



## O CÓDIGO DA VINCI E A PÓS-MODERNIDADE: ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE

Geso Batista de SOUZA JÚNIOR<sup>1</sup>

### Resumo

O presente trabalho tem por objetivo analisar o universo do qual seu objeto faz parte e cria, este é *O Código Da Vinci*, obra literária de Dan Brown, lançada no Brasil pela editora Sextante em 2004. O livro ganhou popularidade a partir de questionamentos e polêmicas relacionadas à história cristã. Entender o que possibilita e subsidia esse sucesso é o intuito desta pesquisa, seja analisando o objeto pelas suas estruturas narrativas - literária e fílmica -, compreendendo as diferentes linguagens e, principalmente, focando sua representação simbólica, seja analisando-opela estrutura da sociedade contemporânea, apresentada aqui como pós-moderna. O método utilizado é a pesquisa bibliográfica, apoiando-se no referencial teórico de Tzvetan Todorov (1968), Roland Barthes (1972), Vicente Ataíde (1972), Fredric Jameson (2006; 2007), Jean Baudrillard (1995), principalmente. Entre as conclusões apresentadas, considera-se o objeto analisado fenômeno cultural. Além de conter elementos impactantes em seus argumentos e narrativas ficcionais, incluindo as cores e imagem da capa do livro impresso, a repercussão da obra reflete elementos da sociedade pós-moderna, que é permeada pelo consumo. As polêmicas e a linha tênue entre realidade e ficção levam ao contexto da verossimilhança, elemento responsável pelo grande sucesso desta estória.

**Palavras-chave:** O Código Da Vinci; Produção de Sentido; Pós-modernidade; Estruturas Narrativas.

### The Da Vinci Code and postmodernity: between fiction and reality

### Abstract

This study aims to analyze the universe from which its object is part and creates, this is The Da Vinci Code, Dan Brown's literary work, launched in Brazil in 2004 by publisher Sextant. The book gained popularity from questions and controversies related to Christian history. Understanding what enables and subsidizes this success is the aim of this research, that analyze the object by its narrative structures - literary and filmic - involving different languages and mainly focusing its symbolic representation, either by analyzing the structure of contemporary society, presented here as postmodern. The method used is bibliographical research, relying on the theoretical framework of Tzvetan Todorov (1968), Roland Barthes (1972), Vicente Ataíde (1972), Fredric Jameson (2006), Jean Baudrillard (1995), mainly. Among the conclusions, the object examined is a cultural phenomenon. Besides containing elements impacting on their arguments and fictional narratives, including the colors and image of the cover of the printed book, the book's repercussion reflects elements of postmodern society, which is permeated by consumption. The controversy and the thin line between reality and fiction lead to the likelihood context, element responsible for this great success story.

**Key words:** The Da Vinci Code; Production of Meaning; Postmodernism; Narrative Structures.

---

<sup>1</sup>Jornalista e Especialista em Comunicação Empresarial pelo Centro Universitário Toledo (UNITOLEDO), Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Membro do Grupo de Pesquisa "Pensamento Comunicacional Latino Americano" (CNPq). E-mail: gesojunior@bol.com.br



## O Código Da Vinci

Originalmente, o livro *O Código Da Vinci* foi lançado nos Estados Unidos da América em 18 de março de 2004, pela editora Doubleday, por Dan Brown. *The Da Vinci Code* – seu título original – inicia-se alertando para fatos, informações ditas reais pelo autor, imprescindíveis para a compreensão do enredo da obra e posteriormente do porquê de sua polêmica. Com 475 páginas e tradução de Celina Cavalcanti Falck-Cook, o romance se passa nos dias atuais.

O romance policial causou polêmica por questionar a divindade de Jesus Cristo, que teria se envolvido com Maria Madalena e com ela tido filhos, gerando assim uma linhagem real e sagrada. O enredo desenrola-se a partir do assassinato de Jacques Saunière, curador do Museu do Louvre, em Paris. Os personagens Roberto Langdon<sup>i</sup> e Sophie Neveu<sup>ii</sup> vivem aventuras em uma fuga internacional para tentar decifrar os códigos e obter respostas para os enigmas deixados por Saunière. A trama envolve organizações poderosas como o Opus Dei - vinculado à Igreja Católica - e sociedades secretas, conforme vemos a seguir.

O jogo entre ficção e realidade é marcado por, pelo menos, três fatores relevantes, todos baseados nas realidades abordadas pela ficção: o primeiro, é que o Priorado de Sião é uma sociedade secreta europeia fundada em 1099 e “existe de fato”. Em 1975, a Biblioteca Nacional de Paris descobriu pergaminhos conhecidos como Os Dossiês Secretos, que identificam inúmeros membros do Priorado de Sião, inclusive Isaac Newton, Botticelli, Victor Hugo e Leonardo da Vinci.

O segundo fator refere-se ao Opus Dei, uma prelazia do Vaticano - uma instituição que recebeu um título honorífico do dignitário eclesiástico, no caso desta instituição tal título foi dado pelo Papa João Paulo II - representa uma organização católica profundamente conservadora, que vem sendo objeto de controvérsias recentes, devido a relatos de “lavagem cerebral”, coerção e uma prática perigosa conhecida como mortificação corporal. O Opus Dei acabou de completar a construção de uma Sede Nacional em Nova York, ao custo de aproximadamente 47 milhões de dólares.

A última ressalva é a de que todas as descrições de obras de arte, arquitetura, documentos e rituais secretos neste romance correspondem rigorosamente à realidade. *O Código Da Vinci*, no Brasil, foi lançado pela editora Sextante em 2004.. O número de exemplares vendidos até 19 de maio de 2006, data de



lançamento mundial do filme homônimo, superava a marca de um milhão de cópias no Brasil e mais de 60 milhões pelo mundo.

### **A estrutura literária do autor**

O estudo da narrativa sempre despertou discussões, conceitos e opiniões diferentes. Em um meio tão contraditório, este trabalho resgata nas obras *Análise Estrutural da Narrativa - pesquisas semiológicas*, organizada por Roland Barthes, de 1971, *A Narrativa de Ficção*, de Vicente Ataíde, de 1972, e *Estruturalismo e Poética*, de Tzvetan Todorov, de 1968, os elementos que a acompanham ou interferem na sua significação de alguma maneira.

Roland Barthes, precursor dos estudos da estrutura narrativa, ao definir alguns princípios gerais e disposições de análise da narrativa, procura esclarecer o que significa esse trabalho de investigação, e conclui que a análise da estrutura narrativa é constitutivamente comparativa, pois busca formas, não um conteúdo.

Segundo ele, os três níveis de descrição para a narrativa são: nível das funções, nível das ações, nível da narrativa. Estes três níveis só têm sentido quando utilizados de maneira harmônica. Cada unidade desta caracteriza-se de modo diferente. Os núcleos, por exemplo, caracterizam-se por uma ação que cria uma alternativa para o prosseguimento do fluxo narrativo.

Esses três níveis estão ligados entre si segundo um modo de integração progressiva: uma função não tem sentido se não tiver lugar na ação geral, e a própria ação recebe sua significação última pelo fato de ser narrada, confiada a um discurso que tem seu próprio código. É importante ressaltar também a diferença entre descrição e narração. Para Gérard Genette (apud Barthes, 1971), a primeira compreende a representação de objetos e personagens, já a segunda mistura as representações de ações e acontecimentos.

A categoria literária configura-se no momento em que se rompe com o previsto, gerando o surpreendente. Já o texto de ficção literária é enriquecido pela propriedade de ser o campo por excelência da metáfora. Para Vicente Ataíde (1972, p. 23) “um bom texto ficcional é aquele que satisfaz ao público ávido por uma boa narrativa travada de suspense e clímax secundários e que seja ao mesmo tempo profundo e pleno de indagação sobre a natureza do homem”. Segundo o autor, é através da linguagem que se tem o

substrato sobre o qual existirão os constituintes ficcionais, que são: enredo, personagem, tempo, espaço, situação-ambiente e ponto de vista. Assim é configurada a narrativa de ficção.

Na visão de Antonio Candido (apud Ataíde, 1968), uma obra só pode ser entendida se fundirmos texto e contexto numa interpretação dialética. O externo, ou seja, o social, importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura. Os elementos que estão de fora só são externos na medida em que pertencem a outros campos do saber, como é o caso da história e da religião. Sobre esses aspectos da estrutura da obra, vale lembrar que:

Ocorre, porém, que estes elementos participam de uma maneira ou de outra, da obra, quer através da configuração do enredo, quer através das atitudes das personagens e segundo a posição que tomam diante da realidade [...] esses dados ainda aparecem na criação da situação-ambiente, ou do ponto de vista (Ataíde, 1968, p. 19).

Todorov (1968, p. 41) contribui nesse sentido afirmando que “a percepção real do leitor permanece sempre variável e depende de fatores externos à obra”. Há vários tipos de causalidades, segundo Barthes, chamadas por ele de funções. Todas as ações que na narrativa acontecem são provocadas por ações precedentes, elemento característico da literatura de massa atual. Os romances policiais, como *O Código Da Vinci*, por exemplo, se valem de duas variantes desta, denominada pelo autor como causalidade dos acontecimentos. Este tipo de obra pode apresentar primeiramente os efeitos, um cadáver, como o do personagem Jacques Saunière, obrigando o leitor a remontar as causas, evidenciando um romance de enigma. A estrutura narrativa da obra de Dan Brown não é inédita e a harmonia de seus elementos somados à questão exterior da obra, a religião, é que impulsionam sua repercussão e alcance.

Nesse atual contexto de causalidade, o que se chama de digressões – ruptura do paralelismo entre o tempo do enunciado e o tempo da enunciação, uma ruptura entre o tempo na sequência lógica das ações – a única forma sob a qual se pode admiti-las são os sonhos e as recordações das personagens, como acontece com a personagem Sophie Neveu, que em certos momentos do romance recordava-se de episódios vividos com o avô.

Pelas considerações precedentes conclui-se que o enredo não pode ser um aglomerado de episódios justapostos entre os quais exista um elo qualquer de ligação. O enredo se subordina à totalidade e à unidade de ação. A totalidade de ação quer indicar que os elementos escolhidos pelo artista são os



únicos que ele pode dispor [...] O enredo deve ser portador de mais algumas qualidades: verossimilhança, coerência, necessidade, convencionalização e universalidade (Ataíde, 1968, p. 25-26).

O modo de fazer evoluir a narrativa, resolver a situação-ambiente, enfim, contar a estória, caracteriza o ponto de vista. “De sorte que o ponto de vista é um dado da estrutura da obra e atua ao mesmo tempo, com igual força que os outros elementos aqui apontados”, afirma Ataíde (1968, p. 32). A combinação feita na narrativa de *O Código Da Vinci* é a alternância, favorecendo a construção do suspense. A causalidade de acontecimentos que no livro é ordem dominante é que determina a significação global da obra.

A literatura conhece alguns tipos de espacialidade, uma delas situada ao nível da referência. Tal manifestação da espacialidade era catalogada pela Retórica sob o nome de descrição, e mais particularmente de topografia, isto é, descrição de lugar (Ataíde, 1968). A topografia é claramente observada no livro de Brown. Um exemplo:

Circundando um lago redondo, o motorista atravessou uma avenida deserta e entrou em um amplo quadrilátero depois dela. Langdon podia ver agora o final do Jardim das Tuileries, assinalado por um arco de pedra gigantesco. O Arco do Carrossel (Brown, 2004, p. 24).

A produção da arte e da literatura permite a realização individual do artista enquanto ser criador, o que o leva, ao mesmo tempo, a ter a liberdade criadora que o transforma no intérprete do todos, produzindo obras que se incorporam ao patrimônio comum. Sendo um produto do desejo, seu compromisso é maior com a fantasia do que com a realidade.

Ao examinar os aspectos estruturais de *O Código Da Vinci*, de um modo geral, percebe-se a importância de cada frase, de cada elemento dentro da narrativa, que colabora para que se sinta este efeito envolvente no momento em que se lê um livro. É uma experiência vivenciada, que reconfigura o mundo real a partir da ficção.

### **A narrativa fílmica do diretor**

O filme *O Código Da Vinci* foi dirigido por Ron Howard, com lançamento mundial em 19 de maio de 2006. Traz no elenco Tom Hanks e Audrey Tautou, como Robert Langdon e Sophie Neveu, além de



Ian McKellen, como Sir Leigh Teabing, e Jean Reno no papel de BezuFache. O roteirista é AkivaGoldsmann, que fez com que a adaptação de roteiro do livro para o cinema não fosse brusca, caracterizando uma adaptação conservadora.

A narração, segundo Marc Vernet (apud Vanoye, Goliot-lété, p. 42), corresponde ao “ato narrativo produtor e, por extensão real ou fictícia na qual ocorre. Diz respeito às relações que existem entre o enunciado e a enunciação tal como se mostram à leitura na narrativa: portanto, só são analisáveis em função de vestígios deixados no texto narrativo”.

Por narrativa se entende a maneira pela qual o realizador cinematográfico manipula os elementos da linguagem fílmica, ou seja, o conjunto das modalidades de língua e de estilo que caracterizam o discurso cinematográfico. Já a especificidade cinematográfica se dá através de seus elementos básicos, dos quais Howard cercou-se na adaptação da obra literária de Dan Brown.

A narrativa é uma função pela qual é criado o que contamos e tudo aquilo que é preciso para contá-lo, ou seja, seus componentes: enunciados, imagens, personagens [...] não é o resultado de um ato de enunciação: ela não conta a história dos personagens e das coisas, ela conta os personagens e as coisas (Ramos, 2005, p. 259).

Ao longo de seus 149 minutos, o filme tem uma sintaxe que se cristaliza pelo relacionamento dos planos, das cenas, enfim, da montagem. É na perspectiva da montagem que se encontra a imagem do tempo, uma vez que o tempo cinematográfico sendo uma representação indireta, depende da organização das imagens e sons para que ele se constitua.

O tempo no filme de Ron Howard é similar ao do livro de Brown, em que um assassinato é cometido aproximadamente às 22h30 e, a partir deste ponto, as próximas 24 horas serão de fuga, conspiração e suspense estimulante. As ferramentas de descrição exploradas no livro contribuem para a adaptação cinematográfica, retransmitindo assim ao público o conteúdo quase que literal de livro, o que é questionável nestes novos tempos do cinema.

Sobre o tempo na ficção de *O Código Da Vinci* é curioso lembrar que não se trata da primeira obra do autor em que a personagem Robert Langdon aparece. O tempo deste livro é uma seqüência do tempo de *Anjos e Demônios* (2004), outro best-seller de Dan Brown. Nesta obra, o professor de simbologia de





Harvard ajuda a evitar um ataque ao Vaticano exatamente durante a realização de um conclave em tempos atuais. Foi a primeira aventura do herói d'*O Código*.

A estrutura e representação da sociedade neste espetáculo podem ser observadas na maneira como a confrontação da fé é colocada, entre personagens religiosos, gnósticos, descrentes ou fanáticos. Esta estrutura pode também ser vista na maneira como aparecem a organização social, as hierarquias e as relações sociais, principalmente.

Neste último caso é visível no filme as questões que envolvem o relacionamento entre Inglaterra e França, explicitado pelo personagem Sir Leigh Teabing, que acusa franceses de lhe tirarem muito dinheiro por causa de impostos, ou uma certa rivalidade cultural, mostrada no diálogo que precede a entrada de Robert Langdon e Sophie Neveu no castelo de Teabing. Algo do cotidiano, como as questões humoradas que envolvem a rivalidade entre Brasil e Argentina.

Os flashbacks, ou seja, as lembranças das personagens Sophie Neveu e Robert Langdon, que são inseridas no filme, demonstram a fidelidade de adaptação da obra literária, seguida atentamente, porém, desconexas com o restante da narrativa. O filme, também uma obra de ficção, teve a recepção adequada do público, que o considerou como tal, ao contrário do livro, que repercutiu como uma obra anticristã, mesmo não tendo o alcance hollywoodiano.

Tratando-se do filme, no sentido que Umberto Eco o entende, torna-se possível sua utilização com o intuito de analisar uma sociedade. Sobre esta questão, Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 55) afirmam que seus estudos têm o propósito de interrogar o filme, na medida em que este oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que este se inscreve.

O filme não enfatiza com a mesma objetividade questões ditas reais pelo livro, por exemplo, as possíveis provas etimológicas encontradas em evangelhos não reconhecidos pela Igreja Católica, somente exibe-as através de associações. A narrativa do filme é silenciosa, o que seria aceitável apenas quando as personagens encontravam-se nos corredores do museu do Louvre, comprometendo assim as cenas de perseguição, que acontecem após a ida das personagens a TempleChurch, em que RémyLegaludec, o mordomo, corre armado atrás de Robert e Sophie, ou na cena em que o casal foge de carro, quando Sophie realiza manobras sensacionais e perigosas no trânsito.

Conforme dito, a evolução da narrativa no filme ocorre como no livro. Algumas modificações foram feitas no enredo de *O Código Da Vinci*, como a anulação de um dos dois críptex<sup>iii</sup> que continham os códigos para chegar-se à verdadeira história do Santo Graal. Apenas o segundo críptex entra na trama do filme, com a palavra-chave fruto, contendo as informações que os levariam para a Capela Rosslyn, na Escócia.

Outro fator importante em que no filme é alterado é a inexistência do irmão de Sophie Neveu no final da história, que no livro vive pelos arredores desta Capela, junto com a avó da criptógrafa francesa, descendente da linhagem sagrada. A modificação de alguns elementos do roteiro - como o modo em que morre o albino Silas, também diferente do livro - mostram que existe fidelidade ao enredo da obra literária e não à trama.

O filme tem duração de quase duas horas e meia e equipara-se ao livro, que também é complexo para aos padrões de leitura do brasileiro, mais de 450 páginas. A criação de elementos para composição da vida das personagens não são muitas na adaptação, porém, para exemplificar um problema de claustrofobia de Robert Langdon, o filme insere um acidente no passado desta personagem, ou seja, um trauma de infância ocasionado pela queda do mesmo em um poço artesiano.

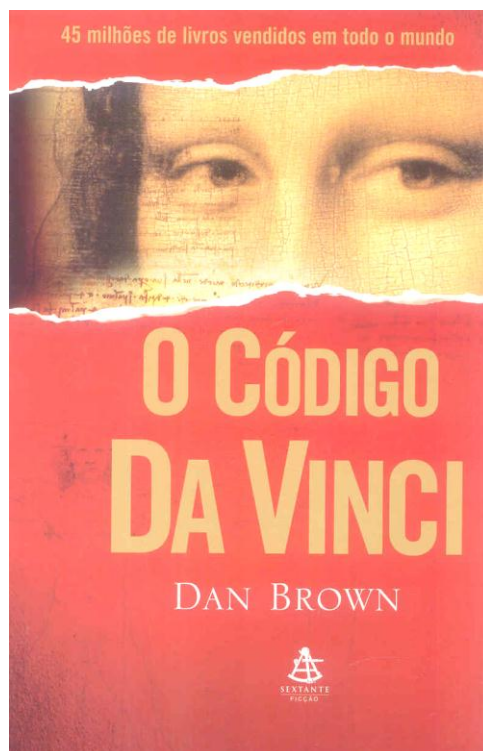
Uma abordagem puramente cognitiva à recepção cinematográfica reserva pouco espaço a essas diferenças. Ela não contempla de que modo os espectadores podem ser induzidos a identificar-se com histórias contrárias a si mesmos, ou como os filmes podem tornar-se os catalisadores de um desejo coletivo (Ramos, 2005, p. 422).

Através das breves análises e constatações apresentadas, podemos concluir neste artigo que a narrativa fílmica de *O Código Da Vinci* é muito fiel à narrativa literária de Dan Brown, que até facilita este processo de adaptação para o cinema, por aproximar-se da questão de montagem e sistematização cinematográfica ao usar a descrição em demasia em sua criação literária.

### **A capa do livro: a imagem de Mona Lisa e a cor vermelha**

Figura 01: Capa do livro *O Código Da Vinci*





Mona Lisa - ou La Gioconda - é uma famosíssima obra de arte feita pelo italiano Leonardo da Vinci. O quadro, no qual foi utilizada a técnica do sfumato, retrata a figura de uma mulher com um sorriso tímido e uma expressão introspectiva. Em 1516, Leonardo da Vinci levou a obra da Itália para a França, quando foi trabalhar na corte do rei Francisco I da França, o qual teria comprado o quadro. Posteriormente, a obra passou por várias mãos chegando até mesmo a ser roubada. Napoleão Bonaparte, por exemplo, tomou a obra para si. Em 1911, a obra de arte foi roubada pelo italiano Vincenzo Peruggia, que a levou novamente para a Itália. Peruggia pensava que Napoleão havia tomado o quadro da Itália e levado para a França, assim desejou levar novamente a obra para sua terra natal.

Uma das grandes discussões no meio artístico é sobre a mulher representada no quadro. Muitos historiadores acreditam que o modelo usado no quadro seja a esposa de Francesco del Giocondo, um comerciante de Florença. Outros afirmam que seja Isabel de Aragão, Duquesa de Milão, para a qual da Vinci trabalhou alguns anos. Para Lillian Schwartz, cientista dos Laboratórios Bell, Mona Lisa é um autorretrato de Leonardo da Vinci. Atualmente, o quadro fica exposto no Museu do Louvre, em Paris, França. Mona Lisa

é, quase que certamente, a mais famosa e importante obra de arte da história, sendo avaliada, na década de 1960, em cerca de 100 milhões de dólares americanos, lhe conferindo também o título de objeto mais valioso, segundo o Guinness Book<sup>iv</sup>.

*O Código Da Vinci* e sua vinculação com a Mona Lisa representam exatamente a construção de universos imagéticos em torno de produtos, isto é, o engrandecimento da dimensão simbólica deste, valorizando o que é novo e jovial, reproduzindo pensamentos e estilos de vida, que podem ser os aspectos e fatores que contribuem para o entendimento de que a cultura do consumo contribuiu para a transformação da própria cultura, seja ela tradicional ou popular, em mercadorias, característica fundamental da cultura de massas (Morin, 1976).

### **A cor vermelha**

Pastoureau (1997) julga que a cor é um fenômeno cultural, estritamente cultural, que se vive e define diferentemente segundo às épocas, as sociedades e civilizações. Levantamos aqui a questão: por que utilizaram na capa do livro *O Código Da Vinci*, tanto na versão norte-americana original quanto na versão brasileira, a cor vermelha? Para o autor falar da cor vermelha é quase um pleonasma.

O vermelho é a cor por excelência, a cor arquetípica, a primeira de todas as cores. Em muitas línguas, a mesma palavra significa vermelho e colorido. Noutras, há uma sinonímia entre bonito e vermelho. E noutras ainda, entre vermelho e rico [...] O vermelho é o mais fortemente conotado de todos os termos de cor, mais ainda do que preto ou branco (1997, p. 160).

Sendo associada ao sangue e ao fogo, a cor vermelha é tomada positiva e negativamente, ou seja, dependendo do contexto. Um exemplo pode ser obtido na cultura cristã que, segundo o autor, encontra nesta cor o sangue que purifica e dá vida, por outro lado, o vermelho é símbolo de impureza, pecado e violência. Pastoureau apresenta em seu livro um quadro com dez tópicos relacionados às diferentes funções e significados da cor vermelha, os quais apresentaremos a seguir:

- 1) A cor por excelência, a mais bela das cores;
- 2) Cor do signo, do sinal, da marca;
- 3) Cor do perigo e da proibição;
- 4) Cor do amor e do erotismo;

- 5) Cor do dinamismo e da criatividade;
- 6) Cor da alegria e da infância;
- 7) Cor do luxo e da festa;
- 8) Cor do sangue;
- 9) Cor do fogo;
- 10) Cor da matéria e do materialismo (Pastoureau, 1997, p. 161-163).

Daremos ênfase aos tópicos relacionados ao enredo de O Código Da Vinci (2004) e seu filme homônimo. Lembramos que, conforme dissemos no início deste artigo, se trata de uma trama envolvente de mistério, um engenhoso apanhado de enigmas esotéricos e teorias conspiratórias sobre temas como a Ordem dos Templários e a natureza do Santo Graal. O segredo principal revelado é a linhagem real, isto é, o casamento de Jesus Cristo e Maria Madalena e o nascimento de um filho, algo que mudaria a história do cristianismo.

O enredo de sucesso e a cor vermelha utilizada em sua capa certamente podem ser relacionados ao terceiro tópico do quadro acima (Cor do perigo e da proibição), ao oitavo tópico (Cor do sangue) e ao nono (cor do fogo). Isso se dá porque quando se fala em proibição remete-nos imediatamente a história bíblica de Adão e Eva e o fruto proibido, o que relacionamos aqui ao romance indiciado na obra Brown entre Jesus e Maria Madalena. No caso da cor do sangue, primeiramente, porque é considerada a cor da guerra e a cor litúrgica.

Justificamos ainda sua vinculação ao enredo do filme por causa das “grandes guerras travadas” pelos guerreiros templários para preservar o esconderijo do Santo Graal (no final da obra literária, vemos que trata-se do túmulo de Maria Madalena, localizado entre uma das pirâmides do Museu do Louvre, em Paris). Ainda sobre a questão de sangue, é óbvia a constatação da hereditariedade de Jesus Cristo, sua crucificação (o sangue de Cristo) e os crimes de sangue, enfim, inúmeros elementos que remetem ao Salvador.

No caso do nono tópico (cor do fogo), podemos, de acordo com o autor, relacionar o enredo ao fogo do Espírito Santo (O Pentecostes) e às chamas do inferno, ou seja, o vermelho entre o sagrado e o profano, uma interpretação que exemplifica a grande conspiração existente no enredo do livro/filme. O vermelho serve, portanto, como elemento representativo do debate artístico-cultural suscitado com o

polêmico livro best-seller de Dan Brown, O Código Da Vinci, e informa com precisão os diferentes contextos presentes no romance.

### **Pós-modernidade e cultura do consumo**

Tratando sobre as reflexões culturais no estágio da contemporaneidade, observa-se que em anos recentes, o pós-modernismo vem definindo o modo de debate e estabelecendo parâmetros para a crítica cultural, política e intelectual. É algo conflitante em sentido de noções, não de ideias, mas como um entendimento dessa nova condição pela qual vive a sociedade.

David Harvey (1999) considera o pós-modernismo<sup>v</sup> como uma fase desestabilizadora do desenvolvimento econômico, político e cultural. Apesar de criticar a moda dos “ismos”, o autor aponta que o conceito de pós-modernidade ou pós-modernismo através do tempo não ganhou incoerência, notando seu desenvolvimento e sua concretização, tornando-se fator a ser estudado e tido como real dentro dos relacionamentos institucionais e pessoais da sociedade contemporânea.<sup>vi</sup>

Fredric Jameson (1991; 2006) parte de uma articulação de categorias econômicas, políticas e estéticas na crítica da sociedade capitalista e de suas transformações no mundo contemporâneo. Suas teorias discorrem sobre o fim do alto modernismo e a chegada de uma nova configuração pós-moderna, entendida como uma transição da lógica cultural do capitalismo tardio. Esse cenário é encarado por ele como um sistema, uma virada cultural. Para o autor (2006), os principais aspectos do pós-modernismo são: a transformação da realidade em imagens e a fragmentação do tempo em uma série de presentes perpétuos, ambos consoantes a esse processo, ou seja, há um desaparecimento do sentido de história, sem contar, no campo da comunicação, a percepção da exaustão que a mídia traz para a notícia.

A maior parte das manifestações do pós-modernismo surge como reação específica contra as formas estabelecidas do alto modernismo, contra este ou aquele alto modernismo dominante que conquistou a universidade, o museu, a rede de galerias de arte e fundações. Outra característica desses pós-modernismos é a abolição de algumas fronteiras ou separações essenciais, notadamente a erosão da distinção anterior entre a alta cultura e a chamada cultura de massa.

Para Jameson, a face pós-moderna do capitalismo é sua dimensão multinacional ou de consumo, que



atinge áreas antes não atingidas pelo mercado através de uma prodigiosa expansão do capital. Ele identifica esta nova atuação de mercado com a própria representação, relacionando, portanto, a produção, a troca, a promoção e o consumo de formas culturais, incluindo a publicidade, a televisão e os meios de comunicação de massa. A produção de mercadorias, em particular de vestimentas, mobiliário, edifícios e outros artefatos, está agora intimamente ligada à mudança de estilo que deriva da experimentação artística (Ibidem, p. 42). Nessa esfera, os clássicos do alto modernismo são agora parte do chamado cânone e ensinados em escolas e universidades, fato que, de uma vez por todas, os esvazia de todo o seu antigo poder subversivo.

Em relação à cultura desta sociedade pós-moderna é indispensável a análise do fenômeno do consumo exercido sobre ela, consequência da automatização do sistema de produção. Esta forma de consumo está intrinsecamente ligada aos meios de comunicação de massa e a sua indústria de informação, a publicidade e o jornalismo têm papel destacado, buscando expandir a mentalidade consumista, direcionando-a a fenômenos como o livro de Dan Brown.

Baudrillard (1995) entende que o fenômeno do consumo não é mais visto como o consumo de coisas e sim de signos, envolvendo valores, desejos, gostos e necessidades em uma dimensão intensificada pelos meios de comunicação, próprios desta cultura, entendida como típica do simulacro, uma tentativa de promover o real através da imaginação, do escândalo, que reflete os moldes de relações dos indivíduos com suas instituições e entre si.

Essas relações enaltecem as discussões sobre autonomia do indivíduo, não mais influenciada pela coesão social antes propiciada pela religião e pela Igreja Católica no ocidente, por exemplo, o que reforça a evidência de uma nova concepção da realidade e de indivíduo.

### **O debate pós-moderno: cultura, ética e religião**

Através de *O Código Da Vinci* (2004) – uma obra literária de ficção, que contém uma grande conspiração envolvendo o possível maior segredo da humanidade, isto é, o casamento de Jesus Cristo com Maria Madalena e o surgimento de descendentes do casal – pode-se observar questões éticas da sociedade pós-moderna, conflitos e discussões de caráter religioso, que se configuram como um fenômeno humano universal que reflete os princípios de um grupo de indivíduos ao pensar e agir em diferentes situações.



É válido, no entanto, entender melhor os termos cultura, ética e religião, o que significam e como se relacionam nesse novo contexto em que a sociedade se encontra, já que o romance de Dan Brown usa como elemento ficcional nada menos que o Cristianismo, especificamente a Igreja Católica, a religião com o maior número de seguidores no mundo, tendo mais de dois bilhões de fiéis concentrados principalmente no ocidente.

Ética, cultura e religião. Dissociá-los pode ser uma tarefa ousada e perigosa devido a complexidade dos termos, porém, relacioná-los torna-se imprescindível, pois questionamentos de tais elementos ocorrem após o surgimento de um fenômeno cultural. De um lado, numa ampla visão, a ética trata dos estudos e pressuposições de normas que os indivíduos devem seguir, de outro, a religião, é outro elemento que há séculos tem papel dominador e modelador de parâmetros dentro desta mesma sociedade, e, por último, a cultura, que é observada em diferentes aspectos, engloba e reflete esta sociedade.

Pode-se definir a Religião na pós-modernidade como um comportamento cultural típico de uma cultura do simulacro<sup>vii</sup>, sendo tal termo entendido no sentido de Baudrillard (1995). Muitos sociólogos reconhecem a dimensão simbólico-cultural da Religião, porém, há outros que consideram a dimensão desta instituição como irrelevante, desvalorizando com isso a questão ética.

Há algum tempo existe a Sociologia da Religião, que busca explicar empiricamente as relações mútuas entre Religião e sociedade. Jesus Cristo foi o revelador do Cristianismo, Joseph Smith o dos Mórmons, Maomé o do Islamismo, entre outros. A representação que *O Código Da Vinci* traz sobre a Religião e sobre a Igreja Católica, em um momento em que a cultura está vinculada ao mercado, oferece questões que evidenciam os preceitos clássicos do hermetismo religioso que são contrapostos pelo autor.

Relacionando esta atitude à noção de ética, que para Álvaro L. M. Valls (2004) pode ser entendida como um estudo das ações ou dos costumes, podendo estes costumes variar, acarretando também a mudança de valores, que acompanharão tais costumes de um povo para outro. Em tempos da Grécia antiga, viver de acordo com a natureza não era uma questão somente ecológica, mas também moral, portanto, um conceito universal que deveria ser levado como natural.

O autor prossegue dizendo que a Religião trouxe um grande avanço moral para a humanidade, já que esta colocou uma meta de vida comparada à de uma santidade, devendo ser buscada, mesmo que fosse inatingível. Ocorreu no cristianismo, segundo ele, a identificação dos ideais éticos com os religiosos. “Mas





não se vai negar, também, que os fanatismos religiosos ajudaram a obscurecer muitas vezes a mensagem ética profunda da liberdade, do amor, da fraternidade universal” (Ibid., p.37).

A religião, como toda ideologia, é uma atividade de consciência social. A religiosidade consiste em substituir o mundo real (o mundo sem espírito) por um mundo imaginário (o mundo com espírito). Essa substituição do real pelo imaginário é a grande tarefa da ideologia e por isso ela anestesia o ópio (Chauí, 1994, p.108).

Religião é um termo que nasceu com a língua latina e significa religar, demonstrando uma tentativa humana de reencontrar suas origens e seu criador, uma busca do indivíduo para conhecer seu passado. Abrange normas, crenças, valores e a tão conhecida ideologia. Nela pode-se encontrar uma vasta história dos processos sociais, sendo, portanto, fator relevante da mutação social e política que está modificando a face do mundo pós-moderno.

Anticristão. Seria ou é desta maneira que *O Código Da Vinci* pode ser considerado através de uma visão religiosa dentro da sociedade pós-moderna, onde a liberdade de criação e o alcance desta é tamanha e nunca antes vista. A Igreja Católica não mudou muito ao longo dos últimos séculos e permanece com sua visão ortodoxa frente aos atuais problemas da sociedade. Tanto é que recomendou aos seus fiéis que não acreditassem e até mesmo não lessem o livro de Dan Brown.

O fenômeno de comportamento nos receptores das mensagens *d'O Código da Vinci* pode ser identificado e considerado como o elemento que possibilita que a obra seja amplamente divulgada pelo mundo. Com fatos reais, conforme o autor utiliza no início do livro, e com muita ficção, cria-se o ambiente adequado para que os pontos fundamentais de uma doutrina religiosa, isto é, os dogmas, sejam questionados.

Desde a época da Santa Inquisição – antigo tribunal eclesiástico que investigava e punia crimes contra a fé católica, que ordenou que milhares de pessoas fossem queimadas na fogueira – a Igreja Católica não tem mais uma imagem totalmente pura e piedosa que ela esperava ter, o que contribui para reforçar a imagem passada no livro e no filme de que esta mesma Igreja é capaz de trapacear, mentir e até matar, tornando esta representação que o livro traz da Igreja muito conturbadora, no sentido em que pode indagar ou persuadir realmente um indivíduo sobre a real origem de sua fé.

Porém, como se caracteriza a própria fé monoteísta, a cristã, o fiel não necessita de questionamentos nem de provas, somente do evangelho, quatro deles, especificamente reconhecidos pela



Igreja, para poder se conhecer a verdadeira história de Jesus Cristo. Brown possivelmente entra na lista daqueles que conseguiram abalar as estruturas do catolicismo, uma instituição com poderes supranacionais.

A Igreja Católica teve que aprender ou tentar mais uma vez a lidar com os meios de comunicação de massa após toda a polêmica causada pelo *Código Da Vinci*, ainda mais com os atuais sistemas de informação, que circulam com rapidez impressionante. Esta articulação do funcionamento das instituições sociais com os meios de comunicação de massa é chamada de midiatização por Muniz Sodré (1996).

A Religião constitui hoje uma reserva de símbolos e significados, reproduzidos institucionalmente, ou livremente buscados pelos indivíduos, dentro de uma multiplicidade de percursos e níveis. Louis Althusser a considera, através da igreja, como um aparelho ideológico de Estado, moldando por métodos próprios de sanções, exclusões e seleção os seus funcionários e a sociedade nela presente (1985, p.70).

No livro *A religião na sociedade pós-moderna* (1995), o autor Stefano Martelli cita Émile Durkheim para mostrar uma das visões sobre as funções da religião. Durkheim acredita que a principal função da religião é a integradora, possibilitando assim a constituição da própria sociedade. Haverá sempre uma religião, portanto, pelo menos enquanto existir sociedade. Ele também diz que a comum concepção do mundo expressa dois conceitos lógicos, uma dicotomia, do sagrado e do profano, tornando possível a ordem social.

Sendo a história da Igreja Católica a mais notável e complexa do ocidente, é possível entender o porquê de Auguste Comte, um dos fundadores da Sociologia, ter tentado fundar uma nova Religião, a positivista, com um caráter idealista, porém, sua tentativa falhou. Tal iniciativa mostra o estremecimento pelo qual passava o cristianismo, abalado por uma mentalidade científica e positiva.

Estes fatos ocorreram numa época de transição da sociedade pré-industrial para a industrial, tornando-se, portanto, inaptos para subsidiar uma interpretação dos fenômenos ligados à Religião da sociedade pós-moderna. Há hoje outras instituições sociais que satisfazem as necessidades do homem, preenchendo a antiga função exercida pela Religião, que antes era capaz de solucionar situações-limites, não tendo mais esta supremacia.



Sobre integrar e promover a coesão social como um dos equivalentes funcionais da Religião, Martelli diz que “sob o ponto de vista do sistema social, observamos que é muito difícil, prescindindo-se da Religião, satisfazer a necessidade de segurança diante do medo, da morte, assim como conseguir dar sentido ao sofrimento conexo das doenças crônicas” (1995, p.128).

Um dos críticos de Baudrillard, Lucien Sfez, é lembrado por Sodré, contribuindo para o entendimento desta nova cultura, enfocando os processos de comunicação da sociedade contemporânea, dizendo que esta convive com o imperativo tecnológico, algo como um pacto de fidelidade do domínio da comunicação com a tecnologia e suas formas de representação e expressão.

Para Sfez tal imperativo poderia produzir uma forma simbólica que passa a gerar efeitos reais de transformações nas práticas sociais. Poderia surgir então o problema de confundir a realidade apresentável com a realidade diretamente expressa, isto é, tornar o irreal em real (Sfez apud Sodré, 1996, p.32-33).

Através da evolução do pensamento social e dialético, que busca como ideal uma vida social mais justa, a ética se volta sobre as relações sociais, em primeiro lugar, esquece elementos espirituais que seriam abstratos e se preocuparia com os elementos concretos da Terra, procurando, de alguma maneira, apressar a construção de um mundo mais humano.

Valls diz que atualmente a ética aprendeu a preocupar-se, diferentemente das tendências propriamente da moral, a julgar o sistema econômico como um todo. Para ele, o bem e o mal não existem apenas nas consciências individuais, mas também nas próprias estruturas institucionalizadas de um sistema.

O autor acrescenta também que a “reflexão ético-social do século XX trouxe, além disso, uma outra observação importante: na manifestação atual, a maioria hoje talvez já não se comporta mais eticamente, pois não vive imoral, mas amoralmente” (Valls, 2004, p.47). Se as contradições envolvendo comportamento e religião surgem neste atual contexto da cultura é porque uma parcela da sociedade se encontra descontente com o atual regime e encontra neste um amplo terreno para a discussão de tais problemas.

Esta afirmação é característica da transitoriedade, fator inerente da pós-modernidade, causado talvez pela falta de referências dentro das atuais relações sociais, e suscita a inexistência de parâmetros contemporâneos que poderiam permitir um julgamento entre as fronteiras de realidade e ficção, em que muitas pessoas pecam ou acertam ao julgarem o comportamento artístico de Dan Brown.



## Considerações Finais

**Dizer que o texto literário se refere a uma realidade, que essa realidade constitui seu referente, é instaurar uma relação de verdade e atribuir-se o poder de submeter o discurso literário à prova da verdade, o poder de dizer dele que é verdadeiro ou falso (...). A Lógica moderna afeiçoou de certa maneira esse juízo: a literatura não é linguagem que se possa ou deva ser falsa, em oposição à linguagem da ciência é uma linguagem que, precisamente, não se deixa submeter à prova da verdade, não é verdadeira nem falsa, formular tal pergunta não tem sentido (Todorov, 1968, p. 90).**

Neste momento de simulacro, são visíveis com este trabalho as polêmicas que levam ao contexto da verossimilhança, elemento responsável talvez pelo grande sucesso de *O Código Da Vinci*, independente das instituições às quais ele se refere, o “como se faz” mostra-se mais importante que o “por que se faz”, até hoje incompreensível, porém interpretado como signo e como arte.

Para Santaella (1996), todos os espaços da vida contemporânea estão invadidos por objetos e experiências artificialmente produzidos, os signos, que não tem mais relação nenhuma com a realidade. Eles são seus próprios simulacros puros, tentando ser mais reais que a realidade.

Vemos, portanto, o presente e o passado, a estética com a ética, resultando em um choque de valores. *O Código Da Vinci* representa esse forte impacto da nova era onde o absoluto torna-se relativo, a religião ganha novos horizontes – especialmente no ocidente -, configurando-se um *bestseller* como um fenômeno que atinge os meios de comunicação social. Milhares de pessoas leram e assistiram no cinema à arte da “hiper-realidade”, característica da nova ordem da dominância da indústria cultural, sempre em trânsito.

## Referências

ATAIDE, Vicente. **A narrativa de ficção**. Curitiba: Ed. dos Professores, 1972.

BARTHES, Roland (org.). **Análise estrutural da narrativa** – seleção de ensaios da revista “Communications” – Coleção Novas Perspectivas em Comunicação. 2. ed. São Paulo: Vozes Limitada, 1972.



EDIÇÃO ESPECIAL  
LINGUAGENS E DISCURSOS DAS MÍDIAS  
NOVEMBRO DE 2012



BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Coleção ciência e sociedade. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.

BROWN, Dan. **O Código Da Vinci**. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **O que é ideologia**. Coleção primeiros passos: 13. São Paulo: Brasiliense, 1994.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 8. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

JAMESON, Fredric. **A virada cultural**: reflexões sobre o pós-moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

\_\_\_\_\_. **Pós-Modernismo**. A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1991.

MARTELLI, Stefano. **A religião na sociedade pós-moderna: entre secularização e dessecularização**. São Paulo: Paulinas, 1995.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo**. Rio de Janeiro: Forense, 1976.

PASTOUREAU, Michel. **Dicionário das cores do nosso tempo**: simbólica e sociedade. Tradutora: Maria José Figueiredo. Lisboa: Ed. Estampa, 1997.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.) **Teoria contemporânea do cinema**. Volume II. São Paulo: Ed. Senac, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das mídias**. São Paulo: Ed. Experimento, 1996.

SODRÉ, Muniz. **Reinventado a cultura: a comunicação e seus produtos**. 3 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. Cultrix, São Paulo, 1968.

\_\_\_\_\_. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

VALLS, Álvaro L. M. **O que é ética**. Coleção primeiros passos: 177. São Paulo: Brasiliense, 2004.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papyrus, 1994.



EDIÇÃO ESPECIAL  
LINGUAGENS E DISCURSOS DAS MÍDIAS  
NOVEMBRO DE 2012



---

<sup>i</sup> Professor de Simbologia de Harvard, o personagem é chamado pela polícia para tentar identificar a cena do crime, sendo o principal suspeito pelo assassinato, uma vez que o curador escreveu seu nome com sangue no chão do museu antes de morrer.

<sup>ii</sup> Neveu foi criada pelo curador do museu e se junta a Robert para decifrar o assassinato e os mistérios das pistas deixadas pelo “avô”. Saunière, no desenrolar da trama, é identificado como o Grão-Mestre do Priorado de São, que entre suas missões está a proteção dos herdeiros da linhagem real proveniente de Jesus Cristo.

<sup>iii</sup> Críptex é o nome dado a um cilindro, que na ficção de Brown era uma invenção de Leonardo da Vinci, sendo utilizado na trama para guardar os códigos que revelariam o verdadeiro segredo e paradeiro do Santo Graal.

<sup>iv</sup> De acordo com a revista Brasil Escola. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/artes/mona-lisa.htm>>. Acesso em 20 out. 2009.

<sup>v</sup> Pós-modernismo e pós-modernidade são utilizados com o mesmo sentido neste artigo.

<sup>vi</sup> O autor diz que esta nova realidade que aparece em um nível como o último do moderno, com promoção publicitária e com um espetáculo vazio, reflete parte de uma transformação cultural emergente nas sociedades ocidentais, onde o termo pós-moderno é na verdade, ao menos por agora, totalmente adequado

<sup>vii</sup> Segundo Baudrillard, simulacro é o estágio da representação no qual a realidade é pervertida e mascarada. Desta forma, o consumo está garantido; a consciência direcionada paga pela falsificação, mas tem a certeza de uma aquisição autêntica.