



UNA COMPARACIÓN INTERDISCIPLINAR ENTRE FENÓMENO ARTÍSTICO Y JURÍDICO

DISERTACIÓN

MORAES, Gerson Leite de¹, MORAES, Lídia Leite de²

MORAES, Gerson Leite de. MORAES, Lídia Leite de. **Una comparación interdisciplinaria entre fenómeno artístico y jurídico**. Revista Científica Multidisciplinaria Núcleo do Conhecimento. Año. 08, ed. 05, vol. 02, págs. 49-74. Mayo 2023. ISSN: 2448-0959, Enlace de acceso: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/filosofia-es/artistico-y-juridico>, DOI: 10.32749/nucleodoconhecimento.com.br/filosofia-es/artistico-y-juridico

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo analizar la interdisciplinariedad entre el fenómeno artístico y el jurídico. Dentro de este tema se exponen las potencializaciones del Arte y el Derecho, ya que, en conjunto, pueden presentar una herramienta que va más allá del entretenimiento artístico y la dogmática jurídica, por lo que se realizarán conferencias y analogías entre los objetos estudiados. A través del Arte se abordarán y conceptualizarán algunos conceptos, estos son: la comprensión logopática y la "imagen-concepto", temas artísticos que se vinculan con el lenguaje fílmico. La contextualización de ambos conceptos se produce a través del uso del cine en la propaganda varguista. Al final del artículo se retoma el análisis interdisciplinario entre los fenómenos artísticos y jurídicos bajo el sesgo de la Poética de Aristóteles, obra encargada de explorar la representación de la realidad a través de dos conceptos que el filósofo denominó: Mímesis y Catarsis. Otros autores del campo de la Política, la Comunicación y el Lenguaje serán movilizados para lograr el respectivo objetivo del artículo.

Palabras clave: Arte, Derecho, Logopática, concepto-imagen, Mímesis.

1. INTRODUCCIÓN

En el libro *Crítica da razão pura* ^[3], de Immanuel Kant, se presenta un concepto de gran relevancia para el universo científico: el fenómeno. Esta terminología, que proviene del griego *phainomenon*, se puede definir como "lo que aparece a los ojos".^[4]



El hombre sólo tiene el *fenómeno*, y no el *noúmeno*, que significa “la cosa en sí”. Por tanto, la aparición de las cosas en la mente humana es un proceso unilateral, no ocurriendo nunca el proceso de conocimiento de las cosas en sí mismas. El fenómeno es la apariencia sensible que se opone a la realidad. ^[4]

Vale la pena entender que tal expresión contribuye a la conceptualización de un *fenómeno artístico* y de un *fenómeno jurídico*, pues ambos están impulsados por una percepción, creación e interpretación subjetiva del hombre, como se demostrará a continuación.

El proceso de comparación entre fenómeno artístico y fenómeno jurídico sólo puede darse previa conceptualización de tales fenómenos, teniendo en cuenta su historia y evolución.

De esta forma, un *fenómeno jurídico* puede ser definido como el *surgimiento de una conducta normativa a partir de una manifestación cultural del hombre cívico*,^[5] de manera que los hechos sociales a partir de las relaciones humanas dan lugar a la mera normativa estatal que tiene como finalidad objeto de regular tales enlaces:

[...] os fenômenos jurídicos são produto de um determinismo causal, pensando como melhor caminho para a compreensão do presente e do passado. De outra parte, os aspectos sociais não são explicados por seus determinantes, mas relacionados metafisicamente com o espírito do povo. ^[6]

Contrariamente a lo que se perpetúa en el ámbito jurídico^[7], el Estado no es quien crea el fenómeno jurídico: es sólo un agente que ordena las relaciones humanas, es un regulador, ya que el fenómeno jurídico es un proceso que surgió culturalmente para luego convertirse en una ficción jurídica denominada Derecho. Así, la Ley sólo es rectificadora por el Estado.

La expresión *positivismo jurídico*, por ejemplo, tiene su origen asociado a la ideología de que sólo el Estado tiene la potestad de establecer el Derecho. ^[7] Este carácter gubernamental es, en definitiva, un instrumento que propicia la vida humana, pero no es su origen.



Además, el fenómeno jurídico no es sólo un producto cultural, sino también un producto mutable^[8], es decir, está sujeto a la evolución de las sociedades,^[9] a los cambios del hombre contemporáneo y al surgimiento de nuevas formas de relativas y, por tanto, la Ley está siempre sujeta a revisiones y modificaciones, carentes de carácter permanente. El estado de derecho existirá siempre:

Todo e qualquer conteúdo pode ser Direito. Não há qualquer conduta humana que, como tal, por força do seu conteúdo, esteja excluída de ser conteúdo de uma norma jurídica. A validade desta não está negada pelo fato de seu conteúdo contrariar o de uma outra norma que não pertença à ordem jurídica cuja norma fundamental é o fundamento de validade da norma em questão. ^[10]

Aún en este punto del fenómeno jurídico, el lenguaje jurídico utilizado trae consigo similitudes con el lenguaje narrativo, ya que el Derecho y la argumentación jurídica se construyen a través de un constante ejercicio interpretativo –tal como se construye una novela literaria. ^[11]

Sin embargo, el Derecho es el resultado de una construcción lingüística e interpretativa que involucra a varios actores en el proceso, dada su aplicabilidad en el espacio-tiempo dentro de un sistema normativo nacional. Esta es una característica que diferencia el fenómeno jurídico del fenómeno artístico, ya que demasiadas obras artísticas (principalmente obras literarias) siguen obedeciendo a una esfera de poder individual, aunque tengan aportes menores de terceros; parten de una idea primaria y temporal de su creador, demostrando que el individualismo es común en el proceso creativo. La producción artística es a veces un proceso solitario.

El cine, que se detallará en otros apartados del artículo, acaba siendo en sí mismo una excepción a partir de esta premisa del fenómeno artístico, ya que el lenguaje fílmico es una construcción colectiva ^[12] en la que hay un equipo que conforma la película. Un ejemplo es la relación entre director y guionista, que, en la mayoría de los casos, no está compuesta por un solo agente.

De esta manera, la figura del director se guía por las escrituras narrativas de la figura del guionista, y, a partir de ello, el director tiene libertad de imaginario para filmar las



escenas desde su estilo de filmación –e incluso este aporte está sujeto a interpretaciones. Es decir, el lenguaje fílmico consiste en fusionar la imagen con el texto y este es un proceso colectivo porque involucra aportes de la misma proporción.

[13]

Frente a esta primera comparación entre el fenómeno artístico y el fenómeno jurídico, fue posible comprender que el cine es una excepción dentro del fenómeno artístico, además, por supuesto, de demostrar su capacidad de exploración junto al ámbito jurídico.

Con base en esta explicación anterior, es necesario volver al fenómeno jurídico para concluir sus características, ya que la producción jurídica nunca es individualista y construida por un solo agente:

Produz-se, contudo, o direito sempre a muitas mãos, o que obriga o respeito a uma lógica encadeada, de modo que o produtor posterior possa utilizar o argumento prévio como supedâneo, dando ares de uma linearidade e continuísmo à obra herdada. [11]

De esta forma, el fenómeno jurídico también puede visualizarse a través de una esfera lineal de continuidad colectiva, no solo evolucionando a partir de los cambios sociales (como se mencionó anteriormente), sino alcanzando estos objetivos a través de las miradas constructivas de juristas y legisladores a lo largo del tiempo.

La tendencia textual productiva del Derecho, desde el momento en que emerge de un nuevo acto adjudicativo, reproduce saberes que forman una propensión del derecho. [11] Por tanto, el fenómeno jurídico puede ser analizado bajo diferentes temáticas; sin embargo, en este trabajo, el fenómeno jurídico se dedica exclusivamente al derecho laboral.

Concluyendo este punto, como acabamos de explicar, el Derecho avanza en función de la marcha de la sociedad y de las aportaciones de los operadores del Derecho; por tanto, el fenómeno jurídico puede visualizarse en manifestaciones jurídicas inimaginables en el futuro, incluso para los juristas, aunque todas las manifestaciones necesitan de la misma regulación estatal.



Por otro lado, el fenómeno artístico tiene su simbología revelada en la expresión “el arte por el arte”, es decir: tal fenómeno no necesita elementos externos para explicarlo, no necesita motivaciones ideológicas, didácticas o estéticas. ^[14] El objeto del arte es él mismo.

Sin embargo, actualmente existe una necesidad constante de comentarios sociales apegados a las obras artísticas, de lo contrario, esto no es una obligación de sus creadores: es solo una práctica generacional, en sus respectivos juicios exteriorizados dentro de un ámbito de comunicación en redes, ^[15] requiriendo explicaciones del creador artístico como si fuera la defensa en un tribunal inquisitivo de internet.

Es más, si el fenómeno, según Kant, trata de lo aparente, el fenómeno artístico pasa por ese mismo ámbito, en el sentido de que remueve el lado subjetivo de quien lo interpreta y vislumbra, demostrando que el verdadero mensaje que el autor quiere transmitir nunca se vuelve predecible o palpable.

Así, el mensaje que quiere alcanzar el autor de la respectiva obra queda en un campo inalcanzable para otros agentes interpretativos, demostrando el carácter aparente del fenómeno artístico. Frente a esta explicación, Friedrich Nietzsche recuerda: “[...] toda la vida descansa sobre la apariencia, el arte, la ilusión, la óptica, la necesidad de la perspectiva y el error”. ^[16]

Además, al delimitar el fenómeno artístico y su respectiva conceptualización, también es necesario entrar en la manifestación de tal fenómeno, es decir, cómo el agente (artista) expresará su obra.

La música, la literatura, el cine, el teatro, el dibujo y muchas otras formas de expresión artística pueden ser una manifestación del fenómeno artístico. No hay limitaciones cuando se trata de *arte por el arte*. Y, a partir de aquí, el cine, que es uno de los temas centrales de esta investigación, será ampliamente discutido como modalidad de expresión artística, dada su popularidad y reconocimiento en todo el mundo ^[17] y la empatía que genera en el público espectador – teniendo, este último apartado, todo



un tema delimitado referente al *concepto-imagen* y al entendimiento logopático, terminologías creadas por Julio Cabrera. ^[18]

En palabras de Felipe Chaves Pereira: “Teniendo en cuenta el perceptible predominio de la sociedad contemporánea de la imagen como elemento de comunicación generalizado, en detrimento, por ejemplo, de una cultura escrita [...]”. ^[11]

A partir de las definiciones de tales fenómenos, las similitudes entre ellos son explícitas, y, en este momento, es imprescindible hacer comparaciones entre el fenómeno jurídico y el fenómeno artístico.

El fenómeno artístico lleva consigo una finalidad empática que contribuye a la interpretación del individuo y sus acciones; por tanto, el arte contribuye cultural, intelectualmente, pero también a la reflexión humana a través de la mirada interpretativa personal y afable.

En general, el fenómeno artístico puede generar una sensación de exposición a un mundo más real, conformando *la alegoría de la caverna de Platón*, ^[19] que enfatiza mucho la apreciación estética de la mirada humana ante la belleza y riqueza del entorno, tal que el fenómeno artístico está íntimamente asociado.

La presencia del Arte tiende a la cultura opulenta y al cine. Tanto el arte como el cine utilizan la imagen como medio de comunicación social, y ambos pueden ser vistos como una fuente de conocimiento que proviene de la sociedad y es valorado por ella. ^[9]

A su vez, el fenómeno jurídico se ocupa, de hecho, del mundo real, por más doloroso y arduo que sea, empujando a las personas hacia la realidad objetiva de una vida llena de destrezas y dificultades humanas, donde el conflicto es tangible y los derechos se comunican mediante una hoja de papel gris con palabras difíciles de pronunciar e interpretar. El fenómeno jurídico surge desde la perspectiva de quien lo conoce en profundidad y lo interpreta y lo vive en la práctica; por tanto, las mismas miradas que juzgan no son las mismas miradas de los que son juzgados.



Además, el fenómeno jurídico adopta como regla básica que debe haber violación de derechos claros y ciertos para que exista la posibilidad de entrada jurisdiccional. Así, el conflicto es casi una característica indisoluble del fenómeno jurídico. Sin embargo, se sabe que actualmente esto está por cambiar con el acceso a la Justicia, a través de instrumentos como la Conciliación y la Mediación, que ofrecen al fenómeno jurídico nuevos paradigmas conceptuales y posibilitan una relación más estrecha con el fenómeno artístico y la creatividad.

El fenómeno artístico se ocupa del dolor humano sin entrar necesariamente en un conflicto jurídico; siempre es una mirada interna, que, en contados momentos, puede ser compartida con terceros y, entonces, se produce el proceso empático, o, lamentablemente, el proceso apático.

Si las artes funcionan como una forma de comunicación, entonces pueden generar una interacción profunda con sus destinatarios, como una forma de ejercer la reflexión, la interpretación y, por supuesto, la empatía.

As artes em todas as suas dimensões (literária, pintura, desenho ou cinema) utilizadas como processo educativo requerem propostas transdisciplinares, pois, ainda que se diferenciem nas narrativas, figuras de linguagem, conceitos, categorias, metáforas, alegorias e outros elementos, contribuem, através de questionamentos, reflexões e avaliações para a construção do ser humano em sua maior concepção, um cidadão.^[9]

El fenómeno jurídico no puede descomponer la esencia de los individuos hasta el punto de educarlos como ciudadanos, de esta manera, tal fenómeno termina por tratar directamente con los actos humanos, y a pesar de actuar con la naturaleza humana a través de sus acciones, presenta un enfoque en la la obtención de una solución para la demanda judicialmente tratada, es una mirada dirigida a la solución de un problema específico, mientras que el fenómeno artístico logra captar la esencia humana y tratarla de manera integral, reflexiva y didáctica, teniendo en cuenta todas sus especificidades y asperezas.

Este fenómeno también se extiende a quienes trabajan en el campo del derecho; por el contrario, para los profesionales del derecho, la figura del fenómeno artístico es



inseparable, ya que influye en el proceso creativo ^[11] y forma a los profesionales del derecho en un sentido empático hacia la situación de sus futuros clientes y asistidos. Considerar al Derecho como un estudio destinado únicamente a un área del saber es perjudicial para los resultados procesales y profesionales.

Desde el punto de vista profesional, la preparación del jurista va mucho más allá del fenómeno jurídico, pues es necesario conocer las dimensiones de la realidad con la que trabajará ese jurista. Y el Derecho, demasiado, tiene una producción *monodisciplinar de saber*. ^[9] Esto resulta insuficiente a largo plazo.

El arte funciona como propulsor en la formación humanística de un ciudadano, y, en consecuencia, el fenómeno artístico es capaz de lidiar con los sentimientos y pasiones humanas sin juicios previos, burocracias, y hace un proceso de imagen y semejanza con las miradas subjetivas de sus admiradores.

Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o *sublime*, enquanto domesticação artística do horrível, e o *cômico*, enquanto descarga artística da náusea do absurdo. ¹⁶

Por ahora, las diferencias entre ambos fenómenos, en varios momentos, son tenues, casi imperceptibles; en otros momentos, son diferencias abrumadoras, casi opuestas, pero ambas tienen el propósito de mejorar la vida humana, facilitando las conexiones creadas entre los seres y la posibilidad de evolución de nuestra especie.

La dicotomía existente entre los dos fenómenos es aceptable. Sin embargo, es necesaria una conjetura donde el fenómeno jurídico y el fenómeno artístico confluyan en favor de una construcción social, cultural y humanista.

Además, el fenómeno jurídico no tiene alcance suficiente para su evolución y mejor desarrollo de la sociedad, y es a partir de temas como la Filosofía del Derecho, la Sociología del Derecho y la Psicología Jurídica que este puede adquirir una nueva comprensión.



Pierre Bourdieu ^[20] lo establece de manera trascendental, reconociendo que el alcance de *la pura teoría jurídica*, ^[21] como intento de Kelsen, no puede rebasar un límite; según él, *ultraconsecuencia* de un balbuceo de muchos juristas de hacer un cuerpo de normas teniendo el Derecho, como fundamento propio, sin tener en cuenta las presiones sociales y los contextos históricos, filosóficos y sociológicos del proceso formativo individual.

Luego, junto a figuras posteriores a Bourdieu, emerge una serie de investigadores que entienden la necesidad de investigar el fenómeno jurídico más allá del propio proceso doctrinal.

En vista de ello, en los últimos años ha habido un gran avance científico en estos temas y un vasto campo de discusión que involucra al Cine, la Filosofía, la Educación y el Derecho.

2. COMPRENSIÓN LOGOPÁTICA Y EL “CONCEPTO-IMAGEN”

El fenómeno artístico reseñado en el punto anterior puede darse por diversas vías, y el cine es una de ellas. En 2006, el citado filósofo Julio Cabrera ^[32] llegó a escribir un libro llamado “*O cinema pensa*”, en el que se desarrolla una teoría científica que involucra conceptualizaciones finalistas filosóficas creadas por el propio filósofo. El principal objetivo de la investigación de Cabrera es que el cine sea visto como un discurso filosófico.

Esta hipótesis busca explicar el cine más allá del entretenimiento, pero también como una forma de pensar, es decir, una forma de ver la realidad más allá del punto de vista individual, ya que el cine logra compartir otras miradas del mundo sin que el espectador abandone su respectiva realidad social. El punto de partida que presenta esta teoría es el acto de ver una película.

A partir de esta breve acción placentera basada en una libre elección, el espectador debe tener una profunda implicación a través de la experiencia emocional, pero no empírica^[22] con lo que ve en pantalla, para luego generar una empatía previa con esa situación ficcional.



Eso se convertirá en una comprensión de la realidad, un reflejo del exterior mundano y una autorreflexión; de esta manera, el cine cumple su rol no sólo como fenómeno artístico, sino como preceptor en la formación humanística.

El movimiento cinematográfico, en síntesis, se encarga de encender sentimientos humanos a partir de una simpatía provocada en el público espectador. La empatía que se genera a través de las películas solo se puede ejercer cuando se comparte desde la impresión humana y se alinea con las experiencias y relatos personales, como un espejo reflectante.

La huida de la realidad a través del cine no puede verse como pura alienación, ya que la experiencia de ver una película genera una emoción ^[33] y estimula la sensibilidad cognitiva; por lo tanto, existe una tendencia natural de que las películas, cuando se ven, logran transmitir un mensaje, pero también son capaces de generar un diálogo no directo con el espectador, es decir, cualquier película que se ve genera un impacto, y aunque sea negativo se genera una impresión humana

En el debate entre cine y filosofía, Julio Cabrera acaba planteando una discusión sobre la superioridad del lenguaje cinematográfico sobre el lenguaje escrito. Al hacerlo, esta nueva forma de pensar se denomina *logopática* ^[22] (una combinación de *lógica* y *pática*).

Sobre este tema, Graeme Turner ^[23] recuerda que el cine y el lenguaje escrito no son lo mismo porque el cine no tiene un sistema discreto de significados ^[34] y, en varios momentos, el lenguaje cinematográfico equivale a este con el lenguaje escrito. Sin embargo, el cine, por ejemplo, no tiene equivalente a la sintaxis; lo más cercano que se ve es el plano ^[35] entre una escena y otra. Para su mejor realización debe haber un esfuerzo: desde el polo activo por hacer un buen trabajo, y desde el polo pasivo por captar el mensaje pasado.

Ser consciente de que una película se compone no solo del guión, sino también de los aspectos sonoros y visuales, es importante en relación con la teoría de Cabrera, ya que crea su propio concepto para esto: los llamados *conceptos-imagen*. ^[18]



Estos *conceptos-imagen* no pueden ser vistos como sinónimos de los *conceptos-idea* presentes en la Filosofía. Los *conceptos-imagen* son una sistematización de carácter heurístico y crítico;^[36] sin embargo, también están sujetos a una diferencia con la literatura y la filosofía por la técnica, y no necesariamente por la cuestión de la naturaleza.^[36]

Julio Cabrera^[18] señala que no puede responder de forma esencialista a la definición de *concepto-imagen*, pero sí que puede, de forma relativa, conducir a una dirección compresiva, aunque sin cerrar la posibilidad de una conclusión o respuestas extraídas de manera completa.

Así, en esencia, los *conceptos-imagen* son los valores cognitivos, persuasivos y argumentativos que se pueden generar a través de un componente emocional que nace al mirar algo en pantalla, algo que tiene la fuerza suficiente para componer o formar parte de una pretensión de verdad y universalidad.^[18]

Esta técnica, que Julio Cabrera^[18] busca delimitar, está compuesta por el “abrumador”, que obtiene una película frente al lenguaje escrito de la literatura; es decir, una película logra transmitir mejor la realidad que un libro, y esto incide directamente en el impacto emocional que se puede generar en el espectador.

Como alertava o genial cineasta soviético, no início do século XX, podemos desenvolver uma manipulação construtiva da linguagem do cinema não apenas no sentido de fazer uma ilusão irreal parecer real, mas de produzir, através da montagem inteligente, uma reação valorativa e crítica do espectador. O cinema deveria, nesta perspectiva, não apenas contar histórias, mas instigar a produção de um raciocínio crítico no espectador.^[22]

El caso es que, desde el momento en que se descubre y populariza el cine, intuitivamente, existe un interés por esta ilusión irreal, y esta puede ser utilizada tanto de forma beneficiosa como malévola, como se verá más adelante en el siguiente tema.

Julio Cabrera entiende la importancia del lenguaje escrito; sin embargo, al describir su teoría, expone que el lenguaje cinematográfico es responsable de una proximidad



entre la imagen y la realidad sensible, y esto es muy importante en la formación humana, más que el lenguaje escrito.

Não se trata de apenas assistir ao filme como uma experiência estética ou social, desarticulada de raciocínio, ou ler um comentário sobre a película, mas de desenvolver uma interação lógico-afetiva profunda, que evidencie a presença de conceitos ou ideia nas imagens em movimento. [24]

Por lo tanto, la comprensión logopática surge en este contexto de imagen fílmica en expansión con una sociedad que no encuentra soluciones eficientes a las nuevas tecnologías y problemas que surgen de la globalización y las ideologías en conflicto.

El surgimiento del cine choca con los problemas culturales y económicos de una sociedad en expansión generacional, exigiendo una evasión de la realidad y un cine que dialogue con estos temas, propagando así el origen del cine realista crítico. [24]

Como enseña Janie K. Pacheco: “En sus inicios, lo que despertaba la curiosidad de la gente por el cine era su capacidad para “reproducir”, de forma casi perfecta, imágenes del mundo real”. [17]

Por lo tanto, el cine es la realización de deseos e ideas humanas para influir en muchos espectadores, no solo a través del puro placer que genera, sino como una figura que acerca las emociones y genera compasión o repulsión según lo que se esté viendo.

[...] A constituição do mundo imaginário que vem transformar-se no lugar por excelência de manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem, graças à convergência entre as características da imagem cinematográfica e determinadas estruturas mentais de base. [24]

Con la teoría científico-filosófica de Julio Cabrera, se logró visualizar el tema del entendimiento logopático siendo demostrado y expuesto como discurso filosófico; por lo tanto, la cinematografía se convirtió en un poderoso elemento para comprender el mensaje transmitido al espectador, algo que el lenguaje escrito es incapaz de hacer (como se demostró anteriormente).



La teoría de Julio Cabrera se remonta al lanzamiento del libro que le dio origen, es decir, en 2006; sin embargo, lógicamente, muchos filósofos y sociólogos del área de la Comunicación ya habían advertido la tendencia que presenta el Cine en la formación cultural, social y humanística. No sólo analizada por el sector científico, de forma intuitiva, sino también percibida por el sector político-ideológico.

En el caso de Brasil, a través de conceptos sociológicos y artificios propagandísticos, la propaganda varguista, que tuvo lugar durante el período en que Getúlio Vargas estaba en el poder (1930 a 1945), estuvo muy influenciada por la propaganda nazi, ya que Hitler admiraba mucho el cine y veía en él un potencial para la propagación del nazismo y el fascismo. ^[37]

Así, el período Vargas logró utilizar el cine como medio para incidir en una ideología, a partir de mensajes que no eran directamente políticos, y para ello utilizó la imagen en movimiento como aliada.

Por lo tanto, en este tema se pudo analizar cómo la propaganda varguista fue uno de los primeros movimientos en el país en utilizar la publicidad ágil, que utilizaba las manifestaciones artísticas como dispositivos para transmitir un mensaje al pueblo. Por ello, en el siguiente tema se analizará la propaganda varguista desde la perspectiva de la comprensión logopática.

3. EL USO DEL CINE EN LA PUBLICIDAD VARGUISTA COMO EJEMPLO DE COMPRESIÓN LOGOPÁTICA

La comprensión logopática, objeto de estudio tratado en el tema anterior, es una de las vías para dilucidar la influencia que una película (lenguaje imaginario combinado con lenguaje escrito) puede tener sobre ciertas cuestiones subjetivas que invaden al espectador nada más comenzar el rodaje y hay una comprensión de lo que se está viendo.

Si no, al mismo tiempo que el cine y la comprensión logopática juegan un papel social y culturalmente benéfico, a lo largo de la historia han sido utilizados como instrumentos



de presentación de un proyecto político, de perpetuación ideológica y de propagación de una dictadura desviada de una agenda política democrática en un sentido profundo y el Brasil ruralizado, bien contemplado por las riquezas capitalinas y los centros urbanos, dejando al interior pobre, hambriento y miserable.

Este momento histórico se conoció como la Era Vargas. Es el nombre dado al período en que Getúlio Vargas gobernó el país. En estos quince años de gobierno (1930 a 1945), una parte minoritaria de este período fue democrática y el resto autoritaria; sin embargo, el perfil que adoptó Getúlio a lo largo del proyecto político de la Era Vargas fue el de un gran aficionado a las artes. ^[25]

Maria Helena Capelato afirma que: “El cine, el teatro, la música, las artes plásticas y la arquitectura eran valorados en estos regímenes, pero no de la misma manera ni con igual intensidad”. ^[25]

Influenciado por el ministro alemán de Propaganda Nazi, *Joseph Goebbels* ^[38], cinéfilo, Getúlio Vargas acabó estimulando la producción artística y cultural brasileña con el ímpetu exclusivo de presentar su proyecto político a las masas, y el cine fue uno de los recursos más utilizados para ello.

El proyecto político era, en cierta medida, patriótico, pues consistía en una presentación de la reconstitución de la historia nacional y de una geografía brasileña desconocida por las esferas urbana e industrializada.

Sin embargo, el cine, en su ámbito físico, por estar precisamente en los centros urbanos, se convirtió en un instrumento elitista que no fue capaz de llegar a las verdaderas masas de un Brasil ruralizado en las regiones del interior, lo que influyó directamente en el fracaso de este proyecto político-cultural de Getúlio.

Esto también ocurrió en la historia de los movimientos cinematográficos brasileños, principalmente en el movimiento *cinema novo*, ^[26] que se convirtió en un movimiento experimental, que retrataba a la gente de manera crítica y sociológica, pero no pudo llegar directamente a estos grupos, ya sea por cuestiones de clase estructural, o



porque no estaba ligado a los beneficios políticos, que, como se verá más adelante, fueron tácticas utilizadas durante el período de Vargas.

El proyecto político e ideológico institucionalizado en el período Vargas, que utilizaba la imaginaria de masas (el cine) como medio para lograr el fin propagandístico, necesitaba lidiar con una realidad fáctica que Brasil, en ese momento, no estaba estructuralmente preparado.

Thompson recuerda: “Lo que importa en la comunicación de masas no es el número de individuos que reciben los productos, sino el hecho de que estos productos estén disponibles en principio para una pluralidad de destinatarios”. ^[27]

Otro motivo a destacar como responsable del fracaso de este proyecto es que el *estilo Hollywood* estaba en auge, ^[17], y en consecuencia, en términos de taquilla, algunas películas estadounidenses superaron con creces a las películas nacionales resultantes de este proyecto de Vargas.

El período Vargas utilizó muchas herramientas para demonizar a ciertos opositores e ideologías contrarias a las adoptadas por el gobierno actual, ^[25] y el cine se utilizó como herramienta de persuasión a partir del consumo de estos contenidos. Un lenguaje sencillo pero agresivo tenía como objetivo primordial provocar pasiones para llegar directamente a las masas. ^[25]

El ímpetu fue transmitir un mensaje sencillo, pero que generara una reflexión profunda, llena de poderosos mecanismos emocionales que llegaran no solo a un grupo de personas, sino a miles de ellas.

Una mera reproducción de lo que estaba sucediendo al mismo tiempo en Alemania y Argentina, ^[25] Vargas fue un estratega que simplemente no permitió la polarización política oficial:

Criaram-se aparatos para difundir a ideologia corporativa, para engrandecer a posição do chefe da nação, assim como para exercer a censura nos meios de comunicação, caso do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e do Departamento Oficial de Publicidade (DOP). ^[28]



Con una propaganda activa en la represión y la censura, la Era Vargas tendría su ideología acogida por el polo pasivo (el pueblo), tanto en los ámbitos populares como en los más elitistas; sin embargo, la aceptación o recepción de esta ideología es un gran punto a explorar.

Lo que hizo Vargas en su gobierno puede ser innovador para la época, pero es una convergencia entre la comunicación masiva y la propagación de una ideología. Según Turner, ^[23] la ideología en las películas se puede encontrar a través de imágenes, mitos, convenciones y estilos visuales, y no existe una posición ideológica directa, reflexiva o declaratoria que se pueda visualizar.

La transmisión de este conjunto de ideas es recibida por el lado pasivo a través de la interpretación, ^[13] implicando un proceso activo y creativo ^[9] que puede involucrar aspectos subjetivos y específicos de un intérprete, pero también pueden incluirse aspectos generales de carácter social e histórico comunes a más de una persona – y también puede ocurrir lo contrario.

En este tema de la recepción ideológica a través de la comunicación masiva, John B. Thompson explica que:

Uma vez que a interpretação das formas simbólicas exige uma contribuição ativa do intérprete, que traz uma estrutura pessoal de apoio à mensagem, segue-se que as maneiras de compreender os produtos da mídia variam de um indivíduo (ou um grupo de indivíduos) para outro, e de um contexto sócio-histórico para outro. ^[27]

Las formas simbólicas^[27] a las que se refiere John B. Thompson están adscritas a dos tipos de valoración: la primera de ellas es la valoración simbólica, es decir, la apreciación que se da de aquello; y, de forma secundaria, pero no menos importante, está la valoración económica, ^[39] es decir, el valor económico que se le da a ese formato simbólico.

Por lo tanto, la interpretación consiste en factores externos cuando hay una recepción de un mensaje a través de un medio de comunicación. El hecho de que el proyecto del cine varguista fuera un fracaso (debido a la concomitante popularización del *cine*



de Hollywood) no significa que el mensaje no fuera absorbido por algunos intérpretes, y no significa que no funcionaran otros medios de comunicación, como el la radio y la prensa escrita.^[25]

El proyecto Vargas, con su aparato comunicativo artístico, funcionó como funcionó el proyecto comunicativo ideológico de Hitler en Alemania,^[25] siendo necesario establecer las debidas proporciones de cada propósito político inserto en los diferentes contextos sociales.

Un gobierno, tan largo como el de Getúlio, revestido de socialdemocracia,^[25] no se sostenía sólo de propaganda; pero, también, la buena aceptación de esta propagación, es decir, parte de este proyecto político de emparejar los medios de comunicación, fue en parte exitosa, y el proceso artístico se acopló a esta manipulación ideológica.

Además de que la propaganda funcionó parcialmente, el período Vargas se ubica históricamente en el inicio de la urbanización; pronto, Getúlio fue consciente de ello y vino a cambiar circunstancialmente la realidad de los brasileños, acelerando ese proceso de desarrollo nacional a través de la conquista del sufragio femenino y la creación de la CLT.^[29] Por lo tanto, a pesar de las críticas que sufrió, Getúlio tardó en tener una oposición fortalecida.

Origen rural, falta de experiencia política, falta de madurez y conciencia de clase son algunas de las razones que Maria Helena Rolim Capelato^[25] inserta en su investigación para justificar la aceptación y adhesión de tantos trabajadores al carisma y demagogia de Vargas.

De esta forma, muchos trabajadores aceptaron este período de conquistas, sin mucho alboroto ni cuestionamiento, porque había ventajas, además de promesas y presentación política a través de los medios. Los resultados de los anuncios llegarían a la gente en forma de beneficios reales para los trabajadores.^[25]



Otro punto que merece algún énfasis es el papel que juega la publicidad en la formación de los individuos cuando están expuestos a tanta propaganda política e ideológica, y cómo puede ganar protagonismo frente a otras relaciones humanas:

Dizer que a apropriação das mensagens da mídia se tornou um meio de autoformação no mundo moderno não é dizer que ele é o *único* meio: claramente não é. Há muitas outras formas de interação social, como as existentes entre pais e filhos, entre professores e alunos, entre pares, que continuarão a desempenhar um papel fundamental na formação pessoal e social. Os primeiros processos de socialização na família e na escola, são, de muitas maneiras, decisivos para o subseqüente desenvolvimento do indivíduo e de sua autoconsciência. Mas não devemos perder de vista o fato de que, num mundo cada vez mais bombardeado por produtos das indústrias da mídia, uma nova e maior arena foi criada para o processo de autoformação. ^[27]

La publicidad y la propaganda, a través de los medios de comunicación, no pueden ser vistas como el único medio del proceso de autoformación de un individuo. El gran problema que implica este desarrollo es el lugar que ocupa la publicidad y la propaganda en la formación humana, hasta el punto de reemplazar otros medios de formación más importantes, como son las relaciones entre padres e hijos y maestros y alumnos.

La propaganda puede tener un mensaje claro y objetivo, pero también puede tener un objetivo oculto que no es visible en el momento histórico de su creación, como sucedió con la propaganda varguista. El éxito parcial de este sector en la Era Vargas tiene muchas circunstancias causales, ya sean políticas, históricas, ideológicas, sociales, culturales o jurídicas.

Dado todo lo expuesto, ¿será el cine, al igual que otros medios de comunicación, lo suficientemente fuerte como para influir en la propagación de una ideología a través de artificios emocionales? ¿O todo el convencimiento en el período de Vargas provino pura y simplemente de la coerción y los beneficios reales para los trabajadores?

Es un área cubierta por la investigación científica. Por ejemplo, la comprensión logopática como aspecto de la representación de la realidad, explorada en el tema



anterior, responde en parte a esta pregunta, de lo contrario no basta con agotar este tema, es necesario abordar los aspectos artísticos y filosóficos creados por Aristóteles. Ellos son: Mimesis y Catarsis.

4. EL LENGUAJE ARTÍSTICO Y JURÍDICO BAJO EL ASPECTO DE LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD - MIMESIS Y CATARSIS

No se puede negar que Aristóteles es uno de los grandes nombres del debate filosófico, pero también tuvo un impacto exponencialmente bien dirigido en el debate artístico porque, además de haber creado una de las obras más veneradas en lo que se refiere a la producción artística, “Poética”, el metic ^[40] fue extremadamente preciso en sus enseñanzas filosóficas, impactando directamente en la realización de una de las obras más importantes del siglo XX: “*O nascimento da tragédia*”, de Friedrich Nietzsche^[41]

La *Poética*, obra que eternizaría a Aristóteles para cualquier actor, poeta, dramaturgo y artista en potencia, se encargó de entretener el diálogo filosófico de la representación de la realidad con el sesgo artístico de la mimesis y la catarsis, utilizando para ello el Arte Poético, dividiendo la fuente trabajar en 26 secciones.

Sin embargo, la obra no llegó a completarse, pues el objetivo inicial de Aristóteles era dividirla, tratando aspectos de los géneros de la Tragedia y la Comedia. Solo se completaron las funciones de Tragedia, pero hay algunos comentarios dispersos a lo largo de las secciones que tratan anteriormente con el género de Comedia.

Además, “Poética” es una obra que encaja en una época diferente a las demás obras de Aristóteles y en su vida personal; ^[42] incluso, el tratamiento con el lenguaje artístico es priorizado y apreciado en esta obra, a diferencia del tratamiento con las artes en la obra “Política”:

O sistema atual de educação dificulta esse exame; não se sabe ao certo se devem ensinar as artes úteis à vida, ou os preceitos de virtude, ou a ciência de pura recreação. Todas essas têm os seus partidários, e nada está bem determinado sobre a virtude;



os princípios viriam sobre a própria essência da virtude, de tal forma que as opiniões divergem sobre os meios de exercê-la.^[30]

En la obra “Política”, Aristóteles cuestiona la necesidad de la enseñanza artística, ya que en ese período no era práctica que el Arte se enseñara de manera igualitaria, tampoco era común que los conceptos de obra y arte se unieran como ocurre hoy. El arte se hizo para el puro placer de los hombres libres, es decir, para la recreación. Además de estas situaciones, la enseñanza del Arte era vista como inútil.

Sin embargo, con la obra “Poética”, Aristóteles alcanza un nivel en el que el Arte puede realizarse a través de la Mímesis, concepto que es inherente al hombre:

Dos causas, ambas naturales, parecen haber dado origen al arte poético en su conjunto. En efecto, la acción de imitar se forma en los hombres desde la infancia, y se distinguen de las demás criaturas porque son los más miméticos y porque recurren a la mimesis para realizar sus primeras formas de aprendizaje, y todos quedan satisfechos con la mimesis realizada.^[30]

Es decir, la mimesis puede definirse como la imitación^[18] o representación^[18] de la realidad. Sin embargo, existe un problema de traducción^[43] que involucra la cuestión de la Mímesis, para algunos traductores alrededor del mundo, principalmente los de lenguas neolatinas, como el español y el francés, a la hora de maquillar el debate filosófico de tomar una u otra expresión como una preferencia.

No sólo es natural en el hombre la mimesis, sino también la melodía y el ritmo^[30]. Para Aristóteles, la mimesis es una forma de ejercitar la lógica para elaborar razonamientos a partir de la pura observación, posibilitando la empatía con situaciones conocidas o experimentadas por los espectadores.

Con ello, el Arte Poético (y posteriormente, cualquier medio artístico) se relaciona con la Mímesis^[24], la interpretación, la reflexión, la autorreflexión, la empatía y la elaboración de silogismos^[44] como medios para mejorar la representación de la realidad:



La tradición hermenéutica llama nuestra atención sobre otro aspecto de la interpretación que es relevante aquí: al interpretar las formas simbólicas, los individuos las incorporan a su propia comprensión de sí mismos y de los demás. Los utilizan como vehículos de reflexión y autorreflexión, como base para reflexionar sobre sí mismos, sobre los demás y sobre el mundo al que pertenecen^[27].

El arte juega un papel poderoso en la interpretación porque influye en todos los sectores de la humanidad, incluso, siendo explicado por Nietzsche de manera salvífica:

El conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como causa primera del mal, el arte como gozosa esperanza de que el hechizo de la individuación pueda romperse, como presentimiento de una unidad restaurada.^[16]

Además de la importancia de la Mimesis en la vida humana, otro rasgo esencial es que su aplicación debe darse en los círculos artísticos, pues, según Aristóteles, si se aplicara a los hechos históricos, no sería una representación sino un registro fáctico:

Pero esta mimesis debe ser bien entendida, ya que Aristóteles distingue al poeta del historiador, diciendo, precisamente, que, mientras este último se limita a describir los hechos que realmente ocurrieron, el poeta los describe como podrían ocurrir, lo que dota a la mimesis de la mediación de lo posible, impidiendo que la poesía sea vista como un mero registro histórico de los hechos.^[18]

La mimesis, en los debates filosóficos, se ve casi siempre desde el punto de vista del receptor de esa representación, y no desde el punto de vista de sus autores. Sin embargo, Aristóteles escribe “Poéticas” como una especie de manual para los involucrados en ese proceso teatral.^[16] Por tanto, la Mimesis se explica como una actividad placentera; ^[30] así, la representación teatral es una actividad que presenta una motivación de puro deleite humano para quienes las practican.

Sobre este tema, Juliana Ortegosa Aggio explica que: “El deseo, para Aristóteles, a pesar de no poder juzgar lo que es bueno, ya que su naturaleza es simplemente



buscar lo placentero y evitar lo doloroso, es capaz de seguir lo que la razón juzga bueno.^[31]

Por tanto, la mimesis, aliada al tema de la tragedia, tiene una doble función: el placer que genera la actividad artística, y la posibilidad de provocar más emociones en el espectador, como asustarse o aterrorizarse ante una representación teatral.

La tragedia es una modalidad teatral fuerte porque provoca una mayor implicación apasionada con lo que se está viendo, y, en el caso del teatro, es una actividad escénica, en esencia, viva, de modo que reproduce con mayor fidelidad la beneficencia, desapareciendo en escena.

Esta modalidad artística se encarga de crear un poderoso artificio emocional. El género de la tragedia es, sin duda, para Aristóteles, el género teatral que más logra llegar al público espectador porque el objetivo, en esencia, es conmocionar, aterrorizar, asustar ^[30] al público con el poder de la catástrofe, la violencia, de la aventura retorcida.

El hecho de que la teatralidad sea ejercida por Mimesis significa que hay una fiel representación (imitación) de ciertas acciones humanas; pronto, ante un acto violento, la humanidad se escurre del cuerpo de quien está representando y esto es impactante para quienes están mirando. La tragedia necesita acción^[30] y no narración para tener su exquisito efecto.

Cuando la mimesis tiene el exclusivo fin artístico de realizar el género de la tragedia, la principal reacción humana es la compasión o el miedo, y con ello se logra la catarsis [30] -el otro elemento más importante de la obra "Poética", de Aristóteles.

Este elemento catártico consiste en el uso de las Artes como medio de escape para limpiar las emociones humanas que los espectadores sienten durante el acto teatral. Catarsis, una palabra del idioma griego, ^[45] puede significar purificación o purgación.



El arte, a través del elemento de catarsis, tiende a mejorar la vida humana. Así, los espectadores no necesitan vivir una situación similar a la representada teatralmente para sentir empatía y conmiseración.

Para Aristóteles, la catarsis generada a través del Teatro y el Arte, de manera completa, es el agotamiento positivo de la reserva de lo posible para el desarrollo humano y social, para que, entonces, haya una cadena de mejoramiento de la sociedad, y el Arte logre cumplir su propósito papel desencadenante de la transformación positiva. No hay nada negativo en pensar artísticamente y, por lo tanto, más críticamente.

Por lo tanto, el género de la Tragedia es un producto atemporal. Su esencia es un elemento presente en el fenómeno artístico a lo largo de la historia. ^[16] Sin embargo, junto con la Comedia, la Epopeya (poesía) y la Música forman las muestras de entretenimiento y aprendizaje a través del fenómeno artístico de ese período.

Para el arte teatral, y más tarde para el arte cinematográfico, la Mímesis y la Catarsis son conceptos artísticos y filosóficos, pero también simbolizan, a través del instrumento de la interpretación, uno de los innumerables medios de representación de la realidad.

Son conceptos que no están sujetos al paso del tiempo, utilizados por la mayoría de las modalidades del fenómeno artístico, principalmente con el advenimiento del cine, como se mencionó anteriormente, y el desarrollo de otros géneros literarios.

El cine, desde su origen, se ha convertido también en una de las formas de representar la realidad. Por eso tiene su amplia capacidad de asociarse con diversos temas de la naturaleza humana.

Uno de estos temas es el fenómeno jurídico, específicamente, a través de la faceta del Derecho del Trabajo. Este artículo buscó hacer una comparación que involucró temas artísticos y el campo legal, mostrando que el diálogo puede ser muy fructífero para las dos áreas en cuestión.



REFERENCIAS

- [3] IMMANUEL, Kant. **Crítica da razão pura**. Trad. Fernando Costa Mattos. São Paulo: MEDIAfashion: Folha de São Paulo, 2021.
- [4] ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos por Ivone Castilho Benedetti. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- [5] ARISTÓTELES. **A Política**. Trad. Nestor Silveira Chaves. 1. ed. São Paulo: Lafonte, 2017.
- [6] LEAL, Rogério Gesta. O Fenômeno Jurídico: Natureza e Fundamentos. **Revista Direito em Debate**, v. 9, n. 14, 2000.
- [7] HERRERA, Luiz Henrique Martim; RAMIRO, Caio Henrique Lopes. Hans Kelsen: filosofia jurídica e democracia. **Revista de informação legislativa**, v. 52, n. 205, p. 235-260, jan./mar. 2015.
- [8] MAMAN, Jeannette Antonios. O fenômeno jurídico como objeto de uma ontologia fundamental. **Revista da Faculdade de Direito**, Universidade de São Paulo, 94, p. 325-337, 1999.
- [9] NASCIMENTO, Grasiela Augusta Ferreira; SOUZA, Ana Maria Viola. de. Cinema – Uma visão interdisciplinar. **Revista Ética e Filosofia Política**, v. 2, n. 14. 2011.
- [10] KELSEN, Hans. **Teoria pura do direito**. 7. ed. Trad. João Baptista Machado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- [11] PEREIRA, Felipe Chaves. “LUZES! CÂMERA! DIREITO! Reflexões sobre uma aproximação direito e cinema a partir da matriz teórica de Niklas Luhmann”. In: **Revista dos estudantes de direito da UNB**, Brasília: REDUnB, n.10, 2012.
- [12] RODRIGUES, Renê Chiquetti.; SANTOS, Diego Prezzi.; OLIVEIRA, João Sebastião de. Cinema e o ensino do Direito: elementos para uma reflexão acerca das possibilidades de crítica a partir do uso do cinema como recurso pedagógico no ensino jurídico. **Quaestio – Revista de Estudos em Educação**, Sorocaba, SP, v. 18, n. 2, 2016.
- [13] OLIVEIRA, Mara Regina de. **Direito e cinema**. Enciclopédia jurídica da PUC-SP. Celso Fernandes Campilongo, Alvaro de Azevedo Gonzaga e André Luiz Freire (coords.). Tomo: Teoria Geral e Filosofia do Direito. Celso Fernandes Campilongo, Alvaro de Azevedo Gonzaga, André Luiz Freire (coord. de tomo). 1. ed. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017.



- [14] NEIVA, E. **Dicionário Houaiss de comunicação e multimídia**. São Paulo: Publifolha, 2013.
- [15] CASTELLS, Manuel. **Redes de Indignação e Esperança: Movimentos Sociais na Era da Internet**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- [16] NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- [17] PACHECO, Janie K. Imagens juvenis no cinema brasileiro contemporâneo. *In*: TRAVANCAS, Isabel; NOGUEIRA, Silvia. Garcia. (Orgs.). **Antropologia da comunicação de massa**. Campina Grande: EDUEPB, 2016.
- [18] CABRERA, Julio. **O Cinema Pensa: Uma introdução à Filosofia Através dos Filmes**. Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- [19] PLATÃO. **A República**. Edição Especial. Trad. Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- [20] BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz (português de Portugal). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- [21] KELSEN, Hans. **Teoria pura do direito**. 9. ed. Trad. J. Cretella Jr. e Agnes Cretella. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2013.
- [22] OLIVEIRA, Mara Regina de. **Cinema e filosofia do direito em diálogo**. E-book, auto publicação, 2015.
- [23] TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Original: Film as social practice. Trad. Mauro Silva. São Paulo: Summus Editorial, 1997.
- [24] XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- [25] CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em cenas: propaganda política no varguismo e no peronismo**. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.
- [26] DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. Trad. Julia da Rosa Simões. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- [27] THOMPSON, John Brookshire. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis, Vozes, 1998.
- [28] FLORINDO, Marcos Tarcísio. **O serviço reservado da Delegacia de Ordem Política e Social de São Paulo na era Vargas**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista, 2000.



[29] BRASIL. **Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943**. Aprova a Consolidação das Leis do Trabalho. Brasília, DF. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del5452.htm. Acesso em: 20 out.2022.

[30] ARISTÓTELES, **Poética**. Trad. introdução e notas de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

[31] AGGIO, Juliana Ortegosa. **Prazer e desejo em Aristóteles**. Salvador: EDUFBA, 2017.

APÉNDICE – NOTA DE PIE DE REFERENCIA

[32] Julio Cabrera es un filósofo argentino y profesor jubilado del Departamento de Filosofía de la UNB. Actualmente vive en Brasil y es uno de los grandes nombres en el debate filosófico del cine. Influyendo en investigadores como Mara Regina de Oliveira, por ejemplo.

[33] Mara Regina de Oliveira, al explicar estos temas de Julio Cabrera, recuerda que la percepción visual combinada con las emociones manifestadas contribuye a la consecución de una conciencia mental (OLIVEIRA, Mara Regina de. **Cinema e filosofia do direito em diálogo**. E-book, autopublicación, 2015, p.723).

[34] Graeme llamará sistemas significantes, a los elementos que componen la ejecución de una película, ellos son: Cámara, Iluminación, Sonido, Montaje y Mise-en-scène (todo lo que está en el marco de un plano) (*Ibidem*, p. 57 -69).

[35] “Después de los planos, se construye la narración, y así, la experiencia cinematográfica se vuelve narrativamente sofisticada, ya que esta reorganización planificada de planos se hace con el propósito consciente de dar sentido a lo que se verá en pantalla” (NEIVA, E. **Dicionário Houaiss de comunicação e multimídia**. São Paulo: Publifolha, 2013, p. 549).

[36] Julio Cabrera explicará que la literatura y la filosofía han hecho pleno uso de los conceptos-imagen, por lo que la naturaleza es la misma tanto para el cine como para el lenguaje escrito. Pero la técnica es lo que se diferencia, es decir, la ejecución.

[37] Hitler tenía tanta admiración por el cine que cuando vio la película *Metropolis*, estuvo dispuesto a otorgar el estatus de “ario honorario” a Fritz Lang, director de la película y judío. Además de este estatus, Hitler también le ofreció un puesto al frente de la industria cinematográfica alemana (TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Original: *Film as social practice*. Trad. Mauro Silva. São Paulo: Summus Editorial, 1997, pág. 145 -146).

[38] Goebbels estimuló la producción de películas de ficción y documentales en una Alemania nazi comandada por Hitler, quien además era cinéfilo y amante de las artes (*Ibidem*).



[39] Aunque Thompson no asocia directamente las formas simbólicas con el arte, se dan varios ejemplos artísticos de formas simbólicas, uno de los cuales son las obras de arte.

[40] Aristóteles es retratado constantemente como un metic. Obtuvo permiso para vivir libremente como extranjero en la antigua Atenas.

[41] Nietzsche al inicio del libro hace un “intento” de autocrítica, donde declara la dificultad de visualizar el Arte de manera científica. Creía que el libro se había vuelto “imposible”, es decir, en su concepción, estaba mal escrito, sentimental y confuso (NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. Trad. notes and afterword J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.8-9).

[42] A medida que Aristóteles envejece y se involucra en otros proyectos, tiene más contacto con las Artes y comienza a alejarse de ciertas enseñanzas de sus predecesores como Platón y Sócrates. Específicamente para Platón, muchos temas artísticos presentaban un riesgo, eran peligrosos porque trataban de pasiones humanas.

[43] En cuanto al significado de Mimesis, ambas expresiones se verán a través de citas directas, sin embargo, en el desarrollo de este trabajo, la expresión “representación” parece ser más adecuada para su uso. Paulo Pinheiro, Magíster en Filosofía de la PUC-RJ y traductor de una de las versiones publicadas de Poética para el portugués, entendiendo que esa doble definición puede afectar exponencialmente el sentido de la obra fuente aristotélica, indica tal información en las notas al pie de página de la obra.

[44] El sistema de silogismos fue un concepto filosófico creado también por Aristóteles, basado en la deducción, y esto también contribuye a la tradición hermenéutica ampliamente utilizada en el campo jurídico. El uso del Arte contribuye al desarrollo de estas deducciones, utilizando la hermenéutica (CABRERA, Julio. **O Cinema Pensa: Uma introdução à Filosofia Através dos Filmes**. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. p. 68).

[45] Liberación de lo que es ajeno a la esencia o naturaleza de una cosa y por tanto la perturba o la corrompe. Este término, de origen médico, significa “purgación” (ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Traducción de la 1ª edición brasileña coordinada y revisada por Alfredo Bosi; revisión de la traducción y traducción de los nuevos textos por Ivone Castilho Benedetti. 4. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.120).

Enviado: 1 de mayo de 2023.



Aprobado: 24 de mayo de 2023.

¹ Doctor en Filosofía por la UNICAMP, Doctor en Ciencias Religiosas por la PUCSP. Magíster en Filosofía de la PUCCAMP. Licenciado en Teología por la Universidade Presbiteriana Mackenzie; Licenciado y Licenciado en Filosofía por la USP; Licenciado en Historia por la UNAR. ORCID: 0000-0002-8464-983X. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5010089030033594>.

² Licenciado en Derecho. ORCID: 0009-0009-0808-6076. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9511208185225827>.