

## Percep, Espec, Erot<sup>1</sup>

Lina CIRINO<sup>2</sup>

Universidade de São Paulo, São Paulo, USP

### RESUMO

Cuida-se de pesquisa com o objetivo de averiguar os processos de percepção, interpretação e erotismo na espectadorialidade. A experiência estética de perceber e ler um filme aciona os sentidos: visão, audição, olfato, tato, paladar. As sensações ativam a memória e operam contextos socioculturais, bagagens e repertórios únicos do espectador para a construção de significados e sentidos que podem ir além e aquém das intenções da autoria ou da obra fílmica. Pretende-se ventilar fruições estéticas e interpretativas de um produto audiovisual a partir da análise de diversos pontos de vista da série *I Love Dick*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Audiovisual; Semiótica; Percepção; Interpretação; Erotismo;

Ver um filme, série ou vídeo é um ato de percepção e leitura. À medida que imagens e sons passeiam pela tela, signos – ícones, índices e símbolos – nos são apresentados para interpretação. Quando traduzimos esses signos, operamos o processo de logicidade para a criação de sentidos. No plural, porque mais de um sentido pode ser criado ao associarmos os mesmos signos.

Esse processo não é puramente lógico; é também sensível. Sensações são acionadas por nossos sentidos (visão, audição, olfato, paladar e tato) quando nos deparamos com um objeto de qualquer ordem, inclusive audiovisual. Algumas são traduzíveis dentro do nosso repertório de conversão do sentir para o saber. Outras, apesar de percebidas, não cabem em palavras, discursos ou narrativas. Nem por isso são inexistentes ou irrelevantes para o processo de percepção.

Pretendemos investigar, na presente pesquisa, como operam esses processos de interpretações e sensibilidades quando nos deparamos com um produto audiovisual. Escolhemos a série *I Love Dick* enquanto recorte desta indagação.

A série contém apenas uma temporada com oito episódios. É exibida na plataforma *streaming Amazon Prime* desde 2016. Inspirada no livro autobiográfico também denominado “*I Love Dick*”, escrito por Chris Kraus, em 1997, a série foi criada

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais, ECA-USP. E-mail: linacirino2@gmail.com.

---

por Jill Soloway e Sarah Gubbins, trazendo no enredo três personagens protagonistas: Chris, Dick e Sylvère. Um não-triângulo-amoroso.

Chris Kraus (Kathryn Hahn) é uma cineasta que acompanha seu marido, Sylvère (Griffin Dunne), até a cidade de Marfa, no Texas, EUA. Sylvère saiu de Nova York e se mudou para Marfa porque ganhou uma bolsa para estudar “a Estética do Holocausto” no concorrido Instituto Marfa: idealizado e administrado pelo famoso artista e pesquisador Dick.

Dick (Kevin Bacon) incorpora tudo que se espera de um macho-alfa-artista-intelectual-dominante-do-final-do-século-vinte. Sua performance é de um cowboy sexy. Mas Dick não é um cowboy sexy; é apenas um cara. Dick é um personagem que evoca o homem-modelo-padrão ocidental. Dick não é ninguém especial. Dick é um babaca. Dick é um jogo de palavras; Dick é uma metonímia.

A narrativa da série é baseada em uma palavra: “obsessão”. Obsessão causada pelo seu antônimo: indiferença. A indiferença de Dick causa uma obsessão em Chris. A obsessão de Chris motiva sua criatividade; ela começa a escrever cartas de amor e desamor para Dick. À medida em que Chris escreve para Dick, escreve também para si e começa uma jornada de autoconhecimento a partir do erotismo para conhecer (ou reconhecer) sentimentos enterrados pela opressão.

Ao exibir o primeiro episódio da série, perguntamos individualmente a alguns entrevistados (um grupo heterogêneo de pessoas) o que eles entenderam e sentiram no decorrer da experiência. Colhemos diversos pontos de vista acerca de um mesmo ponto.

A metodologia em que enveredamos, sob enfoque qualitativo, foi entrevista semiestruturada. Desse modo, os informantes tiveram maior espontaneidade no desenvolvimento de sua linha de pensamento-narração, a partir de questionamentos básicos (mas apoiados em teorias e hipóteses). As entrevistas foram colhidas por meio de gravação de voz, posteriormente transcritas. Com base no estudo e análise destas narrativas, dialogamos com teorias de interpretação e percepção estética para elucidar nossa pergunta.

Paulo Freire (1989) adverte que o ato de ler não se esgota na decodificação pura da palavra escrita ou da linguagem escrita. O ato de ler se antecipa e se alonga na inteligência do mundo. Ler o mundo vem antes de ler a palavra. Depois que aprendemos a ler a palavra, continuamos a ler o mundo. Linguagem e realidade estão entrelaçadas sincronicamente.

---

Na palestra *A importância do Ato de Ler*, o autor alerta que para compreender um texto é necessária leitura crítica, o que implica perceber as relações entre o texto e o contexto. O contexto, subjetivo, envolve prévias experiências e vivências marcadas na memória do leitor. Paulo Freire (1989) resgata e narra diversas experiências da infância e adolescência para argumentar que no transcurso de suas vivências foi-se constituindo a compreensão crítica da importância do ato de ler:

Ao ensaiar escrever sobre a importância do ato de ler, eu me senti levado - e até gostosamente - a "reler" momentos fundamentais de minha prática, guardados na memória, desde as experiências mais remotas de minha infância, de minha adolescência, de minha mocidade, em que a compreensão crítica da importância do ato de ler se veio em mim constituindo (FREIRE, 1989, p. 9).

“A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre o texto e o contexto” (FREIRE, 1989, p. 9). Duas palavras chamam atenção nessa frase e interessam à presente pesquisa: contexto e percepção. O contexto atribuído pelo autor – quando salientou a compreensão do texto a partir de uma “leitura crítica” – pode também ser interpretado sob a perspectiva extrínseca às subjetividades do sujeito. Pode envolver a História, a Economia, a Política, enfim... a Cultura em que o sujeito está imerso. A palavra “contexto” pode estar conectada à palavra “percepção”.

No ponto de vista de Umberto Eco<sup>3</sup> (1976), a percepção representa uma relação intrínseca entre memórias e convicções conscientes, mas também extrínseca: tem conexão com o contexto sociocultural. Depende da cultura assimilada pelo sujeito. O que Umberto Eco chama de “experiência adquirida”:

Uma relação na qual minhas memórias, minhas convicções inconscientes, a cultura que assimilei (numa palavra, a experiência adquirida) integram-se ao jogo dos estímulos para conferir-lhes, juntamente com uma forma, o valor que eles revestem para mim, considerados os fins que me proponho. (ECO, 1976, p. 133)

A percepção é formada dentro de determinados modelos de cultura – permeia um sistema de preferências e hábitos, convicções intelectuais, tendências e motivos resultantes da interação com o ambiente natural, histórico, social em que fomos educados,

---

<sup>3</sup> A perspectiva de Umberto Eco é influenciada pela psicologia transacionalista norte-americana, nutrida do naturalismo de John Dewey.

---

segundo Umberto Eco (1976). Ou seja, perceber é um ato complexo. É um movimento intrínseco e extrínseco que ocorre no mesmo espaço-tempo. Assim como a biosmose: sensações e pensamentos do indivíduo se fundem com o ambiente histórico-cultural em que ele (o sujeito) está inserido. Há uma mistura entre o dentro e o fora para construir algo novo: uma leitura crítica e inacabada (sobre si e sobre o mundo).

Ao ler um texto, imagem, espetáculo, música, escultura, qualquer obra, lê-se mundos. Paul Ricoeur (1997) denomina “mundo do texto”. Ele argumenta que essa relação entre autor e leitor não é imediata. O autor é distanciado do seu próprio texto que tem autonomia e se permite a uma infinidade de releituras. Ricoeur (1997) defende que todo texto projeta um mundo: o mundo do texto, que não equivale ao mundo da linguagem ordinária – do ser-dado. O mundo do texto pode ser melhor associado ao da linguagem poética, que capta o mundo como poder-ser; re-criação.

A hermenêutica de Ricoeur não se restringe a buscar as intenções dissimuladas pelo autor por detrás do texto. Vai além: quer capturar o tipo de ser-ao-mundo que o texto propõe e que pode ser recebido (ou não) pelo leitor. Assim, novas possibilidades são abertas pelo texto para que o leitor se compreenda e se situe em sua realidade cotidiana.

A perspectiva de Ricoeur (1997) dialoga com a principal argumentação de Umberto Eco (1976): uma mensagem (sobretudo quando poética) contida numa obra obedece a uma dialética pendular entre autor e receptor. Essa dialética está inserida, do ponto de vista de Eco, em um problema (ou solução?): a variedade de possibilidades interpretativas.

O valor de informações contidas numa obra depende dos olhos de quem lê e interpreta. Atribuir sentido e, portanto, interpretar possibilidades contidas numa mensagem depende mais do receptor que do emissor. Ele percebe ícones, índices e símbolos, e interpreta-os, conforme seu repertório. Esse repertório independe da intenção do autor (que possui outro repertório). “A decisão interpretativa do receptor passa a construir o valor efetivo da informação possível” (ECO, 1976, p. 131).

Isso porque o gozo estético é um processo continuamente aberto que permite individualizar sempre novas possibilidades de uma forma. Umberto Eco (1976) denomina esse conceito de “Abertura de Segundo Grau” e relaciona-o às poéticas contemporâneas. Já a “Abertura de Primeiro Grau” – o prazer estético – ele atribui a toda e qualquer obra de arte.

---

Associar “estética” e “experiência” remete às perspectivas de John Dewey, uma das influências de Umberto Eco. Partindo do ponto de vista de que a experiência estética é uma experiência humana, no capítulo *La Criatura Vivente*, John Dewey (2008) aduz que *sentir* uma explosão emocional ao admirar uma flor, por exemplo, através das sensações causadas por suas cores, aromas, textura, forma... não exige do sujeito *saber* todas as propriedades da flor. Não é necessário saber sua espécie, o solo em que foi plantada, quantas vezes recebeu chuva ou água, seu processo de fotossíntese, como ela nasce-cresce-se-reproduz-e-morre: seu ciclo – em todos as suas camadas científicas:

A fin de entender la significación de los productos artísticos, tenderemos que olvidarlos por el momento y hacernos a un lado, para recurrir a las fuerzas y condiciones ordinarias de la experiencia que nos acostumbramos a considerar como estética. Tenemos que llegar a la teoría del arte por medio de un rodeo. La teoría se ocupa de la comprensión, de la intuición, no sin exclamaciones de admiración y estímulo para esa explosión emocional que se llama, a menudo, apreciación. Es posible gozar de las flores por sus formas, colores y por su delicada fragancia, sin saber nada sobre la biología de las plantas. No obstante, si uno trata de *entender* el proceso por el cual las plantas florecen, tiene que investigar algo sobre las interacciones del suelo, el aire, el agua, y la luz solar que condicionan el crecimiento de estos seres vivos (DEWEY, 2008, p. 4).<sup>4</sup>

Não é necessário saber para sentir.

Jorge Cardoso Filho (2011, p. 42) apreendeu de leituras de Dewey semelhante conclusão: “a experiência não pode ser nem consciência, nem somente conhecimento, mas é tudo que pode ser experimentado por uma criatura na relação com o ambiente”.

Ao ler um filme, conjugamos nossas bagagens (contexto socioculturais) e memórias (experiências prévias) às imagens e sons que passeiam pela tela. Algum sentido é produzido nesse ato e alinhava o mundo cotidiano do espectador-leitor ao mundo do autor (dialética pendular).

Um produto audiovisual é uma linguagem, como o texto. Para fruí-lo é necessário, antes, percebê-lo e decodificá-lo. A imagem é carregada de signos: lemos representações em imagens. Assim como um signo é a representação de seu objeto, uma imagem carrega

---

<sup>4</sup> Tradução nossa: “Para entender o significado dos produtos artísticos, teremos que esquecer-los por um momento e nos afastar, para recorrer às forças e condições ordinárias da experiência que estamos acostumados a considerar como estéticas. Temos que chegar à teoria da arte por meio de um desvio. A teoria trata da compressão, da intuição, não sem exclamações de admiração e encorajamento por aquela explosão emocional que muitas vezes é chamada de apreciação. É possível apreciar as flores por suas formas, cores e sua delicada fragrância, sem saber nada sobre a biologia das plantas. No entanto, se alguém tenta entender o processo pelo qual as plantas florescem, é preciso investigar as interações de solo, ar, água e luz do sol que condicionam o crescimento desses seres vivos” (DEWEY, 2008, p. 4).

---

representações de mensagens que transcendem as intenções do autor. Porque, para decodificá-las, o espectador-leitor cria sentidos às imagens e sons amparando-se em seu repertório de similaridades, além do seu contexto sociocultural e histórico.

Podemos, então, alguma vez ter certeza de que algo no mundo real é contínuo? Naturalmente, não peço certeza absoluta, mas poderíamos dizer isso com um grau razoável de segurança? Pois essa é uma questão de vital importância. Acho que temos uma evidência positiva direta de continuidade logo de início. Trata-se do seguinte: estamos imediatamente cientes apenas de nossas sensações presentes – não futuras, não passadas. O passado nos é conhecido pela memória presente e o futuro pela sugestão presente. Mas, antes de podermos interpretar a memória ou a sugestão elas se passadizam; antes de podermos interpretar a sensação presente que significa memória ou a sensação presente que significa sugestão, já que a interpretação leva tempo, a sensação deixa de estar presente para se tornar passada. Dessa forma, só podemos chegar a alguma conclusão sobre o presente a partir do passado (CP 1.1675) - (PEIRCE *apud* PINTO, 2016, p. 2).

Partindo da reflexão de Peirce, Julio Pinto (2016) raciocina da seguinte forma: a imagem é um registro do presente que já passou – é como uma prova daquele presente, pois traz de novo, através de uma tela, um instante que ficou para trás. “Alternativamente, pode-se pensar essa imagem como signo cujo objeto lhe é anterior e que tem a potência de manifestá-lo novamente” (PINTO, 2016, p. 2).

Um filme é registro de momentos que aconteceram no passado, mas que são exibidos no presente. Os sentidos são construídos a partir da relação entre passado e presente do espectador-leitor imerso na experiência fílmica. Mesmo quando o filme acaba, os sentidos advindos de sua interpretação poderão ser recriados no futuro. É uma verdadeira máquina do tempo. O audiovisual cria uma forma de abertura para fora da imagem-texto.

Compreender um filme, série ou vídeo é compreender-se diante de um filme, série ou vídeo. A imagem em movimento constrói também sua dimensão comunicativa. O espectador-leitor se entrega à ficcionalidade proposta pela experiência imagética e confronta-as (autor e experiência) com suas leituras-de-mundo-vivido.

Arlindo Machado (2007) aborda a perspectiva de Jonathan Crary para substituir a palavra “espectador” por “observador”. Porque, segundo os autores, “observador” contém um campo semântico bem mais aberto. Ou seja, além de olhar, um observador vê “no âmbito de um conjunto de possibilidades, alguém que está constrangido por um sistema de convenções e limitações” (MACHADO, 2007, p. 177). A pergunta que move a

presente pesquisa, portanto, é modulada à medida em que caminhos de referenciais teóricos são escolhidos:

A imagem em movimento, enquanto obra aberta, é do observador?

Um produto audiovisual é carregado de signos que serão percebidos, traduzidos e interpretados pelo observador. No entanto, ler uma imagem não é como ler um texto...  
da esquerda para direita.

Nossos olhos vagueiam por uma imagem: captam cores, linhas, formas... para traduzi-las em sentidos. Esse processo de tradução e interpretação é caracterizado pela semiose. A semiose começa pelo reconhecimento de objetos através dos seus ícones. Nesse momento (primeiriza) não há processo interpretativo, mas algum fenômeno é percebido pelo observador conforme seu repertório de similaridade: as qualidades dos objetos.

Figura 1 — Jantar a três



Fonte: I Love Dick (2016)

Na imagem acima, percebe-se alguns objetos: uma garrafa, dois homens, três taças de vinho, três taças de água e um arranjo de mesa. Observa-se também linhas reais: como aquelas que estão atrás dos homens (em cima de suas cabeças e abaixo dos seus olhos). Tais linhas constroem formas que lembram quadrado e retângulo.

Após a identificação – percepção puramente formal – adentra-se no processo interpretativo (segundeza), caracterizado pelos índices, ou seja, busca-se compreender o que se vê: indícios disso ou daquilo. Apreende-se, na figura, que há três taças de vinho, mas somente dois homens. Provavelmente há uma terceira pessoa sentada na mesa. A terceira pessoa ou a mesa não estão presentes na fotografia, mas os objetos que compõe

o quadro fazem inferir tais suposições. Ademais, os dois homens (Dick e Sylvère) olham em direção e na altura dos olhos de uma terceira pessoa (Chris). Deduz-se também que há linhas imaginárias que constroem uma terceira forma, um triângulo, perceptível através da junção dos seguintes pontos: olhos de Dick, olhos de Sylvère e o topo da garrafa de vinho.

Nota-se, no entanto, que Dick e Sylvère olham para Chris, mas não estão sorrindo. Estão sérios e com a testa franzida. A sensação é de questionamento. O sentimento é de intimidação, cercadura (assim como as formas de quadrado ou retângulo que estão atrás deles). Observa-se também que a altura de Dick ocupa quase todo o enquadramento vertical, ao passo que a altura ou postura de Sylvère sugere uma relação de inferioridade em relação a Dick. Atribuir significados a determinados gestos ou formas convencionados pelo cotidiano ou força do hábito caracteriza a terceireza, demarcada pelo símbolo. É na terceireza que os mecanismos cognitivos acionam nosso repertório significativo para interpretar uma imagem, pois é quando todos os signos: ícones, índices e símbolos operam a semiose.

De fato, na cena do jantar, Chris (ou sua habilidade artística) é questionada por Dick. Sem nunca ter visto seus filmes, Dick afirma que Chris não é uma boa cineasta e que, na verdade, nenhum filme feito por mulheres presta. Seu marido, Sylvère, repetiu conscientemente ou inconscientemente a postura questionadora de Dick. A escolha da diretora de narrar essa opressão através de uma câmera subjetiva somada à quebra da quarta parede acentuam a sensação de intimidação. Ademais, se associarmos aos demais simbolismos contidos no ambiente da cena (um restaurante de caças, cuja decoração é composta por cabeças de animais penduradas na parede) sublinha-se o sentimento de intimidação. Chris sentiu-se acuada, como uma presa encarada por seu predador. A sua reação imediata foi fugir (para o banheiro).

Ocorre que essa pesquisa não se restringe à descrição do processo clássico peirciano semiótico de fruição de uma imagem. Também nos intriga a tentativa da tradução daquilo que se sente, além daquilo que se sabe, na experiência de ver um produto audiovisual. O processo de interpretação/tradução daquilo que se sente abarca o sensível e a sensação – o que também gera a produção de sentido.

Na perspectiva de Christoph Türcke (2010), sensação significou percepção, originalmente. Nos dias atuais sensação é aquilo que magneticamente atrai a percepção: o espetacular, o chamativo. A ressignificação do significado (o que Türcke chamou de

deslocamento) da palavra sensação envolve “rejeições, descartes e revoluções sociais em maior escala” (TÜRCKE, 2010, p. 9).

Sensação deriva do latim *sensatio*, que significa sentir, perceber. Aristóteles, segundo Türcke (2010), criou um nome para a percepção sensorial, *aisthesis* (estética): um complexo trabalho de transformação que envolve diversos órgãos sensoriais e cria a estrutura do pensamento: “onde há diferentes formas de percepção, deve haver diferentes fontes de conhecimento” (TÜRCKE, 2010, p. 101).

A definição de Türcke sobre o conceito de sensação está categorizado em dois tipos: o filosófico, que tenta teorizar o processo de sensação/percepção; e o vulgar, que reduz a sensação a um acontecimento espetacular que influencia as massas. O autor traz sua própria crítica nessa categorização: “o discurso vulgar sobre a sensação é no mínimo tão filosófico quanto o filosófico, somente não sabe disso” (TÜRCKE, 2010, p. 119). O filósofo, por fim, conceitua a sensação (ou seu núcleo candente) como uma *mancha cega de difícil visualização*.

Na esteira do argumento poético de Türcke, a tal mancha surgiu muito antes da Alta Idade Média. Antes mesmo dos conceitos de Platão e Aristóteles. Pode ter surgido na Pré-História. No Parque Nacional Serra da Capivara, no Piauí, pinturas rupestres foram encontradas e categorizadas em quatro temas: sexo, dança, caça e rituais. Consoante Marcia Keudouk (2015), amparando-se na arqueóloga Niéde Guidon, alguns registros do Piauí datam de 50 mil anos atrás, o que talvez implique que tais significações sensoriais escapam o nível da cultura, sendo subjacentes a ela.

O desejo, a excitação e o sexo movem as sensações e os processos de percepção desde quando o homem não tinha criado a palavra. Talvez, desde quando ele nem se percebia homem... era apenas elementos químicos em constante transformação. A vida, segundo Flusser, surge a partir da mistura de pelo menos dois organismos: “Estes seres vivos surgem do visgo vital, fecundam-se e novamente submergem naquele. Esta nova submersão se chama “Morte”” (FLUSSER, 2002, p. 2). O referido autor argumenta que o orgasmo foi uma criação da vida para os seres vivos mais “elevados” que desejam continuar vivos após a cópula, cuja intenção mais primitiva seria a de reprodução de outras vidas. O orgasmo, na perspectiva de Flusser, possibilita que alguns seres vivos “acasalem” e esqueçam da morte:

O orgasmo foi concebido para que seres vivos, mesmo debaixo de perigos para a sua permanencia, desejem o acasalamento (para que possam esquecer a morte

---

em favor da vida). Esquecer a morte no entanto é se auto esquecer. No orgasmo as pessoas se desprendem de si mesmo: Um self se diluí no outro. No orgasmo duas pessoas suplantam a morte e com isto a vida (FLUSSER, 1989, p. 3).

A experiência de ter um orgasmo é o estado de imanência do sentir, se fosse possível descrever esse estado em palavras ou conceitos. Porque significa exatamente o contrário de um conceito: é a morte do pensamento. É auto esquecimento. É meditação: não pensar e apenas sentir. O quê? Nomear estraga. Porque as palavras limitam e não passam de traduções.

Muitos tentam. Por exemplo, Wilhelm Reich (1975, p. 55), em *A função do Orgasmo*, discorre que Potência Orgástica seria, numa perspectiva mais filosófica: “a capacidade de abandonar-se, livre de quaisquer inibições, ao fluxo de energia biológica”. Numa descrição psicanalítica: “a capacidade de descarregar completamente a excitação sexual reprimida, por meio de involuntárias e agradáveis convulsões do corpo” (REICH, 1975, p. 55). É como um descarrego daquele desejo aterrado no subconsciente. Um portal que provoca convulsões no processo de sentir-sem-pensar-o-sentir.

Erótico deriva da palavra grega *Eros*, o deus que ora é desejo, ora é amor, depende do discurso. O erótico “é um lugar entre a incipiente consciência de nosso próprio ser e o caos de nossos sentimentos mais fortes”, segundo Audre Lorde (2009, p. 10). Ou seja, a força vital: a energia criativa fortalecida. O encontro com essa força vital – o erótico – é sobre cavar os próprios sentimentos e sensações: conhecê-los e levá-los à consciência.

Chris e Sylvère inauguram o primeiro episódio da série evidenciando um ruído na vida sexual do casal. Eles não transam há algum tempo. A “seca” é quebrada após Chris ler para Sylvère a carta que escreveu para Dick. A carta é repleta de erotismo e contradições. Ela deseja o homem que a reprimiu, em diversos níveis. Surpreendentemente, após ter ciência do desejo de sua esposa por Dick, Sylvère fica excitado, revelando um tipo de fetiche. E então eles transam. Ou, talvez, Sylvère transa e Chris não sabe exatamente como reagir à situação – depende da interpretação do observador ou da observadora.

Ocorre que os primeiros planos do segundo episódio confluem para o orgasmo de Chris e conseqüentemente a explosão de sua criatividade. Ela goza diversas cartas imaginando Dick. É como suplantam a morte de um casamento através do nascimento de um novo prazer: o da imaginação (seja através do fetiche ou da escrita – eles se retroalimentam, na série).

---

O sensível e os sentidos são atravessados, de alguma forma, pelo erotismo. Se estética é sentir/perceber, sensações eróticas (ainda que sutis ou não perceptíveis pelo consciente) abarcam o seu conceito. A série objeto dessa investigação é narrada a partir da dualidade desejo e repressão: manifestações do sensível.

Segundo Maria Rita Kehl (2009), o desejo é o inconsciente e o objeto do desejo está perdido. O sujeito não tem consciência do que deseja, mas sente que deve procurar um objeto que sacie o seu desejo: “A posição do sujeito ante o objeto (perdido) de seu desejo determina seu lugar no fantasma, de onde ele ensaia a sua versão inconsciente a respeito do que o Outro quer dele” (KEHL, 2009, p. 58).

A tensão – tanto do desejo quanto da repressão – estimula a liberação de adrenalina e noradrenalina, o que pode provocar o aumento da criatividade ou imaginação. Essas sensações precisam sair do corpo, de alguma forma: insights de criação. O que pode ser relacionado ao processo de abdução<sup>5</sup> proposto por Peirce.

Chris e Dick, protagonistas da série, lidam com a repressão do desejo que sentem um pelo outro da seguinte forma: Chris começa a escrever cartas e Dick volta a criar esculturas. Diferentes formas de linguagens para transmitir mensagens.

A primeira carta que Chris escreve é lida por meio de uma fabulação do que poderia vir a ser o jantar. Essa projeção poética do que poderia-ter-sido captura e surpreende: a revisitação da sequência do jantar composta de cenas de repressão é transmutada em cenas de desejo. Há mudança na luz (mais amarelada e aconchegante), no enquadramento (mais íntimo, em close) na mise-en-scène (mais surrealista), na atuação (o olhar de Dick não é de intimidação, mas de sedução).

O audiovisual fazendo a sua mágica de tentar traduzir sensações em imagens e sons. Isso transforma o conteúdo simbólico acima mencionado num conjunto sequencial de índices que orquestradamente aponta para outra nuance de significação, acentuada pela trilha sonora. Ouvimos a voz de Chris narrando a sua carta-imagem ao som da música sensual *Fire*, de Mal Devisa. À medida em que Chris vai lendo a carta à Sylvère (e ao observador) revela-se a dualidade desejo e repressão; razão e emoção.

Frisa-se que a presente pesquisa não é sobre recepção da série *I Love Dick*. A metodologia que escolhemos, entrevista semiestruturada, intenta investigar de que forma

---

<sup>5</sup> Abdução, dentro da arquitetura teórica de Peirce, é o processo inferencial ligado a categoria da primeira –exatamente aquela que trata dos processos inconscientes e sensoriais, responsáveis pela descoberta do novo.

---

peças de classes, idades, raças/etnias e gêneros diferentes percebem um produto audiovisual.

Como os sentidos de inteligência e sensibilidades são criados, percebidos e traduzidos (ou não) em signos, palavras, descrições, narrativas, sensações, emoções, afetividades, sensibilidades quando assistimos (passivos-ativos) a um produto audiovisual?

Escolhemos utilizar a Teoria da Estética da Percepção (e não da Recepção) para averiguar nosso questionamento. Nesta preferência de abordagem, salienta-se, não consideramos ultrapassadas as Teorias da Recepção, cuja aplicação é de importância contumaz. Preferimos a abordagem da Teoria da Percepção por trabalhar as sensibilidades mais do que os processos cognitivos de interpretação. Embora consideramos que uma Teoria não exclui a outra.

Marcos Rodrigues (2010) escreveu sua tese de Doutorado propondo-se a pensar em uma forma diferente da recepção para refletir sobre os processos comunicacionais sensíveis do mundo: a estética da percepção. Ele não pretendeu constituir um dogma ou sistema, trata-se de uma técnica com o fim de oferecer um treinamento para a leitura sensível do mundo.

Conforme o referido autor, “os sinais estéticos dão início à nossa cognição sensível pela percepção das formas materiais que compõem as coisas/eventos” (RODRIGUES, 2010, p. 101). Ele compilou tais sinais em três tipos: os sensíveis, os inconcebíveis e os insignificantes.

Os sinais sensíveis seriam aqueles tracejados pelo conhecimento estético, que alcança nossos sentidos e afeta nossa sensibilidade. Já os inconcebíveis refletem aqueles fenômenos que são manifestações do sensível (e do estético), mas que não cabem em conceitos, são inenarráveis, não classificáveis, escapam do campo da lógica. Os sinais insignificantes, por sua vez, desafiam a semiótica, pois não podem ser transformados em signos porque não são interpretados de modo codificado. Os sinais em comento (que são compostos por outros *conceitos* – na ausência de outra palavra que os *defina*) configurariam a percepção e cognição estética no corpo do indivíduo.

É no corpo situado que a experiência de ver um produto audiovisual se integraliza: à medida em que o produto nos seduz (afeta esteticamente), operamos relações cognoscitivas para compreendê-lo. Mas este mesmo corpo pode se deparar com imagens (aqui não restritas à visão) que transcenda seus mecanismos limitados de compreensão –

---

a percepção do inenarrável, inominável, incompreensível. Benjamim Picado (1994) leciona que a matriz da experiência fílmica não está no produto, mas no corpo que o percebe – quando situado (consciente), é capaz de criar sentidos às coisas percebidas. Dessa forma, a capacidade de expressão de um filme “já se encontrará na matéria com a qual ele lida, de modo expositivo; é com referência a essa similitude sinestésica com uma experiência situada no corpo que suas imagens fixam a sede de sua possibilidade de efetivação semiótica” (PICADO, 1994, p. 188).

O audiovisual é capaz de ser ponte entre tempos: presente, passado e futuro. Enquanto um filme é assistido, no presente, a mente do espectador-observador opera experiências e memórias do passado, além de sentimentos e emoções do presente, para conduzir significações futuras. Muitas vezes tais significações independentemente das intenções da obra ou da autoria. A intensidade com que as imagens e sons são vividas pelo observador não dá pra ser regularizada pela obra, “é no âmbito da atividade corporal que o sentido mesmo se gesta - o filme é incapaz de portar sentido, a não ser como repercussão a um olhar do qual se originara” (PICADO, 1994, p. 186 e 187).

### **Conclusão**

Todas as entrevistas colhidas durante a pesquisa foram iniciadas com a seguinte pergunta: o que você sentiu e entendeu do primeiro episódio da série *I Love Dick*? Os sinais estéticos ali presentes na experiência de assistir a série foram amortecidos pela logicidade de narrar suas compreensões e opiniões sobre ela. Alguns entrevistados, mais abertos às sensibilidades, trouxeram com mais vivacidade as sensações em detrimento do pensamento lógico.

A título de exemplo, conforme as percepções de Rosa<sup>6</sup>, o relacionamento entre Chris e Sylvère era abusivo e por isso Chris platonizava uma relação exterior, com Dick. Segundo Bordô, Dick era um babaca, ao passo que Azul considerava-o charmoso. Conforme Marrom, se ela tivesse de ser alguém na narrativa, seria o Dick – com exceção de sua faceta de escroto. Na perspectiva de Ciano, Dick era profundo; para Dourado ele era poderoso. No ponto de vista de Vermelho, Chris era uma aproveitadora – estava na relação com Sylvère por interesse, mas logo depois de conhecer alguém mais influente que ele, quis trocá-lo. Na concepção de Lavanda, Dick usava de uma tática de sedução,

---

<sup>6</sup> Escolhemos dar nomes de cores aos entrevistados e entrevistadas.

---

como o *negging*, para atrair Chris e ambos flertavam. Salmão teve o insight de que o interessante desse encontro entre Dick e Chris era o que ela seria capaz de construir a partir de um sentimento de desejo e repressão.

Apesar do conforto do campo hermenêutico, a interpretação é uma perspectiva de análise semiótica, a do impulso formal. Analisamos também outra: a percepção estética, que pende ao impulso sensível – muito mais difícil de ser narrada. O que se sugere é que ambos angariem importâncias equivalentes na Academia. Em outras palavras, sugere-se que, além de processos hermenêuticos tradicionais, com base em teorias, devemos confiar também em atividades heurísticas, resultantes do momento de exposição sensível ao objeto, para que, além da análise fílmica tradicional, possamos desvelar formas de produção de interpretantes energéticos e emocionais, em acréscimo aos lógicos.

Dentre as constelações que permeiam as sensações, destacamos a eroticidade – o erótico é um tema explorado com profundidade em *I Love Dick*: está presente, em todos os personagens, na busca intensa de si, no outro. É através do erotismo que a protagonista Chris partilha o entrelugar entre consciência e inconsciência do próprio desejo, relacionando-o com o ato de criar.

Ademais, o erótico não está limitado ao sexo, pode ser ampliado para qualquer experiência no âmbito das percepções estéticas contemplativas ou intensas. É também uma qualidade imprescindível para o conhecimento sensível do mundo, pois presente nas coisas e eventos nos atraem de alguma forma, captura a nossa atenção e provoca algum tipo de conhecimento sensível na nossa percepção.

Cingimos a pesquisa a pensar e sentir a obra a partir do espectador, a quem aprendemos de chamar observador, porque limitado às suas concepções de mundo nas suas leituras – não são tão passíveis quanto pretendiam os autores; Acordamos também que dedicar atenção aos sinais estéticos conduz a construção de um conhecimento único, que respeita as subjetividades e as experiências de passado e presente dos sujeitos. Não lemos, apenas. Também sentimos imagens. O observador é também um perceptor.

Dessa forma, não só nos amparamos na ideia de que existem muitas possibilidades de interpretar uma obra audiovisual, como de perceber que os impactos eróticos, de sensações, sentimentos, afetos e concepções ensejam múltiplas possibilidades de sentidos para uma mesma obra.

Não nos interessa muito o resultado: uma resposta como o sim ou não, mas o processo de perguntar e as formas de abduzir silogismos sinestésicos sem que haja,

---

necessariamente, uma equação ou operação lógica completa que responda nossas questões. Propusemos reflexões. Cabe ao leitor ou leitora construir sua resposta (se assim é o seu desejo)... ou formular, junto conosco, outras inquietações.

## REFERÊNCIAS

CARDOSO FILHO, Jorge. **Para “aprender” a experiência estética: situação, mediações e materialidades**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 22, p. 40-52, dez. 2011.

DEWEY, John. **El arte como experiencia**. Trad.: Jord Claramonte. Ed: Paidós Iberica. Barcelona, 2008.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Trad.: Sebastião Uchoa Leite. Ed: Perspectiva. São Paulo, 1976.

FLUSSER, Vilém. **Orgasmo, técnicas de reprodução e Fazer Crianças**. Trad.: Günter Wilhelm Uhlmann, 2002. Disponível em:  
<[https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/FLUSSER%20Vilm/orgasmo\\_tecnicas\\_de\\_reproducao\\_e\\_fazer\\_crianças.pdf](https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/FLUSSER%20Vilm/orgasmo_tecnicas_de_reproducao_e_fazer_crianças.pdf)>. Acesso em: 15 jan. 2020.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo, 1989.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões**. São Paulo : Boitempo, 2009.

LORDE, Audre. Os Usos do Erótico: O Erótico como Poder. **In: Textos de Audre Lorde**. Dezembro de 2009. Disponível em:  
<<https://apoiamutua.milharal.org/files/2014/01/AUDRE-LORDE-leitura.pdf>>. Acesso em: Ago. 2020.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. Ed: Paullos. São Paulo, 2007.

PICADO, Benjamim. Cinema: da sedução à dissolução. In: **Brasil. Comunicação, cultura & política**. (Orgs.) FAUSTO NETO, Antonio; BRAGA, José Luiz e PORTO, Sérgio Dayrell. Ed: Diadorim. Rio de Janeiro, 1994.

PINTO, Julio. **Dossiê: FILOSOFIA DA LINGUAGEM E SEMIÓTICA**. Sapere Aude – V. 7, N. 14, Jul./Dez. 2016.

REICH, Wilhelm. **A função do orgasmo: Problemas econômico-sexuais da energia biológica**. Trad.: Maria da Glória Novak. 9ª edição. Ed: Brasiliense. São Paulo, 1975.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa: Tomo III**. Trad.: Roberto Leal Ferreira. Ed. Papirus. Campinas, 1997.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada: filosofia da sensação**. Trad.: Antonio A. S. Zuin [et al]. Ed: Unicamp. Campinas, São Paulo, 2010.