPMoc (UNIFIPMoc). Interessada em pesquisas sobre comunicação, cultura e artes.

Gustavo Souza Santos

Doutor em Desenvolvimento Social (PPGDS/Unimontes) e doutorando em Comunicação Social (PPGCOM/UFMG). Professor do Centro Universitário FIPMoc (UNIFIPMoc). Pesquisador associado do Núcleo Citadino (Unimontes). Pesquisa sobre comunicação, cultura, consumo e estudos urbanos.

POR UM AMOR DE CINEMA: TIPOLOGIAS AMOROSAS EM ROMCOMS HOLLYWOODIANAS E SEUS QUADROS DE SENTIDOS

RESUMO: Um sentimento complexo e profundo como o amor, suas aplicações na mídia, principalmente cinema, levam o público a criar expectativas e ilusões em seu imaginário. As comédias românticas têm forte presença ao analisar as ações e padrão de comportamento das pessoas. Dessa forma, utilizando o quadro de sentidos é possível descrever e classificar melhor tais visões e posicionamentos. O objetivo deste estudo foi analisar como o cinema e as *romcoms* auxiliaram na construção da visão do amor e relacionamentos, a partir dos filmes *Casablanca* (1943) e *O amor não tira férias* (2006). A metodologia de pesquisa é qualitativa, explicativa e documental, com base na teoria dos quadros de sentido. Amor e relacionamentos são retroalimentados pela necessidade relacional humana posta em requintes de consumo e pelas múltiplas narrativas sustentadas por estúdios e roteiros diversos, criando perspectivas amorosas disciplinares e fabulações humanas circunscritas às películas.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; amor; comédia romântica; narrativa; tipos ideais.

FOR A LOVE LIKE IN THE MOVIES: LOVE TYPOLOGIES IN HOLLYWOOD ROMCOMS AND ITS MEANING FRAMES

ABSTRACT: A complex and profound feeling like love, its applications in the media, especially cinema, lead the public to create expectations and illusions in their imagination. Romantic comedies have a strong presence when analyzing people's actions and behavior patterns. Thus, using the framework of meanings it is possible to better describe and classify such views and positions. The objective of this study was to analyze how cinema and rom-coms helped to construct the vision of love and relationships, based on the films *Casablanca* (1943) and *The Holiday* (2006). The research methodology is qualitative, explanatory and documentary, based on the theory of frameworks of meaning. Love and relationships are fed back by the human relational need placed in consumer refinements and by the multiple narratives supported by different studios and scripts, creating disciplinary perspectives of love and human fables limited to films.

KEYWORDS: Cinema; love; romantic comedy; narrative; ideal types.

POR AMOR AL CINE: TIPOLOGÍAS DE AMOR EN LAS COMEDIAS ROMÁNTICAS DE HOLLYWOOD Y SUS MARCOS DE SIGNIFICADO

RESUMEN: Un sentimiento complejo y profundo como el amor, sus aplicaciones en los medios, especialmente el cine, llevan al público a crear expectativas e ilusiones en su imaginación. Las comedias románticas tienen una fuerte presencia a la hora de analizar las acciones y patrones de comportamiento de las personas. De esta manera,

utilizando el marco de significados es posible describir y clasificar mejor tales puntos de vista y posiciones. El objetivo de este estudio fue analizar cómo el cine y las comedias románticas ayudaron en la construcción de la visión del amor y las relaciones, a partir de las películas *Casablanca* (1943) y *El amor no toma vacaciones* (2006). La metodología de investigación es cualitativa, explicativa y documental, basada en la teoría de marcos de significado. El amor y las relaciones se retroalimentan de la necesidad relacional humana depositada en los refinamientos consumistas y de las múltiples narrativas sustentadas por diferentes estudios y guiones, creando perspectivas amorosas disciplinarias y fábulas humanas confinadas al cine.

PALABRAS CLAVE: Cine; amar; comedia romantica; narrativo; tipos ideales.

Introdução

Desde sua criação, os padrões cinematográficos já passaram por diversos gêneros, épocas e eras de produção, mas algo que não mudou foram as representações e interpretações que já estavam no imaginário das pessoas. Não apenas a vida é uma espécie de linguagem, mas também todos os sistemas e formas de linguagens tendem a se comportar como sistemas vivos, ou seja, eles reproduzem, se readaptam, se transformam e se regeneram como as coisas vivas (Santaella, 2017).

O amor, sua conquista, dilemas e dramas são temas cativos das artes cinematográficas, povoando o imaginário sensível e popular no decurso dos séculos, ora modelando cosmovisões, ora produzindo contraturas entre emoções e experiências humanas localizadas. As noções amorosas presentes na cultura subordinam a forma como os indivíduos interpretam suas próprias experiências, produzindo um dispositivo cujos significantes e significados se retroalimentam entre narrativas fabricadas e fabuladas nas telas e sensibilidades intersubjetivas (Noller, 1996).

Além disso, tradicionalmente perspectivado como feminino, o amor tem sido apontado às mulheres como sua suprema vocação (Beauvoir, 1976). A construção da mulher submissa, calma e dependente afeta até que ponto o comportamento e hábitos da mulher da atualidade? Por que é mandatório estar com alguém para ser feliz? Tais questionamentos levam à reflexão acerca do que é um relacionamento saudável, o que de fato é o amor e como tudo isso pode afetar as relações rasas e problemáticas que existem nos dias de hoje.

Na proposta deste trabalho está a busca por refletir as tipologias amorosas construídas pelo subgênero das *romcoms* em dois esforços: inicialmente, a partir das mediações simbólicas e interacionais do cinema na construção de ideais e tipos ideais de amor romântico consumível e midiático; e a seguir, na operacionalização de

quadros de sentidos que operacionalizam práticas e discursos amorosos no cotidiano, balizados pela narrativa cinematográfica midiaticizante.

A partir dos filmes *Casablanca* e *O amor não tira férias* a pesquisa será qualitativa, explicativa e documental, com o objetivo de analisar criticamente como os padrões e criações hollywoodianas impactam o público, as *romcoms* e demais simbologias com suas influências e implicações na sociedade.

Um amor de cinema: entre representações, tipologias e mediações

Amor e a mulher no cinema

Historicamente, a visão que se tem do amor é a idealização de felicidade ao se estar com alguém, a metade, uma pessoa que complete a outra, e mesmo apesar de toda e qualquer dificuldade que permaneçam juntos e perante à religião. Analisando o contexto e práticas atuais, muito foi mudado e desconstruído, por muito tempo foi muito difícil a aceitação das pessoas de que um casamento pode sim acabar, o amor pode acabar e comportamentos abusivos e tóxicos não devem ser tolerados assim como a sociedade impôs.

O cinema, a mídia e sociedade perpetuaram muitos desses pensamentos por décadas ininterruptas. Além de criarem também novos hábitos, visões e opiniões a respeito do amor, tais veículos fortaleceram o machismo, poder do patriarcado e submissão feminina.

Figueiredo e Diniz (2018) apontam a idealização de naturalização das responsabilidades femininas quanto ao cuidado da casa e família apenas pela sua capacidade reprodutiva. A construção do formato de família interfere diretamente na forma em que a mulher é tratada e retratada em filmes, séries e comerciais. A cuidadora e responsável pelo bem-estar da família toda é a mulher e, em contrapartida, seu próprio bem-estar, prazer e necessidades não são atendidos pelo próprio companheiro que também deveria ser o adulto responsável.

“Historicamente, o papel da maternidade sempre foi construído como o ideal máximo da mulher, caminho da plenitude e realização da feminilidade, associado a um sentido de renúncia e sacrifícios prazerosos” (Borsa; Feil, 2008, p. 13). O sucesso da mulher por muitos anos era ser uma boa mãe e cuidar bem do seu marido, aceitando todo e qualquer abuso para se manter no padrão de perfeição e “mulher exemplar” para a sociedade. Tal ideal foi desconstruído, mas, ainda percebe-se na sociedade os resquícios preocupantes presentes em julgamentos, falas e imposições às mulheres na

atualidade.

Já é sabido que o machismo e a visão patriarcal possuem diversas interferências no cotidiano de todas as mulheres, e homens também, mas existem consequências implícitas nesse discurso. A perpetuação da violência doméstica, relacionamentos abusivos e formatos de relacionamento problemáticos são apenas exemplos dos reflexos preocupantes da visão que a sociedade tem sobre o amor, a mulher e o papel que ela “deveria” cumprir. Dentre as diferentes correntes de pensamento que conformaram o movimento feminista dos anos sessenta e setenta algumas delas, bastante fortes e influentes, atribuíam ao casamento e à maternidade a causa da opressão das mulheres pelos homens (Borsa; Feil, 2008).

O cinema, como de costume, seguiu as premissas da sociedade e o que ela espera e fortaleceu todos esses discursos, como se pode perceber em filmes a dinâmica do casal, as brigas, a dependência emocional e todos os estereótipos femininos ideais. Rossi (2013) exemplifica uma situação similar a partir das reflexões semióticas do filme *Sintonia de Amor*:

É mostrada uma polarização entre feminino e masculino, que depois será reiterada no sentido de construir os homens com dificuldades em compreender e expressar emoções, enquanto as mulheres são apresentadas com uma valorização exagerada de sentimentos e projeções românticas que acabam servindo, implicitamente, como justificativa para atos considerados desesperados (Rossi, 2013, p. 34).

Como compara Janjácomo e Geraldo (2016), os arquétipos podem ser aproveitados de diversas formas, tanto da maneira tradicional, com a mulher no papel de sedutora, bonita, desejada pelo parceiro ou de formas mais atuais, como, a mulher tomando a decisão e no papel de poder. Apesar das mudanças e evoluções cinematográficas serem perceptíveis, ainda há muito espaço para crescimento e exploração da imagem da mulher fora dos padrões da sociedade.

Autores, diretores e produtores costumam fingir que estão sendo progressistas e apoiando a imagem da mulher forte, que não precisa de um amor para completar sua vida, mas na verdade só estão reforçando uma outra visão da mulher, a desequilibrada e que sem amor se torna agressiva e fria, necessitando no final de um homem para a transformar e deixar sua vida mais leve. Além disso, outra ocorrência é a sexualização da imagem feminina em comportamentos rotineiros e a exploração desses outros estereótipos no romance.

Influência da mídia e cinema na formação de opinião

“A memória sempre esteve associada à retenção de informações do passado que poderiam ser ativadas quando necessárias. Tudo aquilo que foi vivido por alguém ou determinado grupo [...], ficaria arquivado na memória individual e/ou coletiva [...]” (Bezerra, 2018, p. 18).

Os veículos midiáticos, bem como o cinema, se apropriaram e se apropriam dos mecanismos de memória e gatilhos mentais. O cérebro está condicionado a se conectar e interpretar melhor o já conhecido e similar às suas lembranças. Semioticamente falando, para a interpretação de signos e mensagens precisamos conectar aquilo a um conjunto de lembranças que formarão a interpretação do que está sendo absorvido.

Machado (2022, p. 21) apresenta o conceito de “Indústria cultural”, que se refere aos produtores dos indutores de consumo e gatilhos idealizadores fora da realidade. É responsável pela exposição e vendas de produtos culturais objetivados pelo mercado sob patrocínio de detentores do capital. A problemática da monopolização dos veículos está exatamente nesse formato de indústria cultural, a mensagem que é passada por um filme é seguindo o viés de pensamento do seu patrocinador.

“[...]essas situações de profunda alienação servem de conteúdos da semiformação, formatada para manter predominante o individualismo em detrimento da vida coletiva” (Machado, 2022, p. 11). A manipulação midiática não se trata apenas de controlar uma visão e pensamento, mas também de favorecer um determinado grupo ou pessoas. No âmbito do cinema, a narrativa contada é sempre a favorável a vender mais ingressos e difundir a ideia por trás de sua produtora, moldando opiniões por todo o mundo propositalmente a induzir comportamentos.

Bezerra (2018) aponta que a memória de cada pessoa ou grupo passam por um processo de ressignificação à medida que são compartilhados. O contexto histórico interfere e cada pessoa tem sua particular interpretação o que influencia na construção da narrativa e sua maneira de ser transmitida.

Comportamentos perpetuados por mesmas ideologias formam um público alienado e polarizado. As mídias desde de seu início já não eram impessoais e de fato apenas informativas; as visões e projeções pessoais de comunicadores, produtoras, editoras e patrocinadores sempre marcaram presença nos produtos midiáticos.

Seja em uma propaganda institucional dita como orgânica até mesmo a comportamentos e um simples gesto de amor demonstrado em um filme, as grandes

mídias se aproveitam da falta de conhecimento e visão analítica do público massivo e criam para eles a mensagem que querem passar em formato de série ou publicidade, por exemplo.

Em perspectiva do cinema como forma de arte e propagadora de conteúdos, Bezerra (2018) explicita o papel da imagem e sua rápida propagação atual como forma de manipulação da memória e da história, por consequência elabora e constrói processos sociais e determina comportamentos, discursos e posturas em escala global.

As opiniões, preconceitos e visões são compartilhadas e bem similares, justamente por essa propagação em massa que existe desde o início dos meios de comunicação de massa. O cinema inclusive foi grande precursor de tal prática disseminadora de ideologias e opiniões enviesadas.

“A mídia tem se utilizado de vários mecanismos de manipulação da memória com o objetivo de criar um senso comum e acrítico em relação às origens dos problemas sociais e fazer a população agir conforme os interesses de uma ideologia dominante.” (Bezerra, 2018, p. 11).

Das tipologias amorosas hollywoodianas aos tipos ideais de amor do cinema ao cotidiano

O filme *Casablanca* (1943) retrata um cenário da cidade francesa com a iminência de invasão pelos nazistas. Em um período atormentado, as produções cinematográficas revelaram seus olhares aos acontecimentos, com crítica e certa transparência às suas visões. Em sua grande parte, a narrativa traz os dilemas e problemas relacionados a um homem específico, inimigo dos “tomadores de poder” que está tentando fugir.

Rick, o protagonista da história, é um nome bastante respeitado na cidade e por coincidência se relacionou com a atual esposa do grande procurado pelos nazistas. Após passar um tempo em um campo de concentração, Victor Laszlo buscava seu caminho para os EUA em busca de uma vida melhor ao lado de Ilsa Lund, porém ao reencontrar um amor rápido e brusco, Rick se vê mexido e busca respostas esclarecedoras por parte do seu antigo romance.

Após um envolvimento profundo e intenso, Ilsa no passado se mudaria com Rick, porém o deixou na estação de trem, sem nenhuma explicação do rompimento e coração partido.

Seguindo discussões, negociações e brigas, o protagonista decide ir para os EUA com Ilsa, deixando Victor para ser capturado. Porém, surpreendendo o espectador

ao final Rick insiste para que ela vá com Victor em busca de uma vida melhor pois seu propósito era outro e não valeria a pena ela o acompanhar. Em minutos finais, mesmo no preto e no branco percebe-se o amor, a tristeza e confusão da personagem ao se despedir de seu grande amor para nunca mais o ver.

O segundo filme analisado, *O amor não tira férias* (2006), tem o enredo que retrata a vida romântica de Iris e Amanda, seus corações partidos, questionamentos à vida e novos amores. Em busca de “novos ares” e renovação, as coprotagonistas trocam de casas e se mudam por duas semanas para países diferentes. Amanda com seu perfil da cidade grande mora em Los Angeles, enquanto Iris, jornalista, mora na pequena cidade de Surrey, próxima a Londres.

Desiludidas do amor, ambas precisavam de mudanças, de um lado o amor traído e do outro o amor não recíproco, conseguem mudar suas perspectivas sobre o amor durante a viagem. Após seu “Meet cute”, expressão apresentada no filme que se refere ao primeiro contato “fofo” entre duas pessoas, Amanda se depara com o irmão de Iris, Graham, que após diversos encontros consegue fazer com que a fria personagem se apaixone e liberte seus sentimentos. Do outro lado do oceano, Iris convive com um vizinho de mais idade de Amanda, Arthur, um roteirista de cinema que a apresenta às melhores produções românticas de hollywood, inclusive “Casablanca” e conhece Miles, que também sofria por um amor não correspondido. Após muitos momentos juntos e após encerrarem os ciclos com seus respectivos antigos relacionamentos, os dois se apaixonam e começam a trilhar um novo e renovado amor.

A arte imita a vida ou a vida imita a arte? O cinema não só iniciou suas produções retratando cenas do cotidiano, mas foi capaz de criar em massa opiniões, comportamentos e visões ao redor do mundo. Apesar de parecer um entretenimento inofensivo, o cinema moldou diversas culturas e estruturas que são conhecidas atualmente. A capacidade de mostrar para milhares de pessoas uma crítica a um país, a uma guerra é confirmada quando após ver um filme como *Casablanca*, o público fosse de fato movido e inspirado por tais ideais patriotistas e críticas ao nazismo.

Para além disso, comportamentos e padrões foram sendo criados e reforçados em massa desde o início do cinema. Diversas das visões que existem são uma invenção e projeção cinematográfica que a sociedade aceitou e segue disseminando.

As mídias e produções cinematográficas criam não só histórias inventadas, mas simbolismo e aspiração, além de utilizarem-se dos seus artifícios para deslocar as dinâmicas do contexto real na sociedade para um cenário criado e estruturado

estrategicamente para se passar uma mensagem. Ao utilizar uma cena cotidiana, o público se identifica e absorve de forma mais fácil ainda o que será proposto pela produção, assim as ideias, construções e opiniões foram passadas com tanto vigor, quebrando as barreiras culturais e sociais durante todo esse tempo.

Além de refletir uma sociedade e seus hábitos, a indústria hollywoodiana aprovou diversos comportamentos opressores. Perceber as micro ou até explícitas violências contra a mulher nos filmes é muito fácil atualmente. Em suas produções ainda em preto e branco, a mulher tinha seu lugar muito bem desenhado pelos grandes estúdios, a submissa, sem importância nas cenas e história no geral, pronta para servir e ajudar no que fosse preciso mas frágil e indefesa necessitando de uma figura masculina como seu herói salvador.

Assim como pontua Beauvoir (1976, p. 498), “o amor foi apontado à mulher como uma suprema vocação e, quando se dedica a um homem vê nele um deus [...]”, representa em si como os papéis de homem e mulher foram apontados, considerando dogmas da igreja católica e todo o estigma de “casal perfeito”, tais vivências foram apresentadas como o ideal e o que todos deveriam buscar como objetivo comum.

A partir desse pensamento, percebe-se na sociedade atual as infinitas lutas e confrontos da mulher para com a sociedade, pressão estética, obrigações perante a família, questionamentos a respeito de seu futuro, toda e qualquer escolha sobre a vida de uma mulher é tomada pela sociedade e não por ela mesma. Como afirma Neves (2007), a dominação masculina tão presente nas estruturas e sociedade legitima a existência de uma vivência e amor desequilibrados entre homens e mulheres, evidenciando o tamanho desequilíbrio quando se trata da mulher, o que se espera do papel desempenhado em sociedade e opressão de gênero.

A questão do amor romântico tem encabeçado a agenda feminista, sendo sua ideologia apontada como responsável por levar as mulheres a acreditar que a felicidade humana dependeria da sua entrega total e incondicional aos seus parceiros, originando, em muitas situações, histórias de violência, de discriminação e de desigualdade (Neves, 2007, p. 1).

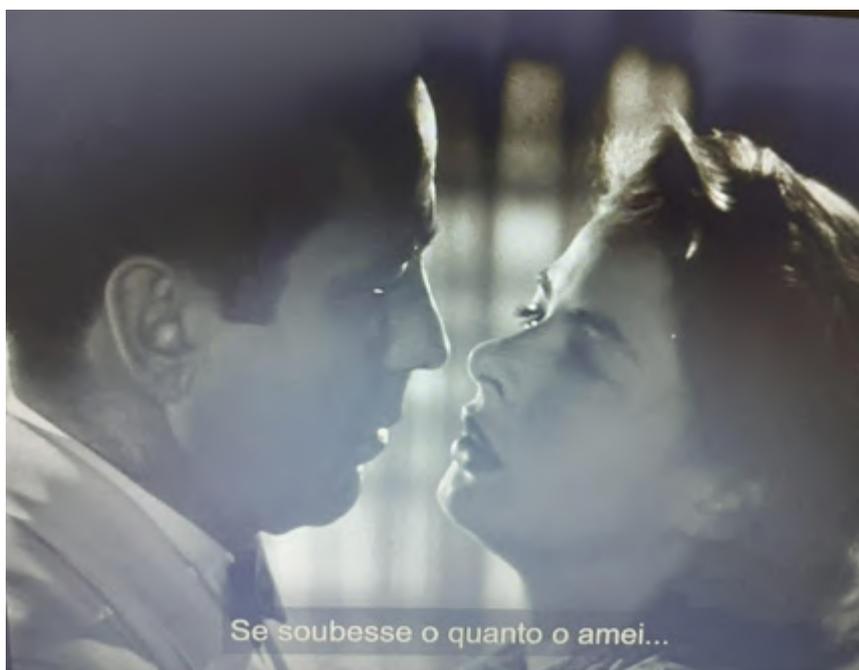
Graças à magia do cinema a crença no acontecimento de utopias faz com que as pessoas busquem o dito “ideal” ignorando todas as aplicações e diferenças sociais existentes. O romance midiático que se busca é a completa projeção de anos de machismo, opressão, discursos genderizados e realidades ilusórias.

Os veículos midiáticos, ao promoverem comportamentos e apoiarem os papéis de

gênero dentro das relações, contribuem não só para uma vidas alienadas, mas também abrem espaço para a aceitação e falta de questionamento a respeito das violências contra a mulher, por exemplo. Atualmente, tem-se uma maior abertura para a discussão e alerta, porém com os disseminadores dos “bons costumes” e família tradicional fica cada vez mais difícil implementar medidas que promovam maior segurança e equidade às mulheres.

Tratando-se do filme de 1943, *Casablanca* possui uma narrativa incomum para mostrar seu casal principal, com um início mostrando apenas o contexto histórico e geográfico do local onde se passa a história. O romance só é percebido após diversas cenas. O amor não é construído no filme, de fato ele já existe e o que é retratado em câmera é aquele amor antigo que foi abruptamente interrompido.

Figura 1 - Cena do filme *Casablanca*



Fonte: Filme *Casablanca* (1943).

Na trama também é possível notar o machismo e como o papel da mulher era colocado nas produções, pois as personagens mulheres não possuem muitas falas relevantes e a maior parte das cenas são diálogos de homens. Além disso, percebe-se que seus papéis não passam da esposa, namorada, amante ou algo do gênero, sem muito aprofundamento e “importância”, até mesmo a personagem principal, Ilsa, não possui muitas falas até depois da metade do filme.

Figura 2 - Cena do filme *Casablanca*



Fonte: Filme *Casablanca* (1943).

O amor doído de Ilsa e Rick passa por diversas fases, desde o reencontro repleto de mágoas e confusões, passando pelo amor saudoso e cheio de esperanças, até a separação das personagens novamente. A grande surpresa é que Rick mente para Ilsa, não fica com seu grande amor e ainda a incentiva a fugir com seu novo e mais raso amor.

Já em *O amor não tira férias* é possível assistir o amor sendo destruído e construído novamente, mas dessa vez com novas pessoas. As duas protagonistas sem esperança alguma encontram seus futuros namorados inesperadamente e se apaixonam profundamente até o fim da obra. Um amor respeitoso, às vezes confuso, mas que no fim revela o que realmente importa na vida de cada um deles.

Além disso, no filme de 2006 já se nota o papel da mulher diferente na sociedade e na própria narrativa em si, as duas são mulheres com seus trabalhos e protagonistas de suas próprias histórias. Amanda inclusive é dona de uma empresa bem sucedida e ambas possuem seus locais bem posicionados e respeito devido.

Figura 3 - Cena do filme *O amor não tira férias*



Fonte: Filme *O amor não tira férias* (2006).

Figura 4 - Cena do filme *O amor não tira férias*



Fonte: Filme *O amor não tira férias* (2006).

As cenas de “*Meet Cute*” são bem características, aquele dito amor à primeira vista e as reais conexões acontecem em diversas cenas. Entre os apelos emocionais está a jornada de Amanda Woods tentando se abrir para sentimentos e relacionamentos, além da jornada de Iris com seu último amor tóxico e não recíproco, o espectador é levado pela esperança da alegria de um amor leve e saudável para ambas.

Ao fim, pode-se perceber os diversos tipos de amor no filme, o amor próprio, com as amizades e novos amores que preenchem as telas e o lado romântico de qualquer pessoa. Ao contrário de *Casablanca*, o grande desfecho é com as protagonistas enfim felizes e leves ao lados de seus amores, mesmo com as dificuldades e situações desconfortáveis ocorrentes, elas terminam da forma mais clássica uma boa *romcom*.

Figura 5 - Cena do filme *O amor não tira férias*



Fonte: Filme *O amor não tira férias* (2006).

A partir das obras e dos discursos sobre ideais de amor romântico pregados pela mídia, a teoria dos “Tipos ideais” de Max Weber é um percurso oportuno para adensar a discussão. Nela, Weber argumenta que tal com tal estudo é possível tipificar fenômenos culturais, construções e traços particulares (Bodart, 2010). Tal método proposto estuda diversos fatores, acontecimentos e características para definir tipos e padrões. A função do tipo ideal é compreender, comparar e explicar os fenômenos, não limitá-los (Bodart, 2016). Utilizando essa ferramenta de análise é possível fazer pontuações e observar alguns aspectos de forma mais clara, sendo um modelo abstrato, o pensado não precisa determinar exatamente a realidade, mas sim a reflexão acima do objeto (Rose, 2011).

No cinema hollywoodiano, por exemplo, o segundo tipo ideal descrito por Weber se faz relevante, já que se refere a diversos elementos abstratos da realidade histórica e que são possíveis de serem encontrados em várias situações. Em *Casablanca* é possível perceber o primeiro tipo ideal mais presente, sendo esse de representações claras históricas, é claro perceber em toda a narrativa e contexto do filme. Já em “O amor não tira férias” o terceiro tipo ideal é identificado, se baseia na reformulação de comportamentos e condutas pelas pessoas, logo, é possível fazer a comparação com a obra já que as cenas e padrões comportamentais de comédias românticas se repetem e se fazem um marco cinematográfico.

Aplicando tal “fórmula” ao cinema é possível distinguir os tipos de amor existentes e presentes nas obras analisadas, a partir da observação, análise e listagem de padrões. No cinema hollywoodiano, em geral, diversos tipos de amor são representados, o amor clichê, o amor impossível, o amor ingênuo, o amor platônico, o amor complexo, entre outros. Isso porque, como apresenta Barbosa (2009, p. 7), “o amor romântico hollywoodiano é quase onipotente. [...] consegue realizar a idealização do amor romântico nas telas, em cada filme, em cada final feliz, em cada beijo de amor.”

Analisando *Casablanca*, o amor identificado é o amor impossível, com mais pessoas envolvidas, em um cenário de guerra, vulnerabilidade entre países e diversos desencontros; o “casal” principal, que não fica junto no final, tenta reviver seu amor, porém as circunstâncias não permitem a completude daquela paixão. Como visto no final do filme, o protagonista abre mão de seu amor e, ao mesmo tempo, a incentiva com seu atual dizendo: “Vá pegar aquele avião com o Victor”. Ilsa, confusa, debate a brusca decisão e se recusa por alguns momentos, posteriormente aceita e segue fugindo do seu antigo amor.

O amor não tira férias tem uma abordagem diferente a respeito do amor, pois apresenta trilhas emocionantes e apaixonantes, até mesmo sua fotografia e direção de arte revelam a estratégia do filme de representar um “amor aconchegante”. Apesar do filme iniciar com as decepções amorosas, toda a narrativa guia o espectador a esperar um amor bom, que faça flutuar, que tenha a sensibilidade da demonstração e jogo saudável de conquista. Um amor como esse, conforta e reforça o clichê *romcom*. Com aquele toque de bom humor e leveza, o filme nos leva a aspirar por tais romances e idealizar mais uma vez o que seria um relacionamento perfeito.

Em ambos os filmes a evolução da trama evidencia os diferentes tipos de amor e que mesmo divergentes, conversam entre si. Para que Amanda se apaixone foi preciso a quebra do coração de Iris e vice-versa, para que Miles valorizasse Iris ele precisava ser

traído pela namorada, tais cenas e acontecimentos aumentam a torcida no espectador para que as protagonistas tenham o marcante “final feliz” hollywoodiano. No filme de 1943, Rick precisa se mostrar frio e indiferente para que Ilsa perceba sua mágoa e Ilsa precisa confessar seus sentimentos confusos quando deixou Rick esperando na estação de trem, tais acontecimentos também promovem a indignação e surpresa no espectador que ao final se depara com os dois separados e um final não tão feliz assim.

Cenas como essas marcam o ideal do público. Vemos em tantos filmes que, de tanto reforço e boas estratégias, adere-se como o perfeito, o desejável e o ideal. Ao ouvir as primeiras notas musicais da trilha de *O amor não tira férias* já é possível entender o tom do filme e que é de fato uma *romcom* clichê.

Em *Casablanca*, a ligação entre o amor em meio a guerra foi um forte artifício cinematográfico para que as pessoas da época se identificassem e fossem de fato guiadas àquela opinião/visão. As reações de patriotismo, valorização do próprio país e associação com um amor difícil incentivam e fazem com que as pessoas reproduzam até mesmo inconscientemente tais comportamentos.

O tipo ideal de “amor aconchegante”, por exemplo, se tornou um objetivo real, mesmo sendo uma fórmula criada pela indústria, mas leva as pessoas a um lugar de calma, tranquilidade e em meio a uma vida conturbada, a ser um respiro esperançoso. Já o “amor difícil” é facilmente identificável para com as pessoas, as dificuldades e empecilhos do dia a dia transformam simples relações em complexos traumas e a representação disso nas telas é um claro retrato que saiu da realidade, porém com o tempo foi se tornando um “modelo” pronto desse tipo de amor.

O que pode acontecer quando uma expectativa não é atingida? Exatamente o que acontece quando um amor não é correspondido, a frustração e insatisfação são os sentimentos da vez. A expectativa, cenários perfeitos e ilusões amorosas fora da tela são criadas com toda aquela mesma magia hollywoodiana, quando tudo se resolve, os casais se encontram e são felizes para sempre, mas na vida real isso não acontece.

Os estúdios sabem bem persuadir e criar modelos altamente rentáveis, as *romcoms* com tamanha força midiática e padrões implementados, a alta esperança do amor de novela se faz presente e perpetua práticas comportamentais praticamente criadas em laboratórios. Além disso, os tipos ideais são ilusões que se fixam no imaginário das pessoas e se apresentam das mais diversas formas, seja em como os relacionamentos são vistos, o que aceitar ou não do seu par, como se deve agir em um *date* ou até mesmo como fugir de um país mesmo amando quem vai ficar.

Sentidos entre o cômico, o romântico e o cotidiano do/no cinema

A representação do amor está presente em todas as fases da vida, querendo ou não já se nasce sabendo como deve ser um final feliz. Como cita Barbosa (2009), os espectadores aprendem lições amorosas desde cedo por meio dos canais de comunicação, com os clássicos filmes e desenhos, a literatura infantil e os grandes lemas de fim de história. O amor sempre está lá, a resolução de todos problemas, o príncipe encantado, a bondade e gentileza, todas essas mensagens preparam o pequeno espectador para aprender e entender o gênero e conseqüentemente a vida.

A indústria segue fazendo com que seus espectadores percebam esse “padrão” ou pelo menos a fórmula cinematográfica de envolver pessoas e histórias. Desde a época exponencial do romantismo, Goethe com *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) e *Suspiros poéticos e saudades* (1836) de Gonçalves Guimarães já carregavam a força dessa nova onda artística e seu potencial revelador à sociedade.

Atualmente, com a força e potência do romance, os grandes estúdios e a indústria no geral buscam padrões e narrativas amorosas para os inserir em outros contextos e gêneros não-românticos. Um exemplo claro são os filmes de ação, como *Vingadores* e toda sua franquia; pelo pressuposto, o amor, a calma e leveza de um relacionamento não caberiam em tal produção, porém, trabalham as pautas de amor durante suas tramas com seus casais de super-heróis e complexos amores. Como aponta Barbosa (2009, p. 21), “[...] consideramos que um filme possua uma estrutura causal amorosa que não é a principal, não é um filme de amor dentro do nosso conceito, e sim um filme que fala de amor, além de falar de um outro tema”.

Um dos grandes pilares do romance é o sofrimento, a luta pelo amor não correspondido, a mágoa ao ser traída e a solidão como fim do mundo. Essa melancolia é um sentimento extremamente identificável e de fácil “venda” aos espectadores. A falta de correspondência e um ideal de grande amor de verdade leva as pessoas à frustração e ao sofrimento por não terem um “amor de cinema”.

Analisando a dor e sofrimento de Amanda e Iris no início de *O amor não tira férias* é possível supormos que, ao passar isso tudo, elas encontrarão um amor muito melhor e terão um final feliz como um filme da Disney. Por mais que esse final feliz de fato chegue no filme, o espectador é inundado com esperanças, expectativas e uma certa certeza de que um par como Graham e Miles chegará em sua vida após sua fase de sofrimento. Porém, na “vida real” nem todo final é feliz e nem todo romance tem um final descrito, mais uma vez a indústria ilude seu público e o faz indiretamente sofrer por não ter um romance como o da Jenna em *De repente 30*.

Além do tipo de amor que passa por um sofrimento, existe o que acaba em sofrimento, separação e lágrimas, também dos espectadores. Assim como em *Casablanca*, um outro artifício dos romances é surpreender e quebrar a expectativa do público com um trágico e triste final. *Titanic*, que fez história em seu lançamento em 1998 lotando salas de cinema e quebrando recordes de audiência, aprofunda o espectador no amor jovem, leve e proibido de Jack e Rose e o leva a um final trágico com milhares de vidas perdidas, incluindo a de Jack. O formato de misturar sentimentos, com o início de profundo amor e logo depois tamanha tristeza é trabalhado em diversos âmbitos na indústria. *Como eu era antes de você*, *A culpa é das estrelas* e *A cinco passos de você* mostram como o amor é capaz de ultrapassar as barreiras da vida menos quando há uma doença envolvida. Esses casais viveram períodos intensos de amor e o espectador, com tanta sede do romance perfeito, espera tudo menos o sofrimento do fim. Com a morte de pelo menos um em cada filme, seu respectivo par fica sozinho, sofre e mostra que apesar de tanto amor nem todo final é feliz.

As comédias românticas mostram que o amor não é linear, sempre agradável, fofo e simples, na verdade precisa e possui brigas, intrigas, risadas, provocações e aquele bom humor de todos os clássicos. O amor não precisa ser apenas o cortês, sem intimidade e na fórmula de um filme de princesas, pode ser divertido, com desencontros, desamores e principalmente aquele *twist* que gostamos.

Como se fosse a primeira vez, de Adam Sandler, famoso por suas comédias besteiro ou clássicas *romcoms*, mostra como o romance e a comédia fazem sentido juntos. Com forte potencial representativo, as *romcoms* conquistaram grande fatia do mercado e estabeleceram sua fórmula, já replicada em centenas de filmes.

As *romcoms* permitem a definição dos tipos de casais. *Enemies to lovers* é uma vertente muito amada pelo público, em que duas pessoas que não se gostam começam um romance que parece impossível e complexo. Os filmes *A verdade nua e crua*, estrelado por Katherine Heigl, e *Como perder um homem em 10 dias* com Kate Hudson mostram como o cômico e trivial podem fortalecer um relacionamento e mais ainda uma *romcom*. As repetidas brigas entre Abby e Mike ou as estratégias bem calculadas para conquistar o objetivo do trabalho de Andie e Ben colaboram na construção da narrativa romântica e relacionamento de ambos na cabeça do público. Ao ver tamanha química e dinamismo entre os pares, já é possível prever o final do filme e garantir o conforto de um "E foram felizes para sempre".

Os *Friends to lovers* também têm seu lugar no imaginário do público. Filmes como *Juntos e misturados*, *O plano imperfeito* e *Esposa de mentirinha* possuem todos

os clichês de duas pessoas que começam como amigos ou apenas conhecidos e com os acontecimentos no decorrer do filme se apaixonam perdidamente.

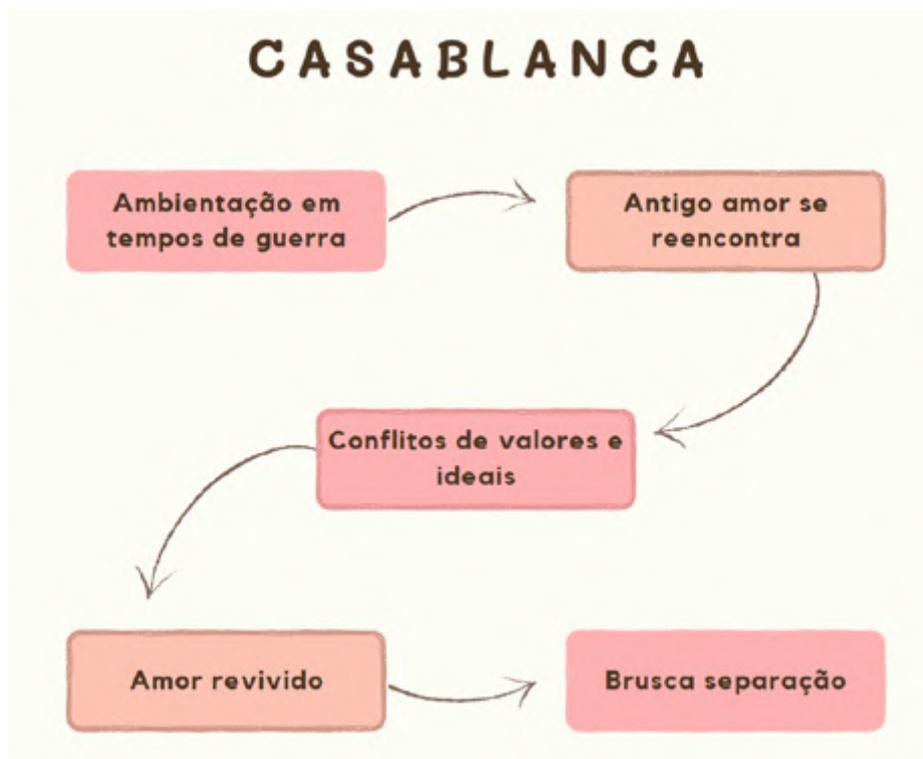
Casablanca sem muito tom humorístico permanece no amor sério, com brigas, desencontros e pouca intimidade, porém, tem a forte presença do sofrimento, até mesmo em sua trilha sonora, o tom de melancolia se faz bem presente. Com as desavenças das personagens principais e seu fim inesperado, o filme não termina com o casal que o espectador torce como um clichê romântico, mas traz um diferencial de uma história inacabada.

Já em *O amor não tira férias*, esse bom humor e leveza de uma *romcom* clássica se fazem presentes, com a dinâmica dos casais principais várias cenas aproximam o público daquele amor cotidiano, com brincadeiras e trivialidades. Sua melancolia é mostrada em diferentes aspectos, em seu início com o sofrimento de uma traição, nas questões internas das protagonistas e quando veem que seu grande amor na verdade mora do outro lado do oceano.

Goffman apresenta em sua teoria dos quadros de sentido como a experiência de cada indivíduo resulta em como ele enquadra a realidade ao seu redor: “O quadro, portanto, é uma limitada estrutura cognitiva empregada subjetivamente pelo indivíduo a fim de que este possa atribuir significados aos objetos e aos acontecimentos físicos e abstratos que o cercam” (Hangai, 2012, p. 32).

Portanto, é possível enquadrar e exemplificar os filmes analisados e seus quadros interpretativos, a fim de apontarmos como seu desenvolvimento fortifica uma imagem e percepção na cabeça do espectador. Em *Casablanca*, percebemos uma variação de emoções muito grande, com guerra e ataques acontecendo aquele clima tenso de dissipa quando um antigo amor reaparece, porém, com as divergências e mágoas tudo se mistura novamente para somente depois se reconectarem e após grande expectativas terminarem separados.

Figura 6 - Fluxograma do tipo de amor apresentado no filme *Casablanca*



Fonte: dados do estudo (2023).

Já em *O amor não tira férias*, as emoções são bem claras para o espectador. Partindo de corações partidos e a desilusão com seus amores, as protagonistas iniciam uma jornada de tentativa de amor próprio e reclusão, porém encontros e conexões inesperadas mudam o rumo, fazendo com que se apaixonem e vivam perdidamente esse amor e sua iminente distância.

Figura 7 - Fluxograma do tipo do amor apresentado no filme *O amor não tira férias*



Fonte: dados do estudo (2023).

Em ambos os filmes é perceptível o quanto o amor é um sentimento complexo e como possui suas diversas formas de representação no cinema. Os marcadores de clichês e laminações em cada quadro fazem com que o público se aproxime e se aprofunde na história. As cenas românticas em um contexto de possível guerra não são o ideal no imaginário das pessoas, mas com as estratégias utilizadas é possível ter a percepção de um amor romântico significativo.

Figura 8 - Cena do filme *Casablanca*



Fonte: Filme *Casablanca* (1943).

Ao contrário de clima tão pesado, a aconchegante ambientação de Londres e a calorosa Los Angeles dão um ar de amor, esperança e conforto para o filme, as percepções já estão diretamente ligadas ao seu quadro com foco completo no romance.

Figura 9 - Cena do filme *O amor não tira férias*



Fonte: Filme *O amor não tira férias* (2006).

Figura 10 - Cena do filme *O amor não tira férias*



Fonte: Filme *O amor não tira férias* (2006).

Para a época, o clima tenso de conflitos entre países e a complexidade de se relacionar eram sentidas no âmbito real, das cenas comuns, o bar do personagem principal com todos se divertindo é uma representação do cotidiano e de fácil identificação. Já no filme de 2006, o contexto atual com as tecnologias, fácil linguagem e amores já bem estabelecidos com seus padrões na cabeça do público, marcam como de fato além de reforçarem mensagens propositais representam a vivência e experiências do real.

As formas de se ter um encontro, conquistar a outra pessoa e iniciar aquele amor são algumas das práticas já apresentadas pelo cinema há muito tempo. Mesmo sendo uma prática norte-americana em determinado formato, por exemplo, diversos costumes em *dates* são reproduzidos no Brasil e em vários outros países simplesmente por já termos visto tantas vezes nas produções hollywoodianas.

Imaginamos que essas sociedades não distinguiam suas práticas entre objetivas ou subjetivas, nem seu trabalho entre intelectual ou laboral, tão pouco sua arte em superior ou inferior. Esse raciocínio indica que a fragmentação das atividades humanas tornou-se oportunidade para a manipulação das partes e conseqüentemente o predomínio e controle da totalidade do objeto, ou da realidade (Machado, 2022, p. 3).

As representações são amplamente estruturadas e perpassam diversas camadas da sociedade, em suas diferentes formas e intensidade a manipulação velada da mídia influencia pessoas desde seu início. Como descrito por Machado (2022), o senso comum se faz como representação coletiva, sendo espontânea ou plantada estrategicamente pelos veículos de comunicação e entretenimento, logo, como maiores precursores da indústria, as grandes produtoras conseguem manter seu poder, desenhar da melhor forma o imaginário das pessoas e difundir novos comportamentos e opiniões.

A falta de representatividade e realidade nas produções de Hollywood se distanciam da realidade da maioria das pessoas, o *glamour* criado e todo o imaginário do perfeito afeta inconscientemente o público receptor. Utopias e vidas ideais são o grande produto e é facilmente comprado das prateleiras cinematográficas. Além disso, há a falta de mais tipos de amor, no *mainstream* é possível notar limitadas e estereotipadas visões sobre o amor romântico.

Atualmente, a representação do amor em livros, filmes, música e nas artes é plural e diversificado. Graças à nova geração, mais tipos e protagonistas de amor são além de aceitos, celebrados, seja por sua especificidade ou representação direta. Por muito tempo o único amor visto e não condenado era o amor entre casais heterossexuais, mesmo que ainda seja em sua maioria, já é possível notar uma nova onda no mercado e novas representações surgem.

O público se cansou de casais rasos ou sem química intensa do real, sem borboletas na barriga nenhuma *romcom* conquista seus espectadores. Nas grandes e pequenas telas espera-se ver profundidade e amores densos, espera-se distância dos amores líquidos e o vazio de relacionamentos efêmeros, pois o amor é sentimento rico e profundo e merece equivalente representação, “Mas há vida que é para ser intensamente vivida, há o amor. Que tem que ser vivido até a última gota. Sem nenhum

medo. Não mata” (Lispector, Clarice)¹.

Considerações finais

O cinema, portanto, estrategicamente cria, produz e reproduz as visões e opiniões em larga escala ao público. Reforçando os antigos padrões sobre o amor e fabricando novos, Hollywood sabe como ganhar o público e como persuadi-lo para que se inspirem e acreditem no que está sendo apresentado. Nas obras analisadas, mesmo de épocas diferentes, é possível notarmos os padrões de como o clima romântico é “montado” e como a narrativa dos casais é construída, além disso, com os tipos e comportamentos ideais é possível nitidamente percebermos as opiniões e argumentações cinematográficas.

As cenas saem das grandes telas e se tornam realidade, invadem o cotidiano e o público reproduz o que viu, sentiu e idealizou a partir do que foi apresentado. As *romcoms* são repletas de clichês. Ao iniciar um filme já é possível interpretá-lo e “prever” seu final, a trilha sonora, posicionamento de câmera e até a forma como duas pessoas se conhecem já mostram como o filme se desenrolará. No dia a dia, os comportamentos saem do ideal e na prática são aplicados em encontros, discussões e situações nos relacionamentos com as pessoas buscando o par perfeito e ser um casal modelo.

Nas obras analisadas foi possível identificarmos diversos tipos de amor e seus quadros de sentido, os ideais do amor romântico podem variar mas giram em torno de parecerem perfeitos e até inatingíveis ao público. Sendo uma inspiração hollywoodiana, devem ser utópicos e de fato distantes dos *dates* da vida real, criando na cabeça do espectador mais expectativa e ideação. O sentido que se dá a uma obra depende da experiência e visão de cada pessoa, porém, com um formato tão conhecido e aprovado pelo público fica fácil guiar sua opinião e fortalecer seu espaço na mídia.

Portanto, como fortes manipuladores e criadores de opinião, os sistemas simbólicos do cinema são parte do mercado competitivo e lucro de Hollywood. Tratando-se de uma indústria tão visada como a das *romcoms*, as grandes produtoras são capazes de transformar estruturas cotidianas e interpolar as subjetividades com as experiências sociais, controlando comportamentos, falas, até mesmo estilo e modo de ser das pessoas. Com tamanha influência e capital, qualquer ideal pode ser e é injetado nos espectadores, e conseguem assim, perpetuar sua cadeia de poder e lucratividade incessante.

¹ Poema atribuído a Clarice Lispector sem data definida.

Referências

BARBOSA, Karina Gomes. **Amar se aprende amando**: o cinema de Hollywood e as representações amorosas. *Travessias*, v. 3, n. 1, 2009.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. São Paulo: Nova Fronteira, 1976.

BEZERRA, Cicero Anderson de Almeida. Memória, história e manipulação midiática. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 30, 2018. **Anais**. Recife: Anpuh, 2018.

BODART, Cristiano das Neves. O que são tipos ideais em Max Weber? 10 coisas para entender o conceito. **Blog Café com Sociologia**. 2016. Disponível em: <https://cafecomsociologia.com/tipoideal4/>. Acessado em: 17 out. 2023.

BODART, Cristiano das Neves. Tipo Ideal de Max Weber. **Blog Café com Sociologia**. 2010. Disponível em: <https://cafecomsociologia.com/tipo-ideal-de-max-weber/>. Acessado em: 17 out. 2023.

BORSA, Juliane Callegaro; FEIL, Cristiane Friedrich. **O papel da mulher no contexto familiar**: uma breve reflexão. 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/45204296/O_Papel_Da_Mulher_No_Contexto_Familiar_Uma_Breve_Reflex%C3%A3o. Acesso em: 25 abr. 2025.

FIGUEIREDO, Mariana Grasel de; DINIZ, Gláucia Ribeiro Starling. Mulheres, casamento e carreira: um olhar sob a perspectiva sistêmica feminista. **Nova Perspectiva Sistêmica**, v. 27, n. 60, p.100-110, 2018

HANGAI, Luis Antonio. A Framing Analysis de Goffman e sua aplicação nos estudos em Comunicação. **Ação Midiática**, Paraná, v. 2, n. 1, 2012.

JANJÁCOMO, Caroline; GERALDO, Sebastião. Análise Semiótica dos Arquétipos na Publicidade. In: SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 15, 2016. **Anais**. São Paulo: CONIC/SEMESP, 2016.

MACHADO, Adelino Soares Santos. Contemporaneidades da indústria cultural para a semiformação e manipulação das massas. **Facmais**, Inhumas, v. 19, n. 1, p. 1-16, 2022.

NEVES, Ana Sofia Antunes das. As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do amor confluyente ou o retorno ao mito do amor romântico?. **Revista de Estudos Feministas**, v. 15, n. 3, dez. 2007.

NOLLER, Patricia. "What Is This Thing Called Love? Defining the Love that Supports Marriage and Family." **Personal Relationships**, n. 3, p.97-115, 1996.

ROSE, Ricardo Ernesto. **Max Weber e os "tipos ideais"**. 2011. Disponível em: <https://www.consciencia.org/max-weber-e-os-tipos-ideais>. Acessado em: 17 out. 2023.

ROSSI, Túlio Cunha. **Projetando a subjetividade**: a construção social do amor a partir do cinema. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SANTAELLA, Lucia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2017.

ARTIGO

Romeu e Julieta: do palco shakespeariano aos vídeos no *YouTube*

Alice Mandaj Valente
Marcia Regina Becker

SOBRE AS AUTORAS

Alice Mandaj Valente

Graduada em Letras-Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (Campus Curitiba). Suas pesquisas versam sobre literatura, letramento literário e acadêmico, estudos shakespearianos, narrativa transmídia e educação.

Marcia Regina Becker

Doutora. Professora da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) no curso de Licenciatura em Letras Inglês (Campus Curitiba) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (Campus Pato Branco). Suas pesquisas versam sobre fonética e fonologia, literatura, transtextualidade, narrativa transmídia e o teatro shakespeariano, incluindo sua aplicação na educação.

ROMEU E JULIETA NO YOUTUBE: DO PALCO SHAKESPEARIANO AOS VÍDEOS NO YOUTUBE

RESUMO: William Shakespeare é considerado por muitos o maior dramaturgo de língua inglesa. Além da habilidade com o texto dramático, as temáticas trabalhadas, como conflitos familiares e dificuldades amorosas, proporcionam entretenimento e identificação da audiência com suas peças. Sua popularidade também decorre da constante adaptação das mesmas para as mais diversas mídias, sendo *Romeu e Julieta* (Shakespeare, 2022) a peça mais popular na mídia *mainstream*. A difusão desse conteúdo acontece, primordialmente, no repositório de disseminação midiática *YouTube*, uma vez que é responsável tanto pela propagação de gêneros pré-existentes a ele próprio, quanto os produzidos especificamente para ele. Este artigo se propõe a apresentar a plataforma *YouTube* como repositório midiático de material de gêneros diversos – filmes, teatro filmado, leituras dramáticas, audiolivros, vídeos para a sala de aula, música e *memes* – a partir da tragédia shakespeariana *Romeu e Julieta*.

PALAVRAS-CHAVE: vídeos; Shakespeare; *Romeu e Julieta*; *YouTube*.

ROMEO AND JULIET ON YOUTUBE: FROM SHAKESPEAREAN STAGES TO YOUTUBE VIDEOS

ABSTRACT: William Shakespeare is considered by many to be the greatest playwright in the English language. In addition to the skill with the dramatic text, the themes worked on, such as family conflicts and romantic difficulties, provide entertainment and audience identification with his plays. His popularity also stems from the constant adaptation of his works to the most diverse media, with *Romeo and Juliet* (Shakespeare, 2022) being the most popular play in *mainstream* media. The dissemination of this content takes place, primarily, in the media repository *YouTube*, since it is responsible for both the propagation of pre-existing genres and those produced specifically for it. This article aims to present the *YouTube* platform as a media repository of material from different genres – films, filmed theater, dramatic reading, audiobooks, videos for the classroom, music and *memes* – of the Shakespearean tragedy *Romeo and Juliet*.

KEYWORDS: videos; Shakespeare; *Romeo and Juliet*; *YouTube*.

ROMEO Y JULIETA EN YOUTUBE: DEL ESCENARIO SHAKESPEARIANO A LOS VÍDEOS EN YOUTUBE

RESUMEN: William Shakespeare es considerado uno de los dramaturgos más relevantes de la lengua inglesa. Además de su destreza en el texto dramático, los temas presentados en estos, como los conflictos familiares y las dificultades sentimentales, permiten

entretenimiento e identificación del público con sus obras. Su perdurable popularidad también se debe a su constante adaptación a diversos medios, siendo *Romeo y Julieta* (Shakespeare, 2022) una de sus obras más emblemáticas en la cultura *mainstream*. Fundamentalmente, la difusión de estos contenidos se produce en el repositorio de difusión mediático *YouTube*, ya que es el responsable tanto de la propagación de géneros preexistentes como de aquellos producidos específicamente para ello. Este artículo se propone presentar a *YouTube* como un repositorio mediático de material de géneros diversos – películas, teatro filmado, lecturas dramáticas, audiolibros, recursos educativos, música y *memes* – basados en la tragedia shakespeariana *Romeo y Julieta*.

PALABRAS-CLAVE: vídeos; Shakespeare; *Romeo y Julieta*; *YouTube*.

Introdução

William Shakespeare é um dos mais populares autores de língua inglesa, sendo conhecido especialmente por suas peças teatrais, que possuem traduções para mais de 100 línguas (Estill; Johnson, 2015). Além disso, os temas fazem com que os espectadores se identifiquem com cada obra, por sua representação das facetas humanas, como, por exemplo, conflitos familiares, debates sobre identidade e mundos fantasiosos (Thompson; Turchi, 2016). Estima-se que ele tenha escrito 39 peças que são divididas em comédias, tragédias e peças históricas - de acordo com o Primeiro Fólho de 1623 (Dunton-Downer; Riding, 2014). Ainda segundo os autores, as suas últimas peças, atualmente, têm recebido a classificação de “romances”.¹

Nas tragédias shakespearianas, o desenvolvimento da trama gira em torno de adversidades e consternações que conduzem os indivíduos, juntamente com suas conquistas, relações e pertences, à sua destruição e morte (Bayley, 1991; Dunton-Downer; Riding, 2014). Considerada a primeira grande tragédia de Shakespeare e uma de suas mais populares peças, *Romeu e Julieta* (Shakespeare, 2022) foi escrita entre 1594 e 1596 (Dunton-Downer; Riding, 2014). Essa peça conta a história de duas famílias rivais em Verona, os Montéquios e os Capuletos, cuja inimizade faz com que a cidade seja assolada por uma guerra civil. Porém, em um baile de máscaras, os dois filhos únicos das casas rivais, Romeu e Julieta, se conhecem e se apaixonam. Com isso, o par de amantes deve lutar por seu amor condenado, o que resulta no fim trágico do casal. Tal história é, inegavelmente, uma das peças mais amadas do autor (Dunton-Downer; Riding, 2014; Heliadora, 2022) e, conseqüentemente, um vasto repertório midiático a ela relativo é desenvolvido: filmes, séries, vídeos, musicais, óperas, teatro filmado, propagandas, dentre muitas outras possibilidades, devido à sua adaptabilidade e atratividade para diferentes contextos, ligando a peça diretamente ao imaginário

¹ Denominado de *First Folio*, o primeiro Fólho, foi um livro publicado por colegas de Shakespeare da *The King's Men* com o intuito de preservar e promover a publicação de suas peças e é a primeira coletânea de suas produções (Heliadora, 1991).

coletivo e cultural em diferentes épocas e de maneira contínua. Essa adaptabilidade e atratividade se devem, em grande parte, aos temas como o amor, os conflitos familiares, a imposição da tradição, a reflexão e busca pela identidade e liberdade, o poder das escolhas frente à intolerância, entre outras possibilidades que podem ser formuladas pelo próprio leitor.

Romeu e Julieta encontra-se em grande destaque na mídia audiovisual *mainstream*, responsável pela popularização e disseminação de adaptações de obras literárias, principalmente as clássicas. Segundo Sanders (2006), os textos shakespearianos são considerados textos centrais na cultura ocidental, como também são os mitos, o folclore e os contos de fadas, o que implica novas aproximações e adaptações em diferentes contextos culturais e períodos históricos. Diante disso, Shakespeare ainda permanece relevante, podendo o entendimento de suas obras ser classificado como “conhecimento de mundo” e, com sua constante presença, pode ser considerado um ícone, com seu legado proporcionando significados e significações diferentes no decorrer dos anos (Sanders, 2006; Gibson, 2016). Logo, considerando a peça shakespeariana de fins do século XVI, tema deste artigo, tem-se filmes bastante próximos ao enredo do Bardo, como *Romeu e Julieta* (1968; 2013), e até musicais como *Amor, Sublime Amor* (1961; 2021), em que um casal de diferentes grupos étnicos se apaixona, proporcionando um debate sobre diferenças culturais.

A presença de adaptações de Shakespeare nas novas mídias ocorre paralelamente ao interesse do público pertencente à faixa etária que mais as utilizam, que seriam os jovens. Por conseguinte, nesse cenário, observa-se a grande influência de *Romeu e Julieta* nos meios digitais. Os vídeos na *internet* podem ser encontrados, principalmente, na plataforma *YouTube*. Esse *site*/plataforma é um dos mais utilizados e reconhecidos no ocidente, com uma estimativa de 1.9 bilhões de usuários em 2021 (Bickley; Stevens, 2021). O conteúdo audiovisual aí presente é consumido por múltiplas audiências e línguas, especialmente aquele presente em língua inglesa. No Brasil, o *Youtube* é “responsável por boa parte do consumo de entretenimento audiovisual” (Junges; Gatti, 2019, p. 145). Ainda segundo O’Neill (2014), parte desse conteúdo, seja em vídeos ou canais, é voltado a Shakespeare e/ou suas obras.

O objetivo deste artigo é, portanto, apresentar a plataforma *YouTube*, a mais popular plataforma de propagação de vídeos no ocidente (Burgess; Green, 2018) como repositório de material sobre o legado shakespeariano, especificamente da peça *Romeu e Julieta*. Para isso, foi realizado um levantamento na plataforma referente à peça por meio de uma coleta exploratória netnográfica, em que a fonte dos dados provém de comunicações mediadas pelo computador. A pesquisa foi realizada com a intenção de

pesquisar e apresentar um fenômeno cultural na *Internet*, por exemplo, estudar fóruns ou redes sociais, para identificar uma comunidade online (Kozinets, 2014² apud Silva, 2015) de modo a analisar o conteúdo produzido para *Romeu e Julieta*.

Na primeira seção será apresentado o *YouTube*, suas funcionalidades e seus principais conteúdos, sendo estes tanto exteriores à plataforma, como música, quanto aqueles criados para ela, como memes. Posteriormente, será realizado um levantamento dos dados relativos à presença da peça *Romeu e Julieta* na plataforma, considerando os gêneros relacionados às artes cênicas e, também, aos gêneros que se destacam no *YouTube*. Em seguida, serão apresentados os resultados da coleta para os conteúdos encontrados da peça, mencionando a presença da obra, mencionando onde encontrá-los e quais gêneros se destacaram durante a pesquisa. Por fim, as considerações finais apresentarão reflexões referentes aos resultados e sua relevância na área da semiótica e educacional.

O YouTube

O *YouTube* foi criado em 2005 como um *website* para compartilhamento e acesso de vídeos. Com o tempo, ele ampliou-se e desenvolveu-se em mais do que *website* com funcionalidade de ser um repositório de vídeos, se tornando uma plataforma que proporciona uma interface de colaboração e interação, permitindo a diversos usuários - amadores ou profissionais - postarem vídeos e também interajam com o conteúdo.

Segundo O'Neill (2014), com o *YouTube*, é possível postar vídeos que existiam anteriormente ou exteriores à plataforma, como música e filmes, e também desenvolver vídeos próprios, tendo ela o *status* de plataforma de médio-essencialismo. O conceito de médio-essencialismo de O'Neill (2014) fundamenta que os vídeos no *YouTube* podem ser tanto postados de mídias exteriores à plataforma, ou seja anteriores ou em circulação - alterando somente o meio de transmissão -, quanto vídeos produzidos diretamente para ela. Como consequência da grande popularidade da plataforma, ela é também responsável por difundir determinados conteúdos como clipes musicais e *gameplays*³. Considera-se que a plataforma possui em determinados casos, como é visto neste artigo, a funcionalidade de propagar traduções intersemióticas, partindo de um texto verbal como peças teatrais, para um não verbal, vídeos (Jakobson, 1991), ampliando o escopo para obras literárias que podem ser traduzidas e recebidas pelo

2 KOZINETS, Robert. V.. Netnografia: Realizando pesquisa etnográfica online. Porto Alegre: Penso, 2014.

3 Vídeos de pessoas jogando videogame, seja explicando as fases ou níveis, avaliando o jogo ou somente se divertindo com intuito de transmiti-lo.

público.

Ao considerar essa produção e recepção, o *YouTube* possui recursos que permitem compreender em maior escala os conteúdos acessados. O primeiro exemplo disso é a aba “explorar” na plataforma, que já mostra os nichos presentes, sendo eles: “em alta”, “shopping”, “música”, “filmes”, “ao vivo”, “jogos”, “notícias”, “esportes”, “cursos” e “podcasts”⁴. Outro exemplo são os filtros que afunilam o conteúdo que o usuário deseja acessar, relacionados à “data do upload”, “tipo”, “duração”, “características” e “ordenar por”. O filtro “ordenar por” é de importância para a interpretação dos dados obtidos para este artigo, visto que é por meio dele que se encontram os conteúdos mais relevantes, baseados no que é acessado pelo usuário, data, contagem de visualizações e classificação.

Em música, alguns exemplos de vídeos mais comuns são os videoclipes e áudios das músicas que podem ou não ser acompanhados das letras; tanto que existe o próprio *streaming* do *YouTube* chamado *YouTube Music*. Outra área de notoriedade na plataforma é a ramificação, que possui sua própria plataforma, *YouTube Filmes* que permite a compra de filmes na plataforma; também nesse nicho há a presença de cenas, recomendações, análises e *trailers*. Os esportes são relacionados a partidas e reportagens e/ou comentários destinados a assuntos esportivos. Os jogos são voltados aos videogames, com vídeos de *gameplays* ou resenhas. Além disso, os cursos⁵ estão ligados à aprendizagem por meio da plataforma, que é uma grande área com “1 bilhão de vídeos educativos [...] vistos todos os dias ao redor do mundo. Isso demonstra que [eles] [...] estão sendo produzidos e consumidos de modo efervescente” (Oliveira, 2020, p. 12). Tais vídeos possuem duas ramificações importantes: as videoaulas, semelhantes ao ensino tradicional juntando elementos multimídia (Kampff, 2008⁶ *apud* Junges; Gatti, 2019), e o eduentretenimento, vídeos referentes ao entretenimento que, ao final, possuem um fechamento educacional (Junges; Gatti, 2019). Destaca-se que esses gêneros foram de extrema importância para compreender os vídeos relacionados a *Romeu e Julieta* na plataforma, visto que, a partir deles, pôde-se guiar a busca e compreender os tipos de conteúdos que surgem nos resultados, de modo a melhor compreendê-los dentro dessas categorias.

4 Vale ressaltar que esses nichos podem ser nomeados diferentemente ao longo dos anos, além de depender da contínua procura por esses tipos de conteúdo. No entanto, a maioria deles se mantém por muito tempo.

5 A área relacionada à educação no *YouTube* passou por diversas denominações ao longo dos anos, por isso, pode ser vista como *YouTube Edu*, *YouTube Aprender* e, atualmente, cursos.

6 KAMPPFF, A. Tecnologia da Informação e Comunicação na Educação. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2008.

Romeu e Julieta no YouTube

Romeu e Julieta é influente na mídia; conseqüentemente, é intuitiva sua presença na maior plataforma de divulgação de vídeos no ocidente, que será apresentada nesta seção. Os critérios para a coleta dos dados referentes à peça consideraram os gêneros que, primeiro, se relacionavam ao teatro/artes cênicas, como teatro filmado, discursos e/ou leituras dramáticas e audiolivros e, segundo, eram referentes a cinema, músicas, vídeos para a sala de aula (videoaulas e/ou eduentretenimento) e memes. Esses critérios foram⁷:

1. Palavras-chave acrescentadas na busca que estavam relacionadas ao gênero; juntamente com os filtros “ordenar por” de relevância e contagem de visualizações⁸ a partir do termo “*Romeo and Juliet*”.
2. Canais com mais de 2.5 mil inscritos e estar, pelo menos, há três anos no *YouTube*, porém com preferência por aqueles há 10 anos.
3. Vídeos com, no mínimo, 650 visualizações.
4. *Playlists* com, no mínimo, 3 mil visualizações.

Vale ressaltar que os conteúdos deveriam estar em língua inglesa, e também os nomes dos vídeos, das *playlists* e dos canais deveriam ser íntegros de modo a serem fontes confiáveis de pesquisa. Além disso, em concordância com a metodologia netnográfica, os resultados presentes devem estar dentro desses critérios. E, durante a pesquisa, para que os resultados não fossem afetados pelo algoritmo, as pesquisadoras não estavam logadas em conta alguma e o histórico era deletado.

O conteúdo apresentado nas subseções seguintes estará dividido em: artes cênicas (teatro filmado, leitura dramática e audiolivros); adaptações cinematográficas; educacionais; e música e memes.

Artes cênicas: teatro filmado, leitura dramática e audiolivros

Os vídeos relacionados às artes cênicas são encontrados, primordialmente, em canais especializados em Shakespeare, como renomadas instituições shakespearianas,

⁷ É importante ressaltar que todos os dados coletados na plataforma são referentes ao momento em que as pesquisas foram realizadas. Desse modo, o número de inscritos e visualizações são referentes à data de acesso que consta nas referências.

⁸ Os outros filtros do “ordenar por”, além dos outros filtros como “data de envio”, “tipo”, “duração” e “características” não foram aplicados, visto que eles não interferem na veracidade, no conteúdo e na buscabilidade do material.

e escolas e/ou instituições que encenam suas peças, o que inclui produções profissionais ou amadoras. Tendo em vista que as peças shakespearianas foram feitas para serem encenadas (Gibson, 2016), o gênero teatro filmado se mostra muito presente, proporcionando uma visão da peça e do funcionamento de elementos teatrais, como solilóquios (O’Neill, 2014).

A *Royal Shakespeare Company*, uma das mais renomadas instituições shakespearianas que produz peças, conteúdos educativos, pesquisas e outros produtos relacionados a Shakespeare e seus contemporâneos, possui o canal *Royal Shakespeare Company* (2008) no *YouTube* com 56.1 mil inscritos. No canal, eles divulgam suas produções por meio de, principalmente, *trailers*, cenas e bastidores, e animações, além de recursos didáticos e explicativos. Dentre os conteúdos para *Romeu e Julieta*, há uma *playlist* com 14 vídeos e 26.189 visualizações intitulada *Romeo and Juliet* (Royal Shakespeare Company, c2024) na qual eles divulgam *trailers*, cenas, *broadcasts* e informações sobre a produção e os atores.

Outra renomada instituição é o *Globe Theatre* que possui o canal *Shakespeare’s Globe* (2007) com 134 mil inscritos e 664 vídeos até o momento. Dentre esses, uma grande parte do conteúdo é voltado a cenas e *trailers* de suas produções, e também são publicados vídeos de debates, entrevistas, leituras dramáticas e bastidores. Os principais vídeos para *Romeu e Julieta* são: o *trailer* (Shakespeare’s Globe, 2010), Ato 1 cena 5 (Shakespeare’s Globe, 2020), Ato 2 cena 1 da produção de 2009 (Shakespeare’s Globe, 2017) e o prólogo (Shakespeare’s Globe, 2022) e o Ato 2 cena 2 (Shakespeare’s Globe, 2024) da produção de 2021. Além disso, há a *playlist* intitulada *Playing Shakespeare: Romeo and Juliet* (2019) | *Trailers & Videos* (Shakespeare’s Globe, c2024a), na qual são apresentados seis vídeos relacionados à produção da peça de 2019, incluindo o teatro filmado com descrição de áudio.

Outro exemplo de teatro filmado são os vídeos organizados pelo ator, escritor e diretor Robert Myles que, durante a pandemia, realizava encenações das peças de forma remota, devido ao fechamento dos teatros. *The Show Must Go Online: Romeo & Juliet* (Rob Myles, 2020) possui quase três horas e meia de duração e foi apresentado ao vivo na época por meio da plataforma *Zoom*.

Ao pesquisar pelo termo “*Romeo and Juliet*” e acrescentar a palavra “*theatre*” e “*theater*”⁹ com o filtro de relevância, *ESU Theatre presents William Shakespeare’s Romeo and Juliet* (Emporia State University, 2019) é o principal resultado. Esse vídeo

⁹ Foram usados ambos os termos em inglês para considerar a grafia britânica, *theatre*, e a estadunidense, *theater*. Isso irá ocorrer para diferentes termos durante o artigo.

possui 356 mil visualizações e é a apresentação da universidade do Kansas que se assemelha ao texto fonte escrito por Shakespeare. Já o próximo resultado é referente à *Bob Jones University, Romeo & Juliet* (2023), que foi uma transmissão ao vivo da peça na universidade por uma perspectiva de velho oeste. Ao alterar o filtro para contagem de visualizações aos termos “*theatre*” e “*theater*”, os vídeos nos resultados não estão relacionados ao teatro filmado, por exemplo, o primeiro resultado se enquadra na categoria *meme* e é referente a uma falsa batalha de rap entre os casais Romeu e Julieta e Bonnie e Clyde, intitulada *Romeo and Juliet vs Bonnie and Clyde. Epic Rap Battles of History* (Erb, 2014). Um resultado que se destaca também é a peça produzida pela *The King’s Academy*, que é dividido em Atos - que estão todos presentes no canal – e o vídeo que aparece como referência é do Ato 1 com 65 mil visualizações, *Romeo + Juliet Live | Act One* (The King’s Academy, Wpb, Fl, 2022). Vale ressaltar que, ao adicionar o termo “*play*” ao final, os resultados permanecem os mesmos, porém, enquanto com filtro de relevância são vídeos direcionados ao teatro filmado, com o filtro contagem de visualizações aparecem conteúdos direcionados a trilhas sonoras e cenas de adaptações.

Um recurso narrativo importante para o teatro é a leitura dramática que apresenta o texto em performance pelas palavras e sentimentos, somente através da leitura. Ao buscar por “*Romeo and Juliet monologue*” com filtro de relevância e contagem de visualizações, a maioria dos vídeos são de trechos de peças e filmes. Porém, com o filtro de relevância, o primeiro vídeo é *Shakespeare’s Monologues || Romeo and Juliet “O Romeo, Romeo! wherefore art thou Romeo?”* (The Insane Artist, 2021), com 109 mil visualizações, em que uma atriz faz a leitura dramática das falas importantes de Julieta do Ato 2 cena 2 enquanto ela espera Romeu. Nesse mesmo canal, *The Insane Artist* (2016), a atriz explica sobre a leitura dramática em um vídeo e realiza a leitura de mais cinco monólogos da peça, sempre caracterizada como as personagens. Também, somente com o filtro de relevância, há leitura dramática com atores famosos, como Pedro Pascal (PublicTheaterNY, 2020), com 234 mil visualizações, e Orlando Bloom (The New York Times, 2013), com 55 mil visualizações.

Ainda em leitura dramática, alterando o termo para “*dramatic reading*” com o filtro relevância e contagem de visualizações, muitos vídeos que aparecem são relacionados a audiolivros. Alguns exemplos são a leitura realizada com base no livro da Editora Penguin pela BBC e *Arkangel* de 1998 com uma versão restaurada (Shakespeare Network, 2020). Também há o audiolivro gravado pela BBC em 1993 (Z Skandana, 2020) - sendo que o primeiro Ato e os outros estão presentes no canal, e *Romeo and Juliet Audiobook by William Shakespeare, Dramatic Reading* (Alicante Agency, 2020). Ademais, há a *playlist* completa intitulada *No Fear Shakespeare: Romeo and Juliet*

(Classic and Contemporary, 2017) com 24 vídeos que se referem à versão com inglês moderno da peça para o audiolivro.

Além dos audiolivros, outro gênero verbal muito presente na plataforma são os *podcasts*, mas, mesmo com o filtro de relevância e contagem de visualizações para “*Romeo and Juliet podcast*”, não há ocorrência do gênero.

Adaptações cinematográficas

As adaptações cinematográficas são abundantes produções midiáticas para *Romeu e Julieta*. Os filmes possuem sua ramificação específica no *YouTube* chamada de *YouTube Filmes* (Youtube Filmes, c2024), na qual é possível comprar ou alugar essas adaptações por diferentes valores, usualmente acessíveis. Além disso, a divulgação dos filmes - com cenas, *trailers*, entrevistas e bastidores, entres outros - são realizadas pelas próprias produtoras ou canais licenciados, por exemplo, a *Movieclips* (2006). Também, canais não especializados postam diversas cenas do filme, tanto que, ao buscar pelo filme com o termo “*scene*”, os resultados são muitos, ambos com filtros de contagem de visualizações e relevância, especialmente referente ao prólogo, Ato 2 cena 2 e Ato 5 cena 3.

Um canal relevante neste âmbito é o *Shakespeare Network* (2011) com 45.3 mil inscritos, que publica leitura das peças, sonetos, poemas do Bardo, filmes, teatro filmado, trechos de atuações, conversas e entrevistas voltados a atores shakespearianos, filmes completos e suas cenas, com foco nas produções antigas que foram restauradas, entre outros. Na sua *playlist SHAKESPEARE ON FILM – Trailers* (Shakespeare Network, c2024a), os *trailers* dos filmes *Romeu & Julieta* (1968), *Romeu + Julieta* (1996) e *Romeu e Julieta* (2013) estão presentes com alta qualidade de som e imagem. Além disso, tem-se a *playlist [ROMEO AND JULIET]* (Shakespeare Network, c2024b) que compila *trailers*, entrevistas, audiolivros (com atores como Kenneth Branagh e Ian McKellen) e um filme completo para a TV de 1976 (Shakespeare Network, 2022).

Nota-se que, ao pesquisar pelas cenas, os resultados mais presentes são referentes à Ato 1 cena 5, quando Romeu e Julieta se conhecem, e, em maior quantidade, Ato 2 cena 2, a cena da sacada onde o casal se encontra sozinho pela primeira vez. Também valem mencionar o prólogo, Ato 3 cena 5, na qual o pai de Julieta a obriga a casar com o conde Páris, e Ato 5 cena 3, a morte do casal.

Educação

As renomadas instituições shakespearianas possuem *playlists* voltadas à educação. A *Royal Shakespeare Company* possui um canal dedicado à educação, a *RSC Shakespeare Learning Zone* (2015), que, para *Romeo and Juliet* (RSC Shakespeare Learning Zone, c2024), tem uma *playlist* com 20 vídeos contendo as cenas chave, a explicação de elementos linguísticos/literários (a antítese e o pentâmetro iâmbico), o processo de produção da peça e uma lição ao vivo com mais de uma hora explorando a peça em diversos aspectos, como sua linguagem e seus personagens. Além dessa instituição, o *Shakespeare's Globe* possui duas *playlists* com vídeos educacionais para diferentes faixas etárias: a primeira é a *Education & Learning at Shakespeare's Globe* (Shakespeare's Globe, c2024b) com 204 vídeos e 3.143 visualizações no total, e dentre os vídeos 17 são referentes a *Romeu e Julieta*, com seis cenas mais relevantes e 11 personagens da trama e, a segunda, é a *playlist Playground* (Shakespeare's Globe, c2024c) com 13 vídeos que são destinados a crianças, entre eles *Romeu e Julieta*, com um vídeo de animação com os personagens da instituição que apresenta rapidamente, sem falas, a cena do baile em 40 segundos.

Ao procurar por "*Romeo and Juliet lesson*" com os termos "*lesson*", "*class*" ou "*quotes*", com o filtro de relevância e contagem de visualizações, os resultados principais são relacionados às citações com partes da trama ou momentos mais importantes dela. Desse modo, nota-se que esse estilo mescla a videoaula e o eduentretenimento, voltados ao ensino, por meio de recursos visuais e, às vezes, cômicos, de maneira resumida para atrair a atenção dos alunos com uma clara mensagem educativa. Os canais que apresentam maiores resultados são *VideoSparkNotes* (2009), 242 mil inscritos, *CourseHero* (2011), 511 mil inscritos, *Nerdstudy* (2016), com 87.5 mil inscritos, *Dr Aidan* (2017), 31.2 mil inscritos, e *Schooling Online* (2017), com 53.1 mil inscritos. Com isso, os vídeos recorrentes em todos os canais são aqueles que apresentam as principais citações de maneira a exemplificar os temas e contexto de obras literárias, além de resumos e momentos-chave, citações com análise, explicações de linguagem, entre outros.

Alguns vídeos são mais voltados ao gênero videoaula, porém esses não se encontram em grande quantidade, e alguns não se adequam aos critérios estabelecidos por esta pesquisa. Por exemplo, o *The Only 10 Quotes You Need To Learn From Romeo & Juliet* (Mr Everything English, 2022), com 118 mil visualizações, apresenta um professor introduzindo a obra por meio de citações. Vale ressaltar que durante a pesquisa, mesmo com os filtros, muitos resultados eram relacionados a outros tópicos, especialmente ao cinema e música, e não ao tema pesquisado.

Música e memes

Ao pesquisar somente por “*Romeo and Juliet*”, os resultados são majoritariamente relacionados às músicas. Com o filtro de relevância, a primeira música é *Romeo and Juliet* (Dire Straits, 2016), com 25 milhões de visualizações, que moderniza a história do casal para adolescentes que não conseguem permanecer juntos devido ao momento não adequado para a relação. Também aparece nos resultados principais a versão ao vivo da música e o cover da banda *The Killers* (Thekillersmusic, 2018). O terceiro resultado está relacionado à *Until I found you* (Stephen Sanchez, 2022), que ficou famosa devido às redes sociais e cita as figuras de *Romeu e Julieta* como aspirações românticas. Em contagem de visualizações, o primeiro resultado é a música *Love Story* da cantora Taylor Swift (2010) com 741 milhões de visualizações, em seguida, é novamente *Until I found you* (Stephen Sanchez, 2022) com 340 milhões de visualizações, e, em terceiro, *I’m the man*, do cantor 50 Cent em parceria com Chris Brown (2016), com 106 milhões de visualizações. As músicas são predominantes na pesquisa sobre a obra, contando até com diferentes versões como covers, versões ao vivo e *speed-up*, mixagens, *lyrics* vídeos, videocliques, trilhas sonoras, e assim por diante.

Durante a pesquisa, alguns resultados em comum para os filtros de relevância e contagem de visualizações em diversas categorias eram os *memes*. Por exemplo, *Honest Trailers | Romeo + Juliet* (Screen Junkies, 2021) com 1 milhão de visualizações que se apresenta como um *trailer* para *Romeu + Julieta* (1996) de maneira irônica. Outro resultado com o mesmo gênero seria *Romeo and Juliet (Shakespeare) - Thug Notes Summary and Analysis* (Wisecrack, 2014), com mais de 1 milhão de visualizações, que resume a peça por meio de uma linguagem juvenil atual para ensinar sobre a peça para um público mais jovem.

Esquema dos resultados

O *YouTube* mostra-se uma plataforma com abundante conteúdo shakespeariano. Seja por meio de um viés educativo ou no entretenimento, há uma variada quantidade de gêneros, canais, vídeos e *playlists* voltados a Shakespeare e a divulgação de seu legado. Durante a pesquisa, foi analisada uma de suas peças mais conhecidas e, possivelmente, a mais explorada e reconhecida na mídia *mainstream*. Os principais resultados foram referentes a vídeos educacionais (videoaulas/eduentretenimento), devido, especialmente, ao uso de Shakespeare em sala de aula nos colégios; teatro filmado, com diferentes estilos teatrais apresentados por diferentes companhias e escolas/universidades; e adaptações cinematográficas e suas cenas, trechos e trilhas sonoras que demonstram a popularidade e abundância de produções da peça em

diferentes épocas por meio do cinema, tanto que apareciam em quase todas as pesquisas mesmo que as palavras-chave pesquisadas não eram referentes ao gênero. Além das adaptações cinematográficas, o resultado que demonstra a importância e presença de *Romeu e Julieta* na cultura popular foram as músicas com a maior contagem de visualizações. Sendo assim, a figura do casal e a obra possuem ainda grande relevância para públicos de diferentes faixas etárias em contextos diversos, de modo até que o gênero *meme* torna-se bastante popular para a obra mesmo sem terem sido feitas buscas diretas para ele.

Os conteúdos educacionais encontram-se expressivamente e possuem canais especializados. Em uma obra estudada em ampla escala academicamente compreende-se a inevitabilidade da produção desse conteúdo, com vídeos voltados especialmente à contextualização, temas, citações e resumos da peça e seus atos. Nota-se que a união da explicação teórica cognoscível, com o insumo visual, envolve os espectadores. Outro tipo de vídeo importante para a compreensão das peças teatrais são o teatro filmado, as leituras dramáticas e os audiolivros, com maior destaque em resultados para teatro filmado e audiolivros durante nossa pesquisa. A compreensão da arte cênica ocorre por meio dos elementos teatrais, como o solilóquio, a performance, a audiência, entre outros; por isso, o teatro filmado permite adquirir um conhecimento mais amplo do texto shakespeariano como peça por meio da performance e as influências sobre a maneira que o texto é regido. Isso permite que o aluno compreenda a peça, além somente das palavras escritas, e relacione a obra a si e aos outros. Além disso, em relação à entrega das falas, observa-se que muitos audiolivros são produzidos até mesmo com atores renomados do teatro. Por mais que as leituras dramáticas tenham essa mesma função, sua produção é escassa em comparação com os outros dois gêneros, teatro filmado e audiolivros, e sua função é realizada pelo teatro filmado e audiolivro.

Segue no Quadro 1, esquematicamente, os principais gêneros com sua descrição e alguns exemplos de onde encontrá-los.

Quadro 1 - Gêneros principais de *Romeu e Julieta* no YouTube

Gênero	Descrição	Presença no YT
Trailers	Apresentação curta e explicativa que proporciona a visão geral de um elemento audiovisual, neste caso, de um filme ou de uma peça.	Presentes em canais licenciados ou canais das produtoras/instituições dos filmes e das peças. Por exemplo: <i>Royal Shakespeare Company</i> (2008).

Filmes completos	Imagens apresentadas em sequência narrativa para contar uma história de uma maneira mais longa.	Disponibilizados para compra no YouTube Filmes (Youtube Filmes, c2023). Por exemplo: <i>Romeu + Julieta</i> (1996).
Teatro filmado	Gravação de uma peça teatral.	Disponibilizados, principalmente, por instituições shakespearianas, como a RSC, ou pelos departamentos de teatro que realizam a peça, como das escolas e universidades. Por exemplo: <i>Shakespeare's Globe</i> (2007) e <i>Royal Shakespeare Company</i> (2008).
Trechos e cenas	Partes de uma narrativa filmada, neste caso, filmes e peças.	Publicados por diversos produtores e consumidores de conteúdo, sejam licenciados ou não. As cenas de filmes são encontradas em demasiada quantidade em diversos canais. Já as das peças, usualmente, são disponibilizadas pelas instituições shakespearianas ou escolas e/ou universidades. Além disso, a sua busca ocorre, principalmente, pelo acréscimo dos termos chave "cena" ou "trecho". Por exemplo: <i>Movieclips</i> (2006).
Audiolivros	Gravação de voz da leitura de um livro.	Publicados por canais voltados a leitura de audiolivros ou instituições. Também, há publicações de criadores de conteúdo para esse gênero. Usualmente, para Shakespeare, a leitura é realizada por atores. Por exemplo: <i>Greatest AudioBooks</i> (2012).

Híbrido entre videoaulas e edutretenimento	Explicação sobre a obra com intuito de fornecer contextualização dos elementos, dos atos, das cenas, dos personagens, do enredo, da linguagem, entre outros aspectos presentes na obra que são de interesse educacional. Isso ocorre por meio de desenhos animados juntamente com uma explicação teórica.	Desenvolvidos por canais educacionais ou pelos produtores ou pelas instituições que produzem os materiais didáticos explicando-os. Por exemplo: <i>CourseHero</i> (2011), <i>VideoSparkNotes</i> (2009) e <i>British Council</i> (2006).
Músicas	Composição sonora.	Publicados nos canais dos próprios cantores. As músicas são desenvolvidas baseando-se na peça, principalmente em seus personagens e/ou temas, mencionando-os.
Memes	Conteúdo voltado ao humor com o texto-fonte.	Publicados sem uma constância em canais distintos que desejam relacionar a obra a aspectos humorísticos, usualmente de modo irônico.

Fonte: Valente (2023)

Considerações finais

A partir dos resultados, conclui-se que *Romeu e Julieta* é uma obra que transcende épocas e gêneros midiáticos e, com os dados do YouTube, foi possível analisar como a obra é recebida em diferentes nichos, realidades e idades. Com isso, a plataforma oferece uma ampla visão sobre a peça, sendo um valioso instrumento de análise, estudo, entretenimento e propagação do legado shakespeariano. Por meio da pesquisa, nota-se a grande conexão entre mídias diversas e literatura, considerando novas perspectivas e interpretações para obras consideradas clássicas. Sendo assim, demonstra-se a flexibilidade das peças shakespearianas mesmo após 400 anos (Gibson, 2016) para diferentes gêneros midiáticos e esferas da sociedade que pertencem a realidades sociais e culturais distintas, consequentemente mantendo a obra “viva” para novas gerações se identificarem, sentirem e compreenderem a mensagem presente na obra. Isso ocorreu especialmente por meio de teatro filmado, adaptações cinematográficas, audiolivros, músicas, memes e vídeos educacionais.

A peça *Romeu e Julieta* tem presença constante em produções midiáticas *mainstream* que fazem com que ela transite por cenários imagéticos culturais diversos.

Com o *YouTube*, muitos conteúdos podem ser encontrados que auxiliam na compreensão da literatura, e de *Romeu e Julieta*, como se quis demonstrar neste artigo.

Referências

50 CENT. **50 Cent ft. Chris Brown - I'm The Man (Official Video)**. YouTube, 2016. Disponível em: <https://youtu.be/ZB7Xjd34pjo>. Acesso em: 7 jun. 2024.

ALICANTE AGENCY. **Romeo and Juliet Audiobook by William Shakespeare, Dramatic Reading**. YouTube, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/R5yxGJedXSU>. Acesso em: 12 maio 2024.

AMOR, sublime amor. Direção: Jerome Robbins; Robert Wise. Estados Unidos: The Mirisch Company; Seven Arts Productions, 1961. 152m. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/West_Side_Story_\(1961\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/West_Side_Story_(1961)). Acesso em: 15 maio 2024.

AMOR, sublime amor. Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, 2021. 157m. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-227548/>. Acesso em: 15 maio 2024.

BAYLEY, John. Lecture I: the substance of Shakespearean tragedy. *In*: BAYLEY, John. **Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, and Macbeth**. London: Penguin Books, 1991. p. 23-83.

BICKLEY, Pamela; STEVENS, Jenny. Romeo and Juliet on YouTube. *In*: BICKLEY, Pamela; STEVENS, Jenny. **Studying Shakespeare Adaptation: From Restoration Theatre to Youtube**. London; New York: Bloomsbury Publishing Plc, 2020. p. 79-86.

BOB JONES UNIVERSITY. **Romeo & Juliet**. YouTube, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/OUK7byk8VEU?si=qi4YH2AUfiC86IEy>. Acesso em: 29 maio 2024.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **YouTube: Online Video and Participatory Culture**. 2. ed. Cambridge: Polity, 2018.

CLASSIC AND CONTEMPORARY. **No Fear Shakespeare: Romeo and Juliet**. YouTube, 2017. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PL7dF5-pLSCUnf9Be71DK1aTbY3z3kxKzW&si=zxOIPzXop1yvj5-4>. Acesso em: 13 maio 2024.

COURSEHERO. YouTube, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/@coursehero>. Acesso em: 3 jun. 2024.

DIRE STRAITS. **Dire Straits - Romeo And Juliet (Official Music Video)**. YouTube, 2016. Disponível em: <https://youtu.be/rC95MEenlxA>. Acesso em: 7 jun. 2024.

DUNTON-DOWNER, Leslie; RIDING, Alan. **Essential Shakespeare Handbook**. London: Dorling Kindersley, 2014.

DR AIDAN. YouTube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/@DrAidan/about>. Acesso em: 3 jun. 2024.

EMPORIA STATE UNIVERSITY. **ESU Theatre presents William Shakespeare's Romeo and Juliet.** YouTube, 2019. Disponível em: https://www.YouTube.com/watch?v=juSn_IAnwNc&t=4095s. Acesso em: 10 maio 2024.

ERB. **Romeo and Juliet vs Bonnie and Clyde. Epic Rap Battles of History.** YouTube, 2014. Disponível em: https://youtu.be/NV7xJ73_eeM?si=ZHu3NoaycU6_DDfx. Acesso em 29 maio 2024.

ESTILL, Laura; JOHNSON, Eric. Fun international facts about Shakespeare. **British Council.** Reino Unido, n.p., 19 março 2015. Disponível em: <https://www.britishcouncil.org/voices-magazine/fun-international-facts-about-shakespeare>. Acesso em: 15 maio 2024.

GIBSON, Rex. **Teaching Shakespeare: a handbook for teachers.** Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

HELIODORA, Bárbara. Introdução - Romeu e Julieta. *In: SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta.*** Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022. p. 7-13.

JAKOBSON, Roman. Aspectos Lingüísticos da Tradução. *In: JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação.*** São Paulo, Cultrix: 1991. p. 63-72.

JUNGES, Débora de Lima Velho; GATTI, Amanda. Estudando por vídeos: o YouTube como ferramenta de aprendizagem. **Informática na educação: teoria & prática,** Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 143-158, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/InfEducTeoriaPratica/article/view/88586>. Acesso em: 14 abr. 2024.

MOVIECLIPS. YouTube, 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/@MOVIECLIPS>. Acesso em: 11 maio 2023.

MR EVERYTHING ENGLISH. **The Only 10 Quotes You Need To Learn From Romeo & Juliet.** YouTube, 2022. Disponível em: <https://youtu.be/BZkWn-RU-8E>. Acesso em: 12 maio 2024.

NERDSTUDY. YouTube, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/@Nerdstudy>. Acesso em: 3 jun. 2024.

O'NEILL, Stephen. **Shakespeare and YouTube: New Media Forms of the Bard.** Londres: Bloomsbury Publishing, 2014.

OLIVEIRA, Luma Dittrich de. **O gênero vídeoaula: deslocamentos e manutenções na cibercultura.** 136 f. Dissertação (Mestrado) - Estudos de Linguagens, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2020. Disponível em: <http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/5116>. Acesso em: 20 maio 2024.

PUBLICTHEATERNY. **Brave New Shakespeare Challenge - ROMEO AND JULIET with Pedro Pascal | The Public Theater.** YouTube, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/OT9VhFu1GGo?si=Uhi3xhx4n-QalrqM>. Acesso em: 29 maio 2024.

ROB MYLES. **The Show Must Go Online: Romeo & Juliet.** YouTube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/8G9eUMg7ROM?si=DP91ACbEFKjFdGNq>. Acesso em: 30 maio 2024.

ROMEU & Julieta. Direção: Franco Zeffirelli. Reino Unido; Itália: BHE Films; Verona produzione; Dino de Laurentiis cinematography, 1968. DVD (138m). Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-146171/creditos/>. Acesso em: 20 maio 2024.

ROMEU + Julieta. Direção: Baz Luhrmann. Estados Unidos: Bazmark Films; Twenty Century Fox, 1996. 120m. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-12687/creditos/>. Acesso em: 20 maio 2024.

ROMEU e Julieta. Direção: Carlo Carlei. Reino Unido; Itália: Amber Entertainment; Indiana Production Company; Echo Lake Entertainment, 2013. 118m. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-192442/creditos/>. Acesso em: 12 maio 2024.

ROYAL SHAKESPEARE COMPANY. YouTube, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/@theRSC>. Acesso em: 21 maio 2024.

ROYAL SHAKESPEARE COMPANY. **Romeo and Juliet.** Playlist, YouTube, c2024. Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=PLSlxo_5qCKQjZexWIZGCh7sueiBFLF31-. Acesso em: 21 maio 2024.

RSC SHAKESPEARE LEARNING ZONE. YouTube, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/@RSCShakespeareLearningZone>. Acesso em: 10 maio 2024.

RSC SHAKESPEARE LEARNING ZONE. **Romeo and Juliet.** Playlist, YouTube, c2024. Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=PLoIOYEplfPsmjirqPyX8NKUqBYEw_OVO_. Acesso em: 10 maio 2024.

SANDERS, Julie. 'Here's a strange alteration': Shakesperian appropriations. In: SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation.** London and New York: Routledge, 2006. p. 45-62.

SCHOOLING ONLINE. YouTube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/@SchoolingOnline>. Acesso em: 3 jun. 2024.

SCREEN JUNKIES. **Honest Trailers | Romeo + Juliet.** YouTube, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/onUrZWxJYbl>. Acesso em: 30 maio 2024.

SHAKESPEARE NETWORK. YouTube, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/@ShakespeareNetwork>. Acesso em: 23 maio 2024.

SHAKESPEARE NETWORK. **Romeo and Juliet - The Complete Shakespeare - HD Restored Edition.** YouTube, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/pdTWk0f6YOY?si=jtSb1oXRSPuzB84q>. Acesso em: 30 maio 2024.

SHAKESPEARE NETWORK. Romeo and Juliet - Christopher Neame - Ann Hasson - Clive Swift - Simon MacCorkindale - TV 1976 - 4K. YouTube, 2022. Disponível em: <https://youtu.be/GA9j7iV4ewl>. Acesso em: 15 maio 2024.

SHAKESPEARE NETWORK. **SHAKESPEARE ON FILM – Trailers.** Playlist, YouTube, c2024a. Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=PLTe3BtWX_ebfvr5ZHxBLGOOqE96J4l8b_. Acesso em: 10 maio 2024.

SHAKESPEARE NETWORK. **[ROMEO AND JULIET]**. Playlist, YouTube, c2024b. Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=PLTe3BtWX_ebfQBsnuBGGD45n2572EaNU-&si=Ed350c1IP5v4laOB. Acesso em: 30 maio 2024.

SHAKESPEARE'S GLOBE. YouTube, 2007. Disponível em: <https://youtube.com/@ShakespearesGlobe>. Acesso em: 21 maio 2024.

SHAKESPEARE'S GLOBE. **Trailer | Romeo and Juliet (2009) | Shakespeare's Globe.** YouTube, 2010. Disponível em: <https://youtu.be/8TuR24xhtYg>. Acesso em: 21 maio 2024.

SHAKESPEARE'S GLOBE. **I'll conjure too | Romeo and Juliet (2009) | Act 2 Scene 1 | Shakespeare's Globe.** YouTube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bd-MHigl0AQ>. Acesso em 21 maio 2024.

SHAKESPEARE'S GLOBE. **Juliet meets Romeo | Romeo and Juliet (2009) | Act 1 Scene 5 | Shakespeare's Globe.** YouTube, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/6baK-km5gFA>. Acesso em: 21 maio 2024.

SHAKESPEARE'S GLOBE. **Prologue | Romeo & Juliet (2021) | Summer 2021 | Shakespeare's Globe.** YouTube, 2022. Disponível em: <https://youtu.be/Vw5NeJ6dFrc>. Acesso em: 10 maio 2024.

SHAKESPEARE'S GLOBE. **Dost thou love me | Romeo and Juliet (2021) | Act II scene 2 | Shakespeare's Globe.** Youtube, 2024. Disponível em: <https://youtu.be/UbZHUYjqspI?si=LhBFNNPPuVS88yOb>. Acesso em: 21 maio 2024.

SHAKESPEARE'S GLOBE. **Playing Shakespeare: Romeo and Juliet (2019) | Trailers & Videos.** Playlist, YouTube, c2024a. Disponível em: <https://youtube.com/>

SHAKESPEARE'S GLOBE. **Education & Learning at Shakespeare's Globe.** Playlist, YouTube, c2024b. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PL2alQNZWKx8PkFsCDPHdFrFGpRFU6Yd5G>. Acesso em: 10 maio 2024.

SHAKESPEARE'S GLOBE. **Playground.** Playlist, YouTube, c2024c. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PL2alQNZWKx8OejjfQc4Sr9TBskU1bUqoh&si=->

QJqGhhAqbjNsPs. Acesso em: 21 maio 2024.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022. p. 15-116.

SILVA, Suelen de Aguiar. Desvelando a Netnografia: um guia teórico e prático. **Intercom, Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 2, n. 38, p. 339-342, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1809-58442015217>. Acesso em: 10 maio 2024.

STEPHEN SANCHEZ. **Until I Found You (Em Beihold Version)**. YouTube, 2022. Disponível em: <https://youtu.be/GxldQ9eX2wo>. Acesso em: 7 jun. 2024.

TAYLOR SWIFT. **Taylor Swift - Love Story**. Youtube, 2010. Disponível em: https://youtu.be/8xg3vE8le_E. Acesso em: 7 jun. 2024.

THE INSANE ARTIST. YouTube, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/@TheInsaneArtist>. Acesso em: 12 maio 2024.

THE INSANE ARTIST. **Shakespeare's Monologues || Romeo and Juliet "O Romeo, Romeo! wherefore art thou Romeo?"**. YouTube, 2021. Disponível em: https://youtu.be/_c-Edyc2eT4. Acesso em: 12 maio 2024.

THEKILLERSMUSIC. **Romeo And Juliet**. YouTube, 2018. Disponível em: https://youtu.be/_6aQZ1uLCpA?si=f4oM5n9ODI8Ch-0o. Acesso em: 7 jun. 2024.

THE KING'S ACADEMY, WPB, FL. **Romeo + Juliet Live | Act One**. YouTube, 2022. Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=FkrlcmXv18&t=688s>. Acesso em: 20 maio 2024.

THE NEW YORK TIMES. **Orlando Bloom: 'Romeo and Juliet' - In Performance | The New York Times**. YouTube, 2013. Disponível em: <https://youtu.be/d1cLstYKqpE?si=jy-RT6q3oo0vbRKX>. Acesso em: 29 maio 2024.

THOMPSON, Ayanna; TURCHI, Laura. **Teaching Shakespeare with purpose: a student-centred approach**. Londres: The Arden Shakespeare, 2016.

VALENTE, Alice Mandaj. **A tragédia shakespeariana Romeu e Julieta e o uso da plataforma YouTube como ferramenta pedagógica**. 87 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) - Curso de Licenciatura em Letras Inglês, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2023.

VIDEOSPARKNOTES. YouTube, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/@VideoSparkNotes>. Acesso em: 3 jun. 2024.

WISECRACK. **Romeo and Juliet (Shakespeare) - Thug Notes Summary and Analysis**. YouTube, 2014. Disponível em: <https://youtu.be/K-qgVmsV3hM>. Acesso em: 9 jun. 2024.

YOUTUBE FILMES. YouTube Filmes, c2024. Disponível em: <https://www.YouTube.com/>

feed/storefront?bp=ogUCKAI%3D. Acesso em: 16 maio 2024.

Z SKANDANA, 2021. **Act 1 of BBC Radio Presents: Romeo and Juliet by William Shakespeare, Unabridged (HQ Re-upload)**. YouTube, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/X7GhW2GF6ms>. Acesso em: 30 maio 2024.
[playlist?list=PL2alQNZWKx8OuSnxWLj5teb6mZdRw7Goo&si=zzTkmSg6WArbjPqj](https://www.youtube.com/playlist?list=PL2alQNZWKx8OuSnxWLj5teb6mZdRw7Goo&si=zzTkmSg6WArbjPqj) .
Acesso em: 24 maio 2024.



SEÇÃO 3

Parte 3

Semiótica

caleidoscópica:

transmídia e

interdisciplinaridade

ARTIGO

Educomunicação em quadrinhos: análise semiótica sobre a construção de signos de saúde bucal em narrativas da Turma da Mônica

Victoria Pozzer Romani

Suelen Oldoni

Jozieli Cardenal Suttilli

Christiana Almeida Salvador Lima

SOBRE AS AUTORAS

Victoria Pozzer Romani

Acadêmica do sétimo período do curso de Odontologia do Centro Universitário de Pato Branco (UNIDEP) e membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Comunicação, Cultura e Sociedade (GEPCOM). Interessada em pesquisas que conectam a odontologia à saúde coletiva e integral, considerando as diferentes dinâmicas sociais.

Suelen Oldoni

Acadêmica de Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda pelo Centro Universitário de Pato Branco (UNIDEP). Suas pesquisas discorrem sobre Semiótica, Moda, Mediação e Publicidade.

Jozieli Cardenal Suttilli

Jornalista. Professora do Centro Universitário de Pato Branco (UNIDEP). Doutora e mestra em Desenvolvimento Regional pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR/PB). Suas pesquisas versam sobre Gênero, Decolonialidade, Memória, Mediação, Análise Dialógica do Discurso e Semiótica.

Christiana Almeida Salvador Lima

Cirurgiã Dentista. Professora do Centro Universitário de Pato Branco (UNIDEP). Doutora em Clínicas Odontológicas com ênfase em Odontopediatria pela São Leopoldo Mandic. Mestra em Dentística pela Unopar. Suas pesquisas abrangem áreas de odontopediatria, acupuntura, saúde pública, laserterapia, docência, bioética e educação em saúde.

EDUCOMUNICAÇÃO EM QUADRINHOS: ANÁLISE SEMIÓTICA SOBRE A CONSTRUÇÃO DE SIGNOS DE SAÚDE BUCAL EM NARRATIVAS DA TURMA DA MÔNICA

RESUMO: A educação em saúde bucal deve ser realizada desde os primeiros anos de vida, porém, transmitir saberes aos indivíduos em idade escolar é um desafio que exige abordagens diferenciadas e lúdicas. Diante disso, este artigo traz como objeto de análise semiótica a história em quadrinhos “Turma da Mônica e a Saúde Bucal”, publicada no ano de 1998 pelo cartunista Mauricio de Sousa, para investigar como a obra contribui para a educomunicação, mobilizando recursos visuais e narrativos para transmitir saberes em saúde bucal. Para isso, conceitos de educomunicação são mobilizados, a partir das contribuições teóricas de Ismar de Oliveira Soares (2011), Paulo Freire (1981) e Jesús Martín-Barbero (1997). O viés semiótico ocorre a partir do olhar de Charles Peirce (2005) sobre os signos, e as concepções de exotopia e cronotopo de Mikhail Bakhtin (2006). Além disso, a saúde bucal é discutida a partir da Linha de Cuidado em Saúde Bucal do Paraná (Sesa, 2021). Em conclusão, o objeto analisado mostra-se como uma potencial ferramenta de educomunicação, podendo servir como parâmetro para novas iniciativas de educação em saúde bucal.

PALAVRAS-CHAVE: Educomunicação; semiótica; educação em Saúde Bucal; exotopia; cronotopia.

EDUCOMMUNICATION IN COMICS: SEMIOTIC ANALYSIS ON THE CONSTRUCTION OF ORAL HEALTH SIGNS IN MONICA'S GANG NARRATIVES

ABSTRACT: Oral health education should be carried out from the earliest years of life, but transmitting knowledge to school-age children is a challenge that requires differentiated and playful approaches. With this in mind, this article uses the comic strip “Turma da Mônica e a Saúde Bucal” (Monica’s Gang and Oral Health), published in 1998 by cartoonist Mauricio de Sousa, as an object of semiotic analysis, to investigate how the work contributes to educommunication, mobilizing visual and narrative resources to convey oral health knowledge. To do this, concepts of educommunication are mobilized, based on the theoretical contributions of Ismar de Oliveira Soares (2011), Paulo Freire (1981) and Jesús Martín-Barbero (1997). The semiotic bias is based on Charles Peirce’s (2005) view of signs, and Mikhail Bakhtin’s (2006) conceptions of exotopy and chronotope. In addition, oral health is discussed based on the Paraná Oral Health Care Line (Sesa, 2021). In conclusion, the object analyzed shows itself to be a potential educommunication tool and can serve as a parameter for new oral health education initiatives.

KEYWORDS: Educommunication; semiotics; oral health education; exotopy; chronotope.

EDUCOMUNICAÇÃO EM CÔMICS: ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA CONSTRUCCIÓN DE SIGNOS DE SALUD BUCAL EN LAS NARRATIVAS DE MÓNICA Y SU PANDILLA

RESUMEN: La educación en salud bucodental debe llevarse a cabo desde los primeros años de vida, pero transmitir conocimientos a los niños en edad escolar es un reto que requiere enfoques diferenciados y lúdicos. Con esta perspectiva, este artículo utiliza el cómic “Turma da Mônica e a Saúde Bucal” (Mónica su pandilla y la salud bucal), publicado en 1998 por el cartunista Mauricio de Sousa, como objeto de análisis semiótico, para investigar cómo la obra contribuye a la educomunicación, movilizandorecursos visuales y narrativos para transmitir conocimientos sobre salud bucal. Para ello, se movilizan conceptos de educomunicación, basados en las aportaciones teóricas de Ismar de Oliveira Soares (2011), Paulo Freire (1981) y Jesús Martín-Barbero (1997). El sesgo semiótico se basa en la visión de los signos de Charles Peirce (2005) y en las concepciones de exotopía y cronotopía de Mikhail Bakhtin (2006). Además, la salud bucal se discute con base en la Línea de Atención a la Salud Bucal de Paraná (Sesa, 2021). En conclusión, el objeto analizado demuestra ser una potencial herramienta educomunicativa y puede servir de parámetro para nuevas iniciativas de educación en salud bucal.

PALABRAS CLAVE: Educomunicación; semiótica; educación en salud bucal; exotopo; cronotopo.

Introdução

O ambiente escolar é um espaço favorável ao desenvolvimento humano, e deve ser capaz de oferecer oportunidades para que os alunos adquiram conhecimentos e desenvolvam-se a partir de diversas áreas do conhecimento. Nesse sentido, a promoção da saúde bucal é um tema essencial que deve ser abordado desde os primeiros anos de vida, uma vez que os cuidados com a cavidade oral estão diretamente associados ao bem-estar físico, emocional e social da população (Paraná, 2021).

No entanto, para que os estudantes em fase escolar se desenvolvam como cidadãos críticos, conscientes de seu papel na prevenção de doenças bucais e promoção da saúde, são necessárias, frequentemente, abordagens criativas, que impulsionem reflexões e facilitem a assimilação de conceitos abstratos, por vezes distantes da realidade cotidiana de muitas crianças. Diante disso, a educomunicação tem se mostrado como uma alternativa para auxiliar nesse processo, pois conforme delineado por Ismar de Oliveira Soares (2011), é um método que utiliza recursos midiáticos (como jornais, revistas, televisão, rádio), para auxiliar na propagação de conhecimentos, integrando educação e comunicação, com o intuito de educar por meio da comunicação popular e da mídia de massa, proporcionando ambientes propícios para a construção de

conhecimentos e significados.

As histórias em quadrinhos são meios de comunicação de massa que podem ser inseridas no universo educacional, uma vez que, utilizando recursos lúdicos e simbólicos, possuem grande capacidade de transmitir conceitos complexos de maneira acessível e envolvente. Assim, sua utilização em contextos educacionais permite que os alunos se divirtam, ao mesmo tempo em que desenvolvem a reflexão crítica sobre a temática abordada pela narrativa (Barbosa, 2014).

Desse modo, o presente artigo propõe a análise semiótica da história em quadrinhos “Turma da Mônica e a Saúde Bucal”, criada em 1998 pelo cartunista Mauricio de Sousa. A obra, voltada para a conscientização sobre cuidados com a cavidade oral, revela-se como uma potencial iniciativa educacional, ainda que esse não tenha sido o seu objetivo central. Isso porque, a história vai além do seu propósito inicial de entretenimento, construindo diálogos entre os personagens que contribuem para a construção de conhecimentos fundamentais ao desenvolvimento integral dos indivíduos.

Objetiva-se, portanto, explorar os elementos constituintes da narrativa, investigando suas contribuições para a educação e ações de educação em saúde bucal. Para tanto, mobilizam-se conceitos de educação e seus desdobramentos entre educação e comunicação, a partir das perspectivas de Ismar de Oliveira Soares (2011), Paulo Freire (1981) e Jesús Martín-Barbero (1997). Além disso, o viés semiótico se dá a partir da perspectiva de Charles Peirce, com o seu olhar sobre os signos, e é aprofundada por Mikhail Bakhtin (2006), ao explorar a exotopia e o cronotopo. Para compreender de maneira eficaz a descrição das informações sobre saúde bucal, fez-se necessário, ainda, observar a narrativa por meio da ótica das diretrizes da Linha de Cuidado em Saúde Bucal do Paraná (Sesa, 2021) e outros autores importantes para a odontologia.

Em vista disso, o percurso teórico se divide em cinco (05) seções. Após a introdução, a seção seguinte, intitulada “Educação na construção de símbolos e significados no processo de aprendizagem”, explora como a educação pode ser uma ferramenta essencial na educação escolar. Na sequência, “Histórias em quadrinhos da Turma da Mônica: uma ferramenta de educação”, demonstra a relevância das HQs como um recurso educacional. Ainda nessa seção, inicia-se a análise da referida história em quadrinhos, com o subtema “A Revista “Turma da Mônica e a Saúde Bucal”: análise semiótica e contribuições em saúde bucal”, em que os signos são analisados e conceitos específicos de saúde bucal são explorados. Para aprofundar a

análise semiótica, utiliza-se a teoria bakhtiniana para explorar elementos temporais e espaciais da narrativa, na seção “Tempo e espaço: exotopia e cronotopo no universo da Turma da Mônica”.

Nas considerações finais, reflete-se sobre o potencial das histórias em quadrinhos como uma ferramenta útil de educomunicação, destacando que elas podem contribuir para a promoção de saberes interdisciplinares. A Turma da Mônica e a Saúde Bucal revela-se rica em significados que auxiliam a comunidade escolar na sensibilização de conhecimentos relacionados a hábitos saudáveis e prevenção de doenças bucais, e pode servir como aparato para novas iniciativas de educação em saúde.

Educomunicação na construção de símbolos e significados no processo de aprendizagem

Segundo Piaget (1964), é de símbolos e sentidos que as crianças necessitam para adquirirem conhecimentos com plenitude. É por meio de representações simbólicas como imagens, ilustrações e conceitos que adentram o imaginário e tornam possível adquirir compreensões variadas do mundo e a aquisição de habilidades fundamentais no desenvolvimento da linguagem e outros modos de pensamentos abstratos, que serão levados para a vida adulta.

Em respaldo, a educomunicação, sendo pautada em diferentes representações simbólicas, demonstra ser um recurso valioso para auxiliar na interpretação de signos e construção de conhecimentos desde a infância até o fim e além da idade escolar. Isso porque, se mostra como uma maneira de promover ecossistemas comunicativos em espaços educativos, utilizando diferentes meios de comunicação para proporcionar a construção de conhecimentos multidisciplinares como saúde, cultura, cidadania e meio ambiente, de maneira inclusiva, democrática, midiática e criativa. A essência da ação educacional parte da premissa de que comunicar e educar são ações que se complementam, uma vez que educar por si só é uma ação comunicativa, e toda forma de comunicação também é considerada uma ação educativa (Soares, 2011).

Não obstante, a educomunicação relaciona-se com a perspectiva pedagógica de Paulo Freire (1981), de que a educação deve ser emancipatória, oferecendo liberdade e oportunidades de desenvolver pensamento crítico ao indivíduo que vivenciará sua influência. Isto é, essa proposta não se restringe a uma oferta de recursos tecnológicos às escolas, tampouco ao simples consumo da mídia, mas tem como premissa trazer o conteúdo cotidiano da comunicação para fomentar reflexões e discussões que oportunizem ao aluno o poder de se expressar e adequar a temática estudada a sua

realidade social, cultural, econômica e familiar, tornando possível ampliá-la para outras perspectivas (Silva, 2019). Sob essa ótica, a educomunicação busca ir além de ensinar, capacitando indivíduos a desenvolver também veículos midiáticos, como uma forma de expressão para colocar seus aprendizados em prática (Soares, 2011).

Ainda pelas contribuições freireanas, há outro viés educacional que precisa ser levado em conta: a educação para a mídia. No contexto atual, em que questões ideológicas são postas, subentendidas, sobre inúmeros conteúdos veiculados pelas mídias, é preciso que o indivíduo esteja preparado para receber essas informações, de forma que possa consumi-las de maneira crítica, tecendo e filtrando as mensagens, para que não se forme um cidadão alienado do seu lugar e papel no mundo (Freire, 1981; Silva, 2019).

O objeto de estudo proposto neste artigo, entretanto, demonstra ser um artifício sem atributos ideológicos, pautado em saberes concretos e comprovados cientificamente, podendo ser usado livremente nas salas de aula para educar ou fomentar a criação de um novo veículo crítico-reflexivo de comunicação e educação em saúde.

Histórias em quadrinhos da Turma da Mônica: uma ferramenta de educomunicação

A Turma da Mônica é uma coletânea de histórias em quadrinhos escrita pelo cartunista Mauricio de Sousa, com primeiras aparições entre 1959 e 1960, e publicadas atualmente pela Editora Panini. São reconhecidas por várias gerações pelo carisma de personagens como Mônica, Cebolinha, Cascão, Magali e Chico Bento, sendo que, inicialmente, o conteúdo inerente às histórias baseava-se em um humor livre e descompromissado (Dorow; Oliveira, 2023).

Ao longo dos anos, temas progressistas começaram a ser implementados nas histórias, demonstrando a capacidade dos quadrinhos proporcionarem cenários imaginários que contribuem para reflexões de bem-estar social, pessoal e político da sociedade, mostrando-se como publicações bibliográficas que servem como aparatos pedagógicos assertivos para informar e educar sobre conteúdos multidisciplinares, ao mesmo tempo em que promovem entretenimento (Vieira, 2023). Isso ocorre porque as histórias em quadrinhos são mídias comunicacionais interativas, compostas por dois códigos que interagem entre si: o visual e o verbal. Elas utilizam itens como imagens, palavras, formas, onomatopeias e cores, que ilustram a mensagem a ser repassada e contribuem para a motivação dos estudantes ao adquirir conhecimentos (Barbosa, 2014).

Para Martín-Barbero (1997), todo o processo de comunicação existente, articula-se a partir de mediações que são a chave da interação. Esse enfoque epistemológico ocorre por meio do estudo cultural das mediações comunicacionais nas relações contemporâneas. Dessa forma, compreende-se que a comunicação vai além da materialidade midiática representada pelos meios, edificando modos de pensamento e comportamentos por meio das mediações culturais e políticas, pois:

As mediações são esse “lugar” de onde é possível compreender a interação entre o espaço da produção e o da recepção: o que [a mídia] produz não responde unicamente a requerimentos do sistema industrial e a estratégias comerciais, mas também a exigências que vêm da trama cultural e dos modos de ver (Lopes, 2021, p. 11).

Nesse sentido, a história em quadrinhos da Turma da Mônica enquadra-se como uma narrativa midiática que não transmite somente uma mensagem educativa a respeito da saúde bucal, como também articula mediações culturais do universo infantil, atraindo a atenção das crianças para o conteúdo produzido.

Além do mais, pontua-se ainda a questão da espacialidade mobilizada por Martín-Barbero (1997) e presente na história em quadrinhos aqui analisada, uma vez que, esse gênero narrativo desdobra-se em múltiplos espaços sociais. Tal perspectiva pode ser verificada em três (03) modalidades: a) primeiramente, o espaço habitado construído com as bases de pertencimento e proximidade (o bairro no qual todos convivem); b) em segundo lugar, o espaço imaginado (no qual o leitor se insere e participa da narrativa da história); c) e, por fim, o espaço comunicacional, que tece as redes midiáticas multidisciplinares e eletrônicas (onde ocorrem as interações entre os personagens e os leitores) (Martín-Barbero, 1997; Lopes, 2021).

Esses espaços posicionam-se dentro do campo das mediações culturais, promovendo uma interface entre produção, recepção e cultura. Nesse sentido, no contexto da educomunicação, a comunicação desempenha um papel crucial na construção de narrativas que sejam educativas e transmitam múltiplas formas de aprender aos seus receptores, uma vez que a mensagem deve ser verificada a partir da sua relação dialógica acerca da saúde bucal.

A revista “Turma da Mônica e a Saúde Bucal”: análise semiótica e contribuições em saúde bucal

Em uma sociedade marcada por diferentes culturas e desigualdades sociais, como ocorre no Brasil, é importante reconhecer a promoção à saúde enquanto uma das principais prioridades, de modo a atingir a população em toda a sua extensão.

Frente a isso, os modelos de atenção à saúde atuais buscam incentivar a prevenção de doenças e promoção de saúde por meio de ações educativas, proporcionando aos indivíduos a autonomia no cuidado com seu próprio corpo.

Outrossim, a educação em saúde bucal é uma temática que precisa de um olhar cuidadoso e direcionado, já que está relacionada ao comportamento humano, e estratégias de saúde devem ser evidenciadas para que os cuidados com a cavidade oral sejam aprendidos com vivências e registros emocionais positivos, além do desenvolvimento de habilidades motoras (Gonzaga, 2020). Cárie dentária e doença periodontal são problemas de saúde pública no país e possuem etiologia multifatorial, mediada por higiene bucal deficiente e hábitos alimentares inadequados, sendo determinada por fatores socioeconômicos, biológicos, comportamentais, psicossociais e ambientais (Ferjerskov, 2017). Nesse sentido, a escola configura-se como um ambiente eficaz para trabalhar ações educativas desse tema, como consta na Linha de Cuidado em Saúde Bucal (Paraná, 2021):

As ações educativas sobre fatores de risco comportamentais, realizadas em ambiente escolar e com crianças em idades precoces, podem reduzir consideravelmente os custos individuais, econômicos e sociais que as doenças bucais crônicas acarretam, transformando-se numa necessidade estratégica para a abordagem da cronicidade, que é um dos maiores desafios que a saúde bucal enfrenta, e de forma geral, também os sistemas de saúde. Em populações com frequentes atividades de promoção de saúde bucal verifica-se um aumento expressivo na quantidade de pessoas que melhoram seu conhecimento e hábitos de saúde bucal, o que resulta em um incremento na qualidade de vida e, por consequência, na saúde em geral (Paraná, 2021, p.13).

A partir disso, ao resgatar a revista “Turma da Mônica e a Saúde Bucal”, lançada no ano de 1998 por Mauricio de Sousa, é possível analisar que esse enunciado narrativo traz consigo contribuições importantes para a propagação de saberes em saúde bucal e mostra-se como uma potencial ferramenta de educomunicação para ser utilizada em salas de aula.

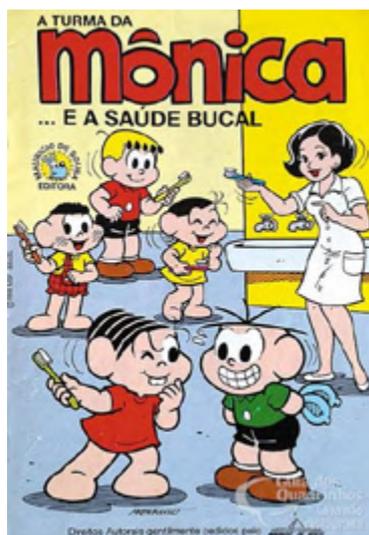


Figura 1: capa da revista de edição especial “Turma da Mônica e a saúde bucal”, publicada pela primeira vez em 1998.

O percurso narrativo inicia logo no começo da história, quando Mônica, ao comprar um picolé, encontra Magali, que rapidamente dá uma mordida no alimento e sente uma intensa dor no dente. A partir desse ponto, os primeiros signos semióticos já podem ser observados e elencados, como a expressão no rosto de Magali ao morder o picolé e falar: “Ai, ai, ai... meu dentinho”, frase seguida por estrelas vermelhas que aparecem ao lado da personagem enquanto signos visuais que indicam a dor. Esses elementos de linguagem verbal e não verbal contribuem para a formação do signo semiótico enquanto indicador de algo, neste caso, o problema de saúde bucal. Segundo Peirce (2005), um dos fundadores da semiótica, o signo é “uma coisa que representa outra coisa”, destacando a importância da análise do contexto sócio-histórico para compreensão e construção de uma mensagem em sua valoração sêmica.

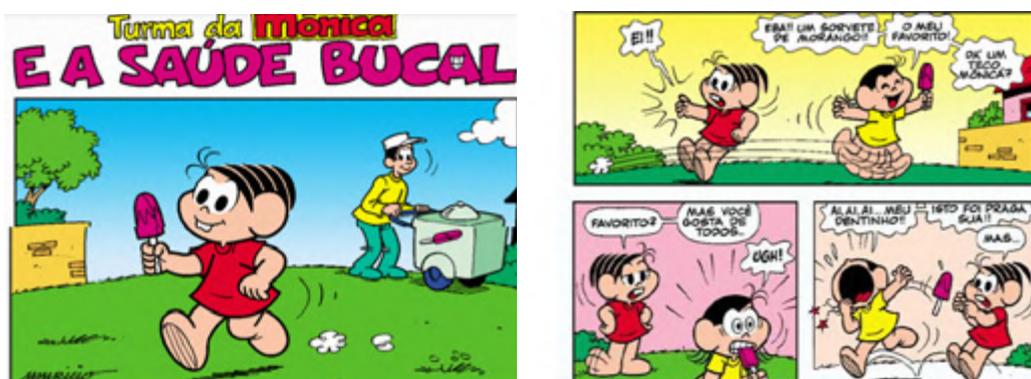


Figura 2: quadrinhos 1, 2, 3 e 4 da edição especial “Turma da Mônica e a saúde bucal” de 1998.

No decorrer da narrativa, Magali une-se aos demais personagens, Cascão,

Cebolinha, Franjinha e Mônica, que fazem suposições sobre a sua condição:



Figura 3: quadrinhos 6, 7 e 8 da edição especial “Turma da Mônica e a saúde bucal” de 1998.

Prosseguindo, quando Cebolinha responde a Cascão que Magali, ao “ficar banguela”, não poderá mastigar e nem falar direito, conceitos relacionados à função dos dentes são expostos. Os dentes desempenham funções importantes na alimentação e na fonação, sendo responsáveis pela apreensão e trituração dos alimentos, ao mesmo tempo em que são necessários para a pronúncia clara das palavras e reprodução de fonemas (Fehrenbach; Popowics, 2022).

Na sequência, essa concepção é otimizada, quando, nos quadrinhos 11 e 12, Magali e Franjinha utilizam o termo “dentes de leite”. Estes correspondem à dentição decídua, aquela que ocorre na fase da infância, de caráter transitório (Fehrenbach; Popowics, 2022). A dentição decídua, além das funções mastigatórias e fonéticas, também atua no crescimento e desenvolvimento adequado da face, contribuindo para as interações sociais, aspectos psicológicos e alterações comportamentais da criança (Gonzaga, 2020).



Figura 4: quadrinhos 10, 11, 12, 13, 14 e 15 da edição especial “Turma da Mônica e a saúde bucal” de 1998

Na sequência, ainda nessa página, pontua-se um novo signo semiótico caracterizado por uma onomatopeia, que geralmente representa o som de uma batida

ou impacto, comumente utilizada em histórias em quadrinhos para indicar uma ação rápida (Santos, 2010). Ademais, essa parte da história conta, ainda, com um signo visual utilizado anteriormente na história, que são as estrelas, indicando dor e confusão. Tudo isso para representar a agressão que Mônica dá em Cebolinha, após o personagem sugerir que a menina também ficaria banguela ao não cuidar de seus dentes. Aqui, é possível observar os componentes do signo elencados por Peirce (2005), uma vez que, a expressão “POF” seria o representante, ou seja, o próprio signo, enquanto o impacto da batida seria o objeto, e a compreensão da situação, o interpretante.

Nos quadrinhos seguintes, o personagem Franjinha convida a turma para realizar uma visita em um projeto de saúde bucal existente em sua escola. Nesse contexto, a professora expõe informações relevantes sobre a cárie, uma das doenças crônicas mais prevalentes do mundo (Paraná, 2021).

A seguir, Franjinha fala que “gengivite é quando a gengiva fica inflamada”, uma condição que, quando não tratada, pode evoluir para a doença periodontal, condição inflamatória também multifatorial e crônica, que causa a destruição dos tecidos de suporte dentário e pode levar a perda dos dentes (Newman et al., 2018). O tratamento, tanto da cárie quanto da gengivite e doença periodontal, é dependente da cooperação do paciente em adquirir hábitos de higiene adequados (Paraná, 2021).

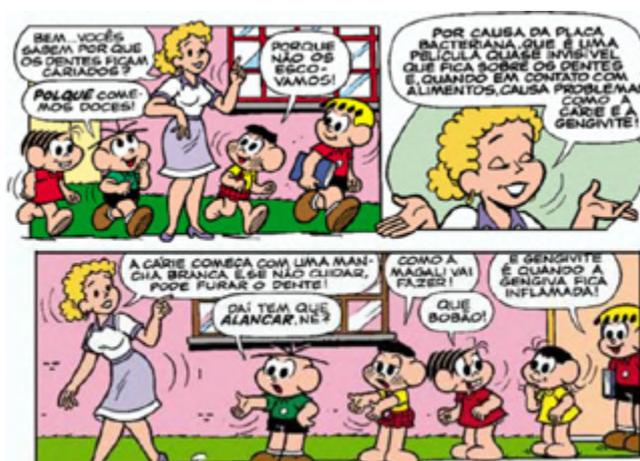


Figura 5: quadrinhos 18, 19 e 20 da edição especial “Turma da Mônica e a saúde bucal” de 1998.

Ainda no Programa de Saúde Bucal da escola de Franjinha, os leitores são FTécnica em Saúde Bucal (TSB), membro da equipe de saúde bucal apta a realizar limpeza dentária, instruções de higiene e escovação supervisionada nas escolas (Paraná, 2021). Nesse sentido, é apresentado à Magali o evidenciador de placa bacteriana, produto que cora locais de higiene deficitária. Esse produto é um signo visual considerado

um índice, segundo o conceito de Peirce (2005), e foi representado pela coloração avermelhada nos dentes de Magali.

No contexto cultural, a cor vermelha é associada à atenção e ao cuidado, que se enquadra nos conceitos de denotação e conotação estudados por Barthes (2006). Dessa forma, o signo visual dos dentes vermelhos seria o nível denotativo, que conotativamente indica uma associação negativa de alerta e perigo ao utilizar essa cor. Tudo isso, enquanto associação sígnica, é utilizado para reforçar que Magali precisa melhorar a sua higiene bucal.

Na sequência, a TSB entrega copos com flúor para que os personagens possam fazer os bochechos semanais, sendo que o flúor atua como modulador na perda e ganho de minerais, impedindo a progressão de lesões de cárie (Ferjerskov, 2017).

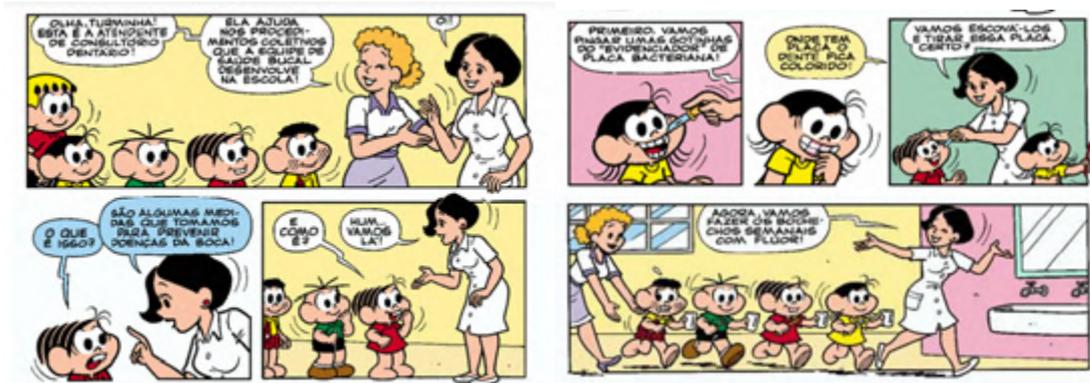


Figura 6: quadrinhos 23 a 29 da edição especial “Turma da Mônica e a saúde bucal” de 1998.

Posteriormente, três (03) quadrinhos com a personagem Mônica são ilustrados para orientar os cuidados básicos com a saúde bucal, escovar os dentes após todas as refeições usando um creme dental que contenha na sua composição o flúor; fazer uso de fio dental, para onde não é possível limpar com a escova; e reduzir a ingestão de açúcares:



Figura 7: quadrinhos 37, 38 e 39 da edição especial “Turma da Mônica e a saúde bucal” de 1998.

Chegando ao final da narrativa, a TSB cita sobre ser dever do Governo promover a saúde da população. Isso faz referência ao Sistema Único de Saúde (SUS) e aos inúmeros programas ofertados pelo Ministério da Saúde, como a Política Nacional de Saúde Bucal. Essa iniciativa tem como objetivo oferecer serviços odontológicos de forma gratuita e integral à população brasileira, com porta de entrada nas Unidades Básicas de Saúde (UBS), e se une a outros projetos, como o Programa Saúde na Escola e a Fluoretação das Águas de Abastecimento Público (Brasil, 2024). Inclusive, a informação de que água fluoretada promove a saúde é abordada nesse mesmo quadrinho, e faz referência a adição controlada de flúor nas águas de abastecimento público, medida realizada pelo Estado, para limitar a progressão da cárie dentária (Paraná, 2021).

A história finaliza quando os personagens dialogam sobre terem adquirido muitos aprendizados, reconhecendo que é necessário colocar as informações adquiridas em prática. O desfecho ocorre de forma cômica, quando Cascão fica tenso ao ter que escovar os dentes, fazendo alusão a sua maior característica conhecida: o medo de água (até na hora de escovar os dentes).



Figura 9: quadrinhos finais da edição especial “Turma da Mônica e a saúde bucal” de 1998.

Isso é perceptível através dos signos visuais não verbais presentes na cena: a expressão facial do personagem e o tremor em seu corpo. Esses símbolos indicam o desconforto e o medo que o personagem tem em relação à água, no entanto, a situação é enfrentada para que ele consiga manter sua higiene bucal em dia. Cabe ressaltar que o significado de uma ação nunca está isolado, relacionando-se com outros contextos em função dialógica (Bakhtin/Volochinov, 2006).

Tempo e Espaço: exotopia e cronotopo no universo da Turma da Mônica

É fundamental pontuar a importância dos recursos simbólicos e pedagógicos utilizados na narrativa. Na sequência, esse enfoque vincula-se ao pensamento dialógico de Bakhtin (2006), que explora a integração entre signos verbais (a palavra), expressões e sinais não verbais e a significação (sistemas de signos da vida social). Esses signos carregam simbologias culturais específicas, que são interpretadas ao longo da narrativa construída pelos leitores. Além disso, cabe destacar que ao integrar os conceitos de cronotopo e exotopia, a análise da relação entre semiótica e educomunicação torna-se ainda mais profunda e enriquecedora.

Precipuamente, enfatiza-se que o conceito de cronotopo estabelece conexões com o tempo e o espaço, moldando o significado do enredo proposto (Amorim, 2012). Nesse sentido, a narrativa aqui analisada possui uma linearidade sequencial na qual acompanha Magali desde sua dor de dente, ao morder um picolé, até a descoberta de sua cárie após a ida ao dentista com seus amigos. Esse fluxo é caracterizado pela temporalidade, que auxilia na criação do desenvolvimento e da causalidade, um dos pontos essenciais para a compreensão e aprendizagem da história, uma vez que, ao apresentar a problemática, a criança consegue perceber a resolução da situação ao decorrer da leitura.

O cronotopo “[...] realiza a fusão dos índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto” (Amorim, 2010, p. 102). Dessa forma, nota-se que os espaços da história alternam-se entre o bairro no qual Magali e os amigos moram, e a escola de Franjinha que possui um programa destinado à saúde bucal. Esses espaços carregam consigo signos sociosemióticos: o encontro na rua do bairro, onde se dá a descoberta da dor de dente, que conduz ao conhecimento sobre o consultório odontológico, onde ocorre a resolução do problema.

Cabe destacar que a cronotopia indica o lugar onde desenrolam-se as ações principais, ou seja, os encontros que mudam a vida dos personagens. Nesse sentido, ao entrelaçar tempo e espaço, permite-se que o leitor consiga perceber a sequência dos eventos que acontecem, além dos pontos de relevância e descoberta (como o consultório odontológico). Além disso, como a história é destinada a crianças, a linguagem lúdica facilita a compreensão acerca da importância de escovar os dentes e diminuir o consumo de doces para evitar a cárie, tornando-se uma leitura educativa e com lições de aprendizagem (Amorim, 2010), aproximando-a das nuances educacionais.

Na sequência, a definição de exotopia faz parte da posição no tempo e da dimensão espacial, destacando a ideia de olhar para si mesmo, por meio dos olhos do outro. Para Amorim (2010, p. 101), “[...] o conceito de exotopia designa uma relação

de tensão entre pelo menos dois lugares: o do sujeito que vive e olha de onde vive, e daquele que, estando de fora da experiência do primeiro, tenta mostrar o que vê do olhar do outro”.

Na história em quadrinhos, é possível perceber a aplicação desse conceito durante o desenrolar da leitura. Uma vez que, todos os amigos de Magali juntam-se para ajudá-la a descobrir a causa de sua dor de dente, olhando para o problema de forma coletiva, unindo conhecimento e amizade para chegar a uma solução. Visto que, Cebolinha, Mônica, Cascão e Franjinha são capazes de examinar o contexto por meio de uma perspectiva diferente, oferecendo apoio.

Em continuidade, Magali passa a ver a si mesma com outros olhos, a partir da conversa no programa de saúde bucal existente na escola de Franjinha. Diante disso, ela começa a desenvolver também uma nova forma de exotopia, reconhecendo que precisa diminuir o consumo de doces e melhorar os cuidados bucais, incentivando os leitores a fazerem uma reflexão pessoal também.

Portanto, a natureza dialógica da educomunicação, associada aos estudos da semiótica, proporciona a criação de oportunidades que coloquem as crianças, para quais as histórias são direcionadas, em um patamar onde é possível aprender de maneira crítica e engajada, ao mesmo tempo em que se constrói conhecimento. Partindo desse ponto de vista, a semiótica é a ciência que investiga o fenômeno de produção de sentido e significação para determinado grupo ou cultura, examinando o modo de constituição do signo por meio da linguagem. Para Peirce (2005, p. 46), o signo que constitui a linguagem “[...] é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém”, ressaltando o papel da interpretação e da responsividade na constituição dos signos sociais.

Na história da Turma da Mônica, elencam-se vários signos interpretados pelos leitores e personagens de maneira intuitiva. O primeiro deles é a cárie, um signo que funciona como um alerta, simbolizando a consequência de maus hábitos de higiene bucal. Na sequência, os signos de cuidado e solidariedade evidenciam-se com os amigos de Magali, que agem como agentes de mudança no contexto da história. Por fim, percebe-se a visita ao programa de saúde bucal em contexto escolar como um signo para solução do problema apresentado pela narrativa, associando-se à significação da cura e da resolução da dor de dente por meio da educação bucal.

Considerações finais

A educomunicação utiliza recursos midiáticos, como as histórias em quadrinhos, para construir sentidos e promover aprendizagem, enquanto a semiótica permite analisar como os significados são construídos nessas narrativas. Olhar a saúde bucal pela lente dessas duas áreas auxilia a compreensão de como a linguagem visual e verbal pode ser utilizada para educar.

Sob essa lógica, a revista “Turma da Mônica e a Saúde Bucal” mostra-se rica em signos que promovem conhecimentos relacionados à prevenção de doenças bucais em indivíduos em idade escolar. É possível perceber isso devido a edificação de uma narrativa em que a personagem Magali, ao longo do tempo e do espaço, promove uma construção de conhecimentos juntamente com o leitor, a partir de uma sequência de informações associadas à cuidados com a saúde bucal, demonstrando também a importância do apoio da amizade.

Destarte, a análise dos signos revela uma história eficaz em transmitir mensagens de alerta de forma lúdica e familiar às crianças, que se configura como um potencial recurso pedagógico e ferramenta de educomunicação. Isso porque as HQs são uma mídia comunicacional passível de abordar diferentes concepções e ideias, oferecendo novas perspectivas para a compreensão da forma como significados são construídos e propagados por meio da união da linguagem visual e verbal. Além disso, também podem servir como parâmetro para novas iniciativas educacionais, de educação em saúde pública ou de outras áreas do conhecimento, importantes para o desenvolvimento da criança.

Referências

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 95-114.

BARBOSA, Alexandre et al. **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHÍNOV, Valentin. A interação verbal. In: BAKHTIN, Mikhail. VOLOCHÍNOV, Valentin. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006. p. 112-130.

BRASIL. Ministério da Saúde. **Política Nacional de Saúde Bucal**. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/acao-a-informacao/acoes-e-programas>. Acesso em: 30 ago. 2024.

DOROW, Clóris Maria Freire; DE OLIVEIRA, Janaína Quintana. As condições de produção inerentes a “Turma da Mônica”: relações entre o passado e a contemporaneidade. **Revista do GELNE**, 2023. V. 25, n. 1, p. e29745-e29745.

FEHRENBACH, Margaret; POPOWICS, Tracy. **Anatomia, histologia e embriologia dos dentes e das estruturas orofaciais**. Tradução por Jaciel Benedito de Oliveira. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2022.

FERJERSKOV, Ole. **Cárie dentária: Fisiopatologia e tratamento**. 3. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2017.

GONZAGA, Clarice. **Odontoeducação**, dialogando com as ciências do homem, da vida e do mundo. Nova Odessa, SP: Napoleão, 2020.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Prefácio de Néstor García Canclini; Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

NEWMAN, Michael et al. **Newman and Carranza’s Clinical Periodontology E-Book**. Philadelphia: Elsevier Health Sciences, 2018.

PARANÁ. Linha de Cuidado em Saúde Bucal. **Secretaria da Saúde do Governo do Estado do Paraná**. 3. ed. Curitiba: SESA, 2021.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PIAGET, Jean. **A formação do Símbolo da Criança: imitação, jogo e sonho, imagem e representação**. 4. ed. Tradução de Álvaro Cabral e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: LTC, 1964.

SANTOS, Janayana Paula Lima de Souza. **Formas de representações onomatopeicas em manuscritos escolares de histórias em quadrinhos produzidos por alunos do 2º ano do ensino fundamental**. Universidade Federal de Alagoas. Maceió, 2010.

SOARES, Ismar de Oliveira. **Educomunicação: o conceito, o profissional, a aplicação**. São Paulo: Paulinas Editora, 2011.

DE SOUZA, Mauricio. **Turma da Mônica e a Saúde Bucal**. Edição especial. São Paulo: Editora Mauricio de Sousa, 1998.

VIEIRA, Keitty. GROTT, Vitoria Gizela de Oliveira, KÄFER Erica de Lima. Os quadrinhos da Turma da Mônica e sua contribuição para as reflexões sobre o bem-estar social, pessoal e político da sociedade. **Revista ACB**, [S. l.], v. 28, n. 2, p. 1–13, 2023. Disponível em: <https://revista.acbsc.org.br/racb/article/view/2055>. Acesso em: 1 dez. 2024.

ARTIGO

Fashion film: um estudo sobre as significações da linguagem da moda na cibercultura

Karem Morigi

Carolina Fernandes da Silva Mandaji

SOBRE AS AUTORAS

Karem Morigi

Graduada em Letras Português-Espanhol e em Design de Moda. Possui pós-graduação em Métodos e Técnicas de Ensino de Línguas Estrangeiras Modernas, especialização no Ensino de Língua e Literatura Espanhola e MBA em Gestão de Projetos. É Mestre em Linguagem e Tecnologia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Em suas pesquisas recentes investigou a construção discursiva em materiais publicitários audiovisuais de moda veiculados em plataformas de vídeos e redes sociais.

Carolina Fernandes da Silva Mandaji

Professora Associada do Curso de Comunicação Organizacional e do Mestrado em Estudos de Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com estágio pós-doutoral na Universidade de Santiago de Compostela junto ao Grupo de Estudos Audiovisuais. Desenvolve projetos em Sociosemiótica e Audiovisual no Laboratório de Pesquisa e Produção em Imagem e Som (UTFPR/CNPQ).

FASHION FILM: UM ESTUDO SOBRE AS SIGNIFICAÇÕES DA LINGUAGEM DA MODA NA CIBERCULTURA

RESUMO: Esse estudo parte da inquietude de compreender de que maneiras a linguagem da moda é representada pelo *fashion film*, um produto da comunicação da moda digital, no contexto da cibercultura e quais os efeitos de sentido implicados. O objetivo foi analisar como os processos de significação da linguagem da moda operam representando práticas culturais e ideológicas imbricadas nos discursos materializados pelo *fashion film* nas redes sociais. Foi elencada a semiótica discursiva e os sistemas semissimbólicos para analisar o texto sincrético. O recorte se deu em um vídeo intitulado *The uncanny valley*, da diretora Phillipa Price e da marca de moda de luxo Stella McCartney. O estudo apontou que o objeto, por meio de um processo de figurativização de isotopias e pluri-isotopias concatenadas ao percurso gerativo de sentido, opera como uma significação subjacente ao se fundir com a construção do “ser” das personagens na narrativa. Nesse sentido, o conceito de moda é representado pelos valores assumidos pelas actantes.

Palavras-chave: Moda; Linguagem; Semiótica; *Fashion Film*; Stella McCartney

FASHION FILM: A STUDY ON THE MEANINGS OF FASHION LANGUAGE IN CYBERCULTURE

ABSTRACT: his study is based on the concern to understand how the language of fashion is represented by fashion films, a product of digital fashion communication, in the context of cyberculture, and what the effects of meaning are. The objective was to analyze how the processes of signification of the language of fashion operate by representing cultural and ideological practices intertwined in the discourses materialized by fashion films on social networks. Discursive semiotics and semi-symbolic systems were used to analyze the syncretic text. The focus was on a video entitled *The Uncanny Valley*, by director Phillipa Price and luxury fashion brand Stella McCartney. The study showed that the object, through a process of figuration of isotopies and pluri-isotopies concatenated to the generative path of meaning, fashion operates as an underlying signification and by merging with the construction of the “being” of the characters in the narrative. In this sense, the concept of fashion is represented by the values assumed by the actors.

Keywords: Fashion; Language; Semiotics; Fashion Film; Stella McCartney

FASHION FILM: UN ESTUDIO SOBRE LOS SIGNIFICADOS DEL LENGUAJE DE LA MODA EN LA CIBERCULTURA

RESÚMEN: Este estudio parte de la preocupación por comprender cómo el lenguaje de la moda es representado por el *fashion film*, producto de la comunicación digital

de la moda, en el contexto de la cibercultura y qué efectos de significado implica. El objetivo fue analizar cómo operan los procesos de significado en el lenguaje de la moda al representar prácticas culturales e ideológicas entrelazadas en los discursos materializados por el *fashion film* en las redes sociales. Se enumeraron semiótica discursiva y sistemas semisimbólicos para analizar el texto sincrético. El recorte tuvo lugar en un vídeo titulado *The uncanny Valley*, de la directora Phillipa Price y la marca de moda de lujo Stella McCartney. El estudio señaló que el objeto, a través de un proceso de figurativización de isotopías y pluriisotopías vinculadas al camino generativo del significado, la moda opera como significado subyacente y se fusiona con la construcción del "ser" de los personajes de la narrativa. En este sentido, el concepto de moda está representado por los valores asumidos por los actantes.

Palabras clave: moda; lenguaje; semiótica; *fashion film*; Stella McCartney

Introdução

A construção de sentido sobre a moda é formada a partir das narrativas produzidas sobre ela, ou seja, a partir da sua representação. Desde as primeiras ilustrações com textos explicativos, passando pelas fotografias em editoriais de revistas, publicidade impressa e/ou audiovisual, chegando até os desfiles de coleções, todos esses materiais e recursos têm a finalidade de colocar em evidência para o público o valor intangível de um produto ou marca com fins mercadológicos. O elemento estético e o tecnológico foi e é uma constante na comunicação dessa área para oferecer entretenimento ao espectador. Os recursos utilizados são provenientes de estratégias para promover um prazer escópico, a fim de despertar desejos favorecendo uma experiência de escapismo ao apresentar mundos fantásticos e sedutores, pouco convencionais.

O *fashion film* ganha destaque nesse contexto. Compreendido por alguns estudiosos como ferramenta de *marketing* da indústria da moda, consiste em um vídeo com a finalidade de comunicar o conceito de uma coleção de roupas ou de uma marca. São considerados curtas-metragens, com duração aproximada de 2 a 5 minutos, cuja formatação é pensada para facilitar o compartilhamento em plataformas de vídeo e redes sociais, como Facebook, Instagram e WhatsApp. Muitas dessas obras audiovisuais apresentam um caráter fortemente experimental, o que revela potencial para se comunicarem com o espectador pela via da linguagem fotográfica e cinematográfica. O tempo e a imagem em movimento são construídos considerando recursos estéticos, o que resulta em curtas-metragens que escapam ao conceito de publicidade convencional e oferecem experiências de entretenimento ao público. Diante da proporção que este objeto tem tomado nas mídias digitais por meio do alcance que a internet proporciona, esse artigo parte do seguinte questionamento: de que maneiras os processos de significação da linguagem da

moda operam representando práticas culturais e ideológicas imbricadas nos discursos materializados pelo *fashion film* na cibercultura?

À vista disso, a investigação buscou um modelo epistemológico para dar conta desse formato de texto e, considerando a natureza sincrética¹ do *fashion film*, a análise se dá por meio da semiótica greimasiana, entendendo assim a linguagem a partir das condições de apreensão e de produção de sentido numa perspectiva na qual se olha para o todo do texto, considerando a imanência² no processo de análise. O aporte dessa proposta teórico-metodológica se dá ao indicar formas de ler e estudar as narrativas considerando níveis, em que o seu conjunto é chamado de percurso gerativo de sentido, com a finalidade de compreender os processos de significação no objeto. E, para dar conta dos formantes que se figuram no plano da expressão, acrescenta-se a teoria proposta por Jean Marie Floch, dos sistemas semissimbólicos e dos formantes plásticos, fundamentais para a construção do método de análise do *corpus* dessa investigação.

Levando em consideração a relevância da temática, o objetivo desse trabalho é o de analisar, portanto, como os processos de significação da linguagem da moda operam representando práticas culturais e ideológicas imbricadas nos discursos materializados pelo *fashion film* na cibercultura. Esse artigo está organizado na seguinte ordem: apresentação das características do gênero *fashion film*; uma revisão dos pressupostos teóricos da semiótica greimasiana e dos formantes plásticos e matéricos que compõem a teoria dos sistemas semissimbólicos de Jean Marie Floch; por fim, é apresentada uma análise do *fashion film* intitulado *The uncanny valley* (2016), da marca de moda Stella McCartney em parceria com a diretora Philippa Price.

1 Um texto sincrético advém de um sistema semissimbólico. Para a semiótica discursiva, na relação entre plano da expressão e do conteúdo, o plano da expressão apresenta uma junção entre vários sistemas (o verbal, o plástico, o sonoro etc.). De acordo com Fiorin (2000, p. 21), um objeto sincrético tem mais de uma linguagem na sua expressão.

2 Oriundo do conceito filosófico e ontológico de imanência, que consiste na presença interior de algo ou uma qualidade como parte de um ser, para a semiótica, de acordo com Greimas e Courtés (2008), o princípio da imanência (tendo como base Saussure; Hjelmslev) reside na forma, ou seja, na língua. Qualquer recurso ou fato extralinguístico deve ser deixado de lado, pois pode ser deletério à análise. Ainda, sobre a dicotomia imanência/manifestação, para os autores, a forma semiótica imanente se manifesta pelas estruturas semióticas. Ainda "Parece-nos oportuno, para afastar da teoria semiótica qualquer discussão metafísica, contentarmo-nos com a colocação de certos conceitos operatórios, denominando universo semântico (o "há sentido") toda semiótica, anteriormente à sua descrição, e objeto semiótico sua explicitação com o auxílio de uma metalinguagem (e de linguagens de representação) construída (Greimas e Courtés, 2008, p. 226-227).

A natureza estética e experimental dos *fashion films*

Para compreender como é produzido esse gênero, faz-se necessário olhar para alguns exemplares, como é o caso de *O mundo de Leonora Carrington* (2016), de Tim Walker, com atriz e modelo Tilda Swinton. O vídeo, conforme ilustrado pela Figura 1, é um trabalho experimental em que o autor faz uma releitura das obras da artista plástica surrealista Leonora Carrington, traduzindo-as para o *fashion film*. As imagens das obras são transpostas para a fotografia de moda em que a modelo veste figurino reproduzido a partir das pinturas da artista. As imagens são construídas com cenários feéricos e surreais e são postas em movimento.

Figura 1 - Parte do fashion film *O mundo de Leonora Carrington* (2016)



Fonte: www.timwalkerphotography.com/movingimage³

Nesse exemplo, alguns elementos são reconhecíveis porque se repetem em outros filmes de moda, como as imagens colocadas em primeiro plano do corpo e sua vestimenta, a ausência de diálogo – às vezes há a presença de uma narrativa fragmentada – com elementos estranhos que rompem com a atmosfera real. Cada quadro desses curtas-metragens funciona como uma *mise-en-scène*⁴, sem a preocupação de uma história linear; cada um deles busca apresentar um lirismo na sua composição, estabelecendo uma relação com a fotografia de moda e, no caso do exemplo acima, com as obras de Carrington.

Outro atributo desse objeto é que são desenvolvidos para ocupar

³ Disponível em: <https://www.timwalkerphotography.com/movingimage>. Acesso em 28 out 2023.

⁴ *Mise-en-Scène*, expressão oriunda do francês com possível tradução para “colocação em cena”, refere-se ao arranjo de tudo que ocupará o quadro visual, seja do palco do teatro, de uma câmera fotográfica ou filmadora. Por meio dessa técnica, são pensados o posicionamento dos atores, a mobília, o figurino, maquiagem, entre outros. É um recurso muito explorado pela fotografia de moda.

especificamente plataformas como o *YouTube*, *NowNess*, *Showstudio* e *Business of Fashion*. Vale ressaltar que diante da variedade e qualidade técnica e estética de tais materiais, foram criados diversos festivais voltados ao gênero, tais como o *Festival Fashion film* Milano (Itália), o *A Shaded View on Fashion film* (França) entre outros.

Comunicação, gênero e *Fashion Film*

No âmbito dos estudos em comunicação social, Díaz e García (2016) estudaram o formato do *fashion film* e o enquadraram como um gênero específico entre as ferramentas de publicidade por incorporar elementos como apresentar forte conexão com o cliente por meio de um *marketing* de experiência, usar uma nova forma de se aproximar dos consumidores digitais, utilizar uma construção de discurso baseada no *storytelling* e na serialização, buscar um deleite estético, e, por fim, desmaterializar um produto, conferindo-lhe identidade para se aproximar dos clientes (Díaz; García, 2016, p. 49). Tais características, na perspectiva das autoras, configuram uma estrutura padrão desta mídia digital, que responde à sua função de ordem publicitária.

Para Wille (2019), existem alguns elementos no *fashion film* que podem formar o seu tropo⁵, apesar de suas fronteiras não serem de fácil delimitação, como: o tempo reduzido dos vídeos (duração média de 2 a 5 minutos); música em destaque e ausência de diálogos ou quaisquer sons reais (exceto quando são documentários de moda); a presença do fantástico como elemento de estranheza; início e fim devidamente marcados por meio do emprego de textos escritos; narrativas fragmentadas evocando o emprego de recursos técnicos e formais são essas algumas das características que se repetem nesse tipo de material. Esse autor defende ainda a ideia de que esses vídeos compõem um gênero, pois alguns recursos empregados têm a mesma incidência e há um alto grau de transtextualidade⁶.

⁵ Os elementos narrativos fundamentais são frequentemente repetidos ao ponto de se tornarem padrões reconhecíveis pelo leitor, o que facilita a identificação de um gênero. A palavra “tropo” deriva do grego, que se refere a uma figura de linguagem ou de retórica, a qual apoia na argumentação. Com o tempo, seu significado evoluiu para representar imagens recorrentes e atalhos que são prontamente reconhecíveis pelos leitores e espectadores. Esses tropos podem manifestar-se em personagens, em atitudes características do enredo ou em qualquer parte da narrativa (Bude, 2023).

⁶ Para Genette (1989), tal fenômeno se refere aos recursos utilizados na produção de um texto a fim de comunicar o leitor e conduzir a sua compreensão a respeito da obra, essas informações podem ser explícitas ou implícitas. O autor reúne essas condições da transtextualidade nos seguintes elementos: a intertextualidade, a presença de um texto em outro; a paratextualidade, elementos que guiam o leitor no texto como títulos, subtítulos, epílogos etc.; hipertextualidade, derivação de um texto a partir de outro; metatextualidade: quando um texto comenta e explica outro; e, por fim, a arquiteculturalidade, que se refere a estrutura ou forma de determinado texto, ou seja, seu estilo que pode ser de gênero discursivo e/ou narrativo (Genette, 1989, p.8-16).

Baseando-se na teoria referente à narração dos filmes de ficção de David Bordwell [1985], Wille (2019, p.8) argumenta que os *fashion films* são altamente simbólicos e visam a realçar um estilo e/ou o ponto de vista do autor, o que se reflete, portanto, no lirismo presente nesse material, fazendo referência a uma abordagem narrativa paramétrica e a um cinema autoral. Isso se materializa em uma construção cenográfica em que o estilo é desenvolvido em torno do vestuário, levando os modelos a realizarem coreografias ou movimentos lentos para que se demonstrem os atributos dos produtos.

Outro elemento que o autor joga luz é a presença do fantástico nesses filmes, o que Buffo (2017) chama de contos de fadas modernos de moda, que consiste na transposição do real para um mundo imaginário ou surreal. O recurso é uma constante que de certa forma surpreende o espectador e o imerge em um universo de ambiguidade e hesitação. Wille (2019), ainda, nos apresenta um elemento que nos remete aos produtores e às técnicas e estilos cinematográficos que despontaram durante o século XX. De acordo com o autor, é possível identificar essa transtextualidade e esse é mais um dos elementos que o leva a considerar os filmes de moda como um gênero específico devido à sua singularidade.

Nesta investigação, o objeto *fashion film* será considerado como um gênero específico por apresentar uma combinação oriunda de vários outros gêneros como o cinema, a fotografia, o teatro, a poesia e a música. Trata-se, portanto, de um objeto sincrético que une diversos tipos de linguagem para comunicar a moda. Essas características são consideradas ao analisar os processos de significação decorrentes desses textos multimodais a fim comunicar o conceito de moda. Na próxima seção, é feita uma revisão teórica da semiótica discursiva e dos sistemas semissimbólicos para entender as implicações que envolvem a linguagem da moda materializada nos *fashion films* nas mídias digitais.

Os textos sincréticos sob as lentes da semiótica discursiva e dos sistemas semissimbólicos

O modelo proposto na semiótica discursiva tem como base os postulados de Algirdas Julius Greimas, que estuda como os sentidos vão sendo tecidos no texto, desde sua imanência à aparência, partindo de elementos mais abstratos aos mais concretos e figurativos, ou seja, propunha-se a compreender a arquitetura dos processos de produção de sentido tendo como base o texto. Em âmbito de análise, no que se refere à organização ou estruturação de um texto, Barros (2005) destaca duas formas que se complementam: uma, como objeto de significação, na qual

a análise é interna e examina os procedimentos e mecanismos que o estruturam; e outra, como objeto de comunicação, na qual o texto compreende “os objetos culturais inseridos numa sociedade (de classe) e determinado por formas ideológicas específicas” (Barros, 2005, p. 12). A análise nessa perspectiva precisa considerar o contexto sócio-histórico que lhe atribui sentido.

Por conseguinte, considerando as diferentes manifestações textuais, a semiótica reconhece que a análise deve levar em consideração uma abstração própria para cada tipo de texto, portanto “[...] deve ser assim entendida como a teoria que procura explicar os sentidos do texto pelo exame, em primeiro lugar, de seu plano do conteúdo” (Barros, 2005, p. 12). Tal modelo se propõe a analisar no seu objeto o significado dos signos e sua operação em âmbito de discurso, a fim de compreender as condições de apreensão e produção de sentido, levando em consideração parâmetros de análise. Para isso, a proposta greimasiana apresenta uma sintaxe específica para compreender a narrativa apresentada por esses objetos: o percurso gerativo de sentido.

Soma-se ao arcabouço teórico, a questão dos planos da linguagem na perspectiva semiótica. Os textos são considerados como uma unidade de sentido que se dá por meio de uma dupla articulação entre o plano do conteúdo (discurso) e o plano da expressão (texto verbal ou não verbal em que se manifesta o conteúdo). Essa concepção é relevante para compreender as manifestações ocorridas em cada um desses planos na perspectiva de texto.

Observamos que a noção de planos da linguagem, em Hjelmslev (2006 [1943]), é estruturada segundo noções de forma (do conteúdo e da expressão) e substância (do conteúdo e da expressão), e, de acordo com Rey (1976, p. 211), a ênfase recai em cima dos “sistemas semióticos” e não da dicotomia significante e significado, o que possibilitou discussões sobre os sistemas semissimbólicos, que são definidos pela homologação entre categorias da expressão e do conteúdo (Castro, 2022, p.18-19).

Essa afirmativa é relevante porque demonstra o caminho teórico que se deu para compreender o processo de significação do objeto semiótico considerando os planos da linguagem. De acordo com Fiorin (2009), a operação de significação nos planos da linguagem consiste na seguinte proposição: uma substância não condiciona uma forma, mas a forma condiciona uma substância. Assim, para uma forma podem ocorrer várias substâncias. Já para a substância, deve-se ter, incontornavelmente, somente uma forma. Tem-se aí uma função entre a constante e a variável; a constante

remete à forma e a substância remete à variável (Fiorin, 2009). Para que um sistema seja considerado semiótico, ele precisa operar entre dois planos: o da expressão e o do conteúdo. Nele, não há uma operação conforme, pois os fônicos (algo que tem função) da expressão não estabelecem uma relação unívoca com o conteúdo, como exemplo, a palavra /borboleta/ e seu conceito virtual e sonoro. Esse sistema também é chamado de biplano. Já os sistemas em que apresentam uma relação direta e não oposta entre um fônico e outro do plano da expressão e do conteúdo são chamados de sistemas de símbolos ou monoplanos. Estabelecem entre si uma relação conforme. É onde os sistemas semissimbólicos operam.

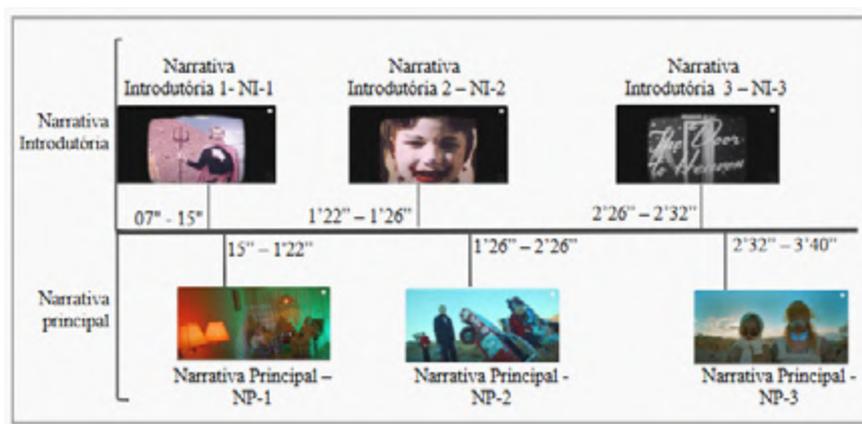
Esses sistemas, por sua vez, buscam estudar os objetos de sentido de ordem visual e audiovisual. Isso porque questões dos formantes, como as cores e as posições não poderiam ser substituídas simplesmente por um equivalente lexical, ou seja, existem linguagens em que a metalinguagem não é possível. No caso dos *fashion films* é possível identificar esse fenômeno na busca dos destinatários em apresentar o conceito da coleção de moda ou da identidade da marca, valendo-se de vários formantes plásticos e sonoros. Sobre os formantes, Floch (1984) argumenta que se comportam de maneira que o estudo da significação exige do processo de decodificação métodos para compreender essa dimensão plástica e figurativa arquitetadas nas superfícies.

Análise do corpus

O *fashion film* selecionado é o *The uncanny valley* (2016), dirigido por Phillipa Price para o lançamento da coleção Resort 2017 para homens e mulheres, da estilista Stella McCartney. Trata-se de um material produzido e lançado em 2016 na plataforma de vídeos YouTube com duração de 3'34". Até momento, alcança o total de 64.458 visualizações.

No nível narrativo, *The uncanny valley* apresenta três momentos da história: o nascimento que se refere à introdução, complicação e desenvolvimento da trama; o acidente, que se refere ao clímax; e a morte que se trata do desfecho da história. O vídeo, conforme representado no Quadro 1, apresenta duas linhas narrativas, uma que consiste em uma narrativa introdutória e, a outra, a principal.

Quadro 1 - Divisão do *fashion film The uncanny valley*



Fonte: Elaboração própria

As narrativas introdutórias são constituídas de recortes de programa de televisão antigos e tem como função introduzir as grandes temáticas do filme de moda. Já a narrativa principal é o momento em que as actantes são instauradas no espaço e no tempo e se mobilizam em função do objeto de valor.

No nível da semântica discursiva, tem-se o uso do recurso da tematização e da figurativização na narrativa. Nesse sentido, de acordo com Barros (2002), os valores assumidos pelos sujeitos são recobertos por investimentos figurativos para garantir uma coerência no discurso, criando assim, um efeito de realidade. O percurso figurativo é um encadeamento isotópico de figuras, correlativo a um tema dado. A isotopia se caracteriza pela recorrência de traços semânticos ao longo da narrativa, o que garante a coerência textual. A pluri-isotopia é a ocorrência de uma ou mais isotopias, na qual se tem um conector ou desencadeador que é um termo polissêmico (Barros, 2002, p. 115). São a partir desses mecanismos de isotopia e pluri-isotopia que o *fashion film* introduz ao espectador os percursos temáticos, já que há ausência de diálogo. Sendo assim, as temáticas vida e morte, desequilíbrio da vida, o estilo da marca de moda e as roupas, e os valores assumidos pela identidade da marca de moda são construídos por esse encadeamento isotópico.

As cenas compostas pelas narrativas introdutórias apresentam os temas nascimento, vida e morte por um processo isotópico. São usadas imagens como a do diabo, da mulher, da juventude feminina, da galinha e do pintinho, que figurativizam o tema do nascimento. Para representar o clímax da narrativa e reforçar a temática das relações de poder entre homem e mulher é utilizada a imagem de uma garotinha

com maquiagem de palhaço que enuncia, com uma possível tradução para “eu não fiz nada de errado”. Para a representação da morte, há um recorte de um filme antigo, cuja cena é marcada por portas brancas com paredes pretas e com estrelas com o título, com possível tradução para “portas para o céu, para quem quer que venha”. Ao utilizar recortes de cenas de filmes antigos, aparentemente desconexos, o enunciador instaura as temáticas e, na sintaxe discursiva, utiliza o recurso da desembreagem enunciativa, que promove um distanciamento do narrador, ou seja, provoca um efeito de distanciamento deste. Já no nível discursivo, tem-se o enunciador, em seu papel actancial de destinador-manipulador, que reveste os sujeitos de valores a fim de levar o enunciatário a um fazer-crer.

No nível narrativo e discursivo, na narrativa principal em que são instaurados os sujeitos actantes homem e mulher vestidos de palhaço, tem-se a seguinte construção: em vida, as personagens são apáticas, taciturnas, enigmática, estranhas, combativas e nunca sorriem. Na morte são leves, tranquilas, mansas. O espaço da narrativa é instaurado no privado que revela um ambiente sombrio evidenciado pelo quarto escuro, pela iluminação em meio tom da sala e pelo lustre balançando. O público é marcado pelo deserto e por um dia ensolarado e a possibilidade de diversão evidente pelos tons das roupas e pela arte urbana nos veículos de corrida. O tempo é instaurado pelo enunciador no passado e fica evidenciado pelos móveis e decoração, pela transmissão de rádio ouvida pelas actantes, pela trilha sonora e pelos recortes de programas de televisão antigos.

O palhaço é uma figurativização acentuada no filme e é construído por um processo de pluri-isotopia. Isso porque esse tema é reiterado durante todo o *fashion film* por vários recursos como os formantes cromáticos por meio da maquiagem e das cores projetadas em várias cenas, como a luz neon e o predomínio do vermelho, laranja e branco. Conforme representação da Figura 2.

Figura 2 – Formante palhaço



Fonte: Price e McCartney (2016)⁷

No que se refere aos formantes eidéticos, tem-se a gola rolê, os plissados e pregas nas roupas. Para introduzir a temática do desequilíbrio da vida, como formante verbo-visual tem-se o título do filme e a temática trazida pela transmissão de rádio que se refere aos testes com bombas nucleares realizados em desertos. Como formante eidético, quando as personagens estão em vida, tem-se o desequilíbrio acentuado pela angulação das cenas, em que há o predomínio do ângulo holandês e do lustre balançando. Como formante cromático, há a oposição estabelecida entre claro vs escuro, evidenciado pelo privado e público.

A temática do acidente de carro é trabalhado pelas cores vermelho vs *off White* e a presença da maquiagem nas actantes em vermelho. Há um reforço com a temática desequilíbrio da vida, instaurado pela temática de testes com bombas atômicas e isso se reforça com a contagem regressiva feita antes do choque do carro com o solo e pelo acidente ocorrer no deserto. Há a ambiguidade presente na fala da garotinha maquiada de palhaço, na qual declara “Eu não fiz nada de errado”. É o momento de clímax da narrativa, pois o formante sonoro música está em maior velocidade.

A morte é reforçada na narrativa principal pelo fato das actantes serem instauradas no espaço cemitério, e pelo uso dos formantes cromáticos na maquiagem de tons de roxo. O vestuário estabelece uma relação de intertextualidade com desfiles de moda pelo emprego do vestido de noiva utilizado pela actante feminina, que é uma peça de roupa que encerra os desfiles de moda. O tempo é configurado em um lugar surreal e as actantes passam a agir de modo eufórico e já não são tão combativas. Ele se torna etéreo e surreal pelo emprego dos formantes cromáticos brilho e dourado nas roupas, folhagens verdes vs aridez do deserto e o emprego

⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X3pSsa_O_Ls. Acesso em 12 dez. 2024.

da transparência. Como formante sonoro, há a reprodução da música em menor velocidade.

O programa narrativo estabelecido opera em percursos temáticos. O primeiro é estabelecido pela vida em oposição à morte, a qual retrata o destino de duas personagens e os valores aos quais estão inclinadas. Na relação de poder entre homem e mulher, materializados na disposição dos atores na constituição da *mise-en-scène*, em que a mulher se posiciona sempre a frente do homem nas cenas. Também ocorre a temática na formulação do *clímax* da narrativa, no qual o homem dirige o carro e causa o acidente. Há a temática que gira em torno do povo vs governo, no caso a figura do palhaço semanticamente atribuída às personagens anônimas, que remetem ao povo, que vivem numa realidade em que o governo realiza testes com bombas atômicas no deserto, fato que opera para a supressão do objeto de valor “vida” dos sujeitos de estado. E disso, depreende-se outro percurso temático que se refere à oposição entre deserto-vazio vs natureza-vegetação, que coloca em evidência as ameaças ao meio ambiente ocasionadas pelo teste com armas nucleares.

Barros (2002) afirma que a falta é responsável pelas paixões de malevolência e que gera um programa narrativo de liquidação da falta em que se caracterizam as paixões de cólera ou rancor. As personagens, portanto, buscam liquidar essa falta pela morte e, uma vez conquistado esse objeto de valor, elas já não se comportam de maneira colérica ou rancorosa, mas fluida e em paz. Em termos do programa narrativo, os sujeitos após a performance são sancionados (sanção). O que temos, portanto, é a construção da morte como eufórica, valorada positivamente.

Portanto, as estruturas fundamentais, ou seja, as oposições semânticas identificadas em *The uncanny valley*, se dão pela contradição Não-Vida vs Não-Morte. Como se trata de personagens oriundas de mundos fantásticos, após o acidente de carro continuam a viver, no caso, uma não-vida. Essa construção que se dá na contradição aponta para as personagens em um estado de euforia após o acidente. A não-morte é estabelecida pelas actantes que agem como bonecos autômatos e se apresentam disfóricas em relação à vida. Após a morte no acidente, estando no cemitério e no deserto, adotam uma postura mais leve e descontraída.

As correlações discursivas entre destinador e destinatário

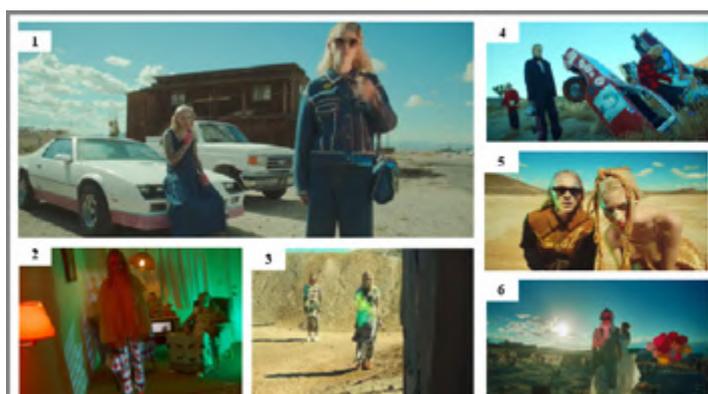
O *fashion film* selecionado tem como destinador⁸ a equipe da diretora Philippa

8 De acordo com Barros (2001, p. 27), o destinador “é o sujeito responsável pela alteração das

Price e a marca Stella McCartney. Em termos narrativos, podemos identificá-lo como Sujeito do Fazer (S1). Por meio do enunciado, o sujeito destinador atribui como objeto de valor ao seu público um querer-ser e um parecer-ser, devido à sua função que é a da ordem da relação de que o mundo retratado no filme equivale à moda. O destinatário é formado pelo telespectador-internauta e/ou consumidores da marca, os quais constituem o Sujeito de Estado (S2). Portanto, existe um fazer persuasivo do destinador vs o fazer interpretativo do destinatário, cujo contrato que se estabelece é o de veridicção, de sensibilização comercial.

Diante disso, no que se refere ao estilo da marca propagado por ela nas redes sociais, a coleção de moda apresentada pela estilista estabelece um diálogo com o vestuário das décadas 1960, 1970. O estilo *vintage* e *hipster* enunciado pela marca de moda nas redes sociais forma parte dessa identidade. Esses traços são identificados no Quadro 2.

Quadro 2 - Traços identitários da marca na coleção de moda apresentada em *The uncanny valley*



Fonte: Elaboração própria

Para plasmar a identidade da marca, o enunciador, instaurado pelo destinador, usa a *mise-en-scène* a seu favor para apresentar a nova coleção de vestuário, o que evidencia uma homologação nas categorias do plano da expressão e do conteúdo. Assim, a encenação das personagens converte a roupa em um figurino a qual faz parte do eu, do aqui e do agora da narrativa.

Com isso, tem-se um efeito de sentido integrado à temática apresentada. Portanto, de acordo com o Quadro 2, a cena 1 apresenta o *jeans* como resgate da década de 1970. Estampas de animais, como na cena 2, remetem à preocupação

qualidades do sujeito da ação, aquele que determina a competência e os valores do sujeito que age, aquele que, em suma, estabelece as regras do jogo.”

ambiental da marca e o tema é uma constante nas suas produções de vestuário. Na cena 3, há um jogo de oposição entre a estampa de folhagens nas peças em relação à constituição topológica representada pelo deserto. O verde é evocado nas roupas que contrastam com o ambiente seco e vazio. A cena 4 conforma as peças clássicas da marca, como o conjunto de alfaiataria com bordados artesanais, o sapato e a bolsa. Na cena 5, a peça da personagem masculina tem a textura da camurça, que faz uma referência ao couro com bordados de montanhas e de deserto.

A temática e o estilo que se configuraram nesse material são reforçados pela marca em outras obras, como é o caso do *fashion film Manifesto* (2024). Trata-se de textos enunciados nas plataformas digitais e que fazem parte da comunicação da marca. Por exemplo, no canal Stella McCartney, há uma série de vídeos, desde *fashion films* de desfile até os conceituais, e outros com duração de 50 segundos, cujo objetivo é apresentar duas a três peças de uma coleção cápsula. Há também os que apresentam as ações sociais relacionadas, principalmente, às ações da marca em preservar o meio ambiente, entre outras causas.

Vê-se que se constrói, portanto, uma narrativa em torno da identidade da moda, na qual o *fashion film The uncanny valley* (2016) é um dos recursos para promover a coleção e os valores enunciados pela marca junto aos seus consumidores. Seu conteúdo é veiculado em diversas mídias digitais, e apoia para reforçar seus valores e missão. Por meio do mundo digital, a marca de luxo Stella McCartney se discursiviza, buscando se aproximar do humano pelas suas causas, enunciando os caminhos percorridos para preservar o meio ambiente e propagando enunciados que contêm a temática de alerta referente às ações nocivas do humano contra o planeta Terra.

Considerações finais

A comunicação de moda e a cibercultura estão profundamente interligadas na era digital, influenciando-se mutuamente de várias maneiras. A *internet* e as redes sociais permitem a disseminação rápida de informações e tendências, o que é associado à possibilidade de colaboração entre profissionais na criação de conteúdo e a possibilidade de ampliar a divulgação de seus trabalhos. Isso é perceptível nos *fashions films* e especificamente em *The uncanny valley*. Ele é um produto de comunicação para promover a moda, mas sua construção discursiva, por meio de vários recursos figurativos, demonstra o potencial que tal material alcança. Valendo-se da sedução e da estética, que é a essência da comunicação de moda, as escolhas do destinador para construir os esquemas narrativos e os processos de discursivização configuram um espetáculo e uma maneira de convidar o enunciatário a refletir sobre

a temática apresentada nele.

Por conseguinte, ficou perceptível que o objeto de estudos *fashion film* é um produto que se diferencia por seu potencial enunciativo nas mídias digitais. Ao criar narrativas com personagens em mundos fantásticos, busca atingir a subjetividade do espectador. O processo de criação desses vídeos tem uma intenção estética declarada, transformando-o em um gênero específico e singular. O estudo por meio da semiótica corrobora com a intenção artística que se sobrepõe à intenção mercadológica. No caso do filme *The uncanny valley* (2016), há uma construção baseada no percurso figurativo por meio de um encadeamento isotópico e pluri-isotópico. Isso demonstra que o material consegue operar tanto para uma significação do produto de vestuário da moda de uma maneira engraçada e jocosa, como também, demonstra uma outra significação, o que traz por meio das intenções da marca, um assunto caro à humanidade, como as práticas de degradação do meio ambiente.

Referências

BARROS, D.L.P. **Teoria semiótica dos textos**. 4. ed. São Paulo. Ed. Ática: 2005.

BARROS, D.L.P. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. 3. ed. São Paulo: Humanitas/ FLLCH/USP, 2001.

BUFFO, S. Brand narration and fashion films. **Journalism and mass communication**, junho, 2017, vol. 7, N° 6, 292-304. Doi: 10.17265/2160-6579/2017.06.002. Disponível em: <https://www.Davidpublisher.Com/public/uploads/contribute/5a210479837c6.Pdf>. Acesso em 16 set. 2023.

DÍAZ, S., P.; GARCÍA G., L. Fashion films as a new communication format to build fashion brands. **Communication & society**, N° 29(2), p. 45-61, 2016. Disponível: <https://eprints.Ucm.Es/id/eprint/38526/>. 02 set. 2021.

FIORIN, J. L. Para uma definição das linguagens sincréticas. In: OLIVEIRA, A.C.; TEIXEIRA, L. **Linguagens na comunicação: desenvolvimento de semiótica sincrética**. 1. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

FLOCH, J.M. **Semiótica, marketing y comunicación**. 1. ed. Barcelona: Paidós, 1993.

FLOCH, J.M. Um tipo notável de semiose: os sistemas semissimbólicos. **Acta Semiótica**, II,3, 2022. DOI 10.23925/2763-700X, 2022, nº3, 58414. In: *Semiotic Theory and Practice (Proceedings of the Third International Congress of the IASS, 1984)*, Berlin, de Gruyter, 1988, vol. 1. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/actasemiotica/article/view/58414/39870>. Acesso em 16 jun. 2024.

GREIMAS, A.J. **Semiótica figurativa e semiótica plástica.** In: OLIVEIRA, A.C. (org.) *Semiótica plástica*. 1. ed. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica.** São Paulo: editora Cultrix, 2008.

LAROCCA, M. T. G. et al. Marketing de experiência: um estudo dos aspectos. **CadernosENBAP.BR-FGV**, N° 18, p. 781-793, novembro, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1679-395120190079>. Acesso em 02 out. 2021.

PRICE, P. **The uncanny valley.** Youtube, 08 de dezembro 2016. 03min40s. Disponível em: https://www.Youtube.Com/watch?V=x3pssa_o_ls. Acesso em 29 abr. 2024.

WILLE. J. I. **Understanding fashion film, form and genre.** Kosmorama, 2019. Disponível em: <https://www.Kosmorama.Org/kosmorama/artikler/understanding-fashion-film-form-and-genre>. Acesso em 04 out. 2023.

XAVIER, A. **Storytelling: histórias que deixam marcas.** [Recurso eletrônico]. 1. ed. Rio de Janeiro: Best Sellers, 2015.

ARTIGO

"We play there with our dolls": transmídia e educação na franquía American Girl

*Ana Luiza Ribeiro
Marcia Regina Becker*

SOBRE AS AUTORAS

Ana Luiza Ribeiro

Licenciada em Letras - Inglês na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR-CT). Suas áreas de pesquisa incluem literatura elisabetana, gênero e sexualidade, e intermedialidade.

Marcia Regina Becker

Doutora. Professora da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) no curso de Licenciatura em Letras Inglês (Campus Curitiba) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (Campus Pato Branco). Suas pesquisas versam sobre fonética e fonologia, literatura, transtextualidade, narrativa transmídia e o teatro shakespeariano, incluindo sua aplicação na educação.

“WE PLAY THERE WITH OUR DOLLS”: TRANSMÍDIA E EDUCAÇÃO NA FRANQUIA AMERICAN GIRL

RESUMO: A franquia *American Girl*, lançada em 1986 nos Estados Unidos, cresceu a partir de uma série de bonecas históricas para um fenômeno transmídia que abrange livros, filmes, jogos e experiências interativas. Cada boneca representa um período único da história americana, e as narrativas acompanhantes promovem o engajamento educacional por meio de diversos meios. Ao empregar os sete princípios de transmídia de Henry Jenkins (2009b, 2010), cada boneca *American Girl* permite que os fãs explorem temas históricos a partir de múltiplas perspectivas e experiências interativas. Essa abordagem não só aprimora a compreensão histórica, mas também incentiva a criatividade impulsionada pelos fãs, com comunidades nas redes sociais compartilhando histórias personalizadas, *fanart* e reinterpretações. Este artigo tem como objetivo explorar como a franquia *American Girl* exemplifica a transmídia como um modelo tanto para a narrativa imersiva quanto para a educação inovadora, expandindo o apelo da franquia por meio de diversas plataformas e para diversas faixas etárias.

PALAVRAS-CHAVE: *American Girl*; bonecas; transmídia; franquia.

“WE PLAY THERE WITH OUR DOLLS”: TRANSMEDIA AND EDUCATION IN THE AMERICAN GIRL FRANCHISE

ABSTRACT: The *American Girl* franchise, launched in 1986 in the United States, has grown from a series of historical dolls into a transmedia phenomenon encompassing books, movies, games, and interactive experiences. Each doll represents a unique period in American history, and the accompanying narratives foster educational engagement through diverse media. By employing Henry Jenkins' (2009b, 2010) seven principles of transmedia each *American Girl* doll allows fans to explore historical themes through multiple perspectives and interactive experiences. This approach not only enhances historical understanding but also encourages fan-driven creativity, with social media communities sharing custom stories, fan art, and reinterpretations. This article aims at exploring how the *American Girl* franchise exemplifies transmedia as a model for both immersive storytelling and innovative education, expanding the franchise's appeal across various platforms and age groups.

KEYWORDS: *American Girl*; dolls; transmedia; franchise.

“WE PLAY THERE WITH OUR DOLLS”: TRANSMEDIA Y EDUCACIÓN EN LA FRANQUICIA AMERICAN GIRL

RESUMEN: La franquicia *American Girl*, lanzada en 1986 en los Estados Unidos, creció de

una serie de muñecas históricas a un fenómeno transmedia que abarca libros, películas, juegos y experiencias interactivas. Cada muñeca representa un período único de la historia estadounidense, y las narrativas que las acompañan fomentan el compromiso educativo a través de diversos medios. Al emplear los siete principios de transmedia de Henry Jenkins (2009b, 2010), cada muñeca *American Girl* permite que los fans exploren temas históricos desde múltiples perspectivas y experiencias interactivas. Este enfoque no solo mejora la comprensión histórica, sino que también fomenta la creatividad impulsada por los fans, con comunidades en las redes sociales compartiendo historias personalizadas, *fanart* y reinterpretaciones. Este artículo tiene como objetivo explorar cómo la franquicia *American Girl* ejemplifica la transmedia como un modelo tanto para la narrativa inmersiva como para la educación innovadora, ampliando el atractivo de la franquicia a través de diversas plataformas y para varios grupos de edad.

PALABRAS CLAVE: *American Girl*; muñecas; transmedia; franquicia.

Introdução

Lançada em 1986, *American Girl* é uma linha de bonecas conhecida por sua representação da história americana. Desde sua concepção, cada boneca foi criada para representar uma garota crescendo durante um período significativo da história americana, e lançada juntamente com uma série de livros detalhando sua vida ficcional. As primeiras três bonecas lançadas foram Kirsten Larson, uma imigrante sueca de 1854, Molly McIntire, uma garota crescendo durante a segunda guerra mundial, e Samantha Parkinson, uma órfã morando na Nova Iorque de 1904 (Acosta-Alzuru; Kreshel, 2002). A criadora da *American Girl*, Pleasant Rowland, não era uma desenvolvedora de brinquedos, mas sim uma professora e escritora de livros educacionais, que buscava, através de uma maneira divertida, que crianças, e especificamente meninas, pudessem engajar-se com a história. Com o tempo, a franquia expandiu para incluir não só bonecas e livros, mas também revistas, filmes, videogames, musicais e experiências interativas, ganhando uma comunidade de fãs fervorosa, especialmente no meio online, o que a caracteriza atualmente como um modelo de narrativa transmídia.

Dentro dos estudos sobre intersemiótica, a narrativa transmídia pode ser definida como uma história que é contada através de diversas plataformas midiáticas, muitas vezes permitindo participação da audiência, e usando cada plataforma para se aprofundar em aspectos específicos da história (Pratten, 2015, p. 2). Henry Jenkins (2009a), um dos maiores estudiosos da área, descreve uma história transmídia como a que:

[...] desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal da narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, revista e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado em atrações como um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo. A compreensão obtida através de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiência que motiva mais consumo (Jenkins, 2009a, p. 141-142).

Além dessa definição, Jenkins (2009b, 2010) também propõe sete princípios da narrativa transmídia: potencial de compartilhamento x profundidade; continuidade x multiplicidade; imersão x extração; construção de universos; serialidade; subjetividade; e performance. Este artigo se propõe a explorar como esses princípios se relacionam à franquia *American Girl*, e como eles podem ser usados como ferramentas educacionais. Para isso, será feita uma breve introdução sobre a franquia e suas características transmidiáticas na seção “Brincando com transmídia”, seguida por uma exploração de como a franquia usa os sete princípios de Jenkins de maneira educacional na seção “Muito além de bonecas”. Por fim, serão feitas as considerações finais.

Brincando com transmídia

Desde o início de sua empresa, Pleasant Rowland via a *American Girl* não só como uma coleção de bonecas, mas como um mundo (Raphel, 2013), fazendo a franquia um solo fértil para transmídia. Cada boneca tem um mundo e uma história que pode ser apreciada através de diversas mídias como livros, videogames, revistas e filmes, e que se torna extremamente rico quando todas são usadas em conjunto.

Utilizar diversas mídias para promover brinquedos não é uma ideia nova. Em 1986, quando a Pleasant Company estava prestes a lançar suas primeiras bonecas, a maior parte das crianças já esperava que bonecas fossem vendidas não só como brinquedos, mas como personagens que eram parte de histórias multímídia (DeAnda et al., 2018). Brinquedos têm usado diversos tipos de mídia como forma de propaganda desde os anos 1960, mas em 1980 isso se tornou quase uma obrigação, especialmente com a explosão na popularidade de brinquedos como *Hot Wheels*, *Transformers* e *My Little Pony*, todos com seus próprios desenhos animados. As bonecas *American Girl*, entretanto, se destacaram por não usar a televisão como sua forma principal de mídia, mas sim livros, como pode ser visto na Figura 1, em um catálogo anunciando a boneca Kit Kittridge e sua série de livros.

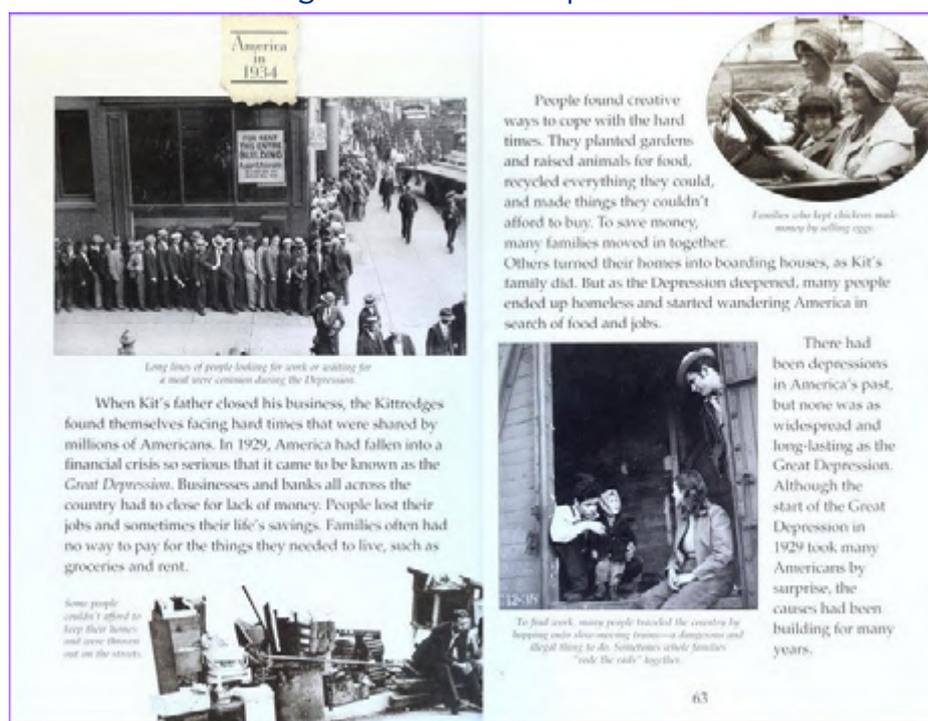
Figura 1: Catálogo Kit Kittridge



Fonte: Childhood Nostalgia, [s.d.].

Toda *American Girl* é lançada, até hoje, com uma série de seis livros, detalhando um ano em suas vidas, nas idades entre 9 e 10 anos. Todos os livros também têm uma seção educacional, falando sobre a história do período discutido nos livros e como crianças reais viviam na época. Kit Kittridge, que será a boneca usada como exemplo neste artigo, é uma personagem que vive em 1934, e seus livros contêm seções sobre A Grande Depressão, as políticas econômicas de Roosevelt, e como as pessoas tinham que viver em uma época de insegurança econômica, visto na Figura 2. Entretanto, os livros não são onde as histórias das bonecas terminam.

Figura 2: Grande Depressão



Fonte: Valerie Tripp, 2001.

Assim como em outras narrativas transmídia, os elementos da história de cada boneca são distribuídos em diferentes meios. Não existe um texto principal, e cada nova história é igualmente significativa. Diferentemente de outras franquias baseadas em brinquedos em que as histórias ofertadas são apenas um suporte para o produto, um comercial voltado a despertar a curiosidade de crianças, as narrativas de *American Girl* são construídas cuidadosamente para oferecer não só uma história, mas sim uma perspectiva individual em diversas épocas históricas, criando uma ressonância emocional e educacional com a sua "consumidora". Os diversos livros, filmes e outras mídias acrescentam camadas para o mundo das bonecas, encorajando fãs a se engajarem com o contexto histórico por trás dessas narrativas de maneira que vão além de simples brincadeiras.

Como este artigo discutirá na próxima seção, o modelo transmídia de *American Girl* é unicamente interessante como um material educacional sobre história americana e também mundial. Já em 1986, a rápida introdução de novas tecnologias na educação despertou um desafio único para professores, algo que se tornou ainda mais difícil no século XXI, quando eles começaram a competir com celulares pela atenção dos alunos. Para Oto Dudacek (2015), a educação transmídia é uma necessidade no mundo moderno, e o uso de diversas plataformas, como livros, videogames, *websites*, etc, pode contribuir para um processo de memorização mais efetivo, fazendo o processo

de ensino mais engajante e divertido. Jenkins (2010) também comenta sobre o uso de transmídia na educação, especificamente sobre o fato de que crianças e jovens tendem a participar mais ativamente e se envolver mais profundamente com a cultura popular do que com livros didáticos. Essa observação se aproxima da intenção inicial de Pleasant Rowland ao criar a *American Girl*, isto é, tornar o estudo da história, principalmente americana, algo prazeroso para crianças.

Dessa forma, o modelo transmídia da *American Girl* não só cativa o público jovem, mas também serve como uma ferramenta educacional inovadora, transformando eventos históricos em narrativas acessíveis e emocionantes. Através do uso de múltiplos formatos e perspectivas, a marca demonstra como uma narrativa transmídia pode enriquecer o aprendizado, oferecendo uma imersão profunda em contextos históricos de maneira interativa e atraente. Como abordado por Jenkins (2010) e Dudacek (2015), o envolvimento dos jovens com mídias populares pode facilitar o aprendizado, superando o engajamento que métodos tradicionais isolados poderiam proporcionar. Assim, ao mesclar história e entretenimento, *American Girl* exemplifica como histórias transmídia se adaptam aos desafios contemporâneos da educação, preparando o caminho para novas estratégias de ensino que envolvem e inspiram gerações.

Muito além de bonecas

Está claro que *American Girl* se utiliza de diversas mídias para dar suporte à franquia. Será visto nesta seção como ela se molda à narrativa transmídia, conforme se adequa perfeitamente aos sete princípios propostos por Jenkins (2009b, 2010). O primeiro, *potencial de compartilhamento x profundidade* (Jenkins, 2009b, 2010), trata de como a franquia pode ser compartilhada por diversos canais, de maneiras diferentes, e com uma profundidade que encoraja os fãs a se engajarem com as diferentes histórias que podem ser contadas nesse universo. Apesar de *American Girl* ter começado apenas com bonecas e livros, com o tempo a franquia adentrou no mundo dos videogames, filmes, revistas e teatro. A *American Girls Revue*, de 1998, foi a primeira produção teatral da marca, um musical que contava pequenas histórias sobre as bonecas lançadas até então. Seguiram-se várias produções com a mesma ideia central, como *Circle of Friends* e *American Girl Live! in Concert* (American Girl Wiki, [s.d.]). Após essa primeira incursão em diferentes tipos de mídia, a empresa passou a produzir videogames e filmes. Kit Kittredge teve dois jogos: *A Tree House of My Own* e *Kit Mystery Challenge*. Este último é especialmente interessante por ter um sistema de mundo aberto, permitindo que o jogador explore Cincinnati de 1934, a cidade natal de Kit. Em 2008, o filme *Kit Kittredge: An American Girl*, com uma de suas cenas vista na Figura 3, foi lançado nos cinemas, trazendo consigo uma série de novos itens e experiências que conectaram

o filme à principal área da franquia, que eram os livros. Essa expansão da série por diferentes mídias é fundamental para o conceito de transmídia, oferecendo diferentes pontos de entrada ao universo e permitindo que ele se espalhe por diferentes públicos. Embora bonecas e livros possam não ser ferramentas educacionais atraentes para todas as crianças, a *American Girl* também pode despertar seu interesse por meio de jogos, filmes ou teatro, fazendo com que entrem, assim, no mundo da franquia e sejam incentivadas a buscar os livros.

Figura 3: *Kit Kittredge: An American Girl*



Fonte: IMDB, [s.d.].

O segundo princípio, *continuidade x multiplicidade* (Jenkins, 2009b, 2010), se refere à necessidade de haver consistência entre os diversos canais em que a história transmídias está sendo contada, assim como as diferentes possibilidades que diferentes tipos de mídia abrem. Uma franquia transmídia não busca somente recontar a mesma história em diferentes meios, mas sim expandir seu universo sob diversos ângulos e perspectivas. A *American Girl* mantém a continuidade ao garantir que a história de cada personagem seja consistente em todas as mídias, desde livros até filmes e experiências interativas. Essa coerência preserva a integridade do contexto histórico e da personalidade de cada personagem, reforçando os aspectos educativos. Ao mesmo tempo, a multiplicidade é evidente, pois diferentes plataformas permitem interpretações únicas e perspectivas ampliadas sobre as histórias, adicionando novas dimensões sem contradizer as narrativas centrais. Por exemplo, os videogames de Kit permitem que o seu mundo seja explorado de uma nova maneira, em que o jogador tem total controle sobre o que ele quer fazer durante sua experiência. Essa ideia também se aproxima da serialidade, princípio sobre a natureza serializada, ou episódica, de narrativas transmídias que também está presente na franquia. As histórias das bonecas

são compostas por diversos eventos interconectados, mas que podem ser entendidos por si só, e estão presentes tanto em livros quanto filmes, videogames ou até mesmo nas peças de teatro.

O princípio da *imersão x extração* (Jenkins, 2009b, 2010) talvez seja um dos mais importantes para a franquia. Ele se refere à criação de mundos ricos em detalhes e imersivos, trazidos para a experiência cotidiana dos fãs. A extração se refere a como esses elementos imersivos podem ser apropriados e compartilhados pela audiência através da aquisição de memorabilia, por exemplo. O mundo histórico das bonecas é construído com uma enorme atenção para os mínimos detalhes, com a intenção de inserir crianças nesse ambiente histórico. As bonecas de Kit contam com acessórios como uma máquina de escrever e um telefone de disco, capazes de aproximar garotas do século XXI à vivência de uma garota de 1934. Além disso, a *American Girl* lançou diversos livros com atividades e receitas do período histórico de cada uma de suas personagens, e até mesmo roupas para garotas que imitavam as roupas das personagens. Em vez de simplesmente aprender sobre a Grande Depressão através de um livro, uma criança poderia experimentar receitas da era da depressão no *Kit's Cooking Studio* e vestir roupas do período. Henry Jenkins (2010) salienta a importância desse conceito na educação, já que esses mundos ficcionais podem ajudar alunos a compreender melhor o nosso mundo.

Outro aspecto importante para a franquia, e um dos princípios da narrativa transmídia, é a *construção de universos* (Jenkins, 2009b, 2010), a construção de ricos universos ficcionais. Como já mencionado, todos os livros da *American Girl* possuem seções educacionais. Isso funciona não apenas como uma ferramenta educacional, mas também ajuda as crianças a imergirem no mundo das bonecas, algo a que Jenkins (2010) se refere ao afirmar que narrativas transmídias históricas nos permitem avançar de histórias sobre generais e presidentes para uma história social, sobre as pessoas comuns do passado, algo que pode nos ajudar a entender a história de modo geral.

Parte dessa construção de mundo também se manifesta no *The American Girl Place*, uma loja emblemática da marca em Chicago, que oferece espaços e experiências temáticas. Com locais como um Salão e Hospital para Bonecas, Salão de Chá e Teatro, a loja realiza oficinas e eventos especiais destinados a crianças, suas famílias e suas bonecas (Sherry, 2009). Além dessas experiências localizadas, *American Girl* também inspira eventos locais voltados para meninas e suas bonecas, como festas de chá vitorianas, desfiles de moda dos anos 1940 ou até mesmo visitas a cidades históricas coloniais (Acosta-Alzuru; Kreshel, 2002). Na Figura 4, a colônia de Williamsburg, um museu educacional, promove um evento com a boneca Felicity, uma *American Girl* da época colonial.

Figura 4: Bonecas em Williamsburg



Fonte: Colonial Williamsburg, 2020.

A *subjetividade* (Jenkins, 2009b, 2010) talvez seja um dos aspectos mais importantes para a franquia da *American Girl* como um objeto educacional. Ele se refere à maneira com que a audiência pode, e deve, trazer suas próprias ideias, vivências e crenças para uma história, sob um novo ponto de vista, criando um ambiente de troca cultural. As trocas de *American Girl* não são só com presente e passado, mas também diversos *backgrounds* étnicos, como visto em Josefina, uma personagem mexicana, ou Kaya›aton›my, nativa americana, e diversas classes sociais, das mais privilegiadas até as mais pobres. A subjetividade virou uma parte importante da franquia em 2004, com o lançamento da linha *Melhores Amigas*, personagens que se conectam às histórias da personagem principal, mas mostram um lado diferente da narrativa. Kit Kittredge, por exemplo, tem Ruthie, uma menina de uma família que, ao contrário da de Kit, não foi afetada pela Grande Depressão, vista na Figura 5. Inversamente, Samantha Parkington, uma menina rica da alta sociedade que vive em 1904, tem Nellie O'Malley, sua amiga pobre que trabalha como empregada doméstica. Cada uma dessas personagens tem sua própria série de livros e brinquedos, ampliando o mundo histórico da franquia. Essa ideia de subjetividade na história é extremamente importante, pois oferece às crianças uma visão de mundo mais complexa.

Figura 5: Kit e Ruthie



Fonte: Childhood Nostalgia, [s.d.].

Por fim, o princípio de *performance* (Jenkins, 2009b, 2010) entra em ação, presente na *American Girl* talvez de maneira mais marcante do que em muitas franquias. Quando meninas leem os livros de Kit Kittredge, jogam seus videogames e assistem ao seu filme, elas não são apenas convidadas a buscar material extra, mas também a criar suas próprias continuções dessas histórias por meio da brincadeira, apropriando-se da personagem e de seu mundo. Com a internet, agora as crianças podem compartilhar essas experiências entre si nas redes sociais. No *YouTube*, por exemplo, vídeos em *stop-motion* em que histórias são encenadas com bonecas *American Girl* acumulam milhares de visualizações e formam uma comunidade fiel de fãs. É interessante notar que muitos fãs da marca evoluíram junto com seus espaços de *fandom* conforme cresceram, resultando em contas populares nas redes sociais com *memes*, *fanart* e até *fanfics* envolvendo as personagens. Uma tendência recente inclui a criação de bonecas para diferentes e, muitas vezes, inusitados eventos históricos, mostrando um contínuo interesse por história entre os fãs da marca. Na Figura 6, uma fã da marca criou uma linha para uma nova boneca, centrada na Inglaterra elisabetana, uma espécie de *fanfiction* com elementos educacionais que ela narra por meio de um vídeo no *YouTube*.

Figura 6: English Girl



Fonte: J. Draper, 2024.

Considerações finais

A educação tem sido parte da franquia *American Girl* desde sua criação. Em 1994, a Pleasant Company desenvolveu um currículo escolar chamado *America at School*, usando os livros de *American Girl* como ponto de partida para ensinar estudos sociais, história, linguagem e literatura. Apenas um ano depois, foi lançado um guia para professores inspirado na personagem Felicity, com uma série de atividades para ensinar sobre a história colonial do país (Susina, 1999). Contudo, o aspecto transmídia que entrou em cena nas últimas décadas abriu mais oportunidades educacionais do que nunca, com sites como Innerstar University, vídeos no *YouTube* sobre as personagens e comunidades ativas de fãs que não apenas discutem as bonecas e suas histórias, mas também seus contextos históricos.

Em conclusão, a *American Girl* evoluiu de uma simples linha de bonecas históricas para um império transmídia, focado não apenas em brinquedos, mas também em videogames, filmes e experiências reais. Contudo, o núcleo educacional da marca não foi abandonado; pelo contrário, ele está mais forte do que nunca, permeando diferentes personagens, tipos de mídia e histórias. Dessa forma, podemos estudar as estratégias transmídia não apenas em sua relação com o marketing de um produto, mas também como ferramentas educacionais que permitem aos aprendizes adentrar o

mundo do tema abordado a partir de diferentes perspectivas e de várias formas.

Notas Finais

Os sete princípios da narrativa transmídia de Henry Jenkins (2009b, 2010) são originalmente chamados de *Spreadability vs. drillability, continuity vs. multiplicity, immersion vs. extraction, world building, seriality, and performance*. Para os fins desse artigo, foram utilizados os termos traduzidos por Gruszynski e Sanseverino (2016) e Sanseverino (2016).

Referências

ACOSTA-ALZURU, Carolina; J. KRESHEL, Peggy. "I'm an American Girl . . . Whatever That Means": Girls Consuming Pleasant Company's American Girl Identity. **Journal of Communication**, mar. 2002.

American Girl Wiki. Disponível em: https://americangirl.fandom.com/wiki/American_Girl_Wiki. Acesso em: 01 nov. 2024.

Childhood Nostalgia: A Collection of Pleasant Company and American Girl Catalogues. Disponível em: <https://toysandcollectiblesmuseum.org/childhood-nostalgia-a-collection-of-pleasant-company-and-american-girl-catalogs>>. Acesso em: 01 nov. 2024. [php?fbid=10159298027529576&id=92536519575&set=a.177637929575](https://toysandcollectiblesmuseum.org/childhood-nostalgia-a-collection-of-pleasant-company-and-american-girl-catalogs)>. Acesso em: 8 nov. 2024.

Colonial Williamsburg. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10159298027529576&id=92536519575&set=a.177637929575>>. Acesso em: 8 nov. 2024.

DEANDA, Michael Anthony. *et al.* "Families, Friendship, and Feelings": American Girl, Authenticating Experiences, and the Transmediation of Girlhood. **The Journal of Popular Culture**, v. 51, n. 4, p. 972–996, 16 jul. 2018.

DUDACEK, Oto. Transmedia Storytelling in Education. **Procedia - Social and Behavioral Sciences**, v. 197, p. 694–696, jul. 2015.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia.; SANSEVERINO, Gabriela. Dos livros às telas: Harry Potter como uma história transmídia. **Lumina.UFJF**. v.10, n.2, p. 1-19, agosto 2016.

IMDB. **Kit Kittredge: An American Girl**. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0846308/>>. Acesso em: 01 nov. 2024.

J. DRAPER. **What Was Childhood Like In Shakespeare's London?:** The London History Show. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ukmIXUEDAK>>. Acesso em: 8 nov. 2024.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2009a.

JENKINS, Henry. The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia (Well, Two Actually. Five More on Friday). **Confessions of an aca-fan**. [S.l.], 12 dec. 2009b. Disponível em: <http://henryjenkins.org/blog/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html>. Acesso em: 27 nov. 2023.

JENKINS, Henry. Transmedia Education: the 7 Principles Revisited. **Confessions of an aca-fan**. [S.l.], 21 june. 2010. Disponível em: <http://henryjenkins.org/2010/06/transmedia_education_the_7_pri.html>. Acesso em: 27 nov. 2023.

Kit Kittredge, **American Girl Wiki**. Disponível em: <https://americangirl.fandom.com/wiki/Kit_Kittredge>. Acesso em: 01 nov. 2024.

PRATTEN, Robert. Getting started in transmedia storytelling: A practical guide for beginners. [s.l.] **CreateSpace Independent Publishing Platform**, 2015.

RAPHEL, Adrienne. **Our Dolls, Ourselves?** Disponível em: <<https://www.newyorker.com/business/currency/our-dolls-ourselves>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

SANSEVERINO, Gabriela. Accio Fandom: Harry Potter – de livros para a história transmídia com o engajamento dos fãs. **Vozes e Diálogo**. Itajaí. v.15, n.1, p. 61-75, jan/jun 2016.

SHERRY, John. The Work of Play at American Girl Place. **Social Psychology Quarterly**, v. 72, n. 3, p. 199–202, set. 2009.

SUSINA, Jan. American Girls Collection: Barbies with a Sense of History. **Children's Literature Association Quarterly**, v. 24, n. 3, p. 130–135, 1999.

TRIPP, Valerie. **Meet kit**. [s.l.] Editorial: Perfection Learning, 2001.

Sobre o Comitê Editorial



**Jozieli Cardenal
Suttilli**

Jornalista. Professora do Centro Universitário de Pato Branco (UNIDEP). Doutora e mestra em Desenvolvimento Regional pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR/PB). Suas pesquisas versam sobre Gênero, Decolonialidade, Memória, Mediação, Análise Dialógica do Discurso e Semiótica.



**Rosangela
Aparecida Marquezi**

Professora de Literatura na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus Pato Branco. Suas pesquisas versam sobre Literatura Africana de Expressão Portuguesa, Literatura Afro-Brasileira, Literatura Infantojuvenil e Ensino.



**Claudia Marchese
Winfield**

Professora da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Doutora em Estudos Linguísticos e mestra em Linguística Aplicada, ambos pela Universidade Federal de Santa Catarina. Interesses de pesquisa: leitura, bilinguismo e cognição.



**Lovania Roehrig
Teixeira**

Mestre em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente, é professora do Departamento de Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, campus Pato Branco (UTFPR-PB).



Mirian Ruffini

Professora e pesquisadora da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), campus Londrina, DACHS, e PPGL-PB. Doutora com pós-doutorado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); mestra em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Suas pesquisas abordam Estudos da Tradução, Literatura Inglesa e Literatura Comparada.

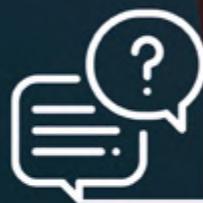


**Taisa Pinetti
Passoni**

Possui mestrado e doutorado em Estudos da Linguagem, pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). É professora do Departamento de Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), campus Pato Branco, onde atua na graduação e na pós-graduação na área de Linguística Aplicada.

SEMIO III

Miradas da Semiótica na Comunicação e
nos Estudos Interartes



GEPCOM

GRUPO DE ESTUDOS E PESQUISAS EM COMUNICAÇÃO, CULTURA E SOCIEDADE



CENTRO UNIVERSITÁRIO
UNIDEP
PATO BRANCO • PR

Afya

Organizadoras

Jozieli Cardenal Suttilli | Rosangela Aparecida Marquezi
Claudia Marchese Winfield | Lovania Roehrig Teixeira
Mirian Ruffini | Taisa Pinetti Passoni