

## O DISCURSO CINEMATOGRAFICO NA REPRESENTAÇÃO SOCIAL E SIMBÓLICA: FRANKENSTEIN E PROMETEU

Dina Maria Martins Ferreira<sup>1</sup>  
Tibério Caminha<sup>2</sup>

Por acaso imaginaste, num delírio,  
que eu iria odiar a vida e retirar-me para o ermo  
por alguns dos meus sonhos se haverem  
frustrado?

Pois não: aqui me tens  
e homens farei segundo minha própria imagem:  
homens que logo serão meus iguais  
que irão padecer e chorar, gozar e sofrer  
e, mesmo que sejam parias,  
não se renderão a ti como eu fiz [...]

(Goethe, 1955)

Os benefícios que fiz aos mortais atraíram-me este rigor.  
Apoderei-me do fogo, em sua fonte primitiva;  
ocultei-o no cabo de uma fêrula,  
e ele tornou-se para os homens  
a fonte de todas as artes e um recurso fecundo...

(Ésquilo, 2005, serial)

**RESUMO:** Este artigo visa argumentar sobre a relação de sentidos simbólicos como nutridores de representações sociais da contemporaneidade. Utilizamos-nos como base teórica noções de representação social de Serge Moscovici em conjunção com as tradicionais a respeito de símbolos, ou seja, práxis social movimentando-se na e pela simbologia. As figuras de Frankenstein e Prometeu são analisadas a partir de discurso fílmico, como forma de demonstrar como cinema é prática e representação social. E desse tido panorama ficcional chega-se à práxis social do vivido. E nessa rede retórica e argumentativa levantam-se representações sociais simbólicas, tais como a criação da vida (eterna), a ruptura do tempo (em prol da estética do corpo), a impossibilidade de escapar de terminadas engrenagens modelares que ainda caracterizam o início século XXI.

**PALAVRAS-CHAVE:** Representação Social; Simbolismo; Frankenstein/Prometeu.

**ABSTRACT:** This article aim to argue about the relation of symbolic meanings as providers of social representations of contemporaneity. We use as a theoretical basis notions of social representation of Serge Moscovici in conjunction with the traditional notions about symbols, in other words, social praxis moving in and by ideology. The figures of Frankenstein and Prometheus are analyzed from the filmic discourse as a way to demonstrate how the film is social practice and social representation.

---

<sup>1</sup> Pós-Doutora pela Sorbonne V, Paris; docente e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada/PosLa, Universidade Estadual do Ceará/UECE; Professora Visitante. [dinaferreira@terra.com.br](mailto:dinaferreira@terra.com.br)

<sup>2</sup> Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada/PosLa. Universidade Estadual do Ceará/UECE; Bolsista da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico/FUNCAP. [tiberiocaminha@gmail.com](mailto:tiberiocaminha@gmail.com)

From this fictional scenario comes the social praxis of everyday life. In this theoretical and argumentative network rise symbolic social representations, such as the creation of the eternal life, the rupture of time (for the sake of aesthetics of the body), the impossibility of escaping from social gears that still characterize the twenty-first century.

**KEYWORDS:** Social representation, Symbolism, Frankenstein/Prometheus

### **Considerações Iniciais**

Como o próprio título desse artigo deixa entrever, são nas narrativas cinética e mítica que encontramos um fértil bojo para discussão do papel do símbolo na representação social da contemporaneidade. Duas figuras se aliam nessa empreitada – Frankenstein e Prometeu, personagens que viajam em múltiplas narrativas *illo tempore*. Está entrando em circuito nacional o filme americano *Prometheus*, de Ridley Scott, 2012, ainda não disponível ao espectador.<sup>3</sup> Mas vale a pena reproduzir parte da reportagem para demonstrar a relação direta entre a narrativa cinética e a *práxis* da representação social na contemporaneidade:

O título [*Prometheus*] vem [...] do mito do deus grego que, por ter roubado do Olimpo o fogo para dá-lo à humanidade, foi amarrado a uma rocha para ter o fígado devorado por um abutre até o fim o dos tempos. A ideia de homens que detêm um poder divino, maior do que si próprios, está assim no centro da trama – e, por consequência, também a ideia do homem criado à semelhança de um ser superior (*Veja*, 13/6/12, p.132).

Não dispondo ainda da narrativa de 2012, a citação anterior demonstrará ao longo de nossa argumentação a liberdade de ter utilizado a figura de Frankenstein no *corpus* cinético *Frankenstein de Mary Shelley*, 1994, devido ao atributo *illo tempore* do mito<sup>4</sup>. Já a figura de Prometeu é retratada pela narrativa literária, a tragédia grega de Ésquilo (2005 [1980]) *Prometeu Acorrentado*.<sup>5</sup> Tanto o Frankenstein de Branagh (século XX) quanto o Prometeu de Ésquilo (século V a. C.) não deixam de se figurativizar no século XXI, vide o interesse mítico que está às nossas portas com Ridley Scott: "*Prometheus* ironicamente termina por ilustrar uma outra faceta da angústia que envolve a criação: aqui é o criador, Ridley Scott, quem tem a

---

<sup>3</sup> Reportagem "O mito da criação", Revista *Veja*, 13 de junho de 2012, p.131-133 .

<sup>4</sup> Este filme foi dirigido por Kenneth Branagh (que desempenha o papel do Criador, o médico Victor Frankenstein) e produzido por Francis Coppola.

<sup>5</sup> O mito prometeico não é original de Ésquilo (2005), ele já aparece nas obras de Hesíodo (1996) *Teogonia, Trabalhos e Dias*, fora outras obras filosóficas e literárias antigas (Safo, Platão, Esopo e Ovídio), expandindo-se para a literatura 'moderna', como por exemplo, Mary Shelley (1992); até Goethe, em *Prometeu* (1955) e em *Limite da Humanidade* (1979), faz elogios aos deuses e um reconhecimento da incapacidade humana (vide epígrafe).

temer sua criatura – tão magnífica e completa que a ele próprio é impossível recriá-la" (*Veja*, 13/6/12, p. 133).

Neste nosso trabalho, Moscovici (2010 [2000]; 2001; [1961]1976) aguça nossa atenção para a questão da representação social, na qual pode ser imbuída a simbologia, pois, se de um lado este autor se refere à representação social não como tradição, mas como inovação, de outro, não deixa de fora a questão das trocas simbólicas. E se estamos em inovação, estamos em movimento e performatividade, e, ao mesmo tempo, junto a simbologias, com seus sentidos duráveis e condensados.

O que queremos demonstrar nesse estudo é justamente de que não haveria uma instância de aporia entre as duas posições, e mesmo que as consideremos no âmbito de um paradoxo, como tal, não produziria um embate irreconciliável entre as duas posições. Até porque nesse paradoxo a representação social convive não só com um ‘vir-a-ser’ – não-tradição – mas também com renovação (MOSCOVICI, 2001). Não é à toa que no termo “renovação” o prefixo “re-” nos leva ao sentido de que se faz “o novo de novo” com base em algo que já existia – a conhecida noção de iterabilidade de Derrida (1999).<sup>6</sup> A paradoxalidade está justamente na convivência entre movimento da *práxis* na representação social e ponto ontológico da simbologia que desencadeia o ‘re-novar’. Até Spivak (1993) apoia nossa argumentação ao propor a necessidade de, muitas vezes, utilizarmos o recurso do “essencialismo estratégico” para sobreviver, senão para desconstruí-lo.

## **1. O cinema como prática social**

O poder de historiar e registrar acontecimentos fictícios ou reais caracteriza o cinema como uma forma de arte representacional, tornando-o irreduzível do contexto social, pois é aí que o conceito de arte é redefinido como um modo particular de prática ao lado da produção, consumo, linguagem etc. Nesses termos, a arte é, então, destituída de um patamar privilegiado, prerrogativa concedida anteriormente pelas classes abastadas, e restituída em um lugar de cultura comum, ordinária, por intercambiar significados comuns.

---

<sup>6</sup> Mais adiante a questão da iterabilidade (DERRIDA, 1999) será instrumento argumentativo da relação representação social e representação simbólica.

Ironicamente, quando a teoria do cinema dava os primeiros passos rumo ao seu desenvolvimento, um ponto de contestação invariável entre teóricos e críticos da época dizia respeito justamente à classificação do cinema enquanto forma de arte. Tal qualificação era posta em dúvida, principalmente, nas ocasiões em que questões referentes ao seu caráter comercial explícito e a falta de clareza em sua função social interpelavam as discussões. No panorama traçado pela teoria contemporânea do cinema, todas essas questões de valor fazem-se presentes sob uma nova formulação, mas jamais foram rejeitadas, porque ainda demonstram ser inconclusivas na visão de boa parte dos estudiosos de cinema. Todavia, o teórico e crítico de cinema italiano Ricciotto Canudo “entendia o cinema como o *telos* redentor das artes espaciais e temporais precedentes, o objetivo em direção ao qual estas teriam sempre se orientado” (STAM, 2003, p. 44), posicionando-se a favor daquilo que, em sua concepção, seria o destino final para onde todas as outras artes ou formas de representação convergiam, e promovendo, assim, o “mito da forma de arte total”.

Vanoye e Goliot-Lété (1994) defendem a tese de que o produto fabricado pela indústria cinematográfica desempenha uma funcionalidade dentro da sociedade que o produz, ao confirmar ou rejeitar o real, ao distorcer representações e percepções de mundo e ao sujeitar a regras as tensões sociais ou tentar rasurá-las da memória do homem. Esses autores explicam com razões plausíveis seu posicionamento ao afirmarem que

[...] o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 52).

Atualmente o produto cinematográfico desatrela-se de sua função primordial que visava apenas à retratação da sociedade fora de um contexto ideológico<sup>7</sup>. No primeiro momento da história do cinema (início do século XX), o grande debate à cerca da estética do filme dizia respeito aos questionamentos sobre a importância da narrativa ou descontinuidade da narrativa, realismo ou antirrealismo, no cinema (STAM, 2003). Os filmes da época

---

<sup>7</sup> Entenda-se aqui “fora de um contexto ideológico” como uma forma de caracterizar determinada época da prática cinética, até porque qualquer tipo de manifestação de linguagem, mesmo que apregoe sua neutralidade ou não-interesse pela ideologia, esse não-interesse já é uma manifestação ideológica. Esse argumento pode ser exemplificado pela sentença “não tive a intenção” que nos leva à seguinte formulação: “não ter uma intenção é uma forma de manifestar intenção”.

primavam pela não continuidade e, conseqüentemente, a abstração tornou-se também um traço distintivo do cinema. Nota-se, então, um desinteresse em produzir uma arte representacional caracterizada por uma narrativa imbricada de considerações ideológicas, motivado pela rejeição do movimento modernista às formas tradicionais de arte e representação.

Hoje, ao contrário, a mensagem a ser construída/transmitida, via códigos linguísticos e/ou semióticos, nos possibilita explorar o universo cinematográfico a partir de outros ângulos e identificar os elementos pertinentes à cultura de uma sociedade pós-moderna que estão impressos na prática social de que se reveste o discurso fílmico. Essa mudança de perspectiva é atribuída ao diretor de cinema americano D. W. Griffith, que reintroduziu a continuidade narrativa no cinema, dando origem a um modelo que serve de base para todo o sistema cinematográfico clássico de Hollywood e europeu desde 1915 (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994) – perspectiva de uma *práxis* cinética que nos permite atuar em nosso propósito analítico.

### **1.1. A narrativa fílmica: *Frankenstein de Mary Shelley***

A narrativa do filme *Frankenstein de Mary Shelley* tem seu início no ano de 1794, durante uma expedição de navio ao Polo Norte, no momento em que o Capitão Robert Walton (Aidan Quinn) encontra Victor Frankenstein (Kenneth Branagh) vagueando sem rumo pelas regiões árticas. Frankenstein toma para si o papel de narrador de sua própria história e relata ao capitão os eventos que o conduziram àquelas circunstâncias. A sequência cronológica da narrativa é, então, interrompida para dar lugar à retratação da infância de Frankenstein em Genebra, com seus pais, Baron (Ian Holm) e Caroline Frankenstein (Cherie Lunghi), e sua irmã adotiva Elizabeth (Helena Bonham Carter).

Caroline Frankenstein morre durante o parto de seu filho William (Ryan Smith) alguns anos depois, fato de expressiva importância na construção identitária do personagem Frankenstein, pois é em seu luto que, diante do túmulo de sua mãe, ‘ele encontra a motivação para fazer o juramento de que *algum dia venceria a morte*’. Desencadeia-se, a partir daí, uma série de acontecimentos que culminam na criação do ‘monstro’<sup>8</sup>, durante sua estadia na

---

<sup>8</sup> A denominação “monstro” não tem o sentido muitas vezes utilizadas pela mídia impressa, em que denomina alguém cruel e assassino. O uso de monstro atende a dois referentes na narrativa fílmica: feiura de sua

Universidade de Ingolstadt, Baviera, Alemanha. Frankenstein encontra resistência em seus novos professores no que diz respeito à sua instrução prévia baseada em noções da alquimia, uma pseudociência que tem como intenção a união de elementos da magia, misticismo e religião com elementos das ciências naturais, mas que não se sujeita a regras científicas. Ainda assim, o protagonista recusa-se abandonar suas crenças e conhecimentos adquiridos com as ciências antigas e torna-se cada vez mais obcecado em descobrir os mistérios da criação – uma criação que impedisse a perda de um ente querido pela morte, logo uma criação da imortalidade, forte, resistente às intempéries da vida.

Durante meses, Frankenstein passa a viver em reclusão, afastado tanto de seus familiares quanto da convivência social, para dedicar-se à geração da vida ‘eterna’. Valendo-se das anotações de experimentos de seu mentor, Professor Waldman (John Cleese), assassinado por um de seus pacientes, não por acaso o homem que se tornaria a Criatura (Robert De Niro), ele começa a coletar partes de vários cadáveres. Costurando os órgãos colhidos até a completude de um novo corpo, o criador em determinada noite faz nascer a Criatura, cujo líquido amniótico banha os dois abraçados em uma representação distorcida que alude ao início da vida. A Criatura foge do laboratório de Frankenstein, encontrando refúgio no celeiro de uma família de camponeses, onde, aos poucos, aprende ao observar a vida por uma pequena fresta na parede. A Criatura tenta conquistar o amor da família, mas as características abomináveis de seu corpo geram apenas rejeição e medo. Tomada pelo sentimento de abandono, encontra no bolso da capa que foi de Frankenstein o diário da experiência de sua criação. Da rejeição para a fúria, a Criatura sai em busca de seu criador com sede de vingança.

Dessa vingança, os entes queridos de Victor Frankenstein morrem: o irmão caçula William esquartejado; a criada Justine Moritz (Trevyn McDowell) enforcada como culpada pela morte de William, o pai de Frankenstein e por último sua noiva Elizabeth. Mas em uma cena anterior à morte de Elizabeth, a Criatura pede a seu Criador uma companheira para amá-lo (onde está o conceito de monstro?). Recusada sua proposta, promete estar em sua lua de mel. Frankenstein e Elizabeth casam-se e a criatura reaparece como havia jurado, arrancando

---

fisicalidade (conjunto de tecidos costurados e distorcidos); e a fúria do qual a personagem é tomada ao ser rejeitada pela família camponesa e por descobrir que sua vida (criação) é uma reificação de pesquisa de como criar um homem ‘eterno’. A denominação monstro (o personagem Criatura não tem nome) se compõe pelo sentimento da dor da rejeição e exclusão: feiura renegada pelo outro, ausência de amor que gera a fúria. Daqui em diante utilizaremos Criatura em lugar de monstro.

o *coração*<sup>9</sup> palpitante dela com as próprias mãos. A dor da perda não deve existir e em desespero, Frankenstein urge em trazer Elizabeth de volta à vida – na percepção de mundo do criador a morte poderia não existir, pois ela causa dor aos que perdem os seres amados. E recomeça outra tentativa de criação da vida eterna, sua amada Elizabeth.

O filme volta ao curso cronológico inicial. Frankenstein morre, vitimado pela pneumonia. Em seguida, o Capitão Walton encontra a criatura lamentando a morte de seu criador. Nos momentos finais do filme, uma pira funerária é construída para Frankenstein, mas, no entanto, a criatura se junta ao seu criador na morte, ateando fogo em seu corpo também. Criador e Criatura não se separam – duplo no uno.

## 1.2. O mito de Prometeu em Ésquilo: *Prometeu Acorrentado*

A obra de Ésquilo *Prometeu Acorrentado* é parte de uma trilogia – *Prometeu Acorrentado*, *Prometeu Libertado* e *Prometeu Portador do Fogo* –, sendo aquela a única que chegou a nossos dias. A primeira edição *Προμηθεύς Δεσμώτης* consta ser entre os anos 450-425 a.C. Segundo Mazon (1921) a tragédia teria 1093 versos; e recontar, parafrasear, Ésquilo seria impossível, senão pretensioso, e por tal razão o nosso resumo da história apenas se aplica a sentidos correspondentes aos interesses da análise da representação simbólica.

Esta tragédia se contextualiza após o período da titanomaquia, com o início da era Olímpica e conseqüente soberania de Zeus – o número um e o mais despótico dos deuses olímpicos. Sempre temeroso de perder o comando e o poder divino, após tantas lutas com os titãs, manda acorrentar em um rochedo Prometeu, titã e seu antigo aliado. Prometeu era temido por Zeus, tanto pelos seus poderes quanto pelo seu roubo: beneficiou os homens dando-lhes o fogo que os capacitaria “a construção de casas e navios, a domesticação de animais, a escrita, os números, os remédios, a adivinhação, etc. (MAZON, 1921; serial [2012]). Além disso, Prometeu, benfeitor da humanidade (impediu sua destruição por Zeus), conhecia o segredo que poderia derrubar o poder de Zeus. Por tais 'crimes' foi acorrentado em uma rocha na inóspita Cítia. Sendo imortal, o seu sofrimento era contínuo: “um abutre insaciável, – o cão alado de Zeus – virá arrancar de teu corpo enormes pedaços e, – comensal

---

<sup>9</sup> Vale a referência que na cultura ocidental moderna 'coração', simbolicamente, representa o centro da vida (daí o coração palpitante de Elizabeth nas mãos da Criatura), enquanto na cultura grega era o 'fígado' (daí o abutre no fígado de Prometeu). Como ilustração dessa relação simbólica entre coração/fígado e vida, temos a palavra inglesa *liver*, significando fígado, que vem de *live*, vida.



não desejado – voltará todos os dias para se nutrir de teu fígado negro e sangrento” (ÉSQUILO, 2005, serial [1980]). Sua dor jamais terminaria, pois como titã era imortal.

O Prometeu esquiliano encarna a dor do destino humano. É uma imagem *coletiva* da humanidade. Nesta tragédia, contemplamos “que os desejos e pensamentos humanos nunca poderão ultrapassar a medida [(*métron* = medida de ser humano)], e à qual [...] a criação da cultura humana terá de submeter-se”, porquanto ultrapassando *métron*, “todos se sentiram agrilhoados ao rochedo e frequentemente participaram no grito do seu ódio impotente” (JAERGER, 2001 [2003]; ÉSQUILO, 2005, serial [1980]). Quando o homem incorre na *hybris* (vontade e impulsos exacerbados, tais como soberba, arrogância, poder total, infinitude, etc.), ou quando cai nas malhas da *Ate* (deusa que personifica as ações irreflexivas e suas consequências), ele recebe a desventura como forma de compensação.

Tendo em mãos os *corpora* que darão base à nossa análise – a narrativa cinética frankensteiniana e o mito prometeico –, passaremos à questão teórica de representação social e à simbólica, a fim de apontar as possibilidades relacionais entre os dois tipos de representação, ou seja, o que o médico Victor Frankenstein (O Prometeu Moderno) e sua Criatura nos têm a dizer às representações da e na contemporaneidade.

## **2. Representação social: perspectiva de Moscovici**

Com a publicação de sua tese de doutorado *La Psychanalyse: Son image et son public*<sup>10</sup> ([1961]1976<sup>11</sup>), Moscovici restaurou a noção de representação social, reintroduzindo na psicanálise a discussão sobre a relação entre linguagem e representação. O conceito original de representações coletivas de Durkheim é reconhecido pelo autor, mas quando Moscovici propôs uma releitura de seu trabalho a intenção não era reiterar o substrato da teoria de Durkheim, pelo contrário, o autor deu vazão as diferenças entre os dois conceitos de representações sociais. A substituição do termo “representações coletivas” por “representações sociais” determina o ponto inicial da diferenciação em relação à obra de Durkheim (OLIVEIRA, 2004). Segundo Duveen, editor da tradução para o inglês (2000), do

---

<sup>10</sup> A Psicanálise: sua imagem e seu público [tradução nossa].

<sup>11</sup> A tese *Psychanalyse: Son image et son public* foi primeiramente publicada na França em 1961, com uma segunda edição revisada em 1976. No livro *Representações sociais: investigações em psicologia social* (2010), o editor Gerard Duveen (2000) faz alusão às duas datas (1961/ 1976) quando cita a obra no item Referências (p. 400).



livro *Representações Sociais: investigações em psicologia social* (2010), a mudança de nomeação deve-se ao fato de que Durkheim desconsiderava a existência de uma dimensão social resultante das ações individuais e a resistência em atribuir à psicologia social o *status* de ciência:

[...] a formulação feita por Durkheim do conceito de representações coletivas mostrou-se uma herança ambígua para a psicologia social. O esforço para estabelecer a sociologia como uma ciência autônoma levou Durkheim a defender uma separação radical entre representações individuais e representações coletivas e a sugerir que as primeiras deveriam ser o campo da psicologia, enquanto as últimas formariam o objeto da sociologia (MOSCOVICI, 2010, p. 13[2000]).

No momento em que Moscovici opta pelo termo “social”, sua intenção era dar ênfase à natureza fluída das representações em detrimento da estabilidade de transmissão e da reprodução que elas apresentavam na teoria de Durkheim (MOSCOVICI, 2001). Na interpretação do autor, as representações sociais exerceriam a função de ponte entre os mundos social e individual e seriam indissociáveis dos momentos de transição pelos quais a sociedade passa. O novo conceito de representação “trata-se de compreender não mais a tradição, mas a inovação; não mais uma vida social já feita, mas uma vida social em via de fazer” (MOSCOVICI, 2010, p. 62 [2000]). Com essa mudança de perspectiva, hoje, “nós as vemos como estruturas dinâmicas, operando em um conjunto de relações e comportamentos que surgem e desaparecem, junto com as representações” (MOSCOVICI, 2010, p.47 [2000]). O que antes era apenas um conceito, as representações sociais passaram a ser tratadas como fenômenos múltiplos que convêm serem “observados e estudados em termos de complexidades individuais e coletivas ou psicológicas e sociais” (SÊGA, 2000, p. 128).

O objetivo da teoria das representações sociais de Moscovici é subsidiar a análise e a interpretação dos fenômenos de natureza humana a partir de um panorama social, dando o devido valor à intervenção dos atos individuais na construção da realidade social consensual (MOSCOVICI, 2010). O foco dessa teoria é o estudo das trocas simbólicas em atividade nas diversas esferas de atividade humana, nas (inter)ações sociais, eventos e estruturas, e de que forma elas exercem influência sobre a cultura enquanto conhecimento compartilhado. Sêga dá a seguinte versão para essas considerações:

A representação é sempre a atribuição da posição que as pessoas ocupam na sociedade, toda representação social é representação de alguma coisa ou de alguém. Ela não é cópia do real, nem cópia do ideal, nem a parte subjetiva

do objeto, nem parte objetiva do sujeito, ela é o processo pelo qual se estabelece a relação entre o mundo e as coisas (SÊGA, 2000, p. 129).

A linguagem de palavras e/ou imagens é o veículo para a propagação das representações no âmbito social, ao mesmo tempo em que produz e reproduz aspectos da sociedade e da natureza do homem enraizados no universo consensual, confirmando a função representacional da linguagem. Nesse sentido, podemos afirmar que os códigos linguísticos e imagéticos também tornam favorável a permuta de formas simbólicas em ambientes sociais. A representação se concretiza por intermédio dos sistemas de classificação e nomeação que, por sua vez, valem-se do sistema linguístico, com o objetivo de “facilitar a interpretação de características, a compreensão de intenções e motivos subjacentes às ações das pessoas, na realidade, formar opiniões” (MOSCOVICI, 2010, p. 70 [2000]).

Concluimos, então, que classificar e nomear são ações distintas possibilitadas pela estrutura da língua. O que pertence ao campo do anônimo, o que não pode ser nomeado, não pode ser classificado, nem comunicado, e “é relegado ao mundo da confusão, incerteza e inarticulação, mesmo quando nós somos capazes de classificá-lo aproximadamente como normal ou anormal” (MOSCOVICI, 2010, p. 66 [2000]). De acordo com Martins Ferreira (2011), é o poder de designação (nomeação) da linguagem que, em primeira instância, desencadeia o processo de representação, que transita da esfera linguística para a esfera social e cultural, uma vez que é o objeto designado que é representado:

Se linguagem é representação das ‘coisas’ designadas, sendo também a própria construção das coisas que percebemos (sentimos/vemos), os sujeitos, situados no tempo e espaço, utilizariam o representacionalismo linguageiro para construir representações outras de mundo: no primeiro nível o poder da designação – o representacionalismo da linguagem – construindo uma outra representação – a representação social e cultural, cujas derivações da ordem do nacional, territorial constroem um painel identitário. (MARTINS FERREIRA, 2011, p. 172).

O caráter representacional da linguagem está presente em grande parte das teorias linguísticas, que são cúmplices da ideia de que a função principal da linguagem seja a de representar o mundo (RAJAGOPALAN, 2003). A linguagem é a construção que torna possível a passagem dos aspectos referenciais de mundo do ponto de percepção individual para o ponto de consenso coletivo, sendo também a determinação de trânsito. Ao pôr em discussão a tese do representacionalismo, Rajagopalan aponta para a impossibilidade de representação de mundo sem a intervenção de recursos linguísticos:

[...] a tese do representacionalismo é, ao mesmo tempo, uma lamentação e uma expressão de desejo. Ela é um gesto de lamentação, porque afirma a incapacidade dos seres humanos de apreenderem o mundo numenal tal e qual (em oposição ao mundo fenomenal); a linguagem, diz ela, infelizmente, se coloca como uma barreira entre a mente humana e o mundo, dificultando qualquer apreensão deste de maneira direta [...]. Por outro lado, ela também é uma expressão [...] de um desejo, pois elege como condição ideal (embora confessadamente inatingível) da linguagem a total transparência, qualidade que tornaria praticamente inconsequente o papel intermediário da linguagem (RAJAGOPALAN, 2003, p. 31).

Retomamos, aqui, a discussão inicial da teoria das representações sociais. Segundo Moscovici (2010 [2000]), as representações sociais são produtos resultantes do funcionamento de dois mecanismos de um processo de pensamento firmado no papel da memória e em conclusões passadas, que dão uma feição familiar às palavras, ideias ou seres não familiares:

- A ancoragem diz respeito ao processo de transformação do não familiar em familiar, reduzindo o estranho a categorias e imagens comuns. Ou seja, o processo de ancoragem trata-se do enraizamento social da representação e de seu objeto, a forma em que o estranho é apresentado a um sistema preexistente de valores, crenças e conhecimentos partilhados de uma determinada sociedade (MELO; GOUVEIA, 2001). É na ancoragem que se assentam a classificação e a nomeação, que se fazem presentes como dois subsistemas que se combinam para “a familiarização do estranho<sup>12</sup>”, porque, no contexto social, “coisas que não são classificadas e que não possuem nome são estranhas, não existentes e ao mesmo tempo ameaçadoras” (MOSCOVICI, 2010, p. 61).
- A objetivação é a materialização de uma abstração em forma de imagem. O processo de objetivação “simplifica os elementos da informação, concretiza as noções, fazendo-as corresponder a coisas concretas e, finalmente, a partir de uma lógica interna ao grupo resume essas informações a seus traços gerais” (MELO; GOUVEIA, 2001, p. 47), estando, assim, intrinsecamente relacionado ao funcionamento do pensamento social. Em outras palavras, a objetivação diz respeito à “arte de transformar uma representação na realidade da representação; transformar a palavra que substitui a

---

<sup>12</sup> Expressão utilizada por Rafael Augustus Sêga no artigo *O conceito de representação social nas obras de Denise Jodelet e Serge Moscovici* (2000, p. 128).

coisa, na coisa que substitui a palavra” (MOSCOVICI, 2010, p. 71 [2000]). Na sociedade, uma gama ilimitada de palavras está à disposição do homem para a designação de objetos do mundo material, porque é a partir da referenciação que se atribui a qualificação de concreto ao objeto, pois as palavras em si não falam sobre “nada”. Nota-se, então, a necessidade de se estabelecer uma relação entre as palavras e seus equivalentes não verbais para que elas signifiquem “alguma coisa”. Constitui-se, assim, o que Moscovici denomina de “núcleo figurativo”, “um complexo de imagens que reproduzem um complexo de ideias” (MOSCOVICI, 2010, p. 72 [2000]).

No decorrer das últimas décadas, a teoria das representações sociais tem influenciado as discussões tanto na psicologia social quanto nas ciências sociais, porque a questão da representação é um fenômeno presente em todas as sociedades de que se tem conhecimento, inscrito em seus eventos, comunicação e cultura. O legado de Moscovici diz que “não só as imagens do mundo social são um reflexo dos eventos do mundo social, mas os próprios eventos do mundo social podem ser reflexos e produtos de nossas imagens do mundo social” (SÊGA, 2000, p. 132), isso significa que o território das representações sociais ainda não foi explorado em toda à sua extensão, pois, assim como a linguagem, é um meio sujeito ao fluxo constante de transformações sócio-históricamente situadas.

### **3. Representação simbólica**

A tradição teórica sobre símbolos atravessa vários estudiosos de renome, tais como Barthes (1977). Brandão (1986; 1991) e Eliade (1989). Sobre o sentido simbólico, Barthes (1977, p. 96-98) nos oferece uma versão argumentativa que pode cair no perigo de ser entendida como uma ontologia, devido à perspectiva cristalizadora do sentido simbólico, fornecida pelo sociocultural. Este autor mostra o sentido simbólico em uma escalada de sobreposição de sentidos sógnicos, de tal modo que o sujeito social não mais reconhece os estágios de sentido, ligando diretamente o primeiro significado ao último, a que chama de símbolo.

No entanto, para promover a ponte entre a representação social (cf. MOSCOVICI, 2001) e a representação simbólica (BARTHES, 1977), argumentamos sob os dois lados (cf. MARTINS FERREIRA, 2011).

Barthes (1977), sob a perspectiva semiótica, postula que o símbolo se realiza pela sobreposição de significados sígnicos, parte do nível denotativo, como se a ele fosse negado qualquer tipo de situação social comunicativa; o signo que se realizaria no nível denotativo é utilizado com base para acréscimo do significado conotativo; como se não fosse suficiente para justificar a *práxis* do sentido na representação social, ao sentido conotativo adere um novo significado. Seria na realidade a sobreposição de níveis sígnicos, como indica o gráfico a seguir (adaptação do gráfico oferecido por Barthes (BARTHES, 1977, p. 96-98; grafado in MARTINS FERREIRA, 2011):

|           |                                  |
|-----------|----------------------------------|
| Simbólico | {[(significante)] + significado} |
| Conotação | [(significante) + significado]   |
| Denotação | (significado + significante)     |

Já Brandão (1991) suaviza o excesso ontológico barthesiano, com a proposta de que o símbolo se constitui pela natureza de "equivalência" e "permanência" – esta não entendida como uma infinitude metafísica. Para esse autor, a posição do simbólico é a da não transparência, mas que, sem dúvida, participa da *práxis* social. Junito Brandão lembra que não estamos no universo primevo da simbologia mítica, sacralizada, mas sim no do social contemporâneo. Para esse autor, o símbolo estaria sempre em equivalência de sentidos interativos, num contínuo "com-jogar" (BRANDÃO, 1986) entre o instante de sua prática e sua permanência; permanência esta nada mais do que a iterabilidade dos instantes (DERRIDA, 1999), ou seja, um repetir na construção de um sentido sempre novo, ou melhor, na "repetição" que traz um "novo" – *iter* e *itera*. Derrida (1999) e Eliade (1989) são reiterados pelo mitólogo Junito (1986, p. 40): "mito é [...] um objeto ou um ato", cuja "realidade se adquire exclusivamente pela repetição ou participação [...]".

Completamos o valor social do símbolo pelo próprio Moscovici (2001, p. 62), pois é na comunicação que os indivíduos convergem, "de modo que algo individual pode tornar-se social [e simbólico] e vice versa".

E a ponte que propomos entre a visão mítico-simbólica e a representação social enquanto *práxis* é que na interação humana tanto fazem parte as "leis abstratas" quanto as "concretas". E, para entender melhor o que estamos entendendo por "leis abstratas" e "leis

concretas", nada melhor do que fazer a relação com os próprios pressupostos de Moscovici (2001; 2010 [2000]): ancoragem e objetivação – ambas contaminando e constituindo a interação humana e, por conseguinte, as representações sociais. Nesse percurso, evidentemente há um *tour de force* interativo entre "leis abstratas" e as "concretas" e entre sentimentos individuais que emergem no âmbito social. Essa dialética entre individual e social [não o "coletivo" de acordo com Durkheim ([1963]1968) se autoalimenta, como no caso da ilustração representacional entre professores e alunos: professor, a representação de bonzinho, exigente, competente, guru vs. alunos, representação de aplicados, interessados, indisciplinados, inteligentes etc. (cf. MARTINS FERREIRA, 2011).

#### **4. Frankenstein/Prometeu: simbolizando e representando**

E na medida em que tentamos aproximar a convivência, até a possibilidade de entrelaçamento, entre representação social e simbólica, nada melhor do que ratificar a ponte entre as duas possibilidades de representação pelos próprios pressupostos de Moscovici (2001; 2010[2000]), ancoragem e objetivação, correspondendo-os a outros da ordem do símbolo (BRANDÃO, 1991, 1986; BARTHES, 1977; ELIADE, 1989).

Como aventamos no item 3 desse artigo<sup>13</sup>: a *ancoragem* diz respeito ao processo de tornar o não familiar em *familiar*, de reduzir o estranho a *imagens comuns*, logo, correspondendo a um processo de *enraizamento* social da representação, 'ligado' a um sistema *pré-existente*; e a *objetivação* também dizendo respeito à *materialização* de uma abstração em *forma de imagem* que *concretiza* noções, fazendo-as *corresponder* a coisas *concretas* e, finalmente, resumindo informações a seus *traços gerais*. No item 4, abordamos o símbolo como um *ato* ou um *objeto*, que adquire *realidade* pela *repetição*, existindo na *interação*, na qual os indivíduos *convergem*, de tal modo que o individual torna-se *social*, cujo sentido se estabelece pela *equivalência* e *permanência*. Formamos então um campo de similitudes de sentidos, que representamos em correspondência na tabela seguinte:

---

<sup>13</sup> Reorganiza-se o já dito, inclusive citações, com marcação de itálicos, para chamar atenção à relação que fazemos entre a representação social e a simbólica.

| Representação Social              | Representação Simbólica                      |
|-----------------------------------|--|
| Ancoragem:                        |  |
| <i>Familiar</i>                   | <i>Ato social, interação, equivalência</i>   |
| <i>Imagens comuns</i>             | <i>Repetição, convergência, equivalência</i> |
| <i>Enraizamento</i>               | <i>Permanência</i>                           |
| <i>Pré-existente</i>              | <i>Permanência</i>                           |
| Objetivação:                      |  |
| <i>Materialização</i>             | <i>Objeto</i>                                |
| <i>Forma de imagem</i>            | <i>Objeto</i>                                |
| <i>Concretiza</i>                 | <i>Objeto</i>                                |
| <i>Corresponde imagens gerais</i> | <i>Permanência, repetição, convergência</i>  |

Por essas correspondências que compartilham sentidos, podemos, pelo menos, dizer que a representação simbólica pode fazer parte da representação social enquanto *práxis* social. No entanto, ao afirmarmos que a representação simbólica pode fazer parte da social, não estamos dando o mesmo peso aos dois tipos de representação, pois obrigatoriamente nem toda representação social é simbólica, no entanto não podemos negar que a representação simbólica só é acionada se habitar a representação social.

### **Considerações finais**

Por meio do conjunto de representações impresso na película fílmica, *Frankenstein de Mary Shelley*, o Prometeu Moderno, nos oferece paralelos representacionais que aliam o simbólico ao social.

A primeira representação simbólico-social é a tendência do homem pós-moderno em tentar ludibriar os sintomas do tempo, haja vista o Criador querer a *permanência* da vida, necessitar de *formar imagens* da infinitude – a Criatura (não há morte, não há perda, logo não há dor), cujos atributos são apresentados no filme como abomináveis. A interação social na contemporaneidade, em sua liquidez e contingências, busca a imagem intacta, superior, mesmo que costurada por tecidos que já se foram – os cadáveres. Não seria também uma representação social de caráter simbólico o excessivo apego aos padrões de beleza estética, motivado pela vaidade humana, senão pela busca do essencialismo da permanência eterna e



controladora da vida? No contexto da pós-modernidade, as fobias e os desejos humanos estão sendo redirecionados para o ponto em que se prioriza a perfeição das formas estéticas, ou seja, o culto ao corpo põe-se, nesses termos, à frente de qualquer outra aspiração. No entanto, o que escapa ao senso comum é que, assim como o consumismo, por exemplo, tal culto é uma forma de escapismo dos efeitos que a realidade pós-moderna causa na constituição identitária do homem.

Uma segunda representação é a própria negação da convivência com as diferenças. Essa afirmação é ilustrada na passagem do filme em que Criatura solicita ao seu Criador a feitura de uma companheira 'igual' a ele, de modo que possa interagir com uma companheira que o ache semelhante, pois, na busca de interação social apenas os 'iguais' são aceitos – a diferença dá margem à exclusão. Afinal, apenas outra Criatura que partilhasse da mesma compleição física poderia, assim, compreender tanto o “eu” mundano (estético) quanto o espiritual (solidão, psique, amor etc.). Seria até o caso de formular um dito: Se me julgam belo, sou amado, logo não estou só! Reafirma-se, assim, um fluxo de valores exteriores, inscrito na questão de igualdade e diferença, que (re)dimensionam o mundo social contemporâneo. No caso, igualdade e diferença na e da "corporalidade" – cor, estética, faixa etária etc. – e na "função e classe social" – o Criador é um médico, com instrução, e a Criatura é feia e rejeitada, come com os porcos e luta para aprender a vida – passam a ser práticas sociais inclusivas e exclusivas, cujas repetições geram a construção de representações sociais, muitas vezes apegadas à permanência de representações simbólicas.

Ao Criador damos o mérito da criação – fertilização *in vitro*, Dolly, clonagem, cirurgias plásticas, botox – e de benfeitor da humanidade, o Prometeu Moderno, e às Criaturas damos as contingências sociais. Mas esse Criador é mais do que indivíduo, pois, como estamos tratando de representação social muitas vezes embutida de representação simbólica, deixamos a indagação se o Criador não seria a própria sociedade e as Criaturas os produtos de sua engrenagem.

De seus caminhos simplistas, que nos brindam com o supérfluo na tentativa de nublar a nossa mente de questões de natureza mais profunda de nosso cotidiano, sabemos da necessidade de utilizar o "essencialismo estratégico" (SPIVAK, 1993) para sobrevivermos a situações contingenciais, mas também nos dirigimos a uma agência social ética, mesmo que

pelos bordas (BUTLER, 1997), de modo que as representações sociais e/ou simbólicas não nos reduzam a produtos de uma engrenagem social.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Elementos da Semiologia*. Tradução de Izidoro Blinkstein. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRANDÃO, Junito de S. *Mitologia Grega*. Vol. I. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- BRANDÃO, Junito de S. *Mitologia Grega*. Vol. II. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.
- BUTLER, Judith. *Excitable Speech: a politics of the performative*. London: Routledge, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chanaiderman e Renato Janine Ribeiro). São Paulo: Perspectiva, 1999.
- DURKHEIM, Émile. (1963 [1985]) *Les Règles de la Méthode Sociologique*. Paris: PPUF [edição brasileira: As Regras do Método Sociológico. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Ed. Nacional, 1968].
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ÉSQUILO. Prometeu Acorrentado. Tradução de Alberto Guzik. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. [Prometeu Acorretado. Tradução de J.B. de Mello e Souza),2005. Ebooks. Disponível : <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/prometeu/html>. Acesso em: 7 de junho de 2012]
- GÖETHE, Johann W. von. *Prometeu. Fragmento Dramático da Juventude* (Tradução de Paulo Quintela). Coimbra: Ed.Coimbra, 1955.
- GÖETHE, Johann W. von. *Poemas*. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Centelha, 1979.
- HÉSIODE. Les travaux et les jours. In: , Johann W. von. *Thégonie, Les travaux et les jours*. Traduction de Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1996.
- JAERGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. 4ª. ed. Tradução de Artur M. Parreira.São Paulo: Martins Fontes, 2001 [2003].
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1989.
- MARTINS FERREIRA, Dina M.. Meta-representação: representando a representação social e cultural. In: CARMO, Claudio Marcio do. (org.). *Textos e Práticas de Representação*. Curitiba: Honoris Causa Ed., 2011, p.169-193.
- MAZON, Paul. Prométhé Enchainé. In: MAZON, Paul. *Eschyle*. V. 1, Paris: Belles Lettres, 1921.[Tradução s/n Disponível em: <http://www.grecianatiga.org/arquivo.asp?num=007>.Acess o em: 10 de junho de 2012].
- MELO, Maria de Fátima V. de; GOUVEIA, Maria das Graças C. Considerações sobre a teoria das representações sociais. *Revista Interlocuções*, São Paulo, ano 1, n. 1, jan/jun., p. 40-51, 2001.
- MOSCOVICI, Serge. *La Psychanalyse: son image et son public*. Paris : Presse Universitaire de France, [1961]1976.
- MOSCOVICI, Serge. Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história. In: JODELET, Denise (Org.) *As Representações Sociais*. Tradução de Lílian Ulu. Rio de Janeiro: UERJ, 2001, p. 45-66.
- MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais: investigações em psicologia social*. Tradução do inglês, Pedrinho A. Aguaréchi. Petrópolis: Vozes, 2010.[*Social Representations: explorations in social psychology*]. New York: DUVEEN, Gerard Ed., 2000]

- OLIVEIRA, Márcio S. B. S. Representações sociais e sociedades: a contribuição de Serge Moscovici. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 19, n. 55, jun. 2004. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_artlest&pid=w0102-690920044000200014](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_artlest&pid=w0102-690920044000200014). Acesso em: 20 de maio de 2012.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil. *Por uma Linguística Crítica: linguagem, identidade e a questão ética*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.
- ROLAN, Barthes. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- SÊGA, Rafael Augustus. O conceito de representação social nas obras de Denise Jodelet e Serge Moscovici. *Anos 90*. Porto Alegre, n. 13, jul. 2000, p. 128-133.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein. O Prometeu Moderno*. Tradução de Miécio Araújo Jorge Honkis. São Paulo: Círculo do Livro, 1992 [1818][1831].
- SPIVAK, Gayatri. Can the subaltern speak? In: WILLIAMS, Patrick & CHRISMAN, Laura (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. Hemel Hemsptead: Harvester Wheatsheaf, 1993, p.66-111.
- STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. São Paulo: Papirus, 2003.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1994.

Artigo recebido em julho de 2013.  
Artigo aceito em agosto de 2013.