



Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Dezembro 2017

48

Dossiê Especial
100 anos de Greimas: Perspectivas no Audiovisual

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Dezembro 2017

48

Significação: Revista de Cultura Audiovisual é uma revista acadêmica voltada a pesquisadores de cinema e audiovisual. Criada em 1974 sendo publicada pelo Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas, com subsídios da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Barão de Mauã, tinha por subtítulo “Revista Brasileira de Semiótica”. A partir do número 13 fez parte das atividades do Núcleo de Pesquisa em Poética da Imagem do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sendo publicada com apoio da Universidade Tuiuti do Paraná. Em 2007, no número 27, seu subtítulo foi alterado para “Revista de Cultura Audiovisual”. Do número 31 em diante passou a ser uma publicação semestral vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. As edições de 25 a 32 contaram com apoio do Cinusp Paulo Emílio, órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo. Em 2011 deixou de ser impressa, sendo veiculada apenas on-line. Integra o Portal de Revistas da Universidade de São Paulo desde 2014.

Site

<http://www.revistas.usp.br/significacao>

E-mail

significacao@usp.br

Significação
Junho 2017

Foto da capa

Cena do documentário “Didysis prasmés ieskotojas - Algirdas Julius Greimas” 91991) - LTV World

Base de dados

Confibercom

Diadorim

DOAJ

Latindex

Portal Capes de Periódicos

Portal SEER

Portal de Revistas da

Universidade de São Paulo

Editores

Eduardo Victorio Morettin
Universidade de São Paulo
eduardomorettin@usp.br

Irene de Araújo Machado
Universidade de São Paulo
irenemac@uol.com.br

Conselho Editorial

Danielle Crepaldi Carvalho
Universidade de São Paulo

Eduardo Peñuela Cañizal
in memoriam
Universidade de São Paulo

Eduardo Victorio Morettin
Universidade de São Paulo

Irene de Araújo Machado
Universidade de São Paulo

Jaqueline Esther Schiavoni
Universidade Estadual Paulista

Margarida Maria Adamatti
Universidade Federal de São Carlos

Reinaldo Cardenuto Filho
Fundação Armando Álvares Penteado

Universidade de São Paulo

Marco Antonio Zago
Reitor

Vahan Agopyan
Vice-Reitor

Escola de Comunicações e Artes

Eduardo Henrique Soares Monteiro
Diretor

Brasilina Passarelli
Vice-Diretor

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Esther Império Hamburger
Coordenadora

Irene Araújo Machado
Vice-Coordenador

Preparação de originais e revisão de textos

Ariane Lesnyak, Caio Ramalho, Caique Zen, Fernanda Côrrea, Gabriel Sousa, Glaiane Quinteiro, Leonardo Rodrigues, Luan Maitan, Nicolas Leonezi, Stéphanie Roque | Tikinet

Projeto gráfico

João Parenti
Meire Assami
Thomas Yuba

Diagramação

Jaqueline Esther Schiavoni

Bolsista

Jessica Silva Mendes
Universidade de São Paulo
Programa Unificado de Bolsas de Estudo

ISSN 2316-7114

Conselho Científico

Alexandre Rocha da Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia
Universidade Estadual de Campinas

Amaranta Emília César dos Santos
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Ana Laura Lusnich
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ana Paula Ribeiro Goulart
Universidade Federal do Rio de Janeiro

André Brasil
Universidade Federal de Minas Gerais

Andréa Martins França
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Angela Prysthon
Universidade Federal de Pernambuco

Antônio Carlos Amâncio da Silva
Universidade Federal Fluminense

Arlindo Machado
Universidade de São Paulo

Arthur Autran Franco de Sá Neto
Universidade Federal de São Carlos

Atílio José Avancini
Universidade de São Paulo

Benjamim Picado
Universidade Federal Fluminense

Bruno Souza Leal
Universidade Federal de Minas Gerais

Cecília Antakly Mello
Universidade de São Paulo

Cecília Sayad
University of Kent, Reino Unido

César Geraldo Guimarães
Universidade Federal de Minas Gerais

Cláudio Rodrigues Coração
Universidade Federal de Ouro Preto

Consuelo Lins
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Cristian Borges
Universidade de São Paulo

Cristiane Freitas Gutfreind
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Denise Tavares da Silva
Universidade Federal Fluminense

Denize Araújo
Universidade Tuiuti do Paraná

Dulcília Helena Schroeder Buitoni
Faculdade Cásper Líbero

Eduardo Russo
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Eduardo Vicente
Universidade de São Paulo

Eric Landowski
Centre de Recherches Politiques de Sciences Po (CEVIPOF), França

Erick Felinto
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Esther Hamburger
Universidade de São Paulo

Etienne Samain
Universidade Estadual de Campinas

Eugênio Rondini Trivinho
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Geraldo Carlos do Nascimento
Universidade Paulista

Gustavo Souza da Silva
Universidade Paulista

Henri Gervaiseau
Universidade de São Paulo

Ismail Xavier
Universidade de São Paulo

Itania Maria Mota Gomes
Universidade Federal da Bahia

João Luiz Vieira
Universidade Federal Fluminense

José Luiz Aidar Prado
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

José Mariano Klautau de Araújo Filho
Universidade da Amazônia

Julio Pinto
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Laan Mendes de Barros
Universidade Estadual de São Paulo

Laura Loguercio Cânepe
Universidade Anhembi Morumbi

Lúcia Nagib
University of Reading, Reino Unido

Luís Alberto Rocha Melo
Universidade Federal de Juiz de Fora

Marcel Vieira Barreto Silva
Universidade Federal da Paraíba

Marcelo Dídimo Souza Vieira
Universidade Federal do Ceará

Marcus Freire
Universidade Estadual de Campinas

Maria Dora Genis Mourão
Universidade de São Paulo

Mariana Baltar
Universidade Federal Fluminense

Mariana Martins Villaga
Universidade Federal de São Paulo

Maurício Ribeiro da Silva
Universidade Paulista

Mauro Wilton de Sousa
Universidade de São Paulo

Michael Renov
School of Cinematic Arts, Estados Unidos

Mima Feitoza
Universidade Federal do Amazonas

Mônica Almeida Kornis
Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro

Mônica Rebecca Ferrari Nunes
Escola Superior de Propaganda e Marketing

Muniz Sodré Cabral
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Nina Velasco e Cruz
Universidade Federal de Pernambuco

Norval Baitello Junior
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Pedro Maciel Guimarães
Universidade Estadual de Campinas

Philippe Dubois
Université Paris 3, França

Rafael de Luna Freire
Universidade Federal Fluminense

Robert Stam
New York University, Estados Unidos

Rosamaria Luiza (Rose) de Melo Rocha
Escola Superior de Propaganda e Marketing

Rosana de Lima Soares
Universidade de São Paulo

Rosane Kaminski
Universidade Federal do Paraná

Samuel Paiva
Universidade Federal de São Carlos

Sylvie Lindeperg
Université Paris 1, França

Suzana Kilpp
Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Vera França
Universidade Federal de Minas Gerais

Vicente Sánchez-Biosca
Universidad de Valencia, Espanha

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Dezembro 2017

48

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Significação: Revista de Cultura Audiovisual / Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. - n.1 (1974) -- São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / ECA/USP, 1974-

<http://www.revistas.usp.br/significacao>

Semestral – segundo semestre de 2017
Subtítulo entre 1974 e 2008: Revista brasileira de semiótica
ISSN 1516-4330 (impresso) 2316-7114 (digital)

I. Comunicação 2. Cinema I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais II. Revista de Cultura Audiovisual.

Sumário

//////
pág. 11

Apresentação
DOSSIÊ 100 anos de Greimas: perspectivas no audiovisual

/////////
pág. 15

Diccionario de semiótica y narrativas de cine y televisión
Lorenzo Vilches

/////////
pág. 32

Modalizações do fazer no episódio “Hino Nacional”, do seriado *Black Mirror*
Conrado Moreira Mendes

/////////
pág. 53

Contribuições da semiótica ao estudo da ficção televisiva: o caso da minissérie *Justiça*
Silvia Maria de Sousa

/////////
pág. 68

Estratégias enunciativas em Google Spotlight Stories: o olhar da semiótica de Greimas nos vídeos 360°
Ana Silvia Lopes Davi Médola e Bruno Jareta de Oliveira

/////////
pág. 86

A potência de “ser” e de “ser não” como releituras do “belo gesto” entre *Io sono l'Amore* e *Amour*
Kati Eliana Caetano e Sandra Fischer

/////////
pág. 98

Ficção seriada televisiva, jornalismo político e construção do real: hipóteses a partir de Greimas
Paolo Demuru

ARTIGOS

/////////
pág. 118

A imagem científica no filme *Interestelar*
Edison Gomes

/////////
pág. 142

A intencionalidade das formas expressivas: estilo e método em Bordwell e Baxandall
Tess Chamusca Pirajá

/////////
pág. 158

La producción de secuelas en el cine clásico argentino
Alejandro Kelly Hopfenblatt

////////////////
pág. 176

Quantas salas de cinema existiram no Brasil? Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro
Rafael de Luna Freire e Natasha Hernandez Almeida Zapata

////////////////
pág. 202

Trânsito de memórias: tomada e retomada de imagens do exílio durante a ditadura militar brasileira
Patrícia Furtado Mendes Machado

RESENHAS

/////////
pág. 223

Red alert: Marxist approaches to science fiction cinema – aproximações entre ficção científica e marxismo
Gabriel Carneiro

/////////
pág. 230

Picture ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo
Lila Foster

/////////
pág. 238

Cinema e circulações culturais em Salvador nos anos 1970
Fernando Seliprandy

TRADUÇÕES

////////////////
pág. 245

A historicidade do cinema
Jacques Rancière



Contents

/////////
pág. 11

Presentation

DOSSIÊ 1st century of Greimas: perspectives in audiovisual

/////////
pág. 15

Dictionary of semiotics *and narratives of cinema and television*
Lorenzo Vilches

/////////
pág. 32

Modalizations of doing in the episode The National Anthem of the series Black Mirror
Conrado Moreira Mendes

/////////
pág. 53

The contributions of semiotics to the study of television fiction: the case of the miniseries Justiça
Silvia Maria de Sousa

/////////
pág. 68

Enunciative strategies in Google Spotlight Stories: the look of Greimas' semiotics on the 360° videos
Ana Silvia Lopes Davi Médola e Bruno Jareta de Oliveira

/////////
pág. 86

Potentialities of "being" and "being not" and the "beau geste" between Io sono l'Amore and Amour
Kati Eliana Caetano e Sandra Fischer

/////////
pág. 98

TV serial fiction, political journalism and construction of reality: some hypotheses from Greimas' perspective
Paolo Demuru

ARTICLES

/////////
pág. 118

The scientific image in the movie Interstellar
Edison Gomes

/////////
pág. 142

Intentionality of expressive forms: style and method in Bordwell and Baxandall
Tess Chamusca Pirajá

/////////
pág. 158

Sequel production in Argentine classical cinema
Alejandro Kelly Hopfenblatt

////////////////
pág. 176

How many movie theaters were there in Brazil? Reflections on the dimension and characteristics of the Brazilian exhibition circuit
Rafael de Luna Freire e Natasha Hernandez Almeida Zapata

////////////////
pág. 202

Memories in transit: shooting and reuse of exile's images during the Brazilian military dictatorship
Patrícia Furtado Mendes Machado

REVIEWS

/////////
pág. 223

Red alert: Marxist approaches to science fiction cinema
Gabriel Carneiro

/////////
pág. 230

Picture ahead: Kodak and the construction of the tourist-photographer
Lila Foster

/////////
pág. 238

Cinema and cultural circulations in Salvador in the 1970s
Fernando Seliprandy

TRANSLATIONS

/////////
pág. 245

Historicity of cinema
Jacques Rancière



Apresentação

Cem anos é tempo demais. Em se tratando de tecnologia, mais precisamente de suportes midiáticos, seria arriscado querer traçar um quadro mental para daqui tanto tempo. Talvez seja o caso de reduzir o período pela metade. Conseguem visualizar alguma coisa agora? Façam um esforço. Fechem os olhos se quiserem. É provável que as imagens tenham ganhado um pouco mais de contorno. Ainda assim, temos de reconhecer que continuamos num plano muito incerto. Em verdade, o próprio presente em que vivemos se mostra excessivamente efêmero no que diz respeito aos dispositivos técnicos, tornando difícil – ou mesmo impossível – a elaboração de um quadro completo já no agora.

Um exercício preditivo como esse que propusemos ou tão somente o desafio de apreensão que os pesquisadores do audiovisual enfrentam em relação aos objetos comunicacionais que emergem a cada dia apenas nos conduzem para o reconhecimento do valor da teoria semiótica proposta por Algirdas Julien Greimas, cujo modelo conceitual permanece aplicável a uma infinidade de objetos do nosso cotidiano mesmo tendo sido formulada há mais de meio século. Em geral, basta uma década – até menos que isso – para que o conhecimento depositado em um livro se torne ultrapassado. Mas, *Semântica estrutural* (1966) ainda continua como referência no horizonte daqueles que estudam a produção do sentido. A mesma coisa se pode dizer de outras publicações que vieram após essa obra fundadora, escritas por Greimas ou em parceria com interlocutores de seu círculo de atuação. Entre elas, *Sobre o sentido* (1970), *Dicionário de semiótica*, tomos I e II (1979, 1986), *Da imperfeição* (1987) e *Semiótica das paixões* (1991) – apenas para citar alguns exemplos que constam nos trabalhos desta edição.

Não cremos que Greimas tenha sido mais exitoso do que nós em elaborar um quadro mental sobre o futuro – se é que alguma vez o fez nos moldes que sugerimos. Visto que o surgimento e o estabelecimento de tecnologias resultam de relações bastante complexas entre domínios que fogem ao controle do indivíduo, como a política e a economia, ainda que tivesse se colocado numa articulação imaginária como essa é difícil pensar que pudesse ter

//////
tirado dela grande proveito em prol das formulações conceituais e metodológicas que nos ofereceu ao longo de sua vida. O que parece ter dado longevidade à teoria, permitindo inclusive que ela pudesse ultrapassar as fronteiras de sua área de origem, a linguística, e servisse para iluminar questões que interessam a outras esferas, tal como a que nos encontramos no campo do audiovisual, é ter se concentrado menos nos objetos e mais no homem que os cria e os manipula a fim de estabelecer relações com outros ou apenas consigo mesmo. Em outros termos, menos no sentido construído e mais no processo de construção – quer inteligível, quer sensível.

É verdade que as técnicas ou os meios que o homem emprega para criar conteúdos carregam cada qual suas potencialidades e limitações e, à medida que os tempos mudam, naturalmente mudam as maneiras de concretizar os enunciados – o que garante um estado sempre renovado para a análise, capaz de colocar a própria teoria à prova e, se for o caso, atualizá-la também, pois, de fato, Greimas nunca a concebeu como algo terminado, mas como um projeto em construção. É nessa linha que lançamos este dossiê e oferecemos ao leitor um conjunto de textos que podem ajudá-lo a ver o arcabouço teórico da semiótica greimasiana aplicada a uma diversidade de objetos audiovisuais – concebidos para o cinema, a televisão, a internet.

Assim, nas primeiras páginas, Lorenzo Vilches aborda a contribuição dos dois volumes do *Dicionários de semiótica* (1979, 1986) para a teoria narrativa ao projetar diversas entradas-chave ou termos conceituais sobre produtos audiovisuais da contemporaneidade. Na sequência, as relações intersubjetivas ou manipulatórias ganham relevo no texto de Conrado Moreira Mendes sobre o episódio “Hino Nacional”, do seriado *Black Mirror* (2011-atual); e a noção de aspectualização é tratada por Silvia Maria de Sousa em torno da minissérie *Justiça* (2016), exibida pela Rede Globo de Televisão. Depois, Ana Silvia Lopes Davi Médola e Bruno Jareta de Oliveira mostram como elementos do esquema canônico do nível narrativo também estão presentes nas histórias interativas contadas em vídeos panorâmicos que integram o projeto Spotlight Stories, proposto pelo Google. Encaminhando-nos para a estética e a ética do belo gesto, Kati Eliana Caetano e Sandra Fischer se lançam sobre os filmes *Io sono l’amore* (2009), de Luca Guadagnino, e *Amour* (2012), de Michael Haneke. Por

//////
fim, o papel das relações interdiscursivas ganha espaço no texto de Paolo Demuru ao comparar a narrativa do seriado *House of Cards* (2013-atual), produzido pelo Netflix, e a cobertura jornalística de diversos veículos brasileiros em torno dos eventos que levaram ao impeachment da ex-presidente Dilma Roussef.

Se a teoria continua a lançar luz sobre estes e outros objetos apesar dos novos recursos de produção e possibilidades de fruição que nos são oferecidos – e que realmente acolhemos no nosso dia a dia, como mostrarão os artigos –, talvez seja o caso de suspeitar que o homem continua essencialmente o mesmo e que o modelo conceitual forjado no âmbito da semiótica greimasiana para tangenciar os processos de significação do mundo tenha conseguido tocar-lhe pelo menos a ponta do pé. Um feito muito grande para um tempo tão curto. Cem anos é pouco! Talvez seja o caso lembrar que o período de elaboração efetiva da teoria por seu agente principal esteve reduzido a menos metade disso.

Na seção de artigos, a edição segue com outros seis trabalhos. No primeiro deles, Edison Gomes versa sobre práticas de construção de sentido em imagens científicas e artísticas no filme *Interestelar* (2014), discutindo o estatuto de cada um desses tipos de imagem a partir de suas representações discursivas; Tess Chamusca Pirajá se volta para as formas expressivas de filmes e quadros ao propor aproximações metodológicas entre David Bordwell e Michael Baxandall, apontando possibilidades para um refinamento do olhar; e Alejandro Kelly Hopfenblatt aborda o cinema argentino da primeira metade dos anos 1940, época tida como o momento de consolidação da indústria fílmica nacional, a fim de aprofundar o pensamento acerca das complexas estratégias comerciais e industriais no país por trás da construção de sequencialidades narrativas em obras distintas.

Seguindo, Rafael de Luna Freire e Natasha Hernandez Almeida Zapata nos oferecem um panorama acerca da dimensão e das características do circuito de exibição cinematográfica no Brasil no século XX, fornecendo-nos estimativas de quantas salas de cinema já estiveram em funcionamento; com Patrícia Furtado Mendes Machado, voltaremos à origem de arquivos audiovisuais que constituíram o documentário *Retratos de identificação* (2014), de Anita Leandro, a fim de perscrutar o que guardam do olhar que as enquadraram no tempo da urgência da denúncia durante a ditadura militar brasileira e os novos

sentidos que emergem quando remontadas no tempo presente, em que a necessidade é a elaboração de uma memória.

No espaço destinado a resenhas, três obras ganham vitrine. Gabriel Carneiro coloca em evidência o livro de ensaios *Red alert: Marxist approaches to science fiction cinema* (2016), obra em inglês organizada pelo brasileiro Alfredo Suppia e a polonesa Ewa Mazierska. Conforme o resenhista, “a proposta do livro é demonstrar como alguns filmes inscritos dentro do gênero narrativo ficção científica manifestam aspectos da filosofia econômica, social e política de Karl Marx e de pensadores que continuaram seu trabalho no último século e meio”; Lila Foster se encarrega de *Picture ahead: a Kodak e a construção do turista fotógrafo* (2016), livro de Livia Aquino que resulta de sua pesquisa de doutorado no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). A obra “realiza uma incursão na história visual do século XX tendo como perspectiva a constituição de um imaginário que uniu fotografia e turismo”, comenta a autora da resenha; e Fernando Seliprandy nos traz “*Cinema é mais que filme*”: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978) (2016) e o laborioso trabalho de Izabel de Fátima Cruz Melo em reconstruir as diversas redes de relações que se estabelecem entre a obra fílmica e seu contexto. Para ele, “o descentramento do olhar é o grande saldo do livro”. A autora está voltada para o circuito cinematográfico de Salvador em plena ditadura.

Na seção de traduções, André Fabiano Voigt e Maurício José de Sousa Júnior nos colocam em contato com “A historicidade do cinema” (1998), de Jacques Rancière. Em nossa língua materna, poderemos acompanhar o autor percorrer sobre a interdependência que as noções de cinema e história mantêm entre si.

A todos, uma boa leitura!

Irene Machado
Jaqueline Esther Schiavoni



Diccionario de semiótica y narrativas de cine y televisión

*Dictionary of semiotics
and narratives of cinema
and television*



Lorenzo Vilches¹

¹Catedrático emérito, Universidad Autónoma de Barcelona. Profesor investigador en teorías de la comunicación, teoría de la imagen y teorías narrativas. E-mail: lorenzo.vilches@uab.es

Resumen: este artículo-homenaje a Algirdas Greimas tiene como objetivo resaltar la contribución del *Diccionario de semiótica* de Greimas y Courtés a la teoría narrativa y sus aplicaciones, entre ellas, las teorías del cine y de la televisión. En la teoría narrativa se pueden distinguir dos campos bien delimitados: la teoría narratológica propiamente tal como ciencia de referencia —por ejemplo, de Aristóteles a Greimas, pasando por Propp, Bajtin, Todorov, Barthes, Genet— y las teorías narrativas aplicadas a la literatura, al cine y a la televisión. En este trabajo, relacionamos algunas de las entradas claves del *Diccionario de semiótica* con la narrativa fílmica y televisiva.

Palabras claves: Greimas; Diccionario; Semiótica; Narrativas de cine y televisión.

Abstract: this article-homage to Algirdas Greimas aims to highlight the contribution of the *Dictionary of semiotics* (*Semiotique, Dictionnaire raisonne de la théorie du langage*, Greimas-Courtés) to narrative theory and its applications, including, the theories of cinema and television. In narrative theory two well-defined fields can be distinguished: the narratological theory proper as a reference science – for example, from Aristotle to Greimas, through Propp, Bajtin, Todorov, Barthes, Genet – and the narrative theories applied to literature, cinema and television. In this work, we relate some of the key entries of the *Dictionary of semiotics* with film and television narrative.

Keywords: Greimas; Dictionary; Semiotics; Film and Television Narratives.

El modelo actancial

*Acción*² es la segunda entrada del *Diccionario* de Greimas³. La acción, como una organización sintagmática de actos, es un programa narrativo protagonizado por un sujeto encarnado en un actor. La sucesión de acciones o eventos relacionados en un actor/personaje se estudia en el guion de cine como dificultades o impedimentos que deberá superar el protagonista desde el inicio hasta el final en la búsqueda de su objetivo.

Greimas funda su modelo de semiótica narrativa en los roles actanciales basándose en algunos caracteres universales de la acción humana (RICOEUR, 1984, p. 89). Para la delimitación de un tan vasto concepto como el de acción, Greimas recurre a Tesnière: toda frase encierra un drama que contiene un proceso, actores y circunstancias.

La acción y sus componentes sintácticos dan paso así, en el *Diccionario*, al *modelo actancial* y su núcleo, el *actante*. El modelo actancial se nutre de anteriores investigaciones sobre roles dramáticos como los de Propp y Mélénski (1965) y Souriau (1950).

El *Actante* es un concepto, objeto, un ser animado, una persona que participa en un proceso narrativo y como tal, Greimas lo define como un actor o personaje, aunque le atribuye principalmente su extensión a la semiótica literaria. La fecundidad del concepto de actante ha sido probada en el análisis de la fotografía, que, al igual que en la literatura, tiene como protagonista visual un objeto, animal o persona (VILCHES, 1983). El modelo actancial se compone de seis actantes: sujeto, objeto, destinador, destinatario, ayudante (auxiliar), oponente (auxiliar). En el nivel de la *estructura* de superficie un actante puede ser representado por múltiples actores y viceversa. Eisenstein aplica al film *Bronenósets Potiomkin* (*El acorazado Potemkin*) (1925) el concepto de actante convirtiendo en personajes el acorazado, la multitud de Odesa favorable a la revuelta, y el ejército represivo zarista.

El concepto de *Actor*, en el *Diccionario*, es más amplio que el de personaje y no se reduce a la figura humana. El actor representa un programa narrativo. Es el resultado de una relación entre actante y un rol temático, e incluso el punto de vista de un narrador. La producción de actores, como componente de la discursivización ocurre en la *Actorialización* que, junto con la espacialización y temporalización pueden distinguirse de la historia durante el análisis de un medio. En un programa de noticias⁴ en televisión, la actuarialización da lugar a la distinción entre el presentador/a de las noticias y los periodistas corresponsales.

²En itálica las entradas del *Diccionario* vol. I o vol. II

³Si no se especifica, de ahora en adelante nos referimos al primer volumen en todos los comentarios. Las referencias al segundo volumen se señalan en cada ocasión.

⁴Las noticias en televisión se construyen como un discurso narrativo, con actores, tiempo y espacio y la misma estructura de una narrativa ficcional (VILCHES, 1989).

Las categorías actanciales

En el nivel de la estructura profunda, el modelo actancial basado en los 6 roles da lugar a tres categorías actanciales: El eje del deseo: *Sujeto/Objeto*; el eje de la comunicación: *Destinador/Destinatario*; el eje performativo: *Ayudante/Oponente*.

El eje del deseo

El sujeto desea el objeto y a él se orienta durante todo el recorrido narrativo. El sujeto, que se identifica con el héroe de Propp, presente desde la primera hasta la última función, es el protagonista en la estructura de superficie. El héroe y la *Búsqueda* son inseparables desde el momento en que el desplazamiento del sujeto hacia el objeto deseado forma parte de la realización de la misión. El *Héroe* de Greimas determina al sujeto cuando se halla en posesión de los valores modales correspondientes, las competencias de poder y saber-hacer. En literatura, el héroe puede analizarse según connotaciones eufóricas o disfóricas. Según Frye (1957), las obras de ficción se pueden analizar siguiendo la capacidad (competencias en Greimas) de acciones del héroe, desde un ser superior hasta un héroe sometido. El héroe puede convertirse en una parodia cuando destruye su reputación o, como en la tragedia griega, es víctima de las circunstancias y no tanto por causas subjetivas. En el guion de cine, la jornada del héroe mítico se traduce como arco del personaje.

Christopher Vogler (1998) se inspira tanto en el actante de la semiótica como en los arquetipos de Gustav Jung para definir al héroe como un beneficio para los otros al tiempo que puede convertirse en un ser negativo, como la Sombra, el lado oscuro del héroe o el embaucador que representa la astucia. En las series de ficción de los últimos años, las estructuras narrativas dan lugar a relatos sin limitaciones antropomórficas y los héroes comparten un universo con criaturas y espacios imaginarios: los filmes *Star Wars* (1977), de George Lucas; *E.T.* (1982), de Steven Spielberg; las series de televisión *Lost*, *American Horror Story*. Los superhéroes, siguiendo a Greimas, serían las figuras eufóricas por definición, tales como *Superman*, *Rambo*. El héroe moderno se opone al héroe mítico, y el héroe trágico deja paso al héroe irónico como en *Hero* (1992) de Stephen Frears.

El eje de la comunicación

La base sintáctica de la narrativa se apoya en una relación de comunicación cuyo eje está formado por el *Destinador* y *Destinatario* y coinciden con el Mandatario (el rey, el padre) en las funciones de Propp, e incluso con el héroe que recibe el encargo (liberar a la princesa) una vez superadas las pruebas. El destinador pone el objeto

al sujeto/héroe como objetivo que ha de realizarse en el proceso de comunicación. Cuando destinador y destinatario se hallan explícitos en el enunciado, pueden llamarse *Narrador* y *Narratario*. A su vez, narrador y narratario son sujetos delegados del *Enunciador* y *Enunciatario*. En el ámbito de la comunicación, el destinador corresponde con el emisor y el destinatario es la figura del receptor del mensaje (siguiendo a JAKOBSON, 1975) en el esquema de la comunicación).

La aplicación de las categorías de destinador y destinatario a la teoría narrativa de los medios de comunicación de carácter narrativo es fecunda, aún sin detenerse en el campo exclusivo de la ficción. Así, por ejemplo, en la narrativa de las noticias en televisión (VILCHES, 1989), el enunciadore es la figura semiótica del editor o director del programa informativo, el narrador es la figura del periodista que entrevista y el narratario es el político o personaje entrevistado de la noticia. A su vez, el enunciatario es la figura narrativa del receptor o público de las noticias.

EMISOR		MENSAJE		RECEPTOR
Enunciador (editor)				Enunciatario (audiencia)
	Narrador (periodista)	(Noticia)	Narratario (entrevistado)	

Cuadro 1: Gráfico de la relación entre actantes durante la emisión de una noticia.

En la teoría del cine (AUMONT, 1983) el narrador es virtual, se diferencia del autor y se identifica con el realizador o director cinematográfico. Aumont, como Bordwell, cuestionan la figura del narrador en el cine puesto que el filme es producto de un colectivo. Por eso, y a pesar de declarar que rechazan las nociones semióticas del estructuralismo, acuden, sin embargo, al concepto de instancia narrativa que incluye la figura del narrador como actante interno al filme. El problema reside probablemente en que en la bibliografía norteamericana sobre narrativa —herencia de la teoría literaria que dominó los estudios de narrativa por largo tiempo— se tiende a confundir narrador con autor. En cambio, en la semiótica estructuralista europea, el autor es una entidad física o sociológica que queda fuera de todo texto de ficción. Bordwell (1985), como Booth (1983) —que parecen olvidar que el autor implícito no es una presencia ni tiene voz en el cine—, no tienen en cuenta ejemplos de películas como las comedias de Woody Allen como tampoco algún drama como *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder, o series de ficción como *House of Cards* en que el

narrador se dirige a los espectadores en busca de complicidad. En el tercer episodio de la quinta temporada, el Presidente Frank Underwood se dirige al espectador en un largo discurso mientras los delegados políticos permanecen inmóviles simulando el efecto *stop motion*. Y ningún espectador, por más ingenuo que sea, confunde al personaje Frank con el actor Kevin Spacey ni al narrador implícito o virtual con el director o los guionistas de la serie.

El eje pragmático

Tratando de distanciar la pragmática semiótica del modelo norteamericano de Morris, Greimas afirma que tanto el destinador como el destinatario son sujetos competentes y no instancias vacías como las de la teoría de la información (emisor/receptor). Sin embargo, el eje pragmático se mantiene en la relación de comunicación y en el deseo entre sujeto y objeto pero combinándolos con la *Acción*. Para ello, establece la oposición entre *Ayudante* y *Oponente*. Esta pareja de oposición hace parte del esquema paradigmático en que participan además el sujeto/objeto y el destinador/destinatario.

Se recordará que la acción del ayudante o *Auxiliante* en Propp comprende el desplazamiento, la participación en la fechoría o en la carencia, el auxilio durante la persecución, la realización de tareas difíciles, la transfiguración del héroe. La competencia modal del auxiliante consiste en el poder-hacer o no poder-hacer, y puede ser realizada por el actor sujeto o por un actor diferente. El *Oponente* es el ayudante negativo cuya misión es interponerse al propósito del héroe o sujeto. Ayudante y oponente en el cine se convierten en figuras secundarias pertenecientes a la esfera del héroe o personaje principal. El ayudante es un colaborador del héroe, que, en lenguaje corriente, corresponde al protagonista o al antagonista. Ambos participan en el conflicto de personajes que deriva del conflicto narrativo. Un personaje puede ser ayudante (aliado, novia, socio) de otro en cierto momento y luego convertirse en oponente, como en el caso de *Crimes and Misdemeanors* (*Delitos y faltas*) (1989), dirección y guion de Woody Allen. Halley, es productora y piensa en ayudar a Cliff, un realizador de documentales desafortunado, oponiéndose a Lester, un rico productor de cine que desprecia a Cliff. Sin embargo, el oportunismo profesional triunfa sobre el amor y ella termina por emparejarse con Lester.

Como establece Greimas en la estructura narrativa, las transformaciones narrativas están sujetas a la relación de oposición entre sujeto/objeto y, por tanto, a la oposición entre ayudante (del lado del sujeto) y oponente (del lado del objeto). En la serie *Mad Men*, la relación entre ayudantes y oponentes es totalmente inestable, especialmente entre los personajes que encarnan a los directivos de la empresa y su

relación con las mujeres empleadas. Una relación de ayudante en lo sexual pero de opositor en lo profesional. Tal es el caso del ejecutivo de cuentas Pete Campbell en su *affair* con la secretaria Peggy Olson, luego ascendida a creativa por la empresa pero con la oposición de Pete. En *Dangerous Liaisons, Las amistades peligrosas* (1988) de Stephen Frears, la marquesa de Merteuil pasa de ser ayudante del vizconde de Valmont en la primera parte del filme para que este se haga con objeto del deseo —madame de Tourvel— pero se convierte en un peligroso oponente a partir de la segunda parte, cuando percibe que Valmont está enamorado sinceramente de Tourvel. Cecile de Volanges aparece como opositora de Valmont debido a su mala fama pero termina siendo su ayudante para mejorar la imagen de este en el entorno de las amistades. El modelo actancial de las esferas de acción (PROPP; MÉLÉTINSKI, 1970) se basa en el paso de los actantes a las funciones. La relación actancial ayudante/opponente suscita la cuestión del cambio de deixis positiva a negativa, como se ha dicho. Es decir, el paso de los actantes a las funciones. En el mundo de los cuentos maravillosos, se recuerde, la pareja ayudante/opponente no corresponde a actores o personajes sino a una fuerzas benefactoras o malhechoras del cuento.

Conjunción/Disyunción

Siguiendo a Greimas, se puede hacer un listado de los personajes de un filme acudiendo a la deixis⁵ positiva o negativa en cada momento del recorrido narrativo, confiando menos en el establecimiento de partida de un esquema fijo de personajes. El escritor de guiones para cine tiene en cuenta que no puede confiar la intriga a un esquema fijo determinado de antemano para cada personaje porque, de lo contrario, no habría conflicto narrativo.

Las esferas de acción de los personajes y las funciones narrativas de Propp, dan lugar a un modelo actancial basado en reglas de transformación de las relaciones de deseo, comunicación, acción. La *Búsqueda* y el *Contrato* son dos funciones que indican acción. La figuración del desplazamiento del sujeto hacia el objeto deseado tiene como finalidad la *Conjunción* entre ambos: es el movimiento en el espacio narrativo del héroe en busca de su objeto para la realización de la misión. La relación entre sujeto/objeto se encuentra durante su recorrido actancial con un *Contrato* y su posible ruptura. En el plano sintagmático la continuidad y compatibilidad del contrato y sus actantes, es una conjunción. *Disyunción* indica ruptura del contrato en el nivel paradigmático, ruptura de la prohibición por la violación del contrato.

⁵El modo particular de actualización de ciertas competencias que poseen los sujetos.

Greimas, introduciendo un factor axiológico en el modelo lógico, recuerda que la violación del contrato significa también libertad de decisión del individuo. El restablecimiento del contrato equivale a recuperar la conjunción y el cumplimiento del objetivo del héroe. Ahora bien, ya sea que el relato busque restaurar el orden de las cosas (conjunción), ya sea que pretenda restaurar un nuevo orden (disyunción), en ambos casos se trata de una operación histórica, según Ricoeur (1984). Si la integración del Reino Unido en la Unión Europea significó una conjunción histórica, el *Brexit* es una disyunción histórica mal que le pese al resto de la Unión Europea.

Conjunción/Disyunción espacio temporal

Para Ricoeur, el modelo de la estructura narrativa de Greimas no puede omitir la temporalidad en las relaciones de conjunción y disyunción. Las funciones de la prueba, la búsqueda, la lucha no son solo expresiones de una transformación lógica, se trata de una operación «eminentemente temporalizante» (RICOEUR, 1984, p. 93).

La relación conjunción/disyunción puede aplicarse en los medios tanto a los relatos de ficción como a los de no ficción. La conjunción aumenta las expectativas del espectador, la disyunción las atenúa. En las noticias de televisión, por ejemplo, cuando el personaje/periodista se encuentra transmitiendo desde el espacio del evento informativo (un palacio de gobierno, un escenario bélico), podemos hablar de una conjunción (VILCHES, 1989). En cambio, un corresponsal de Buenos Aires que relata una noticia que ocurre en São Paulo para una cadena de televisión española incurre en una relación de disyunción. Sus efectos comunicativos son de mediación temporal y espacial y menor implicación del espectador español.

El juego de conjunción/disyunción en la ficción se halla unido a la intriga. Se puede decir que la sintaxis actancial de Greimas remite a la *Intriga* aristotélica. En la serie *Mr. Robot*, Elliot está dominado por la morfina y gran parte de la narración está relacionada con los efectos de su adicción (objeto mágico), además de su psicosis. En uno de los capítulos escuchamos a Elliot: «Mr. Robot soy yo». La confusión entre él y la imagen de su padre que le persigue provoca la confusión entre el yo real y el de su fantasía (conjunción entre ser y no ser), la aceleración y el amontonamiento de los acontecimientos que le hacen bascular continuamente entre el pasado y el presente (conjunción/disyunción temporal). Por eso, se declara culpable ante el juez para cambiar de vida y reconstruir un espacio propio (conjunción espacial), y estar vigilado por una realidad objetiva: la de la cárcel (prueba). El capítulo de la cárcel es una disyunción temporal que mediante un *flashforward* interrumpe la linealidad

sintagmática de la serie. Primero vemos al protagonista en el futuro después de la cárcel. En capítulos posteriores veremos la secuencia del encarcelamiento. Y lo que era un no-saber de espectadores en los capítulos anteriores —como tal el narratorio espectador padece un proceso semejante al que sufre Elliot (disyunción cognitiva)—, nos revela a un Elliot (el sujeto en búsqueda del saber autorreflexivo) que está también buscando su historia y redimirse como delincuente informático (lucha). Es esta disyunción del yo la que se traslada al espectador para producir una conjunción negativa (yo y tú unidos por un no-saber). Más tarde, varios capítulos después de que Elliot haya cumplido condena, venimos a saber a través de un *flashback*, por qué está en la cárcel. Reparación de la falta, conjunción del héroe con su pasado de violación axiológica. Para que ocurra la conjunción final ha sido necesario que Elliot acepte el contrato programa (en un acto de delincuencia suprema *hackear* la estructura financiera de todo el país), posteriormente violar la prohibición de ruptura del contrato (apagón informático del país), es decir, luchando contra todos los malhechores, antiguos cómplices, incluida su hermana, que de auxiliar se convierte en su oponente para impedir el arrepentimiento —la ruptura— de Elliot. El final es enmienda, reparación mediante la cárcel, lucha contra los delincuentes y recuperación de la unión con su hermana (boda simbólica).

La estructura narrativa

La estructura profunda

Ricoeur (1983) se pregunta si la teoría del relato se enriquece a lo largo de los sucesivos aportes de los autores o bien el modelo teórico se mantiene invariable. La propuesta de Greimas consiste en establecer un modelo independiente de su medio de transmisión articulándose en una gramática profunda, una gramática superficial y una gramática de manifestación o estructura discursiva.

El *Cuadrado semiótico* representa las primeras articulaciones del sentido en un microuniverso semántico, un modelo constitutivo para describir la estructura elemental de la significación. Por ejemplo, blanco tiene significado porque puedo distinguir entre blanco/no blanco —una relación de contradicción—, blanco vs. negro —una relación de contrariedad—, no blanco vs. Negro, relación de presuposición. Para Greimas, las relaciones entre estos semas lógicos constituyen operaciones de transformación, análogas a las representadas en el modelo actancial como conjunción/disyunción. La base de la narración se encuentra en esta representación, en que se afirma un contenido y se niega otro. Sin entrar en la discusión sobre diversos planteamientos críticos sobre el

cuadrado y su posible evolución esquemática (LE BULLETIN..., 1981), que sería el objeto de otro artículo, diversos y variados son los ejemplos de aplicación del cuadrado a objetos de la comunicación como una fotografía o un filme.

En la teoría de la imagen, Vilches (1983) aplica este modelo a la lectura de la fotografía cuyas unidades mínimas son el color y el espacio.

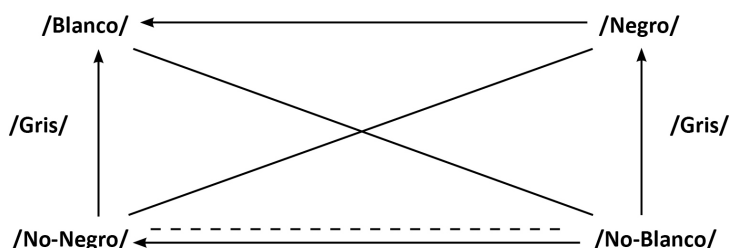


Figura 1: Cuadrado semiótico.

Entre blanco y no negro podemos obtener el gris blanco o poco contrastado. Entre negro y no blanco podemos hallar los valores de gris oscuro muy contrastado. Los valores blanco total y negro total son puramente teóricos, ya que ambos son invisibles a la vista. Obviamente los valores grises pueden constituir escalas de gradación de color y para ello se debería recurrir a mediciones extra textuales.

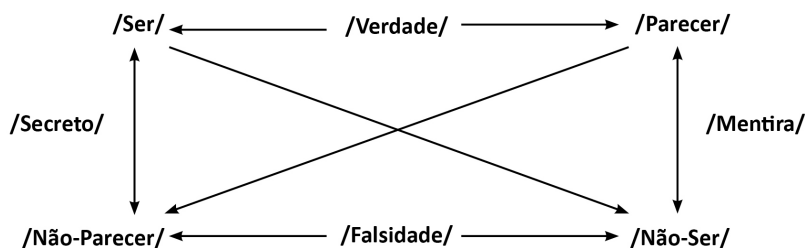


Figura 2: Ser/Parecer.

Si se aplica el cuadrado semiótico a la estructura de veridicción (Figura 2), puede representarse como un cuadro de relaciones entre personajes de un filme de intriga. En la película *Dangerous Liaisons* (*Las amistades peligrosas*) (1988), de

Stephen Frears, la historia se basa en la relación verdad/falsedad entre los personajes. La relación entre Valmont y Mme. de Meurteuil corresponde al eje Ser/No parecer, es decir, la apuesta de seducción de Valmont a Mme de Tourvel, basada en el engaño, es un secreto. La relación entre Valmont y Mme. de Tourvel: Valmont parece un virtuoso enamorado de ella, es un no-ser, mentira. En el desenlace Mme de Tourvel ha descubierto que Valmont ha sido un parecer/no-ser, una mentira (VILCHES, 2017).

La estructura superficial

La estructura superficial es el modelo constitucional del nivel del hacer. En la estructura o narrativa de superficie, las operaciones lógicas, como las contempladas en el cuadrado semiótico, pasan al nivel del hacer antropomórfico, el de un agente o un actante convertido en actor personaje. Al enunciado descriptivo del hacer como «San Jorge mata al dragón», Greimas reconoce los predicados modales (San Jorge debe —quiere, puede— matar al dragón), calificación de un estado por otro operador, en la categoría de modalidad.

Las estructuras modales se relacionan con las estructuras del relato según la siguiente correspondencia: el hacer-hacer con la *manipulación*; el ser-hacer con la *competencia*; el hacer-ser con la *performance*; el ser-ser con la *sanción*.

Competencia y Performance: los comportamientos en una narración presuponen un programa narrativo que de virtual puede pasar a efectivo. La prueba que califica al héroe es la actualización de la competencia. La performance, durante el recorrido narrativo del sujeto, se entiende como la adquisición y la producción de valores descriptivos como la decisión, la ejecución, es la bisagra de equivalencia entre la gramática profunda y la gramática superficial.

En la ficción, se pueden analizar las transformaciones de personajes a través de la competencia y la performance. En la serie *House of Cards*, Claire es aparentemente la mujer, cómplice y dependiente de su marido Frank durante las primeras temporadas. Progresivamente la vemos transformarse en una mujer independiente sentimental y políticamente, hasta llegar a disputarle la carrera presidencial a su marido. Su recorrido narrativo avanza desde el querer hacer (mujer reconocida por sí misma y no por ser la mujer de) hasta el poder hacer (poder mandar como delegada a la ONU, como vicepresidenta, luego como Presidente de los Estados Unidos). A medida que avanza el recorrido narrativo nos damos cuenta de que ella es el Destinador, posee la (sutil) competencia de manipulación que probablemente no habíamos percibido. Frank, su marido y presidente es el Destinatario, el manipulado,

brazo ejecutor en la confrontación final. En la teoría narrativa el acto performativo puede aclarar algunos tópicos de la función narrativa sobre lo narrado, como por ejemplo, la implicación del narrador con el narratario que representa la figura del espectador real. Es el caso de Frank que, como delegado del narrador, se dirige a la cámara exclamando alguna frase de complicidad con el espectador, un manipulado manipulador, como veremos enseguida.

La *Manipulación* es un componente esencial del esquema narrativo en que el destinador-manipulador impone al destinatario-manipulado la obligación de aceptar el contrato previsto.

Manipulación y Sanción. En el segundo volumen del *Diccionario*, manipulación es la acción humana sobre otros para hacerles ejecutar un programa dado. En el primer volumen del diccionario, la *Sanción* forma parte de la manipulación en el marco del esquema narrativo. La sanción pragmática es ejercida por el destinador convertido en juez de los comportamientos del sujeto. Desde la perspectiva del destinatario, la sanción forma parte de la retribución, positiva en forma de recompensa o negativa como punición, también llamada venganza o castigo. Manipulación y sanción forman parte de la relación conjunción/disyunción. En la descripción de manipulación, se introduce un aspecto que los guionistas de ficción tienen en cuenta en la construcción de los perfiles psicológicos y de comportamiento de los personajes: «los actantes de la manipulación, antes de ser sujetos “actantes” son sujetos “pacientes”, que han tenido su propia historia hecha de felicidad e infelicidad, jalonada de esperanzas y de aflicciones» (GREIMAS; CORTÉS, 1986, p. 136).

En la serie televisiva *The Girlfriend Experience*, Christine divide su actividad como estudiante-becaria de una empresa y chica de compañía. Es presentada como una heroína autosuficiente capaz de controlar en cada momento sus emociones, simulando con suma profesionalidad su papel de chica sexy. Ella mantiene el control total de las situaciones y se mueve entre una poderosa posición adquirida rápidamente ante su jefe —después de acostarse con él— y entre los clientes, ejecutivos solitarios y estresados, ricos, aunque permanentemente en el alambre de sus carreras. Christine graba a su jefe cuando éste se acuesta con ella, pero a su vez, es grabada mientras se entrega a un cliente en un departamento. La segunda cinta de video circula por la empresa y luego públicamente por toda la ciudad, y llega incluso a sus padres. Christine pierde ambos trabajos, oficina y clientes sexuales. A partir de este momento, se abre una brecha de dudas allí donde parecía una historia antirromántica y de mujer liberada. Con ello parecen aflorar los modelos de las novelas románticas tradicionales: porque a partir de aquí la serie repite la sanción

moral de los autores de novelas románticas. La moral del género continúa perpetuada en un programa narrativo para la mujer, sancionada por apartarse del objetivo de un contrato ideológico: la mujer es un sujeto de dedicación al trabajo y a la familia, cuyo premio es preservar la reputación por encima de todo. Christine es una heroína moderna sí, pero sancionada por la moral romántica del siglo XIX. Como se afirma en el *Diccionario* de Greimas: «en un relato dado, la manipulación efectiva puede ser el resultado de otra igualmente importante» (1986, p. 137).

Las estructuras discursivas

En el relato, el discurso se distingue de la estructura. En la gramática narrativa, se encuentran los actantes; en la semiótica discursiva, los actantes se convierten en actores. Son entidades discursivas y forman parte del aspecto semántico. ¿Cómo se realiza el paso de actantes a actores? Los actantes constituyen los roles actanciales y a partir de las figuras se constituyen en roles temáticos.

Estructuras discursivas	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva
	Actoralización Espacialización Temporalización	Tematización Figurativización

Figura 3: Las estructuras discursivas.

Actorialización. Es uno de los componentes del discurso junto con la espacialización y la temporalización. La actorialización presupone la presencia implícita o explícita de un *Observador*. En el análisis de la información en televisión, la actorialización permite diferenciar entre los diversos componentes de una noticia: el actor narrador/ presentador (*anchorman*) de las noticias, el actor/corresponsal en un espacio diferente del lugar de la enunciación, el actor/periodista que entrevista a un actor/personaje público.

En el caso de la entrevista en televisión, se diferencia entre actor/narrador que interroga y un observador/narratario que escucha y espera su turno para responder. Esta figura se puede triangular cuando en pantalla vemos al periodista que entrevista a un político en una grabación en video y el presentador de las noticias se convierte en observador

explícito. Se trata del caso de un procedimiento de aspectualización (GREIMAS; COURTÉS, 1986), que presupone la presencia de un observador (el presentador) y dos actores provistos del mismo rol actancial (narradores periodistas) y del mismo rol temático.

Temporalización. En Greimas (1979) la transformación del orden narrativo en una historia. Comprende la programación temporal (el tiempo discursivo y el orden de los eventos), la localización temporal (el sistema de referencias construidos por el enunciador del tiempo del entonces y el tiempo del ahora) y la aspectualización (la transformación de las funciones narrativas en procesos evaluados por un sujeto observador). Las noticias en televisión son un campo privilegiado para estudiar las categorías temporales del discurso porque allí se configuran diferentes tipos de temporalidad relacionados con los narradores, los narratarios y el espacio. Durante la emisión de un programa de noticias encontramos 4 tipos de tiempo: 1. Tiempo llamado directo o *live* en la jerga profesional: es el tiempo de coincidencia entre el discurso y el narratario, esto es, cuando la hora de emisión corresponde con el tiempo en que el espectador está sentado delante de la pantalla (televisor u otra tecnología). 2. Tiempo diferido, es el tiempo en que un espectador se halla frente a las noticias ya emitidas (una hora antes, por ejemplo). O bien, cuando aun coincidiendo con el tiempo de la emisión, el relato de un hecho ha ocurrido anteriormente y viene reproducido más tarde por la televisión. 3. Temporalización prospectiva: la noticia sobre un evento que deberá ocurrir más tarde (la llegada del avión con el Papa a la ciudad; el estadio en donde se jugará una final de campeonato de fútbol). 4. Temporalización retrospectiva respecto de la historia: durante el tiempo de emisión el espectador asiste a eventos grabados en un tiempo anterior al de la emisión. Desde el punto de vista comunicativo, tenemos conjunción entre narrador y narratario, cuando hay coincidencia entre tiempo de la noticia y tiempo del espectador. Existe disyunción entre narrador y narratario cuando, aun encontrándose en el mismo tiempo de la enunciación, el enunciado noticia es anterior al tiempo de la enunciación de televisión.

Espacialización. La espacialización, según el Diccionario es uno de los componentes de la discursivización y comprende los procedimientos de localización y programación espacial. Una de las constantes en los estudios de la narrativa de cine y televisión es la recepción, que en la teoría semiótica se estudia como figura del destinatario, narratario, enunciatario. Si se trata de un recorrido narrativo, tanto el origen como el destino están estrechamente relacionados con la temporalización. Los filmes de viajes, o *road movies*, pueden analizarse como situación de alejamiento (el mejor exponente sigue siendo el personaje de Ulises y todas las versiones del clásico). En un reportaje de televisión sobre el viaje del presidente de gobierno se concreta

en un programa que inicia con la despedida, el movimiento de actores y objetos, protocolo de recepción, comunicación en ruedas de prensa, etc. La localización del enunciador televisivo se lleva a cabo mediante las deixis de aquí, allá. La acción del periodista/observador implica determinaciones modales como poder-mirar (tener el pase de prensa), saber-mirar (experiencia profesional). La competencia del observador/espectador (querer-mirar) se realiza en un programa secuencial en el cual se distinguen segmentos temáticos (partida, viaje, llegada).

Tematización. En semiótica narrativa el tema pertenece al ámbito semántico de la teoría del discurso. Aparece bajo la forma de recorrido temático a través de espacios parciales en los cuales encontramos los actantes y el contexto pragmático delimitados por los programas narrativos. En la información periodística, la tematización se refiere a la recurrencia de una noticia a lo largo de un tiempo. En el cine, la tematización —visual— implica los elementos que unen la estructura narrativa fílmica. A nivel sintáctico, las figuras del montaje, los movimientos de cámaras. En el plano del contenido, los elementos temáticos son los indicios que permiten comprender la acción y los actores que las actualizan: las marcas semánticas del rol de narrador (como en los filmes de W. Allen hay siempre un narrador explícito, además del implícito); o las marcas del personaje en diferentes secuencias sintagmáticas. Las unidades narrativas o sintagmas secuenciales se visualizan a través de escenas de acción, espacios escenográficos y figuras del montaje temático/figurativo. El narratorio/espectador del seguimiento sintáctico/cognitivo del recorrido figurativo que le permite integrar las acciones en un programa narrativo (una persecución, un tiroteo etc.)

Figurativización. En el *Diccionario*, el componente figurativo forma parte, junto al componente temático, del marco del recorrido generativo del discurso. El recorrido figurativo es un encadenamiento isotópico de figuras y se relaciona con un tema dado. La isotopía semántica se relaciona con la coherencia: conjunto de semas o unidades mínimas de contenido. En cine, por ejemplo, la coherencia secuencial contempla tres tipos de reglas sintácticas: a) La coherencia espacial (p. ej. en el cine de época), la puesta en escena interna a un plano y la relación entre plano y plano en el montaje (escenas y secuencias); b) Los actantes (existentes según Barthes) en el plano realizan acciones de transformación en personajes según las funciones narrativa (protagonista/antagonista); c) relación entre espacio y tiempo de la narración (rupturas de la linealidad narrativa como en los filmes de Tarantino).

Conclusión

El *Diccionario de semiótica* puede ser una mina de recursos teóricos y de elaboración de procedimientos para el análisis narrativo en el cine, la televisión y los medios de comunicación. En este artículo-homenaje hemos querido destacar algunas de las claves del *Diccionario* como ejemplo de la productividad de su rigor epistemológico y su vigencia metodológica en el discurso narrativo, incluso en la indagación de objetos aparentemente tan alejados de la teoría como el relato cinematográfico y televisivo.

Referencias

- AUMONT, J. et al. *Esthétique du film*. Paris: Nathan, 1983.
- BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- BOOTH, W. C. *The rhetoric of fiction*. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- LE BULLETIN du Groupe de Recherches Sémio-linguistiques: le carré sémiotique. Paris: Ehess, n. 17, mar. 1981.
- FRYE, N. *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957.
- GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979. v. 1.
- _____. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage: compléments, débats, propositions*. tome 2, Paris: Hachette, 1986. v. 2.
- JAKOBSON, R. "Functions of language". In: ALLEN, J. P. B.; CORDER, S. P. (Eds.). *The Edinburgh course in applied linguistics: reading in applied linguistics*. London: Oxford University Press, 1975. v. 1, p. 53-57.
- LANDOWSKI, E. *Le carré sémiotique*, Paris, Le Bulletin, N° 17, (EHESS), Institut de la Langue Française
- PROPP, V.; MÉLÉTINSKI, E. M. *Morphologie du conte*. Paris, Seuil, 1970.
- RICOEUR, P. *Temps et récit: l'intrigue et récit historique*. Paris: Seuil, 1983. v. 1.
- _____. *Temps et récit: la configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil, 1984. v. 2.
- SOURIAU, E. *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris: Flammarion, 1950.

VILCHES, L. *La lectura de la imagen*: prensa, cine, televisión. Barcelona: Paidós, 1983.

_____. *Manipulación de la información televisiva*, Barcelona: Paidós, 1989.

_____. *Diccionario de teorías narrativas: cine, televisión, transmedia*. Sevilla; Barcelona: Caligrama; Penguin Random House, 2017.

VOGLER, C. *The writer's journey*. 2. ed. Studio City: Michael Wiese Productions, 1998.

submetido em: 6 ago. 2017 | aprovado em: 16 out. 2017



Modalizações do fazer no episódio “Hino Nacional”, do seriado *Black Mirror*

Modalizations of doing in the episode “The National Anthem” of the series Black Mirror



Conrado Moreira Mendes¹

¹Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Doutor em Semiótica e Linguística Geral pela Universidade de São Paulo.
E-mail: conradomendes@yahoo.com.br

Resumo: este artigo se propõe a analisar as modalizações do fazer no episódio “Hino Nacional” do seriado britânico *Black Mirror*. As modalizações do fazer, de Greimas, se referem à manipulação, quando um destinador age sobre um destinatário, doando-lhe valores modais, e à competência, ou seja, às qualificações ou aos pré-requisitos de um sujeito para que, uma vez competente para realizar uma ação, possa fazê-lo. Com base nesse percurso teórico-analítico, procura-se compreender como se estabelecem as relações intersubjetivas no texto em análise e demonstrar que a semiótica greimasiana apresenta-se como um vigoroso instrumento de análise de textos audiovisuais.

Palavras-chave: Semiótica francesa; Modalizações do fazer; Audiovisual; *Black Mirror*.

Abstract: this paper aims to analyze the modalizations of doing in the episode “The National Anthem” of the British series *Black Mirror*. The modalizations of doing refer to manipulation, when an addresser acts on an addressee by giving him modal values, and to competence, therefore, the qualifications or prerequisites for a subject, that once is competent to perform an action, to do so. Based on this theoretical-analytical path, this paper purposes to understand how the intersubjective relations are established in the text under analysis and to demonstrate that Greimas’ Semiotics presents itself as a vigorous instrument for the analysis of audiovisual texts.

Keywords: French semiotics; Modalizations of doing; Audiovisual; *Black Mirror*.

Introdução

Considerando a temática deste dossiê comemorativo da revista *Significação*, intitulado “100 anos de Greimas: perspectivas no audiovisual”, em homenagem ao maior expoente da semiótica de linha francesa, a proposta deste artigo é analisar as modalizações do fazer no episódio “Hino Nacional” (“The National Anthem”, 2011), do seriado britânico *Black Mirror*. O objetivo deste trabalho é, portanto, demonstrar como a teoria semiótica greimasiana apresenta-se como um vigoroso instrumento de análise de textos audiovisuais e permanece atual para o estudo de objetos surgidos no contexto da cultura da convergência², como o *video on demand*, caso aqui em pauta.

A teoria das modalidades (GREIMAS, 2014, p. 79-101) se localiza na semântica do nível narrativo do percurso gerativo do sentido e concerne à manipulação, quando um destinador age sobre um destinatário, doando-lhe valores modais, e à competência, ou seja, às qualificações ou aos pré-requisitos de um sujeito para que, uma vez competente para realizar uma ação, possa fazê-lo. Cabe esclarecer que a manipulação se refere ao percurso do destinador-manipulador, enquanto a competência e a *performance*, ao percurso do sujeito. Assim, segundo Barros (2001, p. 37), “manipulação e competência são correlativos, ou seja, são pontos de vista diferentes sobre o programa de aquisição por doação. Na manipulação, adota-se a perspectiva do sujeito do fazer; na competência, a do sujeito de estado que ‘recebe’ os valores modais”. O estudo das modalizações do fazer se refere à segunda fase da teoria que, num primeiro momento, deu enfoque primordialmente à ação do sujeito.

Barros (1995, p. 81-97) divide em quatro as fases da teoria que dizem respeito à organização do nível narrativo. Na primeira delas, concebe-se a narrativa como uma sintaxe da ação, em que a narrativa é compreendida como sucessões de transformações de estados operadas por um sujeito. Na segunda fase, dá-se enfoque à competência modal do sujeito, de modo que se caminha de uma sintaxe da ação a uma sintaxe da manipulação. Na terceira fase, os estudos sobre as modalizações deixam de focar as modalizações do fazer para se concentrar nas modalizações do ser, o que significa o primeiro passo para os estudos sobre as paixões em semiótica. Na quarta fase, dedica-se ao exame das paixões entendidas, num primeiro momento, como arranjos modais e, posteriormente, como resultado de percursos passionais sobre os quais incidem as categorias da aspectualidade e da tensividade. Os desdobramentos atuais da semiótica em relação ao nível narrativo referem-se sobretudo aos trabalhos de E. Landowski³.

²(Cf. JENKINS, 2015)

³Landowski (2014) concebe mais dois regimes de sentido e de interação – o ajustamento e o aciden-

Assim, com base no que foi exposto, o que se pretende neste artigo é traçar um percurso teórico-analítico que focalize a modalização do fazer, ou seja, a doação/aquisição de competência modal por um sujeito, procurando compreender como se estabelecem as relações intersubjetivas/manipulatórias no episódio “Hino Nacional” do seriado *Black Mirror*. Objetiva-se, com isso, demonstrar que a teoria erigida por Greimas e seus colaboradores configura-se como uma ferramenta de grande poder heurístico para a análise de textos audiovisuais⁴ e se mantém atual em plena era da convergência midiática.

Modalizações

A segunda fase dos estudos sobre a narrativa no âmbito dos estudos semióticos – a teoria das modalizações – significou um grande avanço, uma vez que a semiótica passou a dar conta daqueles textos que não se pautam necessariamente por uma ação transformadora, tal como, por exemplo, as narrativas folclóricas. Assim, ela passou a dispor de instrumentos de análise não apenas para a chamada pequena literatura como também para textos literários que não se caracterizam necessariamente por um componente pragmático forte⁵.

Passa-se, desse modo, a dar ênfase à competência modal do sujeito, isto é, a como esse sujeito adquire um querer, um dever, um saber e/ou um poder fazer, mas que não necessariamente realiza uma *performance*. Contempla-se a aquisição da competência por um sujeito graças à doação dessa competência modal por um outro sujeito, ou, em outras palavras, graças à manipulação. Assim, passa-se a compreender a narrativa não apenas como a busca de valores investidos em objetos por um sujeito, mas também como estabelecimentos e rupturas de contratos entre destinador e destinatário, de modo que a narrativa ganha também uma dimensão intersubjetiva.

O conceito de modalização, segundo Greimas (2014, p. 83), diz respeito à “modificação de um predicado por outro predicado”. Greimas e Courtés (2008, p. 315) mostram que o encaminhamento para a definição das modalidades em

te – juntamente com aqueles já previstos pela teoria: a programação e a manipulação. A proposta de Landowski aumenta de forma exponencial as possibilidades de engendramento do sentido nesse nível, que passa a considerar, em linhas gerais, o aspecto sensível da significação (ajustamento) e os eventos não previstos (acidente).

⁴Ressalta-se que a análise do episódio “Hino Nacional” do seriado *Black Mirror* levará em consideração, neste trabalho, o plano do conteúdo do texto. Cabe dizer, entretanto, que a teoria tem feito inúmeros avanços para a análise de textos sincréticos (Cf. GOMES, 2008; OLIVEIRA; TEIXEIRA, 2009; CORTINA; SILVA, 2014, entre outros).

⁵Para citar apenas dois exemplos de trabalhos sobre a análise semiótica de textos literários considerados da grande literatura, vejam-se: Tatit (2010) e Cruz (2009).

semiótica deve ser o hipotético-dedutivo, para evitar a sobreposição dos sentidos nas línguas naturais. Por isso, postulam que os critérios de interdefinição e classificação das modalidades devem ser, ao mesmo tempo, sintagmáticos e paradigmáticos.

Segundo Fontanille e Zilberberg (2001, p. 231), no que diz respeito aos critérios paradigmáticos, são levados em consideração os modos de existência do sujeito e a relação entre o sujeito do predicado modal e o predicado modalizado, isto é, se se trata de sujeitos iguais ou distintos. A existência semiótica diz respeito à relação biunívoca estabelecida entre sujeito e objeto: o sujeito só existe em relação ao objeto e vice-versa. Desse modo, há sujeitos virtualizados (que devem e/ou querem), atualizados (que podem e/ou sabem) e realizados (que fazem e/ou são). No que concerne à relação entre o sujeito do predicado modal e do predicado modalizado, há relações entre sujeitos distintos (relações transitivas) e entre sujeitos iguais (relações reflexivas). Desse modo, há modalidades exógenas e endógenas, conforme se observa no Quadro 1:

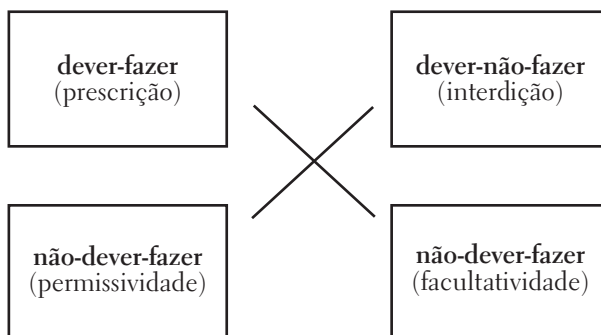
Quadro 1: Modalidades⁶

Modalidades	Virtualizantes	Atualizantes	Realizantes
Exotáticas (exógenas)	dever	poder	fazer
Endotáticas (endógenas)	querer	saber	ser

Fonte: Greimas e Courtés (2008, p. 315)

Do ponto de vista sintagmático, há que se distinguir duas formas de enunciados elementares: o enunciado de estado e o enunciado de fazer. Tais predicados podem se encontrar na posição de enunciado descritivo ou de enunciado modal. Assim, existem as seguintes possibilidades de modalização: o fazer modaliza o ser (*performance*); o ser modaliza o fazer (competência); o ser modaliza o ser (modalidades veridictórias); o fazer modaliza o fazer (modalidades factitivas). Além disso, as modalidades de base podem sobremodalizar enunciados de fazer e enunciados de estado. Assim, o querer, o dever, o saber e o poder modalizam o ser e o fazer. Por exemplo, uma categoria como o dever-fazer (composto por um predicado modal e pelo predicado fazer) pode ser projetada no quadrado semiótico gerando os termos contrários, contraditórios e complementares, conforme se vê no Quadro 2.

⁶Fontanille e Zilberberg (2001, p. 256) acrescentam a esse quadro as modalidades potencializantes, assumir e aderir, sendo a primeira endógena e a segunda exógena.



Assim, denomina-se o dever-fazer como prescrição; o dever-não-fazer como interdição; o não-dever-não-fazer como permissividade; e o dever-não-fazer como facultatividade. Com base nos elementos teóricos que se expuseram, parte-se, agora, para a apresentação do *corpus* deste trabalho.

***Black Mirror* e a convergência midiática**

Pertencente ao gênero de ficção científica, *Black Mirror* é um seriado britânico cuja temática mais geral – ou a isotopia, em termos semióticos – que perpassa todos os episódios, cada qual com sua narrativa independente, é a relação do homem com as novas tecnologias e os conflitos que daí decorrem. A abertura da série exibe uma tela de um dispositivo, como uma TV, um monitor, um *smartphone* ou outro artefato tecnológico, na qual irrompe uma rachadura: o espelho negro trincado figurativiza, de certa maneira, o conceito de descontinuidade, as *fraturas*, no dizer de Greimas (2002), que, nesse caso, sobrevêm da tecnologia (Figura 1).

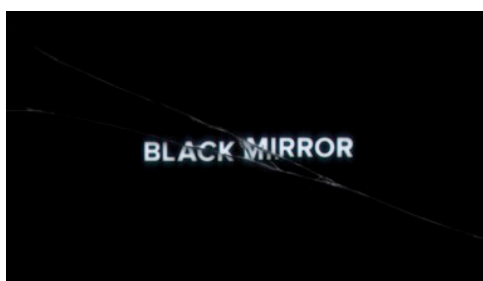


Figura 1: Abertura de *Black Mirror*.
Fonte: *Black Mirror* (2011)

A série foi criada pelo roteirista britânico Charlie Brooker e produzida pela empresa britânica Zeppotron. A primeira temporada da série, contendo três episódios, foi exibida pela primeira vez em 2011, pela televisão inglesa Channel 4. Em 2013, foi exibida, pelo mesmo canal, a segunda temporada da série, contendo o mesmo número de episódios. Em 2015, a Netflix, plataforma global de conteúdo audiovisual via *streaming*, adquiriu os direitos autorais de *Black Mirror* por 40 bilhões de dólares e encomendou a seu criador a terceira temporada, a ser dividida em duas partes, com seis episódios cada.

Black Mirror, ao entrar para o catálogo da Netflix, não apenas faz parte do que se chama de cultura da convergência, uma vez que a série migra de uma mídia para outra, isto é, de uma rede de televisão para uma plataforma de vídeos *on demand* (VOD), mas também – e ao mesmo tempo – fala sobre essa mesma cultura. No episódio “Hino Nacional”, a ser analisado no próximo item, abordam-se os diversos meios pelos quais notícias e acontecimentos podem ser produzidos, replicados, reproduzidos, viralizados, seja pela TV, seja pelas redes sociais, mas, sobretudo, pela simbiose que se estabelece entre esses meios. Nesse sentido, convergência, no entender de Jenkins (2015, p. 29), refere-se

ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais.

Assim, o seriado *Black Mirror* e, de forma especial, o episódio “Hino Nacional” tocam diretamente na temática da convergência midiática, da cultura da convergência, das quais emergem novos objetos de pesquisa no campo da comunicação, para os quais a semiótica greimasiana pode dar sua contribuição⁷.

Modalizações do fazer no episódio “Hino Nacional”

Escrito pelo criador da série Charlie Brooker e dirigido pelo britânico Otto Bathurst, “Hino Nacional” (44 min.), primeiro episódio da primeira temporada de *Black Mirror*, foi exibido pela primeira vez pelo Channel 4 em 4 de dezembro de

⁷Em virtude dos limites e dos objetivos deste trabalho, a questão da convergência midiática foi aqui apenas apontada. O objeto *Black Mirror*, no entanto, é muito rico e suscita outras análises. Por isso, em outro trabalho estabeleceremos uma relação entre a convergência midiática e os regimes de visualidade instaurados no episódio “Hino Nacional”.

2011. A sinopse que consta na página da Netflix é a seguinte: “O primeiro-ministro enfrenta um chocante dilema quando a amada princesa Susannah é raptada”⁸.

O episódio tem início com o primeiro-ministro britânico, Michael Callow (Rory Kinnear), sendo despertado no meio da noite pelo telefonema de sua assessora, Alex Cairns (Lindsay Duncan), informando-lhe do sequestro da princesa Susannah, que gozava de grande popularidade entre os britânicos⁹. Ele então se reúne com Cairns e membros do primeiro escalão do governo inglês, que lhe mostram um vídeo gravado pelo sequestrador da princesa, em que esta diz, aos prantos: “não me mate, por favor, não me mate” e, em seguida, lê, por ordem do sequestrador, a seguinte declaração:

Eu sou Susannah, Duquesa de Beaumont. Popularmente conhecida como Princesa Susannah. Estou em um lugar que vocês não encontrarão, mantida por alguém irrastrável. Primeiro-ministro Michael Callow... Primeiro-ministro, minha vida... Minha vida depende de você. Se não fizer precisamente o que foi instruído... Até às quatro horas da tarde de hoje, eu serei... Eu serei executada.

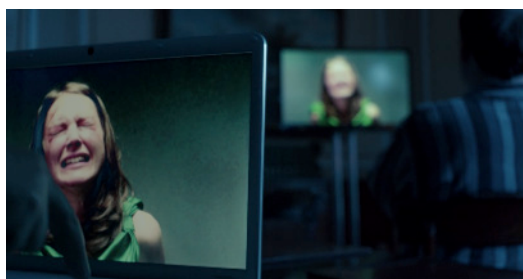


Figura 2: Vídeo do sequestro da princesa Susannah.
Fonte: *Black Mirror* (2011)

O vídeo é então interrompido por um de seus assessores, Julian Hereford (Donald Sumpter), que explica as circunstâncias do sequestro, informando a Michael Callow que eles têm certeza de que a moça mostrada no vídeo é realmente a princesa Susannah. O primeiro-ministro questiona o que o sequestrador quer em troca do resgate: dinheiro, libertação de jihadistas, fim da dívida do terceiro mundo... Mais uma vez, Hereford afirma que estão convencidos de que tanto o vídeo quanto o pedido de resgate são verdadeiros. Callow, impaciente, questiona: “Qual a exigência?”, ao que Alex Cairns responde: “o que Susannah dirá na sequência. Isso concerne diretamente ao senhor”. O vídeo volta a ser reproduzido:

⁸Disponível em: <<https://goo.gl/179iWB>>. Acesso em: 1 ago. 2017.

⁹Susannah não era qualquer princesa, mas “a princesa do Facebook, preocupada com o meio ambiente, queridinha do país” – disse a mulher do primeiro-ministro, Jane, numa conversa com ele.

Só há uma exigência e é simples. Às quatro da tarde de hoje, o primeiro-ministro Michael Callow deve aparecer ao vivo em todas as emissoras de TV, terrestres e via satélite, e ter uma relação sexual plena, não simulada, com um porco.

O vídeo de resgate da princesa Susannah termina com uma série de especificações técnicas, por escrito, sobre como deveria ser a transmissão. Entre as exigências, estão o uso de um porco-fêmea, não usar trilha sonora, captar as imagens em um único plano sequência e fazer uso de luz natural, conforme as regras do movimento Dogma 95¹⁰. A primeira reação de Michael Callow é não acreditar no pedido do sequestrador: “isso é uma piada, não é?”; a segunda reação é não aceitar, em hipótese alguma, a exigência: “eu não vou trepar com um porco. Fato, isso não vai acontecer”, ao que todos respondem, pouco crédulos, “é claro”, “absolutamente, senhor”.

Assim, semioticamente, o destinador “sequestrador” quer fazer-fazer, isto é, manipular o destinatário “primeiro-ministro” para que ele faça algo (manter relações sexuais com um porco-fêmea ao vivo em rede nacional). Entende-se que essa manipulação é do tipo intimidação, isto é, propõe-se um contrato e, ao mesmo tempo, oferece-se um objeto de valor negativo (a morte da princesa) para que o destinatário o cumpra. Do ponto de vista das modalizações, o destinador “sequestrador” é modalizado por um poder-fazer e altera a competência modal do destinatário-sujeito “primeiro-ministro”, dotando-o de um dever-fazer. Assim, “fazer sexo com um porco em rede nacional” traduz-se num programa de uso em relação ao programa de base “libertar a princesa”.

Como se viu, num primeiro momento, o primeiro-ministro duvida da veracidade do vídeo: não-crê-ser, ou seja, não há, a princípio, atribuição de competência semântica, que é pré-requisito para a atribuição da competência modal dever-fazer. No entanto, o sujeito “primeiro-ministro” modifica seu estatuto de crença e passa da incerteza (não-crê-ser) à negação desse estado (não-crê-ser/não-ser/possibilidade), chegando à certeza (crê-ser). O percurso que vai da incerteza à certeza significa a atribuição da competência semântica, que é base para a atribuição da competência modal.

Além disso, após crer na veracidade do vídeo, a reação do primeiro-ministro é se negar a manter relações sexuais com um porco. Quando um destinatário não aceita o contrato proposto pelo destinador, entende-se que ambos possuem sistemas de valores distintos. O sequestrador, no entanto, sabe que seu pedido contraria a

¹⁰Manifesto cinematográfico escrito pelos cineastas dinamarqueses Thomas Vinterberg e Lars von Trier em 1995, o Dogma 95 propõe um cinema mais realista e menos comercial e contém dez regras, entre as quais, realizar as filmagens em locações, uso de câmera na mão, o não uso de deslocamentos temporais e espaciais. Disponível em: <<https://goo.gl/v6zVHW>>. Acesso em: 5 jul. 2017.

axiologia vigente na sociedade, daí o impacto da solicitação. Com efeito, o termo *zoofilia* é definido pelo dicionário Houaiss como “PISICOP¹¹ condição em que um indivíduo sente prazer sexual ao acariciar animais”. O zoófilo é, assim, “PSICOP que ou quem busca satisfação sexual com animais” (HOUAISS, VILLAR, 2001, p. 2910). A prática da zoofilia é ainda classificada pelo dicionário em questão como uma psicopatologia. Assim, o sequestrador faz uma exigência que se opõe à deontologia social, fato que modaliza o primeiro-ministro por um querer-não-fazer (nolição). A nolição, isto é, a recusa, o querer-não-fazer, se mantém ao longo de toda a narrativa. É importante observar o percurso que se estabelece em relação à zoofilia no episódio, que vai da interdição (dever-não-fazer) à prescrição (dever-fazer), uma vez que uma regra estabelecida socialmente se romperá em condições especiais.

Assim, como se disse, Callow se nega, num primeiro momento, a ceder à chantagem do sequestrador e cogita as seguintes possibilidades: prender o sequestrador ou negociar com ele, ao que seus assessores lhe respondem que não há rastros para nem para uma coisa, nem para outra. O primeiro-ministro propõe então que o foco seja encontrar Susannah e trazê-la de volta e, enquanto isso, ordena que a história do vídeo não vaze, em hipótese nenhuma, para a imprensa.

Respondem-lhe, entretanto, que o vídeo já vazou: “o vídeo veio do YouTube. Foi enviado por um IP criptografado há uma hora”, afirma um dos ministros. Nesse caso, o primeiro-ministro determina então que o vídeo seja retirado imediatamente do YouTube. Seus assessores afirmam que já fizeram isso nove minutos após o vídeo ter sido postado, mas que, nesse meio tempo, ele já tinha sido duplicado e espalhado e, até aquele momento, a estimativa era a de que 50 mil pessoas já o tinham visto. Informam ainda que canais de TV também já tinham acesso ao material; entretanto, até aquele momento, estavam cumprindo uma notificação enviada pelo governo para não exibi-lo ou noticiá-lo. O assessor de imprensa do governo afirma, porém, que o vídeo já era, naquele momento, *trending topics* no Twitter. O primeiro-ministro questiona qual seria o procedimento naquele caso. Os assessores respondem que o caso não tem precedentes e que, portanto, não havia um plano.

O enredo de “Hino Nacional” passa então a mostrar a reação das pessoas tendo acesso ao vídeo. Um casal de namorados assiste, perplexo, ao pedido de resgate da princesa Susannah. Em seguida, jornalistas da rede de televisão UKN discutem, numa reunião de pauta, o impasse de exibir ou não o vídeo: se, por um lado, estavam respeitando o pedido do governo de não cobrir o vídeo, por outro, uma jornalista argumenta que aquele atraso na cobertura poderia ser danoso, em termos

¹¹ Abreviatura para psicopatologia.

de credibilidade, para a emissora. São interrompidos por outro jornalista dizendo que o caso já estava sendo noticiado pela CNN, FOX, MSNBC, Al Jazeera, NHK. Diante desse cenário, o redator-chefe decide cobrir o caso do rapto da princesa, contrariando a vontade do assessor de imprensa do governo. A personagem que estava na cama vendo o vídeo com o namorado chega ao hospital em que trabalha e pergunta a seus colegas se a televisão ainda não havia coberto o acontecimento. Respondem negativamente, mas, naquele momento, uma chamada de *breaking news* da UKN é exibida, mostrando o início da cobertura do sequestro da princesa pela televisão (Figura 3).



Figura 3: Sequência do início da cobertura do sequestro da princesa Susannah.
Fonte: *Black Mirror* (2011)

A apresentadora diz:

Nos últimos minutos foi confirmado que Susannah, a Duquesa de Beaumont, foi sequestrada. Um vídeo anônimo postado na Internet parece mostrar a princesa implorando por sua vida. O vídeo ainda contém um pedido de resgate bizarro de natureza pessoal envolvendo o primeiro-ministro. O vídeo é seguido por lista de instruções ligadas ao cumprimento dessa exigência.

As cenas seguintes exibem pessoas diferentes em vários locais de trabalho assistindo à transmissão extraordinária da UKN. A cobertura da TV passa a salientar a repercussão do caso nas redes sociais. Até aquele momento, o vídeo tinha mais de 18 milhões de visualizações no YouTube e o Twitter registrava a marca de mais de 10 mil *tweets* por minuto sobre o caso (Figura 4).



Figura 4: Repercussão do sequestro da princesa Susannah nas redes sociais.
Fonte: *Black Mirror* (2011)

Na sequência, a TV exibe uma pesquisa sobre a porcentagem dos telespectadores que assistiriam à exibição do sexo explícito do primeiro-ministro com o porco: 28% (Figura 6).



Figura 5: Pesquisa de opinião dos telespectadores.
Fonte: *Black Mirror* (2011)

O assessor de imprensa do governo então fala ao primeiro-ministro que a cobertura midiática do sequestro tem sido positiva para o governo: “toda pesquisa indica compreensão do público, nojo pelo sequestrador, revolta com a situação toda, mas não com você”. Ele diz ainda que se a princesa não for resgatada, o público prevê o não cumprimento da exigência feita pelo sequestrador. Fazer sexo com o porco, ele diz, não é “o que a Inglaterra espera. Resumindo: se ele [o sequestrador] matá-la, não haverá sangue em suas mãos”.

Desse modo, observa-se que até aqui, narrativamente, o sequestrador tenta manipular o primeiro-ministro por intimidação, ou seja, oferece um objeto negativo (a morte da princesa) para que, em troca, aceite o contrato: exibir-se ao vivo em rede nacional tendo uma relação sexual com um porco. O contrato, como se viu, é rejeitado. O destinatário “primeiro-ministro”, com base no fazer interpretativo que lhe cabe, recusa-se a aceitá-lo. Conforme fica claro no diálogo entre ele e o assessor de imprensa, a opinião pública estava ao lado do chefe de governo do Reino Unido.

Neste ponto, é importante explicar o funcionamento da estratégia de manipulação do sequestrador. Ao publicar o vídeo – lembremo-nos de que o vídeo do sequestro de Susannah fora postado diretamente no YouTube, plataforma internacional de distribuição digital de vídeos –, a intenção do sequestrador é manipular a opinião pública, que, segundo Landowski (1992, p. 24), “só pode ser concebida como uma unidade molar, um *actante coletivo* propriamente dito – numa palavra, como uma totalidade integral”. O sequestrador sabia que se o sujeito coletivo “opinião pública” não estivesse ciente do caso, ou seja, modalizado pelo saber, o primeiro-ministro não aceitaria, em hipótese alguma, cumprir a exigência que fizera. Assim, o destinador “sequestrador” já conhecia o sistema de valores do destinatário “primeiro-ministro”,

segundo o qual a interdição da prática da zoofilia (dever-não-fazer) se sobreporia hierarquicamente a deixar que o outro fizesse (omissão) um não-dever-fazer, ou seja, matar. Portanto, o destinador, ao fazer-saber a opinião pública, pretendeu manipular não o primeiro-ministro, mas a própria opinião pública, e esta, por sua vez, é quem vai manipular o primeiro-ministro. Vê-se, ainda, que, num primeiro momento, o sequestrador não consegue manipular nem o primeiro-ministro nem a opinião pública.

Destaca-se, nesse processo de manipulação, a previsibilidade das estratégias populares da TV, ao apresentarem dados das redes sociais e de pesquisas de opinião como sujeito adjuvante, que auxilia na realização do programa narrativo desejado pelo destinador. Dessa forma, o destinador conta com o jogo entre o fazer manipulador e o fazer interpretativo entre mídia e telespectadores para a condução do percurso narrativo.

Como forma de solucionar o problema do sequestro, o governo tenta capturar o sequestrador e resgatar a princesa, mas também arma um plano para tentar ludibriá-lo. Assim, funcionários do gabinete contratam um especialista em efeitos especiais, ganhador do prêmio Emmy, para substituir, por meio da computação gráfica, a cabeça de um ator pornô profissional pela cabeça do primeiro-ministro, ao vivo. A ideia era a de que, se o plano de resgate da princesa não desse certo, exibiriam o vídeo falso para enganar o sequestrador. O ator, de nome artístico Rod Insensível, ao chegar ao local da filmagem, é fotografado por um fã que posta a foto na internet. Pouco tempo depois, jornalistas da UKN recebem uma caixa, dentro da qual havia um estojo e um *pen drive* com os dizeres “assista-me”. Dentro do estojo, havia um dedo humano decepado usando um anel, supostamente da princesa. O vídeo exibia as seguintes frases: “Eu estabeleci as regras. Disse para não trapacear. Rod Insensível? Tenha dó.” Em seguida, é mostrada a princesa Susannah amarrada numa cadeira e o sequestrador com o rosto coberto cortando seu dedo (Figura 6).



Figura 6: Sequestrador envia dedo decepado à rede de TV UKN.
Fonte: *Black Mirror* (2011)

Imediatamente a UKN interrompe sua programação para exibir o furo de reportagem, e funcionários do hospital assistem perplexos:



Figura 7: UKN divulga vídeo de dedo decepado.
Fonte: *Black Mirror* (2011)

Uma das funcionárias diz que não consegue assistir àquilo e continua: “ele [o primeiro-ministro] tem que fazer o que eles querem”, ao que o outro responde: “tem mesmo”. A reportagem da UKN deixa claro, ainda, que o sequestrador acusa o governo de tentar infringir as regras impostas por ele. E a jornalista termina: “esse lamentável acontecimento surge poucas horas antes do prazo das 16h”.

Nesse momento, o primeiro-ministro, que não sabia dos planos do governo, interpela sua assessora Alex Cairns: “se eu não estiver enganado, o nosso homem misterioso especificou que não houvesse nenhum truque visual, não foi?”, ao que ela responde: “eu considere necessário”. Ele se exaspera, grita, chuta um móvel. Ela tenta argumentar e ele a pega pelo pescoço: “uma palavra a mais e eu juro que eu vou te...”. O assessor de imprensa do governo separa os dois. Cairns tenta explicar que o plano não deu certo porque o ator pornô contratado foi reconhecido. Em seguida, o assessor de imprensa do governo recebe uma mensagem e diz que a tentativa de enganar o sequestrador não foi bem recebida pela opinião pública.

Exibe-se, em seguida, uma reportagem pela UKN, que diz:

Há poucas horas a opinião pública apoiava o primeiro-ministro Michael Callow e apenas 28% do público acreditava que ele deveria ceder ao pedido bizarro e ilegal, mas com as novas imagens e a entrega do dedo decepado da princesa para a UKN, as opiniões estão mudando.

A reportagem apresenta alguns depoimentos. Uma mulher diz: “será humilhante, mas nada comparado ao sofrimento dela [da princesa]”. Outro diz: “podemos ter um outro primeiro-ministro, mas não podemos viver sem uma princesa”. Um homem fala: “claro que ele deve fazer, se ele não salvá-la estará acabado”. A reportagem mostra ainda que pesquisas *online* sugerem que 86% dos eleitores acreditam que Callow deve ceder às exigências do sequestrador.

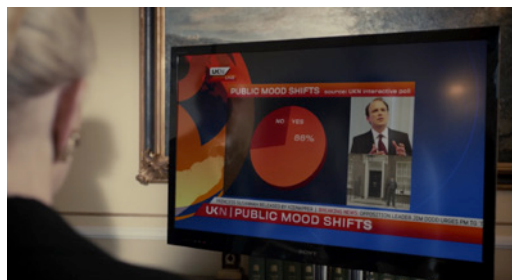


Figura 8: Mudança da opinião pública.
Fonte: *Black Mirror* (2011)

Com a exibição do vídeo em que o sequestrador supostamente decepa o dedo da princesa, a opinião pública passa a ser favorável ao cumprimento da exigência feita pelo sequestrador. Em outras palavras, o destinador “sequestrador” faz com que a opinião pública creia (fazer-creer) na necessidade (dever-ser) de o primeiro-ministro, para salvar a princesa, aceitar o que foi proposto. Assim, o sequestrador manipula a opinião pública, que, por sua vez, por meio da mídia, passa a manipular o primeiro-ministro. Entende-se ainda que o primeiro-ministro poderia recusar o contrato se não estivesse comprometido com outros interesses: manter-se no cargo.

De forma paralela, o governo também tenta capturar o sequestrador e resgatar a princesa. Reunido com o primeiro escalão, o primeiro-ministro é informado de que teriam conseguido rastrear o lugar do cativeiro: um *campus* universitário abandonado. Após a mudança nas pesquisas de opinião pública, o primeiro-ministro exige que as forças especiais do governo britânico invadam o local. Após a invasão, no entanto, encontrou-se somente um manequim de loja sentado numa cadeira portando um *laptop*, de onde provavelmente o sequestrador teria feito o *upload* do vídeo.

Após a tentativa fracassada de chegar ao sequestrador, Alex Cairns e o assessor de imprensa do governo se reúnem a portas fechadas com o primeiro-ministro, que diz: “isso não vai acontecer”, ao que ela responde: “para o público...”. “Foda-se o público”, ele a interrompe. Ela continua: “para o público, seria um homem de popularidade questionável pensando na vergonha pessoal ao invés da vida de uma jovem”. O primeiro-ministro ainda tenta argumentar que a princesa provavelmente já estaria morta ou que o sequestrador não a libertaria com vida. Cairns diz que, se ele não fizer o que o sequestrador pede, todos verão o vídeo da morte da princesa. “O mundo verá. O clima vai beirar a insurreição e você será destruído, eu garanto. Totalmente destruído”. O assessor de imprensa complementa: “a pesquisa demonstra isso”. Cairns ainda diz: “você não será apenas um político desonrado, você será um

indivíduo desprezível. O público, o palácio, o partido insistem na aceitação”. Ao que ele responde: “foda-se o partido”. A assessora conclui: “recuse-se – eu fui informada disso –, e não podemos garantir sua segurança física ou da sua família¹²”. Ele ainda tenta argumentar que “não pode”. Ela responde: “Sinto muito, Michael, já não está nas suas mãos”. Ele então, coagido, consente.

Como se falou, a narrativa do seriado, no que diz respeito à prática da zoofilia, promove uma passagem que vai da interdição (dever-não-fazer), passa pela permissividade (não-dever-não-fazer) e chega à prescrição (deve-fazer). Assim, em condições especiais, o ato de fazer sexo com animais, que, *a priori*, seria proibido, passa a ser obrigatório. Tais condições especiais referem-se ao programa narrativo “salvar a princesa”. Dessa forma, se, para a opinião pública, “salvar a princesa” referia-se ao programa de base em relação ao programa de uso “fazer sexo com um porco”, para o primeiro-ministro, “salvar a princesa” seria um programa de uso em relação ao programa de base “manter-se no cargo”. Para tanto, o primeiro-ministro deveria realizar o programa de uso (fazer sexo com o porco) em relação a outro programa de uso (resgatar a princesa) para realizar seu programa narrativo de base (manter-se no cargo). Cabe dizer que as diferenças dos programas estão relacionadas a diferentes quadros de valores: “solidariedade”, para a opinião pública, e “poder”, para o primeiro-ministro. Além disso, o destinador “sequestrador” conta com um destinador transcendente que define para o sujeito um conjunto de valores, de um quadro axiológico que o coloca na dimensão do dever-fazer para garantir socialmente sua “boa imagem”.

O primeiro-ministro deveria fazer, no entanto, não queria. Segundo Greimas (2014, p. 98), a homologação entre o dever-fazer e o não-querer-fazer é chamada de resistência passiva. Podemos ainda entender, nesse caso, que o dever-fazer é um querer do destinador e o querer-fazer é um dever autodestinado (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 136). Assim, o primeiro-ministro, apesar de não-querer-fazer, deve-fazer; trata-se, assim, de um sujeito do consentimento, ou ainda, de um *sujeito coagido*¹³, que não quer, mas deve.

A reportagem da UKN mostra imagens aéreas do carro do primeiro-ministro atravessando Londres, indo ao local dos estúdios de onde será transmitido vídeo. A mulher do primeiro-ministro liga para ele, que não atende seu telefonema. Pessoas se aglomeram nos *pubs* para assistir à difusão ao vivo do vídeo. Tem início a transmissão.

¹²Percebe-se que o dever-fazer ou o não-poder-não-fazer em relação a salvar a princesa é mobilizado não apenas pelo projeto de poder do primeiro-ministro mas também em função do próprio objeto-valor negativo que lhe é apresentado: o risco a que a família dele supostamente passaria a estar exposta. Entretanto, privilegiou-se, na análise, o programa de base “manter-se no cargo por razões políticas/de poder” uma vez que, como se verá, o desfecho do episódio reafirma esse motivo.

¹³(Cf. FIORIN, 2000, p. 174)



Figura 9: Primeiro-ministro no estúdio com a porca.
Fonte: *Black Mirror* (2011)

Ainda durante a transmissão do vídeo, é mostrado o sequestrador enforcado e a princesa caída sobre uma ponte, sendo socorrida, em seguida, por um policial. Depois do coito com o animal, o primeiro-ministro vomita no banheiro. Alex Cairns recebe um telefonema comunicando que a princesa fora resgatada sedada, mas ilesa. Ela é informada ainda de que o dedo não era da princesa – o exame de DNA provou ser o dedo de um homem – e que o sequestrador soltara a princesa 30 minutos antes da transmissão do vídeo. A assessora exige que essa informação não conste no relatório e diz que ninguém deve tomar conhecimento dela, especialmente o primeiro-ministro. Cairns bate à porta do recinto em que Callow estava e diz que ele salvara a princesa. Ele, chorando envergonhado, recusa mais uma vez o telefonema da esposa. A vergonha é definida, em termos modais, pela combinação do querer-ser (desejo), do não-poder-não-ser (obediência) e do saber-não-ser (falsidade)¹⁴. Callow desejava, assim, não ter tido relações com um animal, não ter tido que fazê-lo e não saber que os outros soubessem que ele o fizera.

Segundo Harkot-de-La-Taille (1999, p. 63), a paixão da vergonha se insere no quadro de variação tensiva que vai da espera/relaxamento à insatisfação/intensão, chegando, por fim, à falta/tensão. No primeiro momento desse quadro, o sujeito se encontra em conjunção com o objeto-valor “boa imagem”. Um evento disfórico rompe com esse objeto-valor, levando-o à decepção. No que a autora (1999, p. 65-70) define como “vergonha retrospectiva”, há um lapso de tempo entre o evento disfórico e a tomada de consciência do sujeito. “Nesse lapso de tempo, tem lugar um sentimento de estranheza, de confusão mental, causado pelo reconhecimento, da parte do sujeito, de que o que está acontecendo não ‘se encaixa’ em seu simulacro” (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 1999, p. 66). Como um destinador julgador, o próprio sujeito censura o seu fazer, como parece acontecer com o primeiro-ministro no momento seguinte ao fazer.

¹⁴(Cf. FIORIN, 2000, p. 177)

O episódio termina com uma reportagem da UKN, segundo a qual: “no aniversário de um ano de seu humilhante calvário, um aparentemente despreocupado Michael Callow se mostrou confiante em uma aparição pública hoje com sua esposa Jane”. A reportagem ainda detalha que o artista e ganhador do Prêmio Turner, Carlton Bloom, foi o responsável pelo sequestro da princesa e pelo pedido de resgate bizarro. Diz a reportagem ainda que:

Após completar um ano, um crítico causou controvérsia, descrevendo o caso como a primeira grande obra de arte do século XXI. Mas enquanto os críticos da cultura debatem o seu significado, não restam dúvidas de que, com a audiência global de 1,3 bilhão, foi um evento do qual todos nós participamos. Contudo, o evento não foi capaz de destruir o primeiro-ministro, que hoje possui uma aprovação três vezes maior do que tinha no ano passado.

Em termos narrativos, entende-se que o aumento na popularidade do primeiro-ministro corresponde à sanção positiva do destinador-julgador “opinião pública” acerca da *performance* do primeiro-ministro “ter feito sexo com um porco em rede nacional” para salvar a princesa. Viu-se também que a estratégia do sequestrador de manipular a opinião pública para que esta manipulasse o primeiro-ministro, dotando-o de um dever-fazer, foi bem-sucedida. É interessante ressaltar que, no microuniverso axiológico do episódio “Hino Nacional”, a prática da zoofilia passa da interdição à prescrição, sendo assim, para a opinião pública, um programa narrativo de uso em relação ao programa narrativo de base (salvar a princesa). Viu-se, entretanto, que, do ponto de vista do primeiro-ministro, aceitar o contrato proposto pelo sequestrador (fazer sexo com o porco) significou um programa de uso em relação a um outro programa de uso (resgatar a princesa Susannah), cujo programa de base seria manter-se no cargo. Desse modo, o primeiro-ministro aceita o contrato que o modaliza por um dever-fazer (querer do destinador) que, por sua vez, sobrepõe-se a um não-querer-fazer. Coagido, ele age, realiza a *performance* (parece ter salvado a princesa) e é por isso sancionado positivamente pela opinião pública, que, a partir de então, passa a lhe dar uma aprovação três vezes maior do que tinha em relação a antes do episódio do vídeo.

Para todos os efeitos, Michael Callow salvara a princesa. Do ponto de vista da veridicção, ele parecia tê-la salvado (parecer e não-ser), mas não tinha. O sequestrador supôs, e estava correto, que como todos estariam ávidos por assistir à transmissão, poderia libertar a princesa antes do coito do primeiro-ministro com o porco e ninguém se daria conta.

Ainda do ponto de vista da veridicção, a relação do primeiro-ministro com sua esposa, Jane, após o episódio do vídeo, parecia continuar sólida; parecia, mas não era, o que caracteriza a mentira ou ilusão. No entanto, a última cena do episódio

mostra Jane subindo as escadas da casa em que moram. Ele a chama e ela olha para trás e não atende a seu pedido. Assim, após o incidente do vídeo, ela rompe o contrato fiduciário em relação ao marido e passa da confiança em relação ao marido (crer-ser) à desconfiança (não-crer-ser)¹⁵. Desse modo, se, por um lado, o primeiro-ministro foi sancionado positivamente pela opinião pública (destinador-julgador), que lhe conferiu uma aprovação três vezes maior em relação a antes do sequestro da princesa, por outro, foi sancionado – desta vez negativamente – por um outro destinador-julgador, a esposa, que a partir de então impôs-lhe a sanção de um casamento de fachada.

Considerações finais

O episódio “Hino Nacional”, do seriado *Black Mirror* mostra, de forma primorosa, como as modalizações alteram a competência modal do sujeito no contexto da cultura de convergência, destacando o papel fundamental das mídias e tecnologias nas relações sociais contemporâneas e na propagação de quadros de valores. O episódio, com 44 minutos de duração, dedica 34 minutos à fase da manipulação, que é quando o destinador manipulador sequestrador, por meio da “opinião pública”, dota o destinatário “primeiro-ministro” do objeto modal dever-fazer. O destinatário-sujeito, apesar de não-querer-fazer, deve-fazer. O dever, nesse caso, sobrepõe-se ao querer. Constrói-se, assim, um sujeito coagido que, a contragosto, teve que realizar a *performance* “ter relações sexuais com um porco”. É importante assinalar, ainda, que o episódio rompe com uma norma social vigente que proíbe a prática da zoofilia. Em “Hino Nacional”, a zoofilia passa da interdição à prescrição.

Viu-se ainda que a *performance* é realizada, e a princesa, resgatada. No que diz respeito às modalidades veridictórias, o primeiro-ministro parece tê-la salvado, mas, como se viu, ela fora solta 30 minutos antes da transmissão. O sequestrador, na verdade o autor da “primeira grande obra de arte do século XXI”, conforme relata a reportagem da TV, sabia que todos, ou seja, o sujeito coletivo “opinião pública”, estariam reunidos, modalizados por um intenso querer-ver. “Hino Nacional”, como se vê, permite que se descrevam intrincadas relações intersubjetivas, com base na teoria das modalidades.

Não foi aqui objeto de análise a questão da tensividade, mas entende-se que as dimensões da intensidade e da extensidade¹⁶ podem incidir sobre as relações modais, de modo que se pode ter, por exemplo, um dever-fazer mais intenso que um querer-fazer.

¹⁵ Para Fontanille e Zilberberg (2001, p. 264-265), a fíducia possui uma dimensão intersubjetiva que é a confiança e uma dimensão entre sujeito e objeto, que é a crença.

¹⁶(Cf. ZILBERBERG, 2011)

À luz da tensividade, do espaço tensivo que é o lugar em que se cruzam intensidade e extensidade, também podemos entender a narrativa de “Hino Nacional”. O vídeo do sequestro da princesa faz sobrevir o acontecimento, que é de ordem concessiva: não se espera que o pedido de resgate de um sequestrador da princesa seja que o primeiro-ministro britânico mantenha relações com um porco-fêmea, ao vivo e em rede nacional, seguindo uma série de especificações técnicas do movimento Dogma 95. A partir da irrupção desse grande *quantum* tímico, a intensidade recrudesce até o início da transmissão do vídeo e se satura a partir de então. No que diz respeito ainda à tensividade, o vídeo/pedido de resgate faz irromper o insólito, a fratura, o acontecimento a partir do qual se cria uma expectativa intensa em relação àquele pedido grotesco, de natureza transgressora. Instaura-se, assim, a “espera do inesperado”¹⁷, que passa então a modular tensivamente a narrativa de “Hino Nacional”.

Agradecimentos

Agradeço a leitura atenta e os comentários enriquecedores de Glaucia Muniz Proença Lara, Regina Souza Gomes, Daniervelin Renata Marques Pereira e Mirian Chrystus de Mello e Silva.

Referências

- BARROS, D. L. P. “Sintaxe narrativa”. In: OLIVEIRA, A. C.; LANDOWSKI, E. (Orgs.). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: Educ, 1995. p. 81-97.
- _____. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2001.
- CORTINA, A.; SILVA, F. M. (Orgs.). *Semiótica e comunicação: estudos sobre textos sincréticos*. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2014.
- CRUZ, D. F. *O éthos dos romances de Machado de Assis: uma leitura semiótica*. São Paulo: Edusp, 2009.
- FIORIN, J. L. “Modalização: da língua ao discurso”. *Alfa: Revista de Linguística*, São Paulo, v. 44, p. 171-192, 2000.
- FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial; Humanitas, 2001.
- GOMES, R. S. *Relações entre linguagens no jornal: fotografia e narrativa verbal*. Niterói: Eduff, 2008.
- GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. Tradução Ana Claudia Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

¹⁷(Cf. GREIMAS, 2002)

_____. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2014. v. 2.

GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, E. *Ensaio semiótico sobre a vergonha*. São Paulo: Humanitas, 1999.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. Tradução Susana Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2015.

LANDOWSKI, E. *A sociedade refletida: ensaios de sociossemiótica*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Educ; Pontes, 1992.

_____. *Interações arriscadas*. Tradução Luiza Helena Oliveira da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

OLIVEIRA, A. C.; TEIXEIRA, L. (Orgs.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

TATIT, L. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê, 2010.

ZILBERBERG, C. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê, 2011.

Referências audiovisuais

BLACK Mirror: the national anthem. Diretor: Otto Bathurst. Criação: Charlie Brooker. Inglaterra, 2011.

submetido em: 21 ago. 2017 | aprovado em: 28 set. 2017



Contribuições da semiótica ao estudo da ficção televisiva: o caso da minissérie *Justiça*

*The contributions of
semiotics to the study
of television fiction: the
case of the miniseries
Justiça*



Silvia Maria de Sousa¹

¹É professora da Universidade Federal Fluminense. É vice-líder do grupo de pesquisa em Semiótica e Discurso (SEDI) e integra a diretoria da Associação Brasileira de Estudos Semióticos (ABES). Lançou o livro *Silvio Santos Vem Aí*: programas de auditório do SBT numa perspectiva semiótica, lançado pela EdUFF, em 2011, além de vários artigos e capítulos de livros em coletâneas. É coautora do projeto *Apoema* (coleção de livros didáticos de Língua Portuguesa para o Ensino Fundamental – Editora do Brasil -2013). Pesquisa com apoio FAPERJ. E-mail: silviamsousa05@gmail.com

Resumo: nos últimos anos, a TV brasileira vem seguindo uma tendência mundial ao aumentar a produção de seriados. Boa parte deles conta com alto investimento técnico e apresenta tentativas de inovação da teledramaturgia. Para observar esse fenômeno, o artigo analisa, com base nas ferramentas da semiótica greimasiana, a minissérie *Justiça*, exibida em 2016 pela Rede Globo. Busca-se problematizar a relação entre a estrutura narrativa da série e a estratégia enunciativa usada na transmissão, a saber, a distribuição dos diferentes pontos de vista pelos dias da semana. Investiga-se de que modo tal estratégia confere densidade aspectual ao enunciado e que efeitos de sentido daí derivam.

Palavras-chave: minissérie *Justiça*; estratégia enunciativa; aspectualização; semiótica greimasiana.

Abstract: in the last few years, the Brazilian TV has followed a worldwide trend by increasing its production of series. A great deal of them have a high technical investment and attempt to innovate the television dramaturgy. In order to observe this phenomenon, this article analyzes the miniseries *Justiça*, broadcasted in 2016 by Rede Globo, using the tools provided by the Greimasian semiotics. We question the relation between the narrative structure of the series and the enunciative strategy used in the broadcasting process, namely the different points of view, which were streamed on different days of the week. We investigate how this strategy confers aspectual density to the enunciation and what effects emerge from that.

Keywords: miniseries *Justiça*; enunciative strategy; aspectualization, greimasian semiotics.

Introdução

“A justiça é mais cega do que a paixão?”, “Existe justiça na vingança?”. Essas são algumas das questões postas no trailer da minissérie *Justiça*, exibida na Rede Globo entre os dias 22 de agosto e 23 de setembro de 2016, tomada aqui como objeto de análise por meio do instrumental teórico da semiótica discursiva de linha francesa. Na série de vinte capítulos, quatro histórias paralelas, envolvendo crimes, condenações e vinganças são contadas. A trama se desenrola em torno dos protagonistas Vicente, Fátima, Rose e Maurício, explorando o cruzamento entre narrativas e a alternância de pontos de vista. Os quatro personagens centrais da série são presos no primeiro episódio e as histórias se passam sete anos mais tarde, quando são libertados. Por meio de situações complexas, discute-se a temática da justiça, e propõe-se uma reflexão sobre as relações e os embates entre justiça, vingança, perdão, punição, culpa e arrependimento.

O mote usado para desenvolver *Justiça* vai ao encontro das reflexões de François Jost (2012) sobre a “serifilia”. Para o estudioso, é característica central dos seriados ofertar ao telespectador uma visão em profundidade, construindo um efeito de que “a verdade se encontra tanto na intimidade da matéria como na profundidade da alma” (JOST, 2012, p. 54). Na série americana *House*, que discute os dilemas de uma equipe médica em busca de diagnósticos e os métodos pouco ortodoxos do líder da equipe, o mergulho da câmera na profundidade do corpo revela o que os olhos não podem captar. Do mesmo modo, em *Justiça* busca-se um olhar em profundidade capaz de desvelar os recônditos da alma humana. Retomando mais uma vez Jost, vemos que a “intimidade aparece então como o fio secreto que, ao longo dos anos, liga as séries umas às outras, para além das diferenças de temas e do contexto que elas descrevem” (JOST, 2012 p. 55). O desejo de ir além, de usar o faro investigativo, unir peças de um quebra-cabeça, diz muito sobre a produção contemporânea de seriados e sobre o comportamento dos telespectadores.

Ao propor que vivemos em uma “cultura da convergência”, Henry Jenkins considera que a relação entre mídias tornaria as narrativas “ambientes atraentes que não podem ser completamente explorados ou esgotados em uma única obra, ou mesmo em uma única mídia” (JENKINS, 2009, p. 161). Quando analisa o caso *Pokémon*, franquia de mídia criada no Japão em 1996, o estudioso americano chama atenção para o fato de as informações sobre as centenas de personagens dotados de poderes especiais que compõem *Pokémon* aparecerem fragmentadas entre o game, sua primeira plataforma de transmissão, e as demais plataformas a ela relacionadas: TV, cartas colecionáveis,

filmes e livros. Crianças e jovens, público-alvo do *Pokémon*, precisam desempenhar o papel de coletores e caçadores de informações, reunindo pistas, para que junto com seus colegas construam coletivamente o universo da narração, “... e o resultado é que cada criança sabe alguma coisa que seus amigos não sabem e, portanto, tem a chance de compartilhar sua expertise com outros” (JENKINS, 2009, p. 184).

Para Jenkins, a construção coletiva de universos dá origem às narrativas transmidiáticas, caracterizadas por agenciarem diferentes mídias em torno de uma história central. Partimos da hipótese de que a transmidialidade, tomada em sentido amplo e emparelhada a uma gama de outros fenômenos, tais como intermidialidade, *cross-media*, meios híbridos, é hoje uma lógica largamente usada pela indústria do entretenimento para criar e gerir conteúdos. Essa lógica, por se apresentar com muita força na atualidade, faz com que alguns seriados televisivos, ainda que sejam transmitidos em uma só plataforma, pressuponham enunciatórios inquietos e ávidos por artimanhas narrativas. Em outras palavras, os seriados televisivos projetam a imagem de um enunciatório moldado pela transmidialidade e, portanto, sempre disposto a caçar e coletar informações.

Jost considera que, entre os programas de TV, os seriados seriam os menos “televisuais”, pois podem ser exibidos e consumidos fora da grade de programação em fluxo. As produções norte-americanas, por exemplo, obtêm grande sucesso em diversos países do mundo e circulam por meio da TV aberta, DVDs, canais por assinatura e internet. No Brasil, as telenovelas ainda constituem o gênero ficcional mais difundido e com maior adesão por parte do público, embora haja uma crescente produção de seriados. Nos últimos anos, contudo, a produção de minisséries e “superséries” tem alcançando grande espaço em canais abertos brasileiros, em especial na Rede Globo de Televisão:

O World Information Tracking marcou cinco tendências no mercado televisivo internacional, uma das quais foi a das “superséries”, cujo formato está localizado entre a telenovela e a série. [...] Essas tendências foram visíveis no ano de 2015 nos países Obitel; por exemplo, no Brasil, as superséries ocuparam o horário das 23h na Globo. (LOPES; GÓMEZ, 2016, p. 48-49)

Inserindo-se nesse contexto de produção audiovisual, o trabalho problematiza a relação entre a estrutura narrativa da minissérie *Justiça* e a estratégia enunciativa usada na transmissão, a saber, a distribuição das narrativas alternadamente pelos dias da semana. Os episódios da segunda-feira desenvolvem a história de Vicente. Nas terças, Fátima é protagonista. A quinta e a sexta são dedicadas aos dramas de

Rose e Maurício, respectivamente. Os episódios não eram exibidos às quartas-feiras. No nível narrativo do percurso gerativo de sentido², os programas narrativos dos diferentes protagonistas são apresentados paralelamente, e cada narrativa goza de total autonomia em relação às outras. Já a estratégia enunciativa permite que o enunciatário tenha liberdade para acompanhar a série uma vez por semana, por exemplo. Ao mesmo tempo, a enunciação alinhava o conjunto de histórias em uma totalidade e, nesse sentido, caracteriza-se pela alternância de pontos de vista sobre uma mesma cena, alterando perspectiva, tom, opiniões e julgamentos.



Figura 1: Menu de abertura do Visão 360° *Justiça*.
Fonte: Gshow (2017)³

²Para a semiótica, a significação é concebida como um percurso, composto por três níveis – fundamental, narrativo e discursivo – organizados em uma hierarquia que vai das estruturas mais simples e abstratas às mais complexas e concretas. No nível fundamental, parte-se de uma oposição fundamental, para realizar uma espécie de mapeamento da sintaxe e da semântica profunda do texto. No narrativo, entram em cena os sujeitos, objetos e valores, cujos Percursos Narrativos se organizam em Esquemas Narrativos. No nível discursivo, observa-se a instauração das categorias enunciativas (pessoa, tempo e espaço), bem como os arranjos temático-figurativos do texto.

³Disponível em: <<https://goo.gl/zcCfBj>>. Acesso em: 7 out. 2017.

Acreditamos que a estratégia enunciativa adotada na transmissão da minissérie confere densidade aspectual ao enunciado, aproximando-o do *hiperseriado* ao permitir, entre outras coisas, que o enunciatário possa optar entre assistir à série integralmente ou concentrar-se nos programas narrativos de um dos personagens, acompanhando apenas um determinado dia da semana. Segundo Janet Murray: “Num hiperseriado bem concebido, todos os personagens menores seriam protagonistas potenciais de suas próprias histórias, proporcionando, assim, tramas alternativas dentro da malha maior da história” (MURRAY, 2003, p. 240).

A análise aqui empreendida parte da noção de aspectualização em semiótica para descrever e explicar um produto discursivo emitido por um canal de TV aberta e, portanto, com boa abrangência de público e alta circulação. Mais especificamente, procuramos compreender as implicações da utilização dessa dinâmica aspectual na construção de uma narrativa ficcional televisiva. Além disso, propomo-nos a refletir sobre o modo como o audiovisual tem se lançado à tarefa de criar narrativas que convençam e atraiam o público, como foi o caso de *Justiça*. Antes de mergulhar na análise propriamente dita, discutiremos o conceito de aspectualização com o intuito de tornar claro o aporte teórico utilizado na análise.

Teoria, método, objeto

A semiótica desenvolvida a partir dos postulados de Greimas apresenta desde os estudos pioneiros de Jean-Marie Floch e Eric Landowski uma vocação para o estudo de textos visuais e midiáticos. No Brasil, não foi diferente, e muitas pesquisas voltaram-se para textos midiáticos. Nesse conjunto, há uma expressiva produção em semiótica acerca de produtos audiovisuais, e muitas delas recortam especificamente a televisão.

Tomando a TV como objeto e observando a produção contemporânea da TV brasileira, a minissérie *Justiça* chamou-nos atenção. Para além das estratégias de sincretização entre as linguagens, evidentes em efeitos de câmera, montagem, sonoplastia e fotografia, consideramos uma chave de análise a estratégia discursiva adotada na emissão da série. Cremos, inclusive, que a audiência alcançada pelo seriado seja devedora, em boa medida, do desenvolvimento da narrativa em teia e da estratégia enunciativa que privilegiou a alternância de pontos de vista e de protagonistas. Para tratar dessa questão, pretendemos revisitar a noção de aspectualização, relacionando-a aos estados passionais que tomam e modalizam os sujeitos instaurados no enunciado.

Aspecto é uma noção tratada pela linguística como a representação da duração, do desenvolvimento, do acabamento por meio de categorias gramaticais. Ao trazê-la para o escopo da semiótica, sentiu-se a necessidade de expandi-la para as categorias discursivas de pessoa e espaço. No verbete do primeiro *Dicionário de Semiótica*, a aspectualização foi assim posta por Greimas e Courtés:

No quadro do percurso gerativo, compreender-se-á por aspectualização a disposição, no momento da discursivização, de um dispositivo de categorias aspectuais mediante as quais se revela a presença implícita de um actante observador [...] para quem a ação realizada por um sujeito instalado no discurso aparece como um processo, ou seja, como uma “marcha”, um “desenvolvimento”. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 39)

O aspecto, visto como um ponto de vista sobre a ação, prevê o julgamento do observador, responsável por classificar o processo em andamento, do ponto de vista da temporalidade, como acabado ou inacabado, durativo ou pontual, incoativo ou terminativo. Nessa fase da teoria, a ênfase foi dada à categoria temporal, ainda que os autores do dicionário apontem que a aspectualização “parece ser geral e caracterizar os três componentes, que são a actorialização, a espacialização e a temporalização, constitutivos dos mecanismos de debreagem” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 39). Com o avanço da teoria, a noção de aspectualização é ampliada e revista, passando a ser considerada em face dos componentes modais e passionais. Segundo Gomes (2012):

A aspectualização, para a semiótica, pode ser considerada como uma faceta da conversão em discurso das estruturas modais invariantes mais abstratas que explicam a lógica dos percursos narrativos e passionais dos textos, sem se restringir à observação das marcas gramaticais e lexicais pontuais dos enunciados para sua apreensão. (GOMES, 2012, p. 12)

Essa faceta relaciona a aspectualização ao modo de enunciar, isto é, ao projeto construído pelo enunciador que pode, por exemplo, dar relevo a determinados programas narrativos enquanto apaga outros, utilizar mecanismos para acelerar e compactar ou prolongar sensações. Zilberberg, ao tratar da aspectualização, considera que

a semiótica, divergindo de sua escolha inicial, terminou por conceder ao aspecto um alcance extraordinário, muito além de sua aplicação ao processo: figuradamente falando, o aspecto é a análise do devir ascendente ou decadente de uma intensidade, fornecendo, aos olhos do observador atento, certos mais e certos menos. (ZILBERBERG, 2006, p. 166-167)

Em sua proposta analítica, Zilberberg propõe que a significação depende do modo como o sujeito percebe os fatos ao seu redor. A percepção é descrita pela ótica da tensividade, que constitui um espaço dinâmico onde se relacionam grandezas intensivas e extensivas. Enquanto as primeiras afetam os estados de alma e compõem-se pelas subdimensões da tonicidade e do andamento, as grandezas extensivas reúnem as subdimensões da temporalidade e da espacialidade e se referem aos estados de coisas. As relações entre grandezas caracterizam-se pela dinamicidade, que pode ser cifrada pelo olhar do “observador atento” como aumentos e diminuições. Assim, se o andamento é acelerado, condensa-se o tempo, favorecendo o susto e o espanto. Se, por outro lado, o andamento é desacelerado, a duração estende-se e as etapas são percebidas sem sobressaltos.

Essa lógica gradual, uma espécie de quantificação dos afetos, confere à aspectualização ampla operacionalidade, na medida em que torna possível compreender de que modo a aspectualização recai sobre as categorias de pessoa, tempo, espaço, bem como sobre modalidades e paixões. Como nos mostra Fiorin (2007), “a ira é pontual, o ódio é durativo”. Sobre as paixões incidem, ainda, modulações tensivas, pois “a diferença entre a alegria e a exultação é de intensidade; também o são as distinções entre temor e desespero, medo e pavor” (FIORIN, 2007, p. 5-6). Como medir e julgar atitudes e ações? Ambiguidades e incoerências de sentimentos presentes em *Justiça* podem ser explicadas pela gradação que permite fundir e confundir ações de repulsa e atração, por exemplo.

Na análise, enfatizaremos a aspectualização de pessoa, sem deixar, entretanto, de abordar a aspectualização temporal, especialmente no nível da enunciação. Para isso, observaremos o julgamento dos comportamentos dos actantes inscritos no enunciado ou enunciação, que, de acordo com essa lógica gradual, conforme Fiorin (1989), podem ser considerados excessivos e insuficientes (avaliados como disfóricos) ou sujeitos da justa medida (tomados como eufóricos e desejáveis). Ao diferenciar o sujeito econômico do avaro, por exemplo, Greimas e Fontanille chamam atenção para o fazer judicativo do observador:

Se o fazer econômico só é julgado enquanto fazer, do ponto de vista de sua eficácia ou de sua oportunidade, o mesmo não ocorre com o avaro; este será julgado sobre a existência, em sua competência, de uma disposição passional excedentária... (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 149)

Passemos à análise, a fim de compreender como excessos e faltas complexificam os personagens de *Justiça* e de que modo isso é alinhavado pelo modo de dizer da minissérie.

Análise

Para fins analíticos, recortaremos mais propriamente os desdobramentos narrativos que envolvem o personagem Vicente, jovem rico e mimado que, tomado pelo ciúme, assassina a noiva Isabela, na frente de Elisa, mãe da vítima. Elisa, durante os sete anos em que o assassino esteve preso, elabora um plano de vingança: matá-lo no exato momento em que ele for solto. Para executar esse programa, Elisa, professora de Direito, acompanha cada movimento da prisão de Vicente e faz aulas de tiro ao alvo. No dia do acerto de contas, ela vê que Vicente teve uma filha durante a estadia na prisão. A ação de ter uma filha constitui um programa narrativo de aquisição para Vicente, mas se converte em um contra-programa para Elisa, que, emocionada com a cena, perde a coragem de realizar a reparação. Livre da prisão, Vicente vai ao apartamento de Elisa para pedir perdão. Ela, descontrolada, nega. O assassino insiste pelo perdão em várias situações e torna-se aluno de Elisa. Com o passar do tempo, cada vez mais próximos, os dois acabam se envolvendo intimamente, mas Elisa continua afirmando que não o perdoou. Com o prosseguimento da narrativa, a esposa de Vicente vai sendo tomada pelo ciúme e desconfiança. No auge, vai até a casa da professora e, ao flagrar o adultério, faz um escândalo e confronta Elisa com o absurdo da situação: envolver-se sexualmente com o assassino da própria filha.



Figura 2: Elisa preparada para vingar-se de Vicente em frente à prisão.
Fonte: Gshow (2017)



Figura 3: Elisa vê o encontro entre Vicente e a filha.
Fonte: Gshow (2017)



Figura 4: Beijo entre Vicente e Elisa.
Fonte: Gshow (2017)

Esse desdobramento narrativo é distribuído em cinco capítulos, apresentados semanalmente, sempre às segundas-feiras. Ao final do episódio, uma voz em off anuncia ao telespectador que, para continuar acompanhando a história de Vicente, deve voltar a assistir à série na próxima semana, já que na terça-feira será apresentada a história de Fátima, que vem a ser a empregada doméstica da casa de Elisa. No espectro da aspectualização temporal da enunciação, essa pausa colabora, de um lado, com o caráter reflexivo da série, pois dá aos enunciatários o tempo necessário para pensar sobre as atitudes dos atores do enunciado e buscar respostas para as indagações, ao mesmo tempo em que aguça a curiosidade e o anseio pela continuidade dos fatos narrados, cujos vestígios aparecem em outros capítulos, seja na retomada da mesma cena por outro ponto de vista, seja pela presença ao fundo de uma situação já passada ou ainda por ocorrer. A estratégia enunciativa promove entrelaçamentos e entrocamentos que contribuem para a celeridade, antecipando, para o enunciatário, as expectativas ou retardando-as em relação ao esperado. Como exemplo, podemos citar a cena de uma conversa entre Vicente e Elisa, interrompida pela chegada da empregada Fátima. Na segunda-feira, prevalece o ponto de vista de Vicente e Elisa, que são flagrados por Fátima. As impressões, sensações e julgamentos de Fátima não são desenvolvidos neste momento, mas o enunciatário tem ciência de que Fátima vê o encontro inesperado e se choca. Já na terça-feira, a cena é retomada, tendo como foco o olhar de Fátima e os desdobramentos disso. A cena mostrada na segunda-feira antecipa o constrangimento e o impacto de Fátima diante da proximidade crescente entre Vicente e Elisa. A estratégia enunciativa convida o enunciatário a refletir sobre o insólito da situação, estendendo o fato e retomando-o por meio de outra perspectiva.

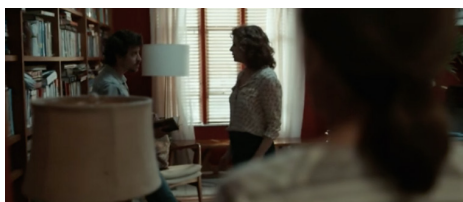


Figura 5: Conversa de Vicente e Elisa interrompida por Fátima.
Fonte: Gshow (2017)

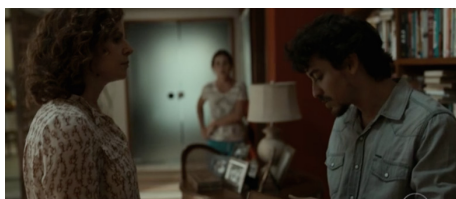


Figura 6: Fátima flagra Vicente e Elisa conversando.
Fonte: Gshow (2017)

No dia do crime, Vicente, passionalizado pela ira diante da traição de sua noiva, constitui-se como antissujeito de Elisa. A falta gerada pela perda da filha a move em busca da vingança. Vicente sofre de arrependimento e culpa e, também, pela falta de Isabela. Elisa, em seu plano nunca executado, tenta adquirir competência para tornar-se antissujeito de Vicente e acredita que, interrompendo a vida do assassino, liquidará a falta sofrida. Entretanto, Vicente, também um sujeito de falta, em busca de atenuação pelo excesso de culpa, adota uma estratégia de ação, e sua narrativa torna-se ascendente: persegue Elisa para pedir perdão, ajoelha-se diante dela, vai à casa e ao trabalho da professora, põe na própria filha o mesmo nome de sua ex-noiva e filha de Elisa, torna-se aluno e, por fim, amante da ex-sogra.

O aumento progressivo de mais culpa e de mais aproximação entre os dois atores vai num crescente insustentável, e Elisa torna-se cada vez mais um sujeito desatinado e excessivo. Isso fica marcado nos gestos descoordenados, na respiração ofegante, nos ataques de ira e gritos da personagem. A professora, de modo aparentemente incoerente, euforiza e dá continuidade à relação com Vicente, o assassino, como um modo de evitar o vazio total que sentiria ao assumir a perda irreparável da filha. Caso Elisa concedesse o perdão a Vicente, o perdão seria julgado como uma performance positiva. Ao receber uma acentuação tônica, o perdão, mesmo não assumido pela personagem, converte-se em um querer-bem, configurado como amizade ou mesmo amor, passando a ser visto como algo da esfera do imprevisto e do inaceitável.

Aproximados pela falta de Isabela e pelo desejo de liquidação da falta, ambos tentam se salvar em atitudes extremas. Vicente persegue o perdão, para atenuar a culpa. Elisa, ao não conceder o perdão, alimenta a aproximação de ambos, prolongando e desejando o contato com o assassino, como um modo de minimizar o sofrimento extremo e insuportável causado pela perda da única filha. Elisa, portanto, agarra-se a uma possibilidade de, digamos, uma não ausência da filha, catando o que dela restou na pele do assassino.

Elisa e Vicente, caracterizados pelo encaminhamento narrativo como sujeitos excessivos, são disforizados pelo observador, que focaliza e julga essas atitudes e comportamentos. Juntos, os personagens desempenham o papel de antissujeitos da narrativa de Regina, esposa de Vicente e mãe de sua filha. Modalizada por um apego (querer) em relação a Vicente, Regina ocupa o papel de observador instalado na narrativa, exercendo a função de “moralizador”. Nas palavras de Greimas e Fontanille, “a moralização parece, pois, repousar numa regulação do devir social, em axiologias modais superpostas (no nível semionarrativo) e no sentido da medida (no nível discursivo)” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 153). Ainda, nas palavras dos autores de *Semiótica*

das paixões, se nos colocarmos numa perspectiva da construção do ator, a moralização é sua fase final e, portanto, comporta do ponto de vista aspectual “tanto o traço terminativo, quanto o acabado” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 156)

As ações excessivas de Vicente e Elisa resultam na passionalização de Regina, que, tomada pela raiva e desconfiança, invade a casa de Elisa, flagra o adultério e faz um escândalo. Nas palavras de Tatit: “Se a falta desencadeia ações para a sua liquidação, o excesso produz estados passionais que indicam a necessidade de interromper as ações do outro – às quais são imputadas intenções antagonistas” (TATIT, 2011, p. 37).

Para conter esse excesso, no último capítulo, os observadores instaurados e sincretizados no sujeito Regina e também na empregada Fátima promovem o julgamento, que tem como objetivo interromper o excesso insuportável. Na cena do flagrante, a esposa de Vicente estapeia Elisa e dispara: “Mesmo que ele não fosse casado e não fosse meu marido, ele matou sua filha!... Espero que sua filha veja a merda que você está fazendo!”. Elisa responde: “Você não tem o direito de me julgar”, mas logo depois, ao desabafar com a empregada Fátima, admite que Regina tem razão.

Fátima, por sua vez, protagonista dos episódios das terças-feiras, ainda que tenha sido vítima de um falso flagrante e presa injustamente, é marcada pelo traço da generosidade e benevolência. A personagem perdoa o policial inescrupuloso que destruiu sua vida e sua família. Caracterizada nos episódios da terça-feira como sujeito da justa medida, Fátima, no papel de observador, julga e discorda das ações de Elisa. Mesmo com grande dificuldade financeira, a doméstica pede demissão por não concordar com o envolvimento da patroa com o assassino. Interessante notar que o perfil aspectual do observador é eleito com uma função específica na narrativa. Caso Fátima fosse também um sujeito excessivo, poderia observar a aproximação entre Elisa e Vicente por outra ótica.

Somente ao ser confrontada por Regina e Fátima, Elisa cai em si e decide se afastar definitivamente de Vicente. Os dois têm ainda um último encontro, mas sofrem um acidente de carro. Ao ver Vicente ferido, Elisa telefona para a emergência, mas, num impulso, decide omitir o socorro e desliga o telefone, deixando-o agonizar até a morte. O acidente funciona como a possibilidade de interrupção do excesso, pois como explica Tatit, “o excesso lhe provoca o ímpeto de parar a continuidade que exorbita” (TATIT, 2011, p. 37). Em um movimento sádico, Elisa prolonga o prazer de sua vingança, indo ao enterro de Vicente. Com a morte do assassino, a reparação ocorre, Elisa liberta-se do sentimento de vingança e consegue elaborar o luto, doando as roupas da filha.

Pelo exemplo dado, pode-se notar que o ritmo dos episódios é bastante acelerado, marcado pelo suspense, situações dramáticas e inesperadas, ambiguidade de sentimentos, arranjos modais contraditórios e subversão de valores, como no

caso de Elisa que substitui a repulsa pela atração, numa “performance concessiva” (ZILBERBERG, 2006, p. 197), passando a desejar (querer), o que é julgado como indesejável (não querer/ não dever). Os casos extremos tratados na série se ancoram em oposições que abordam os limites entre vida e morte, amor e ódio, atração e repulsa, evidenciando o caráter explicitamente argumentativo da narrativa, cujo “ponto de vista designa a expressão de um juízo, de uma opinião, de uma tomada de posição” (BERTRAND, 2003, 117). O enunciatário é convocado a tomar uma dessas posições, pois na série há vários outros sujeitos inocentes que são condenados ou mortos, e outros culpados que são absolvidos ou ficam impunes. Aborda-se, pois, os limites entre justiça e injustiça, dando a essas noções tratamento gradual e revelando aspectos diversos de situações e sentimentos.

Considerações finais

Os observadores, como atores-participantes instalados em diferentes pontos no lugar e no tempo da narrativa, assumem papéis cognitivos, pois percebem, examinam e, também, papéis passionais, já que temem, suspeitam, desconfiam. A minissérie recobre a reflexão com tintas passionais, convocando o narratário a tomar partido no debate, como explicitado na chamada da minissérie a partir da pergunta: “o que essas histórias vão provocar em você?”, e a perceber o mundo pelo viés das emoções. Tomado pelo horror e pela angústia, pela saturação e pelo excesso, passará o enunciatário a ver na vingança uma coisa justa? Apresenta-se uma visão em profundidade dos estados de alma de sujeitos em situações-limites, tais como: uma mãe que presencia o assassinato da única filha, um marido amoroso que pratica eutanásia na esposa tetraplégica, a jovem negra presa injustamente como traficante de drogas. Por meio disso, a enunciação gerencia o ritmo que condensa e estende sensações e passagens de um estado a outro.

Ao enunciatário que assiste a todos os episódios, oferta-se uma rede em que os caminhos aparecem cruzados: Antenor, pai de Vicente, protagonista dos episódios da segunda-feira, atropela a esposa de Maurício, protagonista dos episódios da sexta-feira. Ao enunciatário que opta por acompanhar um ou outro dia da semana somente, é dada uma narrativa em totalidade que pode ser completada por meio do portal de entretenimento da Globo⁴. O especial Visão 360° Justiça, retoma o conteúdo apresentado e propõe uma visualização interativa em que os entroncamentos entre os diferentes dias da semana são visualmente esquematizados.

⁴Disponível em: <<https://goo.gl/z3Q7DV>>. Acesso em: 30 out. 2017.

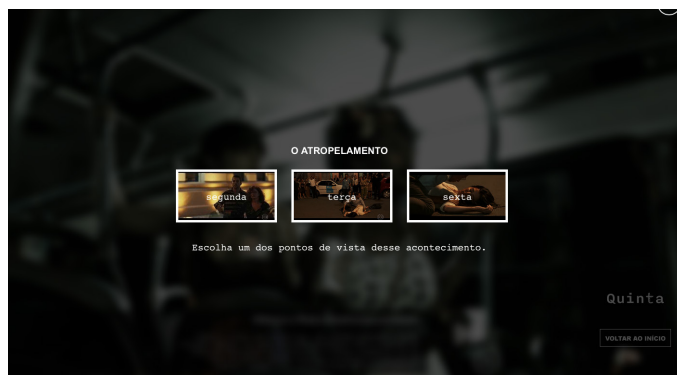


Figura 7: Cena do atropelamento mostrada por três ângulos diferentes.
Fonte: Gshow (2017)

O projeto enunciativo prevê um enunciatário interessado em compreender a rede narrativa e, caso tenha perdido algum episódio, reordenar os fatos ocorridos. O especial, disponível na internet, serve como estratégia de “recuperação”, cuja função é reapresentar o conteúdo, ampliando a duração da exposição (FECHINE, 2013, p. 39). O projeto gráfico e visual do Visão 360° *Justiça*, chama atenção para a complexidade da estratégia enunciativa, ao mesmo tempo em que didaticamente explica o esquema narrativo e o projeto enunciativo.

Na análise, consideramos que o adensamento aspectual, tanto na construção dos atores do enunciado quanto na estratégia discursiva adotada na minissérie, colabora para construir um produto discursivo que, mesmo marcado pela presença do didatismo, de pinceladas de finais felizes e ações previsíveis, próprias das produções da TV aberta, foge à simplificação e consegue constituir, portanto, uma boa narrativa. Para atrair e fidelizar o público, além da visão em profundidade dos sujeitos e dos percursos narrativos, oferta-se ao enunciatário a escolha da frequência em que assistirá ao seriado, aguçando, ao mesmo tempo, o desejo de atar as diferentes pontas do fio narrativo.

Referências

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: EdUSC, 2003.

FECHINE, Y. et al. “Como pensar os conteúdos transmídias na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo”. In: LOPES, M. I. V. (Org.). *Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 19-60.

FIORIN, J. L. A lógica da neutralidade: um caso de aspectualização do ator. In: SEMINÁRIO DO GEL, 18., 1989, Lorena. *Anais...* Lorena: GEL, 1989.
_____. “Paixões, afetos, emoções e sentimentos”. *Cadernos de Semiótica Aplicada*,

Araraquara, v. 5, n. 2, p. 1-15, 2007. Disponível em: <>. Acesso em: 10 ago 2017.

GOMES, R. S. “Aspectualização e modalização no jornal: expectativa e acontecimento”. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 11-20, nov. 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/2XPW6o>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.
GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. São Paulo: Ática, 1993.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

JOST, F. *Do que as séries americanas são sintomas?* Porto Alegre: Sulina, 2012.

LOPES, M. I. V; GÓMEZ, G. O. *(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva: anuário Obitel 2016*. Porto Alegre: Sulina, 2016.

MURRAY, J. *Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Itaú Cultural; Unesp, 2003.

TATIT, L. “Quantificações subjetivas: crônicas e críticas”. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, n. 42, p. 35-50, 2011.

ZILBERBERG, C. “Síntese da gramática tensiva”. *Significação*, São Paulo, v. 33, n. 25, p. 163-204, 2006.

_____. *Elementos de gramática tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Referências audiovisuais

JUSTIÇA. Criação: Manuela Dias. Brasil, 2016.

Submetido em: 14 ago. 2017 | aprovado em: 17 out. 2017



Estratégias enunciativas em Google Spotlight Stories: o olhar da semiótica de Greimas nos vídeos 360°

*Enunciative strategies in
Google Spotlight Stories:
the look of Greimas'
semiotics on the
360° videos*



Ana Silvia Lopes Davi Médola¹

Bruno Jareta de Oliveira²

¹Ana Silvia Lopes Davi Médola é livre-docente em Comunicação Televisual pela Unesp; é docente do Departamento de Comunicação Social – Curso de Radialismo – e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação. É líder do Grupo de Estudos Audiovisuais (GEA – Unesp). E-mail: asilvia@faac.com.br

²Bruno Jareta de Oliveira é doutorando em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista e membro do Grupo de Estudos Audiovisuais (GEA – Unesp). E-mail: brunojareta@hotmail.com

Resumo: as lógicas de linearidade e práticas de fruição e interação introduzidas pelos vídeos 360° para dispositivos móveis e aparelhos de realidade virtual constituem um marco na forma expressiva audiovisual. Ao subverter a dinâmica da montagem como elemento fundante dos efeitos de continuidade, os vídeos 360° introduzem nova racionalidade na representação do espaço e conferem ao espectador parte do poder de decisão sobre o que ver. Sistema de significação próprio das tecnologias digitais, a visualidade inaugurada nos vídeos 360° recebe neste trabalho o olhar da semiótica greimasiana sobre as estratégias enunciativas que regem novas formas de espacialização e efeitos de imersão no audiovisual.

Palavras-chave: vídeo 360°; realidade virtual; linguagem audiovisual; enunciação; Google Spotlight Stories.

Abstract: the logics of linearity and fruition and interaction practices introduced by 360° videos for mobile and virtual reality devices constitute a milestone in the expressive audiovisual form. By subverting the dynamics of editing as a founding element of continuity effects, 360° videos introduce new rationality in the representation of space and give the viewer part of the power of decision on what to see. As a system of meaning specific to digital technologies, the visibility inaugurated in 360° videos is addressed in this article by the greimasian view of semiotics on the enunciative strategies that rule new forms of spatialization and effects of immersion in audiovisual form.

Keywords: 360° video; virtual reality; audiovisual language; enunciation; Google Spotlight Stories.

A maneira como o público se relaciona com o audiovisual tem apresentado significativas mudanças graças às possibilidades técnicas e estéticas abertas pelos meios digitais, que reconfiguram as práticas interacionais e introduzem novas experiências de fruição. O vídeo 360° para dispositivos móveis está entre as produções contemporâneas que não somente ampliam as relações de comunicação, mas subvertem lógicas de articulação de linguagens audiovisuais consolidadas ao longo do século XX, instaurando formas expressivas fundadas na imersão tanto projetiva quanto somática, a qual requer uma ação corpórea. Isso porque o vídeo em 360°, também denominado panorâmico, esférico, omnidirecional e *surrounded*, compreende a ação do receptor em um processo de agência, conforme descrito em Murray (2003), para que as narrativas se concretizem.

A forma de registro do vídeo 360° consiste em captar (ou gerar, no caso de animações) imagens a partir de um ponto de captação que registre todos os ângulos, ou seja, todas as imagens ao redor desse ponto. O resultado pode ser exibido em dispositivos baseados em uma tela bidimensional, como os *smartphones* e aparelhos de realidade virtual, ou em superfícies esféricas de projeção que ofereçam a possibilidade de orientação visual mediante interação para quem assiste ao conteúdo, de modo que a imagem possa ser visualizada em uma dinâmica de “navegação” durante a exibição.

Considerando que o vídeo panorâmico para diferentes dispositivos é resultante da convergência dos meios em um contexto tecnológico e cultural pautado por significativas alterações nas práticas de produção e consumo audiovisual, a reflexão a partir da perspectiva dos estudos de linguagem e das condições da apreensão e de produção do sentido (GREIMAS; COURTÈS, 2008, p. 415) orientam a reflexão em um fazer comunicacional que desafia as noções consolidadas de “tela”, “imersão” e “instância da enunciação”, identificadas como questões fundamentais para pensar as características próprias do vídeo 360°. A compreensão acerca das dinâmicas que regem o fazer enunciativo nos vídeos panorâmicos abre perspectivas para a inovação nos processos produtivos e contribui para dimensionar em que medida essa forma de textualização audiovisual pode estabelecer novos contratos enunciativos nas relações de comunicação.

Quatro produções ficcionais foram selecionadas para compor o corpus de análise: *Windy day*, *Buggy night*, *Duet* e *Help*. Todas são frutos de um mesmo projeto do Google, chamado Spotlight Stories, e foram selecionadas em função dos seguintes critérios: exploram as especificidades discursivas dos vídeos 360°; apresentam uma narratividade com enunciados articulados nos quais se pode identificar elementos do esquema canônico do nível narrativo do percurso gerativo de sentido; e, somadas, apontam diferentes lógicas de linearidade e práticas de fruição³.

³Entende-se por fruição os termos colocados por Eco (1991, p. 40) ao defender que “cada fruição é,

As Spotlight Stories são pequenas histórias interativas contadas em vídeos panorâmicos e disponíveis no aplicativo Google Spotlight Stories⁴. O projeto foi originalmente concebido na unidade de Projetos e Tecnologia Avançada da Motorola (Advanced Technology and Projects, ou ATAP) durante o rápido período em que a companhia era uma subsidiária do Google, mas a unidade não acompanhou a empresa quando ela foi comprada pela Lenovo, migrando para a divisão de Android (sistema operacional para dispositivos móveis), Chrome (navegador web) e aplicativos do Google. O título do projeto faz alusão a um “feixe de luz” em que, como numa peça teatral, nada que está fora da área iluminada pode ser visto. Nas histórias do aplicativo, o público é o manipulador desse feixe.

A primeira narrativa é *Windy day*, que foi lançada em outubro de 2013 e conta a história de um rato em busca de um chapéu num dia com muito vento em meio a uma floresta; a segunda, *Buggy night*, lançada em março de 2014, se passa na mesma floresta da primeira, mas durante a noite, e mostra um grupo de insetos tentando não ser devorado por um enorme sapo; a terceira, *Duet*, de novembro de 2014, conta a trajetória de um garoto e uma garota desde que eram bebês; e a quarta história, chamada *Help*, disponibilizada em maio de 2015, acompanha uma mulher fugindo de uma criatura alienígena que cai em uma cidade do planeta Terra⁵.

A semiótica discursiva de linha francesa, enquanto constructo teórico que rege a presente análise sobre o vídeo panorâmico, objeto audiovisual cuja especificidade introduz elementos diferenciais em relação ao cinema e à televisão, demonstra a potência da aplicação e constante desenvolvimento do campo conceitual inaugurado por Greimas em seu postulado que concebe a semiótica enquanto um projeto teórico constantemente tensionado pela relação entre o olhar semiótico e o objeto analisado. Tensão esta que resulta em importantes avanços analíticos, ao mesmo tempo em que reafirmam a consistência da base conceitual da semiótica discursiva.

Vídeos 360° e a linearidade audiovisual

Para compreender de que maneira o vídeo panorâmico introduz novas práticas no modo de fruição audiovisual, isto é, o estatuto do olhar e o modo de

assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original". Cada duração na qual o destinatário está em contato com o enunciado objeto desta pesquisa, navegando pelas escolhas possíveis e interpretando os desdobramentos oferecidos por ele será nomeada, aqui, de fruição.

⁴instruções para download do aplicativo disponíveis em: <<https://goo.gl/9vt6rK>>. Acesso em: 19 out. 2017.

⁵Para facilitar a compreensão das obras, o leitor tem a possibilidade de fruir cada uma das narrativas analisadas neste trabalho, disponíveis em: <<https://goo.gl/QMjiYR>> Acesso em: 19 out. 2017.

Esse sistema, nascido e florescido no Renascimento, procurava obter uma sugestão ilusionista de profundidade com base nas leis “objetivas” do espaço formuladas pela geometria euclidiana. No caso, o suporte matemático parecia dar garantias de racionalidade às suas projeções gráficas. Dizia-se, naquela época, que por ser um sistema de representação fundado nas leis científicas (leia-se euclidianas) de construção do espaço, a perspectiva renascentista deveria nos dar a imagem mais justa e fiel da realidade visível. (MACHADO, 1984, p. 53).

Sergei Eisenstein (2008) defende em *A forma do filme* que a montagem não deve ser compreendida apenas como uma ligação de peças que formam uma cadeia, mas, além disso, como um conflito gerado a partir de colisões entre duas peças. Andrei Tarkovski (1998), outro importante cineasta russo, ressalta no livro *Esculpir o tempo* que a montagem não pode ser superestimada e alega que não é ela a principal responsável pelo ritmo do filme. O cineasta atribui essa responsabilidade ao fluxo de tempo impresso no fotograma, dizendo que a montagem é responsável apenas

pela estruturação da obra cinematográfica. Ainda segundo o cineasta, “a montagem é prevista durante a filmagem, é pressuposta no caráter daquilo que se filma, está programada desde o início” (TARKOVSKI, 1998, p. 141).

Buscar maneiras de garantir a compreensão do filme passa a ser uma preocupação para aqueles que faziam cinema nos anos que sucederam a sua invenção, quando alguns passaram a capturar imagens mais próximas da ação e, embora não soubessem exatamente como colocá-las no filme, faziam experimentações (MACHADO, 1997). O cinema evoluiu na medida em que os recursos e possibilidades técnicas de seu suporte – a câmera, a película e a projeção em um anteparo – foram explorados, juntamente com experimentações nos modos de utilização, fruição e recepção do conteúdo produzido.

O corte, recurso enunciativo fundamental para a configuração do ponto de vista, isto é, do direcionamento do olhar do espectador, ao ser incorporado à linguagem audiovisual, institui o princípio de continuidade, que, por sua vez, é responsável por uma forma de legibilidade que emana da justaposição dos quadros, capaz de produzir, no plano do conteúdo, efeitos de sentido tanto de linearidade quanto de não-linearidade em uma narrativa. À medida que experimentações eram realizadas nesta direção, tornava-se evidente a relevância estrutural do corte na articulação dos elementos significantes a partir dos eixos da seleção e da combinação, que organizam, na manifestação sincrética do audiovisual, outros recursos enunciativos relativos à imagem, como posicionamentos e movimentos de câmeras na organização de uma visualidade voltada à ação revelada em programas narrativos. Os procedimentos enunciativos que direcionam o olhar do observador por meio da montagem representaram, nos primórdios do desenvolvimento do audiovisual, uma forma de conectar e dar sentido à união dos quadros, possibilitando o fazer interpretativo, ou seja, caminhos de leitura.

Ao considerar as linguagens como sistemas de significação e de produção de sentido nos quais as grandezas semióticas são articuladas em sistema e processo, correlatos às noções de língua e fala do fundador da linguística moderna, o suíço Ferdinand de Saussure, Hjelmslev (1975) define o sistema como um conjunto de elementos que podem substituir uns aos outros, e o processo como as combinações desses elementos. O sistema corresponde ao eixo paradigmático de uma linguagem, baseado na relação de seleção dos elementos virtualizados em determinado código, e o processo, ao sintagmático, regido pela relação de combinação entre tais elementos. Segundo o autor, esses conceitos são aplicáveis a todos os níveis de organização da linguagem.

Da organização sintagmática decorre a linearidade, apontada por Fiorin (2005, p. 65) como a característica que diz respeito a como os signos são dispostos

através do tempo e do espaço. Conforme resume Bertrand (2003, p. 114), a linearidade obriga a apresentar de maneira sucessiva o que é simultâneo. As línguas naturais, por exemplo, são lineares (possuem uma única dimensão temporal), e por isso não se pode falar ou escrever mais de uma palavra ao mesmo tempo, já outras linguagens possuem significantes não lineares e se apresentam simultaneamente a quem as apreendem – como as visuais, por exemplo (FIORIN, 2005, p. 65).

Na construção audiovisual, ao selecionar possibilidades num eixo paradigmático e ordená-las numa cadeia sintagmática, temos significados construídos a partir de uma forma de linearizar imagens captadas. A linearidade do audiovisual é resultado, portanto, das suas propriedades: imagens enquadradas dispostas sequencialmente em uma tela em um fluxo temporal. Desse modo, há que se considerar uma dimensão temporal, já que, a rigor, existe um quadro após o outro, mas também há uma dimensão espacial que corresponde ao que está representado nos quadros. Entretanto, tais coerções de textualização próprias da enunciação audiovisual não são necessariamente homologáveis aos efeitos de linearidade e/ou sequencialidade no plano do conteúdo, seja no nível semionarrativo ou discursivo.

A montagem manifesta não apenas a ordem construída pelas estratégias enunciativas relativas à imagem, mas também ao áudio. Com a introdução do som no cinema, Chion (2011, p. 41) constata que enquanto no plano visual há uma relação entre a superfície espacial e a dimensão temporal, no sonoro a dimensão temporal predomina, e a espacial parece não existir: o som “mergulha no fluxo temporal”. O autor afirma que a construção da cena tem como referência a imagem, pois “o som é o contido ou o incontido de uma imagem”, de modo que a busca por uma espacialização do som ganhou novas possibilidades com o áudio multipista (CHION, 2011). Se a imagem sugere que há alguém vindo pelo lado direito da tela, por exemplo, e sons de passos são emitidos só do lado direito, é simulada uma experiência sonora mais próxima da realidade.

Assim, a atualização espaço-temporal da montagem clássica, capaz de instaurar o ponto de vista do observador, é um dos procedimentos enunciativos no qual é possível identificar alterações nos modos de discursivização do vídeo 360°, conforme veremos adiante. Pois, diferentemente desta tecnologia, a base estabelecida pelo meio cinematográfico, isto é, a montagem de sequências visuais reunidas por um fluxo ininterrupto de movimento no espaço, não se alterou ou deixou de existir com os avanços técnicos. Ao contrário, os incorporou em novas possibilidades artísticas ao registro audiovisual, mas sempre sob a lógica da montagem clássica pelas coordenadas do paradigma e do sintagma. Cores e simulação de três dimensões são exemplos desses avanços.

Porém, no tocante ao vídeo 360°, a montagem perde o estatuto de procedimento enunciativo estruturante da articulação entre os eixos de seleção e combinação de imagens e de sons capazes de produzir coerência narrativa por meio da sequencialidade temporal de planos. Neste modo de representação, tal sequencialidade só é operada por uma ancoragem no plano do conteúdo, uma vez que a captação da imagem produz a simultaneidade dos ângulos. Isto estabelece novos parâmetros na relação de comunicação por alterar a práxis de fruição audiovisual, engendrados pela instância da enunciação a partir das possibilidades de textualização que a tecnologia confere à tela em articulação às estratégias discursivas voltadas a produzir a imersão do enunciatário.

Tela, imersão e instância da enunciação

Apremissa de que a semiótica se ocupa do estudo da forma, seja do conteúdo ou da expressão (FLOCH, 1985, p. 191), conduz a presente reflexão sobre a configuração dos vídeos 360° no âmbito do audiovisual. Sendo a instância da enunciação o lugar de colocação em discurso, de mediação que permite a passagem das estruturas semióticas virtuais às estruturas realizadas sob a forma de discurso (GREIMAS; COURTÉS; 2008, p. 146), identificou-se no vídeo 360° especificidades relativas à função da tela, enquanto elemento de textualização capaz de circunscrever o espaço visível, assim como em relação ao estatuto da ancoragem figurativa, enquanto procedimento discursivo condutor da imersão espacial do enunciatário no processo de fruição.

Nessa grade de leitura procurou-se observar as estratégias discursivas nos vídeos 360° aqui analisados, que introduzem novos contratos enunciativos e práticas de consumo. Em *The language of new media*, Manovich (2001) lembra que a tela é um espaço virtual tridimensional enclausurado em uma superfície plana retangular, que, posicionada em nosso espaço real, é uma herança da tradição pictórica. Para o autor, a tela tem a agressiva função de recortar, de tirar do ambiente virtual o que quer ser mostrado e apresentá-lo em outro ambiente. Por esse motivo e para evitar a dispersão, o espectador no cinema é convidado a integrar-se completamente ao universo narrativo proposto – por isso, a enorme tela, as luzes apagadas e a imposição do silêncio (MANOVICH, 2001).

O fato é que as histórias emanadas das telas propõem contratos de leitura que, por meio de fazeres interpretativos, levam ou não à adesão dos enunciatários, forjando em última instância formas de imersão. O observador adentra à narrativa por mecanismos de identificação, pela modalização de um querer saber, por uma

experiência sensível ou por outras condicionantes associadas, que somente a análise poderá indicar. O relevante, segundo Murray (2003), é que uma narrativa em qualquer meio “pode ser experimentada como uma realidade virtual [...] que pode obliterar o mundo à nossa volta” (MURRAY, 2003, p. 101).

Para a autora, esta possibilidade de adesão à narrativa opera na esteira da “imersão”, metáfora da experiência física de estar submerso na água, presente em qualquer modo de representação, obtendo nas narrativas a mesma sensação, do ponto de vista do imaginário, de estarmos completamente cercados por outra realidade. No tocante aos vídeos 360° aqui analisados, a imersão em um universo narrativo também pode ser articulada por uma ancoragem figurativa no nível discursivo, atuando inclusive como um conector que concretiza a agência e a navegação do enunciatário na narrativa. Se, de acordo com Murray (2003), “imersão”, juntamente com “agência” e “transformação”, compõem três características no processo de fruição em um ambiente digital, na perspectiva semiótica é a instância da enunciação que concretiza o discurso por meio das projeções de tempo, espaço e pessoa no âmbito da sintaxe, e dos temas e figuras na semântica do nível discursivo do percurso gerativo de sentido (FIORIN, 1996). O enunciado é, portanto, algo construído a partir de um olhar, não sendo possível que exista sem que esteja submetido a uma orientação de um ponto de vista (BERTRAND, 2003). Nesse sentido, qualquer “montagem” manifestada na tela transporta o enunciatário para um universo narrativo criado pela enunciação. Nos vídeos 360°, o contrato proposto confere ao enunciatário o poder de escolher a orientação do olhar, como evidenciam as análises das Spotlight Stories.

Windy day, Buggy night, Duet e Help

A análise dos objetos aponta para uma narratividade pouco complexa, ainda bastante experimental, mas programada para evidenciar um tipo de interação atualizada somente a partir de escolhas do enunciatário, numa demonstração do potencial da tecnologia. Em *Windy day*, em que um rato persegue um chapéu, a articulação da narrativa é construída de tal forma que, caso algo específico não esteja sendo olhado, ela não continua. Por meio desse artifício, é possível garantir que os pontos essenciais da narrativa sejam vistos. No começo da história, por exemplo, após o chapéu levado constantemente pelo vento parar por alguns segundos em frente à toca do rato, se o enunciatário decidir redirecionar o olhar para outro ponto, o andamento da narrativa é pausado. Não há nada além da floresta nas outras direções, mas a música que acompanha os movimentos do chapéu cessa quando ele também

para, e só o som ambiente continua até que toca e chapéu sejam escolhidos. Essa estratégia baseada em uma articulação do visual com o sonoro a partir da lógica da computação programática permanece em outros pontos da narrativa. Em um outro exemplo, quando o rato entra na árvore, ele passa por dois esquilos. Se o enunciatário não acompanhar o rato saindo do tronco e permanecer nos esquilos, verá os dois começarem a brigar, estabelecendo um programa narrativo de uso que se repete até que o olhar volte ao rato em busca do chapéu.

Tal estratégia torna possível não só a garantia do acompanhamento do percurso narrativo do rato e da apresentação de programas de uso mais simples (como esse dos esquilos), mas é fundamental na enunciação, pois é a partir dela que são instauradas as categorias de espaço e pessoa. O enunciador tem todas as outras orientações que não estão sendo vistas para promover alterações visuais sem que elas sejam percebidas. Com essa estratégia, não só o espaço da história muda a todo o momento, como novos sujeitos são introduzidos. O tempo, a outra categoria enunciativa, é construído assim que a história começa, e a duração da narrativa é a experiência da fruição, que, dependendo da navegação, pode ser mais curta ou mais longa.

Outro fator importante identificado nas análises é a consequência das escolhas de “recorte” feitas com a manipulação do dispositivo. Não é possível ver tudo o que está acontecendo na história: a escolha da orientação é imperativa e inevitável. As estratégias discursivas de atração do olhar induzem o enunciatário a acompanhar determinados elementos em detrimento de outros. Aderindo ou não às estratégias de manipulação do enunciador em conduzir a sua atenção, o observador forçosamente recorta a imagem disponível para enquadrá-la nas dimensões da superfície da tela do dispositivo à medida que seleciona o que ver. Esta experiência se assemelha à que temos no mundo natural, já que não podemos enxergar simultaneamente tudo a nossa volta sem mover o corpo. Nestas escolhas para decidir o que ficará dentro do quadro ou fora dele, observa-se a variação englobado/englobante: há um ambiente audiovisual ao redor (englobante) do qual uma parte (englobado) será recortada para caber nos limites da tela do celular. É relevante destacar que a narrativa se utiliza desta mesma lógica para construir sentidos.

Em *Buggy night*, evidencia-se também a sincretização da instância enunciativa e narrativa. Nesta história, o observador é enunciatário que assume papel actancial no desenvolvimento dos programas narrativos. Ele atua simultaneamente como oponente do grupo de insetos e adjuvante do sapo, pois é através da luz controlada por ele que o grupo fica exposto ao ataque do predador. Assim como *Windy day*, a programação não permite que a narrativa evolua se os insetos não

forem mirados pela orientação do aparelho, e contribuir com o sapo é inevitável para o avanço da história. Observa-se que a utilização do vídeo panorâmico como recurso para posicionar espacialmente o enunciatário é explorada narrativamente em *Buggy night*, e apesar do espaço ao redor se modificar de forma semelhante ao de *Windy day*, o ponto de captação é fixo no decorrer da narrativa.

Ao contrário de *Windy day*, onde a figura do chapéu ancora a produção da linearidade narrativa na navegação do enunciatário, em *Buggy night*, a ancoragem nas figuras dos insetos induz a uma não linearidade. Enquanto a primeira história busca conduzir a atenção do público a todo momento, na segunda ela é constantemente desorientada. Quando o grupo de insetos se separa, cada um deles vai para uma direção, impossibilitando um percurso de leitura único para continuar acompanhando a história. Mesmo tentando seguir o movimento em detrimento do que está parado, é impossível linearizar a atenção quando caminhos simultâneos são apresentados, e a alta velocidade dos insetos contribui para que o enunciatário não tenha tempo nem de julgar qual inseto escolher para acompanhar. E, ainda que tivesse, os animais desaparecem para reaparecerem no ponto seguinte, impossibilitando uma continuidade. De qualquer forma, o efeito de sentido de desorientação causado pela rápida separação do grupo permanece. Se o enunciatário demorar a encontrar o novo ponto de encontro dos insetos, um mecanismo de retomada de atenção é usado: pegadas aparecem no chão, representadas por pequenos pontos.

É interessante notar que *Buggy night* utiliza a perspectiva sonora – definida por Machado (2007, p. 112) como um recurso que combina alterações de intensidade e “aspecto” dos sons (como a reverberação) para sugerir o posicionamento de um ponto de escuta na cena – também como uma estratégia de condução da atenção. Quando o aparelho é orientado para cima e vemos o céu estrelado da floresta, a música não diegética que acompanha a narrativa tem a intensidade reduzida, e uma nova melodia passa a acompanhar a imagem da lua e das estrelas. Quando o chão volta a ser olhado, a primeira melodia é retomada. O som é então associado à navegação do audiovisual panorâmico.

Duet difere-se das narrativas anteriores por apresentar três sujeitos, oferecendo ao enunciário a possibilidade de acompanhar diferentes trajetórias: a do garoto, a da garota e a do cachorro. Os sujeitos ora estão reunidos ora separados, o que obriga o enunciário a escolher qual deles será acompanhado a partir da orientação visual do dispositivo. Há, no entanto, tempo hábil para que tal decisão seja feita, pois as separações acontecem em uma velocidade possível de acompanhar (diferente dos momentos em que o grupo de insetos de *Buggy night* se separam, causando desorientação).

Na experiência de navegação em *Duet* destaca-se a figurabilidade na projeção figurativa da cena, na qual os formantes eidéticos produzem traços que se transformam a partir de si e se moldam continuamente, estabelecendo um paralelo com a lógica do fluxo contínuo das cenas sem cortes. Os espaços cênicos são construídos com a essencialidade das figuras, possuindo menos densidade sêmica que a floresta das histórias analisadas anteriormente. É representado pelo desenho apenas o mínimo para que possamos identificar o que está sendo retratado, decorrendo daí a principal estratégia para instaurar espaço e tempo: traços que se modificam durante a narrativa. *Duet*, sem cortes, apresenta as histórias simultâneas de duas vidas, desde o nascimento até o “fim”, contadas em uma duração de quase três minutos. É possível acompanhar o tempo todo o mesmo bebê até a forma adulta, e o desenvolvimento é sutil, porque os traços se modificam à medida que a história vai acontecendo – e é esse desenvolvimento gradual dos traços que estabelece a noção de tempo da narrativa, permitindo a compreensão de que *Duet* apresenta uma versão “acelerada” destas trajetórias (já que no mundo natural nenhum bebê fica adulto em minutos). Da mesma forma, o espaço é retratado por traços que surgem e desaparecem quando os personagens interagem com eles. Conclui-se, portanto, que a instauração do espaço sem o recurso do “corte” também é resolvida com esta estratégia, com as alterações acontecendo aos olhos do público (diferente de *Windy day* e *Buggy night*, que ocultam essas modificações).

A oposição englobado/englobante também está presente em *Duet* para construir diferentes significados, como no momento em que o cachorro separa o casal. O cão é atraído por algo que não é possível enquadrar junto com os outros dois sujeitos. Caso o enunciatário não tenha visto o que atraiu o cachorro e reveja a história optando por acompanhá-lo, descobrirá que um esquilo chama a sua atenção e, por esse motivo, ele arrasta o dono que o prendeu pela coleira. O casal se separando e o cachorro tentando pegar o esquilo são ações simultâneas, porém impossíveis de serem visualizadas no mesmo enquadramento. Essa estratégia revela o propósito de se criar uma narrativa que possa ser vista mais de uma vez, oferecendo diferentes significados em função do percurso narrativo realizado.

Em *Help*, quarta produção selecionada para compor o corpus, o enunciatário não possui um papel actancial como em *Buggy night*: ele é testemunha da história, podendo olhar para todos os lados enquanto a catástrofe acontece na narrativa. Estratégias observadas nas histórias anteriores para conduzir o olhar do enunciatário também são utilizadas nesta Spotlight Story. Destacamos, no entanto, como ponto mais evidente em que esta história difere das demais, o fato de ser interpretada por atores reais, e não em animação. Talvez esse motivo tenha dificultado a criação de

pontos obrigatórios a serem vistos. Esse fator amplia o risco de que algo crucial para a compreensão do enredo, como o raio disparado acidentalmente pela mulher no início da história, seja perdido, ocasionando uma não compreensão ao final da fruição.

No âmbito da composição imagética, verifica-se que a gestualidade constitui a base de uma nova estratégia para promover percursos visuais de leituras. O corpo humano, enquanto “volume em movimento”, exprime na gestualidade sinais e expressões que produzem sentido (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 210). Momentos distintos na narrativa apresentam gestos e reações dos sujeitos que induzem a um caminho visual de leitura. Quando o policial e a mulher estão dentro do trem, por exemplo, ele aponta para a criatura que os persegue. Esse gesto orienta o enunciatário a posicionar o dispositivo na direção do alienígena, que em seguida começa a destruir o vagão.

Enquanto as narrativas anteriores não possuem diálogos entre os personagens, *Help* utiliza algumas falas no decorrer dos seus aproximados cinco minutos de duração como recurso para orientar a visão do enunciatário. Essa estratégia exige uma compreensão do conteúdo dos textos verbais ditos oralmente pelos sujeitos do enunciado. Na estação do metrô, por exemplo, o policial grita: “Go! In the train!”. Há, a partir da voz, um referencial figurativo, o trem, que funciona como próximo ponto de orientação da visão caso o enunciatário esteja direcionando o dispositivo móvel para outra direção. Assim, qualquer que seja o arranjo enunciativo que articula linguagens nos vídeos 360° aqui analisados, o principal objetivo no processo de fruição é o de não apenas instaurar o enunciatário em imersão enquanto projeção no discurso, mas torná-lo um actante da enunciação, agenciador dos avanços narrativos.

Spotlight Stories: enunciação para uma fruição orientada

Ao privilegiar os arranjos enunciativos das quatro narrativas do projeto Spotlight Stories a partir da relação entre tela, montagem e imersão, identificou-se que a primeira diferença clara entre o audiovisual clássico e o panorâmico é a nova linearidade estabelecida. A sequencialidade na montagem, pautada sobretudo na temporalidade, ganha uma nova importância na espacialidade. O dispositivo topológico audiovisual panorâmico amplia as possibilidades de textualização não apenas por se atualizar em ato (imagens em movimento), mas também por permitir a navegação no ambiente representado: os elementos visuais que estarão na tela (espaço) no decorrer do fluxo de projeção (tempo) dependerão também da orientação definida pelo enunciatário para serem visualizadas.

Outro aspecto relevante são as interações discursivas entre os sujeitos da enunciação. Segundo Oliveira (2013, p. 235), “o processo comunicacional instaura percursos de articulação lógica dos elementos integrantes do arranjo que tracejam a trajetória de processamento da significação”, e tal configuração se viabiliza pelo conjunto de ações entre os sujeitos do discurso. Esse poder que é cedido ao enunciatário faz com que o enunciador não tenha certeza do que aparecerá na tela em cada um dos momentos de fruição do vídeo. No entanto, todas as possibilidades do enunciado estão regidas por uma programação e por estratégias discursivas produzidas pelo enunciador. Uma nova lógica de linearidade é estabelecida, mas isso não dá total controle ao destinatário-enunciatário: ele continua vendo e ouvindo apenas o que o destinador-enunciador construir como enunciado. Desta forma, a situação enunciativa estabelecida é de transitividade entre os atores, e a colocação discursiva respeita uma “orientação fixada a partir do interesse do sujeito que comanda a interação, o enunciador” (OLIVEIRA, 2013, p. 245).

A enunciação em uma obra dessa natureza define onde estará o ponto de captação, que pode ser o mesmo durante todo o vídeo, mover-se pela cena, ou, em alguns casos, saltar de um a outro lugar com o recurso do corte. Apesar de captar tudo ao redor, a imagem resultante desses processos continua sendo, em qualquer um desses casos, uma representação perspectivista. A diferença com o audiovisual baseado na montagem “tradicional” é que, nestes casos, o observador tem o poder de escolher tanto a orientação quanto a sequência visual a ser acompanhada. Enquanto enunciatário pressuposto no texto, ele decide quais serão suas escolhas durante a navegação. Além disso, por escolher a ordem visual, ele mesmo constrói, à medida que o enunciado prevê, o acesso à significação, dividindo com o enunciador o papel de narrador. Nota-se um sincretismo de papéis actanciais. Para que ocorra a manifestação, o mesmo sujeito assume os papéis de destinatário, enunciatário e narrador do vídeo panorâmico, e isso só é possível graças ao movimento desempenhado por ele.

É possível afirmar, portanto, que a possibilidade de navegação visual do vídeo panorâmico configura uma espécie de montagem espacializada, como a nomeia Dubois (2014) ao refletir sobre as produções audiovisuais multitela. Segundo o autor, “a narratividade espacial implica pensar a ação física do espectador (seu percurso) como performance” (DUBOIS, 2014, p. 147). Esse raciocínio é aplicável ao vídeo panorâmico, uma vez que, assim como em uma instalação, é possível dar ao destinatário do vídeo 360° o poder de mudar a sua orientação em um espaço com possibilidades visuais, criando a sua ordem de elementos à medida que decide onde focar a sua atenção. A diferença está, no entanto, em explorar o ambiente ficcional criado, que simula um outro espaço. Este

aspecto fica evidente em *Duet*, já que o enunciário deve obrigatoriamente escolher por meio da orientação visual o sujeito que irá acompanhar.

Cabe, aqui, uma reflexão sobre um aspecto fundamental da enunciação no audiovisual panorâmico. Há dois espaços em relação: o espaço do enunciado, instaurado na dimensão enunciativa exibida na tela do dispositivo, e o espaço da enunciação, instância na qual o enunciatário implícito é atualizado. Esses dois espaços coincidem durante a navegação. O enunciado é construído tendo em vista a navegação espacial que o enunciatário fará no dispositivo, e esse fator pauta as outras categorias enunciativas, de pessoa e de tempo. Observa-se, portanto, uma centralidade na categoria espacial no processo de discursivização.

A navegação espacial associada ao movimento desempenhado no dispositivo não é observada apenas nos elementos visuais. O som também pode ser panorâmico. No recurso chamado de Soundsphere, apresentado em *Help*, a mesma configuração entre o movimento do corpo e a sensibilidade espacial ocorre também por meio do som. A técnica consiste em situar as fontes sonoras representadas no enunciado de acordo com a disposição delas durante a navegação visual: dessa forma, se o ponto de captação estiver fixo e o enunciatário girar o corpo, o efeito no fone de ouvido – associado ao recurso de áudio binaural⁶ – é de que a fonte sonora de determinado elemento permaneceu no mesmo lugar. Por situar num ambiente tridimensional as fontes sonoras do enunciado, o recurso dá ao destinatário a capacidade de conseguir sentir, interpretar e deduzir com a audição de qual orientação provém a fonte sonora, o que intensifica não apenas com a imersão, mas permite que ele escolha qual fonte pretende enquadrar. Essa sensibilidade só é notada durante o movimento – pois se o aparelho estiver estático o som será percebido como um estéreo regular. Como apontou Chion (2011), a imagem continua sendo a referência para quais sons estão inscritos, mas a movimentação do corpo através do espaço no Soundsphere e na perspectiva sonora programada permite, mesmo com o estéreo, uma espacialização sonora da cena. A movimentação do dispositivo torna possível uma dimensão sonora também espacial – e não só temporal, como apontou Chion (2011) ao tratar do cinema clássico.

É importante observar que essa relação entre os dois atores da enunciação acontece por meio dos dispositivos eletrônicos, e são suas especificidades que tornam o espaço sensível. De acordo com Landowski (2014), os objetos inanimados podem ser capazes de simular uma sensibilidade do tipo reativa, suscetível de fundar os processos de

⁶Modalidade de gravação que utiliza dois microfones posicionados na mesma disposição dos ouvidos humanos. Quando este áudio é ouvido separadamente com fones de ouvido (microfone esquerdo sendo ouvido pelo ouvido esquerdo e microfone direito pelo ouvido direito), o resultado é a sensação de que se está presente no local do áudio captado (ARRUDA, 2011).

ajustamento – interação que acontece por meio de um fazer junto, uma união. Segundo o autor, essa capacidade de sentir reciprocamente é chamada de competência estética.

As especificidades dos meios digitais, como a mobilidade, e suas tecnologias associadas, como a tela sensível ao toque e os sensores de movimento, dão aos dispositivos digitais a possibilidade de simular uma “competência estética” que os tornam capazes de produzir um efeito de sentido de ajustamento entre um ser humano e o conteúdo manifestado por um objeto inanimado. A maneira como o enunciador dispõe o conteúdo no vídeo panorâmico simula as condições espaciais do mundo natural, e os processos de significação acontecem graças a essa configuração. Em outras palavras, o enunciador fundamenta o processo comunicativo na partilha da sensibilidade espacial com o enunciatário através do dispositivo digital e a capacidade deste de “sentir” o espaço e de poder ser reposicionado nele.

Essa sensorialidade espacial é um dos fatores que constroem a imersão no vídeo panorâmico. Ela assume, nesse caso, uma função diferenciada: enquanto no audiovisual clássico ela é buscada para servir à transparência enunciativa, no panorâmico ela serve à participação, e esta, por sua vez, ocasiona a transparência do meio.

Considerações finais

Este artigo procurou demonstrar como as novas lógicas de linearidade estabelecidas no audiovisual, quando utilizado o recurso do vídeo 360°, reconfiguram as práticas de fruição desta linguagem. Da mesma forma que o corte, os movimentos de câmera e lentes, os ângulos e enquadramentos são exemplos de recursos utilizados na montagem clássica, é importante levar em conta, na montagem do vídeo panorâmico, novos elementos que também são responsáveis pela produção do sentido do filme. Parte do enunciador as estratégias de discursivização no vídeo panorâmico, mas é preciso considerar que a base estrutural da textualização compreende intrinsecamente várias possibilidades de escolhas do enunciatário diante dos arranjos enunciativos. Apesar da representação imagética permanecer perspectivista e a ordenação de enquadramentos e movimentos na imagem continuar presente, a construção desse conteúdo, que no audiovisual clássico é controlada até a composição final, opera, no vídeo panorâmico, como um conjunto de possibilidades oferecidas a partir de um ambiente visual navegável. Pode-se afirmar, portanto, que os arranjos enunciativos relativos ao enunciador atuam na categoria englobante e sugerem percursos de leitura, enquanto ao enunciatário cabe a montagem, a partir do recorte da tela, da sua própria sequência, sendo essas possibilidades sequências englobadas.

Verifica-se no vídeo panorâmico o sincretismo de papéis actanciais, uma vez que o enunciatório compartilha muitas vezes a função de narrador no enunciado. Se a narração é atualizada justamente nesta debragem enunciativa, que no plano englobante atribui a competência semântica e modal para um fazer-fazer do enunciatório, esse sincretismo realizado a partir do movimento corpóreo em conjunção com o dispositivo rege as projeções do espaço, que por sua vez estão articuladas com as estratégias enunciativas de produção do sentido. A ênfase desta análise na discursivização da categoria espacial demonstrou que as projeções espaciais convocam uma dimensão sensível, em um movimento corpóreo que ancora o processo de fruição, de imersão e de significação.

Referências

- ARRUDA, F. Áudio binaural: efeito 3D em fones de ouvido estéreo. *Tecmundo*, Curitiba, 18 jul. 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/Gk9Y4C>>. Acesso em 19 out. 2017.
- BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: Edusc, 2003.
- CHION, M. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- DUBOIS, P. “A questão da ‘forma-tela’: espaço, luz, narração, espectador”. In: GONÇALVES, O. (Org.). *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014. p. 123-157.
- ECO, U. *Obra aberta*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- FIORIN, J. L. “Teoria dos signos”. In: _____. (Org.). *Introdução à lingüística: objetos teóricos*. 4 ed. São Paulo: Contexto, 2005. v. 1, p. 55-74.
- _____. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.
- FLOCH, J-M. *Petites mythologies de l’oeil et de l’esprit*: pour une sémiotique plastique. Paris; Amsterdam: Hadès-Benjamins, 1985.
- GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- LANDOWSKI, E. *Interações arriscadas*. Tradução Luiza Helena Oliveira da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.
- MACHADO, A. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

**A potência de “ser”
e de “ser não” como
releituras do “belo
gesto” entre *Io sono
l’Amore e Amour*
*Potentialities of “being”
and “being not” and the
“beau geste” between Io
sono l’Amore and Amour***



Kati Eliana Caetano¹

Sandra Fischer²

¹Docente titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP). Doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) com pós-doutorado em Semiótica e em Ciências da Linguagem (França). Líder do Grupo de Pesquisas “Interações Comunicacionais, Imagens e Culturas Digitais” (Incom/CNPQ). E-mail: katicaetano@hotmail.com

²Doutorado em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP; pós-doutorado em Cinema pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Docente/pesquisadora do PPGCom/UTP e coordenadora da Linha de Pesquisa *Estudos de Cinema e Audiovisual*. Pesquisadora associada ao Grupo de Pesquisa “Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais” – Grudes (PPGCom/UTP). E-mail: sandrafischer@uol.com.br

Associar tais passagens ao regime estético implica considerar a estética com base numa postura tradicional, mas inovadora nos termos de abordagem da questão da beleza, do prazer e do sensível. Desde Immanuel Kant, aquilo que nos afeta e nos vincula ao outro não depende de propriedades intrínsecas do objeto, como naturalmente belo, e sim de sua apreensão pelo sujeito, o que imprime à experiência estética uma base originariamente relacional e intersubjetiva. Ainda que pessoal, no entanto, ela é vista pela ótica de sua universalidade, na medida em que vislumbra um “como se” confiante de que todos os outros humanos a veem como o sujeito a aprecia. Em outros termos, o regime estético aqui não discute as características do belo, mas da dimensão sensível do sentir e do agir, que pressupõe necessariamente um modo de estar no mundo aceito socialmente e contra o qual a vontade do sujeito tenha às vezes de se impor em novas formas de contrato e de sensações. Como dizem Gilles Deleuze e Félix Guattari (2009), a iminência de um possível – “Um pouco de possível, senão eu sufoco” – que age *in extremis* afrontando qualquer racionalidade ética em prol de uma inteligibilidade sensível. Tais atitudes não eliminam, portanto, o caráter cognitivo de sua escolha, mas o submetem ao regime estético de uma conduta em que as indagações sobre “o melhor” ou “o mais apropriado” gesto cedem lugar àquilo que move o sujeito na direção contrária às axiologias coletivas e a despeito de suas sanções.

Embora breve o ato, sua potencialidade está construída na manifestação de todos os planos das formas de vida dos protagonistas, anteriormente dados pelo filme. Emma Recchi, a protagonista de *Io sono l'Amore* marca sua distinção desde o início; a qual não é dada pela posição econômico-social que ocupa, inserida na abastada família do marido, mas por uma forma silenciosa e elegante de nela se movimentar, pelo olhar contemplativo e sensível, pelo cuidado, aparentemente despretensioso, com pequenos detalhes da vida cotidiana, pelo modo elegantemente simples de se vestir, pelo gosto e pelo saber culinário apurados; pela maneira delicada de tratar os empregados, pelo evidente respeito à individualidade dos filhos, pela atenção discreta e cautelosa que dispensa aos familiares em geral. Nascida na Rússia, Emma saiu de sua terra natal, em virtude do casamento com Tancredi Recchi, passando a viver na Itália, na cidade de Milão. Em seus percursos narrativos pelo mundo cotidiano do degustar e comer, vestir-se, caminhar, visitar e frequentar lugares, do relacionar-se com o outro, e nas diversas formas de figurativização estão correlacionadas em evidente ambivalência a busca de uma adaptabilidade e a insinuosidade de uma vida insatisfeita, incompleta. Nesses planos está marcado um modo destacado de presença no mundo e anunciado um desfecho que não poderia ser outro: as cenas derradeiras exibem, por meio de uma estética cinematográfica em que o plano da expressão homologa fortemente o plano do conteúdo, os gestos apressados e nervosos de uma Emma calada mas ansiosa por desvencilhar-se do universo de seu habitat e de tudo o que ali está implicado. Embora aniquilada pela perda do filho, a protagonista revela-se fortalecida pelo sentimento de amor que a invade. O filme termina em uma cena elaboradamente poética, surgida tardiamente, em meio à exibição dos créditos finais: um quadro de características pictóricas, que exhibe as imagens em claro-escuro do interior de uma caverna no qual um casal de amantes – cujas figuras não muito nítidas parecem ser as de Emma e de seu jovem amado – vivencia, por entre a dureza das paredes de pedra e o brilho ondulante de reflexos de água, o desfrutar de uma paixão em um contexto de contornos estranhamente idílicos e que evoca o primitivismo de sensualidades despojadas, desnudadas e integradas à natureza.

Tais aspectos – construção de valores manifestos em todas as instâncias da forma de vida e atitude insólita em circunstâncias singulares – exprimem a ambivalência do gesto como um belo gesto. Não se trata de uma pessoa qualquer, mas de uma pessoa de extrema sensibilidade; não se trata igualmente de uma mãe

Nessa articulação com a forma de vida, a função semiótica é reinventada, como diz Greimas, pela articulação em todos os níveis, pela relação do plano da expressão (comunicação do corpo e de toda a sua gestualidade) com o plano do conteúdo, e pela manifestação ainda vislumbrada de um possível que culmina no ato final. É justamente essa união entre *ethos* e *modus aestheticus* de viver construído ao longo dos discursos que favorece o entrelaçamento “exemplar” entre a “estética e a ética” nas circunstâncias polêmicas que contextualizam a decisão e o consequente gesto dos protagonistas de ambos os filmes. O ato inaugural de Emma ao deixar a família e o ato terminal de Georges ao tirar a vida da mulher revelam-se gestos que, tanto em seus respectivos universos enunciativos (a diegese fílmica) quanto no âmbito do enunciatário (a plateia do cinema), funcionam “como uma provocação à reflexão, como ocasião para uma reflexão sobre os laços que unem a dimensão estética e a dimensão ética” (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 14).

A propósito das negações dos enunciados modais, Aristóteles distingue e, ao mesmo tempo, põe em relação o problema da potência e o da enunciação modal. Enquanto a negação de um enunciado modal deve negar o modo e não o *dictum* (razão pela qual a negação de “possível que seja” é “não possível que seja”, e a negação de “possível que não seja” é “não possível que não seja”), no plano da potência as coisas se passam de maneira diferente, e negação e afirmação não se excluem. /.../ Por isso, no livro *Theta* e no *De Anima*, a negação da potência (ou melhor, sua privação) tem, como vimos, sempre a forma: “pode não” e (nunca aquela: “não pode”). (AGAMBEN; PAIXÃO, 2015, p. 252)

A contingência de um ato coloca em pauta a vontade do sujeito para a negação, assim como para a sua afirmação, e nos dois casos é a potência do poder que se manifesta enquanto ação e estado modalizados pelo sujeito, a despeito de qualquer expectativa ou injunções a ele impingidas. Em outros termos, a escolha do “poder não” contém a potência de uma passagem ao ato que reverbera o domínio sobre a

privação pela vontade (ou liberdade do sujeito). É nesse sentido que retomamos o pensamento de Aristóteles/Agamben para melhor distinguir a especificidade dos dois filmes discutidos, apesar do comum que manifestam de potencialidade de um belo gesto. Em ambos os discursos, assiste-se à passagem ao ato de uma potencialidade expressa sob a forma de “poder-fazer”, conscientes, porém, de que seus efeitos sobre os estados dos próprios sujeitos – de seu “poder ser” – será irremediavelmente diferente: em *Io sono l'Amore*, a conjunção com o outro, a aspectualidade inaugural de um modo de vida inusitado e desconhecido, a afirmação da busca de felicidade; em *Amour*, a privação do outro, o aspecto terminativo dos corpos conjuntos, o que resta de uma paixão vivida e a nostalgia estética.

Voltemos, portanto, ao exame específico dos dois filmes, munidos dessa perspectiva teórica. Em *Io sono l'Amore*, a ruptura operada pela personagem no final expõe o sistema de expectativas sob o qual costumava agir, baseado em relações de doações – a boa esposa, a mãe dedicada, a nora respeitosa, a mulher elegante. A essa visão de um cenário de trocas – um bom casamento amparado em sólida condição financeira – ela opõe o desmascaramento de si, no sentido literal de se despir, retirar tudo o que lhe cobre e que anuncia esse *status* privilegiado: joias caríssimas, roupas e sapatos de marcas reconhecidamente famosas, maquiagem elaborada e cabelo preso, e sai, metida em singelo traje composto por calças compridas e agasalho de moletom, descalça e de cara lavada, na busca da possibilidade de vida simples mas impregnada de amor e sensualidade, autenticidade e afeição. O gesto final torna explícito, assim, a estrutura da troca, sem que haja necessidade da mediação de palavras para explicá-la, tal como acontece ao longo de todo o filme, já que a ausência de reclamações formaliza no visual a ausência de sentimentos. É o ato desmedido que revela a renúncia a uma vida esvaziada de sentido e a aderência à positividade de um possível.

Por outro lado, para um acréscimo conceitual de nossa abordagem do filme *Amour*, compreendendo a ressemantização processada pela personagem ao tirar, deliberadamente, a vida de sua mulher, é preciso retomar a distinção sustentada e explicitada por Greimas entre moral e ética, com base na reflexão empreendida por Paul Ricoeur (1990, p. 199-278 apud GREIMAS, 2014, p. 24). Enquanto a moral consiste em um conjunto de normas e coerções, a ética é a responsável pela fundação de um projeto de vida. Tal diferença faz emergir a singularidade do discurso de *Amour*: ao contrário de uma ruptura de que decorre o gesto inaugural, como no filme *Io sono l'Amore*, a ação de Georges compõe, propriamente dito, o grande final (“*grand finale*”), aquele que representa o ápice de um projeto de vida vivido. A conduta do ator aparece, assim, aos olhos do espectador como o momento apoteótico de expressão do

Por fim, como assevera Jacques Fontanille, ao se indagar sobre as condições de transformação de um espetáculo de ruptura individual em forma de vida coletiva (2015, p. 78), o belo gesto age sob a égide da tensividade da “emergência”, que emerge como movimento ascendente no curso de uma vida e da individualidade actorial (2015, p. 79). Esses princípios avaliativos, no entanto, implicam a visada de um terceiro espectador para quem a ruptura aparece no quadro intersubjetivo do espetáculo. No filme *Io sono l'Amore*, o gesto decisivo é assistido nas instâncias do enunciado e da enunciação, pois dele participam os actantes narrativos e o público do cinema. Em *Amour*, é apenas na dimensão da audiência do filme, no contexto extradiegético, que o gesto é avaliado em sua dimensão ética ou ético-estética, mas em ambos os casos certa forma de vida potencial se anuncia, em retrospectiva, para todos os espectadores.

Mesmo repercutindo sobre as avaliações coletivas, esses gestos não implicam adesão ou negação aos seus percursos narrativos que se manifestariam numa suposta socialização desse tipo de ruptura, em face de problemas similares na cotidianidade, como forma de vida a ser adotada – o que deles retiraria todo caráter emergente e individual. Convocam, antes, a uma ordem de reflexões que transcendem os

Em uma contemporaneidade modalizada por sistemas herméticos e autorreferentes que instalam, articulam e reiteram automatizações que reafirmam posições cristalizadas e repetições acríticas, o advento inesperado do belo gesto na cena cotidiana desarranja a ordenação do *status quo* e revela, de forma sutil que seja, a artificialidade e o caráter coercitivo de determinadas prescrições programáticas que estruturam lugares e posicionamentos sociais que subsistem e resistem subsidiados por mecanismos tacitamente consentidos e mesmo incentivados de controle. O estranhamento inevitável, inerente ao “belo” do gesto em pauta, atrelado ao incontornável desconforto por ele provocado, desnuda o *nonsense* absurdo e perverso de normas, convenções e concernentes artifícios de coerção. A providencial desautomatização acarretada no reconhecimento do belo gesto, invasiva e conjuntoralmente desorganizadora, permite a instalação da visada crítica que autoriza a reflexão e autentica o debate sobre as condições de produção, funcionamento e concernentes desdobramentos reguladores desses sistemas. Belo desajuste que, feito um vírus, desestabiliza e contamina o todo alterando lógicas utilitárias, profanando funcionalidades. E promovendo, assim, as dessemantizações/ressemantizações que desamarram leituras, agenciam releituras e criam as mudanças oxigenadoras. Bela fratura, bela escapatória. Belo gesto.

AGAMBEN, G.; PAIXÃO, P. A. H. (Eds.). *Bartleby, escrita da potência: Bartleby, ou da contingência, seguido de Bartleby, o escrivão de Herman Melville*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008.

_____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *¿Qué es la filosofía?* 8. ed. Barcelona: Anagrama, 2009. p. 164-201. (Coleção Argumentos).

FONTANILLE, J. *Formes de vie*. Liège: Universitaires de Liège, 2015. (Série Sigilla).

GREIMAS, A.; FONTANILLE, J. "Le beau geste". *Recherches Sémiotiques: Semiotic Inquiry*, Toronto, v. 13, n. 1-2, p. 21-35, 1993.

_____. O belo gesto. In: NASCIMENTO, E. M. S. F.; ABRIATA, V. L. R. (Orgs.). *Formas de vida: rotina e acontecimento*. Ribeirão Preto: Coruja, 2014. p. 13-33.

MELVILLE, H. *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.



NASCIMENTO, E. M. S. F.; ABRIATA, V. L. R. (Orgs.). *Formas de vida: rotina e acontecimento*. Ribeirão Preto: Coruja, 2014.

RICOUER, P. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990. (Série *Ordre philosophique*).

Referências audiovisuais

AMOUR (*Amor*). Michael Haneke, França; Alemanha; Áustria, 2012.

IO SONO l’Amore (*Um sonho de amor*). Luca Guadagnino, Itália, 2009.

submetido em: 22 mai. 2017 | aprovado em: 4 jul. 2017



Ficção seriada televisiva, jornalismo político e construção do real: hipóteses a partir de Greimas

*TV serial fiction,
political journalism and
construction of reality:
some hypotheses from
Greimas' perspective*



Paolo Demuru¹

¹Professor Titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista. Pós-doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. Doutor em Semiótica pela Universidade de Bologna e doutor em Semiótica e Linguística Geral pela Universidade de São Paulo. Autor do livro *Essere in gioco. Calcio e cultura tra Brasile e Itália* (Bononia University Press, 2014) e de diversas publicações científicas internacionais. Membro da Associazione Italiana di Studi Semiotici e do Laboratorio Romano di Semiotica, graduou-se em Scienze della Comunicazione pela Universidade de Roma La Sapienza, com estágio de pesquisa realizado no Centro de Pesquisas Sociosemióticas da PUC-SP, do qual é ainda pesquisador ativo. E-mail: paolodemuru@gmail.com

Resumo: o objetivo deste artigo é refletir, com base nos pilares epistemológicos da semiótica de Greimas, sobre o papel das relações entre seriados televisivos e jornalismo político no processo de formação daquilo que, em uma dada esfera sociocultural, é percebido como “mundo real”. Em particular, foca-se nos elos entre o drama *House of Cards* e a cobertura dos eventos que antecederam e seguiram o impeachment da ex-presidente do Brasil, Dilma Rousseff, a fim de mostrar como a interseção entre os dois universos discursivos contribui, hoje, para forjar a percepção de uma realidade política e cotidiana cada vez mais serializada e dramatizada, construída e fruída nos moldes da ficção seriada televisiva.

Palavras-chave: Greimas; ficção seriada televisiva; jornalismo político; construção do real; epistemologia da comunicação.

Abstract: based on the epistemological pillars of Greimas’ semiotics, this paper aims to reflect on the role of relations between TV series and political journalism in the process of construction of what, in a given sociocultural sphere, is perceived as “real world”. In particular, it focuses on the links between the political drama *House of Cards* and the coverage of events that preceded and followed the impeachment of Brazil’s former president, Dilma Rousseff, in order to show how the intersection between those two discursive universes contributes, nowadays, to forge the perception of an increasingly serialized and dramatized political and daily reality, constructed and consumed along the lines of the TV serial fiction.

Keywords: Greimas; TV serial fiction; political journalism; construction of reality; epistemology of communication.

constituição, compreensão e apreensão do real². Em outros termos, tomando emprestado um conceito caro a Jurij Lótmán, eles funcionam como verdadeiros “sistemas modelizantes”³, isto é, como grelhas para a percepção, interpretação e prática do mundo em que caminhamos, trabalhamos, viajamos, votamos.

Qual é, contudo, a relação de Greimas com a problemática, as hipóteses e os escopos acima traçados? De fato, é preciso reconhecer que o vínculo entre estes e aquele pode não ser imediatamente evidente, o que me obriga, desde já, a explicitá-lo de maneira clara e direta.

Desenvolvendo as proposições de *Semântica estrutural* (GREIMAS, 1973) formuladas a partir da obra de Hjelmslev (1975), Greimas entrevê, no ensaio sobre o mundo natural mencionado em abertura (GREIMAS, 1975a), a possibilidade de um deslocamento epistemológico crucial no que tange à questão da relação entre mundo e linguagem: se para o linguista dinamarquês eram as línguas naturais a definir o recorte, a emergência e o reconhecimento das substâncias do mundo (cores, sensações, coisas em geral), para Greimas este mundo deveria ser considerado nada mais, nada menos, como um “conjunto de sistemas semióticos mais ou menos implícitos” (GREIMAS, 1975a, p. 49). Em outras palavras, em um contexto intelectual onde ainda a língua era considerada, para usarmos os termos de Lótmán, o “sistema modelizante primário” (LÓTMAN, 1967)⁴ por excelência, Greimas move um passo decisivo rumo à dissolução dessa hierarquia, vislumbrando o peso e a contribuição de outras linguagens, textos e discursos no processo de construção da realidade – entre os quais, para voltarmos ao tema central desta pesquisa, destacam-se aqueles audiovisuais.

Outras indicações que parecem confirmar e, em certo sentido, ampliar este raciocínio encontram-se também nas entrelinhas do debate entre Greimas e Ricoeur (GREIMAS; RICOEUR, 2000). Sabe-se que o objeto da contenda entre os dois estudiosos gira entorno das noções de *compreensão* e *explicação*, bem como do papel que ambos atribuem às suas respectivas disciplinas, a semiótica e a hermenêutica, no âmbito da dialética entre as duas. Resumindo brevemente, para Ricoeur a semiótica greimasiana constitui um modelo de explicação da história e das histórias humanas, por assim dizer, de “segundo grau”, que se instaura por cima de uma intuitiva e pré-existente capacidade de compreensão, uma espécie de inteligência narrativa latente

²O mesmo pode ser dito de seriados mais antigos, como *The West Wing*, e de outros mais recentes, como *24* e *Homeland* (Cf. SEDDA, 2016; DEMARIA, 2015).

³ (Cf. LÓTMAN; USPENSKIJ, 1975).

⁴Essa era também a visão do primeiro Lótmán, segundo o qual a língua era, de fato, o único “sistema modelizante primário” (Cf. LÓTMAN; USPENSKIJ, 1975), ou seja, com maior capacidade de dar forma ao mundo. No entanto, no final de sua trajetória, o semioticista chega a rever tal formulação, elevando também ao nível da primeira a linguagem espacial (Cf. LÓTMAN, 1996; SEDDA, 2012).

da qual apenas a hermenêutica seria capaz de dar conta (GREIMAS; RICOEUR, 2000; RICOEUR, 1994). No entanto, como esboçou Marsciani (2000, p. 17), o que a crítica de Ricoeur não capta é o fato de que Greimas não esquece de reconhecer e abordar tal competência. Muito pelo contrário, também para o semioticista ela é um dos pressupostos da atividade e dos processos de produção de sentido. A diferença – sutil – é que, para Greimas, a compreensão não é uma disposição imediata, *pré* ou *extra* semiótica, mas sim uma *competência discursiva*, o resultado tangível, manifestado em textos, do processo de produção de discursos de gêneros diversos, que contribuíram, ao longo dos séculos, não apenas para formar nossa propensão a acompanhar e entender histórias de qualquer tipo, como também para moldar e orientar nossa relação com o mundo dito real. Dinâmica em que, como defendo neste artigo, o enredo entre as narrativas audiovisuais jornalísticas e de ficção desenvolve um papel de primeiro plano.

Trata-se de questões às quais os mais ou menos recentes estudos pós-greimasianos – e não apenas aqueles sobre o audiovisual – não conferiram muita atenção e que merecem ser devidamente resgatadas. Além das contribuições (vastamente reconhecidas) relativas ao método, é importante frisar, hoje como nunca, as implicações e os pressupostos teórico-filosóficos (muitas vezes esquecidos) da semiótica de Greimas. Uma semiótica – é o caso lembrar – de cunho eminentemente construtivista, segundo a qual o mundo e o sujeito não existem fora da rede de linguagens e discursos em que se encontram imbricados, capaz de inspirar e coadjuvar as outras disciplinas do campo da comunicação tanto no que tange à elaboração de modelos epistemológicos gerais, quanto no que se refere à construção de macrointerpretações de fenômenos de amplo alcance sociocultural, que extrapolam os confins da análise fechada de romances, quadros, fotos, filmes, programas de televisão e outros microuniversos de sentido. É exatamente isso que, com base no estudo das relações entre os novos seriados televisivos e o atual jornalismo político e sua influência na formação de nossa “realidade” e nossas “verdades” – com ou sem *pós*, não importa –, pretendo aqui relevar e corroborar.

Mundo(s) e linguagens

Logo nas primeiras páginas de seu ensaio *Condições para uma semiótica do mundo natural*, Greimas (1975a, p. 48-49) insere-se no debate entre os lógicos neopositivistas e os linguistas a respeito da problemática do referente. Enquanto os primeiros, aponta o semioticista, defendiam a tese de que existe uma referência dos nomes próprios às coisas e aos fenômenos “reais”, os segundos, insistindo na primazia da contribuição das línguas

no recorte do mundo, acabavam, em certo sentido, por hipostasiá-los, “chegando até a identificar o mundo com a linguagem” (GREIMAS, 1975a, p. 48).

O surgimento da semiótica, “teoria de todas as linguagens” (GREIMAS, 1975a, p. 48), oferece uma nova perspectiva sobre o problema, situando-o no âmbito de uma nova epistemologia. Segundo esse olhar, o mundo extralinguístico não deve mais ser considerado enquanto um simples referente,

mas como o lugar de manifestação do sensível, capaz de tornar-se a manifestação do sentido humano, ou seja, da significação para o homem; em suma, tratar este referente como um conjunto de sistemas semióticos mais ou menos implícitos (GREIMAS, 1975a, p. 49).

O que, conseqüentemente, leva a postular:

a existência e a possibilidade de uma semiótica do mundo natural e conceber a relação entre os signos e os sistemas linguísticos (“naturais”), de um lado, e os signos e os sistemas de significação do mundo natural, de outro, não como uma referência do simbólico ao natural, do variável ao invariável, mas como uma *rede de correlação entre dois níveis de realidade significantes* (GREIMAS, 1975a, p. 49, grifo no original).

Greimas desloca o foco do problema sobre o tema da correlação. Nessa ótica, a questão não é se o mundo forma a língua ou se a língua forma o mundo, mas como ambos se articulam reciprocamente. Como apontou Sedda em um texto recente que reafirma a atualidade das hipóteses greimasianas no campo das ciências sociais (2017, p. 21)⁵, o que importa, aqui, não é a primazia: a primazia, nessa relação, não pertence nem ao mundo nem à língua; a primazia, nessa relação, é da própria relação.

Pensar o mundo natural nem como um conjunto de coisas às quais as palavras aludem – nem, vice-versa, como um reflexo inerte da língua –, mas como uma semiótica em correlação com outra semiótica é, por si só, um ato revolucionário. No entanto, há outro aspecto da proposta de Greimas tão revolucionário quanto esse – ou talvez mais –, que gostaria aqui de abordar. A passagem do singular “linguagem” para o plural “linguagens” e a postulação do referente, isto é, do mundo extralinguístico como um nível de realidade significante constituído por uma pluralidade de “signos” e “sistemas semióticos”, são traços cruciais para entendermos do que se trata e para compreendermos, por completo, o alcance e a aposta do raciocínio greimasiano.

⁵Em relação, por exemplo, às propostas do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2015), o qual, a partir da análise das culturas amazônicas, elaborou conceitos como os de “perspectivismo” e “multinaturalismo” para explicar as diversas concretudes que o mundo assume para o homem.

a fundo sobre tais assuntos. Antes disso, é o caso de abordar como tais hipóteses sobre o caráter semioticamente construído do mundo e da experiência humana do mundo se consolidam no diálogo entre Greimas e Ricoeur (GREIMAS; RICOEUR, 2000).

Vida(s) e narrações

Escreve Paul Ricoeur no primeiro volume de sua trilogia *Tempo e Narrativa* (RICOEUR, 1994, p. 86):

uma ciência do texto [a semiótica do texto] [...] pode só considerar as leis internas da obra literária, sem dar atenção ao montante e à jusante do texto. É em compensação, a tarefa da hermenêutica reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra eleva-se do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada, por um ator, a um leitor que a recebe e assim muda seu agir.

Trata-se de um trecho fundamental, que expõe e sintetiza o nó central da posição do hermeneuta em relação à teoria de Greimas. Como já antecipei, para Ricoeur a semiótica greimasiana poderia apenas almejar explicar as regras de organização internas dos textos. Problemas como a emersão de uma obra – e Ricoeur não se refere aqui apenas à criação autoral, mas também às condições histórico-culturais de seu surgimento –, sua compreensão e recepção ficariam fora de seu alcance. Como ele próprio afirma em outra ocasião, segundo essa leitura, a semiótica constitui “um discurso racional de segundo grau, instalado por cima de uma inteligência narrativa preliminar, à qual devemos a compreensão do que se poderia chamar uma configuração narrativa” (GREIMAS; RICOEUR, 2000, p. 52, tradução minha). Compreensão – ou melhor, *pré-compreensão*, segundo a linguagem hermenêutica (GREIMAS; RICOEUR, 2000) –, que, como Ricoeur sugere, pode vir, em um terceiro momento, a interferir ativamente na vida das pessoas, levando-as até, muitas vezes, a mudar seu agir.

A crítica à semiótica insere-se, portanto, na reflexão sobre o célebre modelo ricoeuriano das três *mimeses*, que pensa a relação entre tempo e narrativa como uma evolução em três etapas, caracterizada pela passagem de um tempo “prefigurado” (*mimese I*) para um tempo “refigurado” (*mimese III*) – ambos entendidos enquanto temporalidades próprias da esfera prática da experiência vivida – através da mediação de um tempo “configurado” (*mimese II*), inerente ao universo das narrativas⁷. Se, segundo ele, a semiótica limita-se a situar a *mimese II* entre *mimese I* e *mimese III* e a simular, explicando-a, a racionalidade que preside à produção de sentido de um texto, a hermenêutica tende a caracterizar a configuração textual de *mimese II* por

⁷(Cf. RICOEUR, 1994).

“sua função de mediação [...] entre a prefiguração do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra” (RICOEUR, 1994, p. 86-87).

Não é minha intenção percorrer, em detalhe, o confronto entre os dois estudiosos. Quero me deter, ao contrário, em um aspecto da semiótica greimasiana que Ricoeur, em razão do tentativo de englobar o ponto de vista do outro no âmbito de sua teoria, parece não considerar – e que toca diretamente o cerne da reflexão que estou aqui desenvolvendo: a questão do estatuto semiótico da inteligência narrativa preliminar (a pré-compreensão) postulada por Ricoeur.

Como observa Marsciani em sua *Introdução* à obra que reúne os textos mais significativos do diálogo entre o semioticista e o filósofo⁸, do ponto de vista semiótico, a ordem ricoeuriana precisa ser invertida: a ação configurante das narrativas não resulta da pré-compreensão, mas, vice-versa, a pré-compreensão é um efeito da primeira, o resultado da ação de textos e discursos “que impõem, incessantemente, uma atividade de tradução entre linguagens, de transposições de sentido” (MARSCIANI, 2000, p. 17, tradução minha). Em outros termos, compreendemos “intuitivamente” o mundo porque nascemos, crescemos e morremos no bojo de suas histórias, interiorizando as formas de produção, articulação e organização de sentido nelas inscritas e por elas contadas, as quais, sem que o percebamos, orientam silenciosamente nossas existências.

Gostaria de seguir o caminho esboçado por Marsciani e aprofundar ulteriormente essa linha de raciocínio aportando alguns exemplos concretos extraídos da obra de Greimas. Lembro então, a este propósito, que já nas primeiras páginas de *Sobre o sentido*, Greimas (1975b, p. 7-17) fala abertamente da compreensão nos termos de um sentimento “natural” intimamente vinculado à onipresença do sentido e à impossibilidade, por parte do homem, de escapar de suas presas. Escreve o semioticista, em um dos trechos talvez mais significativos de sua trajetória intelectual, que parece, aliás, reformular o problema ricoeuriano em chave semiótica:

O homem vive em um mundo significante. Para ele, o problema do sentido não se coloca, o sentido é colocado, se impõe como uma evidência, um “sentimento de compreensão” absolutamente natural. Num universo branco em que a linguagem fosse pura denotação das coisas e dos gestos, não seria possível interrogar-se sobre o sentido: toda interrogação é metalinguística (GREIMAS, 1975b, p. 13).

⁸(Cf. GREIMAS; RICOEUR, 2000).

Sendo assim, a compreensão é um “sentimento natural” (uma inteligência narrativa ingênua, poder-se-ia dizer parafraseando Ricoeur), apenas porque existe, antes, durante e depois de nós, um universo de sentido dado – isto é, de linguagens, textos, discursos – que define nossa realidade “primeira”, com o qual interagimos e que somos constantemente chamados e desafiados a construir, desconstruir e reconstruir.

Os ecos de tais ideias – explícita ou implicitamente – se alastram em toda a obra de Greimas. É o que se pode constatar nas entrelinhas de textos como *Da Imperfeição* e *Le Beau Geste* (*O belo gesto*). Se, nas últimas páginas do primeiro, Greimas (2002, p. 84) nos exorta a trocar “os signos por gestos” e a buscar uma nova vivência do cotidiano que traduza, dessacralizando-as, as fraturas estéticas descritas no discurso literário, no segundo a exigência de pensar a experiência e a narração como fenômenos imbricados e sobrepostos torna-se ainda mais evidente: é o que demonstram as páginas sobre Alfred Jarry, cujo último pedido antes de sua morte – um palito de dente – é absolutamente coerente, lembra Greimas, com o conceito de “absurdo” que definiu o norte de sua narrativa teatral⁹.

Nesse sentido, voltando a Ricoeur, a ação refigurada (*mimeses III*) a partir da narração configurante (*mimeses II*) torna-se, como defende Sedda (2012, p. 240, tradução minha), “o espaço tempo de uma nova *mimese I* que inspira[rá] novos atos configurantes”: o momento-lugar, em outras palavras, da emergência de uma nova realidade intrinsecamente narrativizada – e que passa, aos poucos, a ser percebida como natural –, suscetível de proporcionar, em futuro, o surgimento de novas narrações.

Apresenta-se aqui um problema parecido com aquele, discutido no item anterior, relativo à ordem da relação entre língua e mundo. Resumindo banalmente: os textos imitam a vida ou a vida imita os textos? Levando até as extremas consequências o raciocínio de Greimas, poderia se dizer que esta não é uma pergunta pertinente sob o perfil semiótico-discursivo. O que importa, mais uma vez, não é a preeminência dos textos sobre a vida ou vice-versa. O que importa é a forma de sua correlação. Forma que, longe de evoluir em linha reta ou circular, apresenta-se como um quiasmo: se é verdade, por um lado, que nossas histórias são histórias de vida, é certo, pelo outro, que nossas vidas são vidas de histórias. E hoje nossas vidas, nossas histórias, nossos mundos e nossas realidades são, antes de mais nada, vidas, histórias, mundos e realidades seriais.

⁹(Cf. GREIMAS, 1995).

Realidades seriais

Entre as narrativas seriais que moldam nossa realidade e orientam nossa apreensão do mundo, os dramas políticos televisivos ocupam um lugar privilegiado. Como afirma Cristina Demaria, mais que qualquer outra, as

narrações seriais de gênero político contribuem à definição de *frames* de referência e modelos de memória e ação, interferindo, assim, na maneira como, enquanto espectadores e, possivelmente, enquanto cidadãos, adquirimos ferramentas para interpretar o próprio campo da política (DEMARIA, 2015, p. 2, tradução minha).

Demaria embasa sua reflexão em um pressuposto teórico-epistemológico fundamental, desenvolvido recentemente em chave semiótica por Eugeni (2010), segundo o qual a experiência do homem contemporâneo é essencialmente uma “experiência medial”. Desse ponto de vista, as mídias não devem ser entendidas enquanto meros dispositivos de saber e de poder, mas como verdadeiras próteses, que regulam e modulam “a percepção e a compreensão do mundo e de seu sentido” (DEMARIA, 2015, p. 2-3, tradução minha).

Na mesma diretriz, Sedda (2016, p. 164, tradução minha), defende que “os seriados televisivos norte-americanos, e aqueles políticos de modo particular, tornaram-se o espelho da nação”. Um espelho, no entanto – e é esse o nó da questão – que não se limita a refletir e a representar os processos políticos e sociais, mas que cumpre, paralelamente, um verdadeiro papel “mágico e performático, no qual o público se reflete para renascer dia após dia” (SEDDA, 2016, p. 164, tradução minha).

As posições de Sedda e Demaria me interessam por duas razões específicas e interligadas. Em primeiro lugar, porque (ainda que, no caso de Demaria, sem afirmá-lo diretamente) ambos os semioticistas inserem-se no âmago da trajetória teórica traçada por Greimas, declinando-a, especificamente, no campo das relações entre ficção seriada televisiva e realidade política atual – trajetória que eu, ao contrário, me propus aqui a explicitar e reformular. Em segundo lugar, porque elas se apresentam como um frutífero ponto de partida para construir a ponte entre a releitura da epistemologia greimasiana, conduzida na primeira parte do artigo, e a análise das imbricações entre *House of Cards* e a cobertura jornalística da crise política que culminou no (e seguiu o) impeachment de Dilma Rousseff, através das quais, como disse na introdução, ganhou corpo no Brasil a percepção de uma realidade político-social altamente dramatiza e serializada.

De *House of Cards* à política brasileira (e vice-versa)

Dia 17 de abril de 2016 é um marco crucial da crise política que, desde as manifestações de junho 2013, vem abalando o Brasil¹⁰: ao vivo na Rede Globo, sob o eco dos manifestantes divididos por um muro na Esplanada dos Ministérios de Brasília, a Câmara dos Deputados do Congresso Nacional Brasileiro pronuncia-se a favor da abertura do processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff, eleita em 2014 com 51,64% das preferências.

Pouco mais de um mês antes, no começo de março de 2016, a Netflix lança a quarta temporada de *House of Cards*. No Brasil, as estratégias de promoção da série giram em torno de um motivo preciso: a ancoragem ao contexto político-institucional local¹¹.

No dia 4 de março de 2016, as revistas *Veja* e *Carta Capital* e os jornais *O Povo*, *Zero Hora* e *Gazeta do Povo* publicam em seus perfis no Facebook e Twitter uma série de capas e reportagens fictícias (publieditoriais), encomendadas pela Netflix, sobre a trajetória política de Frank Underwood e suas intenções em relação à política externa estadunidense. As capas da *Veja* e do *Zero Hora*, em particular, fazem explícita referência ao cenário brasileiro: “O triunfo de Frank: o que a surpreendente campanha do presidente americano pode ensinar ao Brasil” é o título da primeira, enquanto o segundo destaca, entre aspas, uma declaração do próprio Underwood, “Política Brasileira tem que aprender com a dos Estados Unidos”, que alude a um dos programas promovidos pelo presidente-personagem (*America Works*) para reduzir as elevadas taxas de desemprego de seu estado, potencialmente replicável, como se infere de suas palavras, ao sul da linha equatorial.

No entanto, essa não é a única forma através da qual o universo narrativo ficcional de *House of Cards* penetrou na “realidade” do Brasil e nos meios encarregados de contar e apresentar “objetivamente” fatos e acontecimentos “verdadeiros”. Longe de se limitar a ocupar, por meio de uma ação de marketing explícita e facilmente reconhecível enquanto tal, o espaço de algumas das mais lidas revistas e dos mais lidos jornais da cena nacional, o universo do seriado alastrou-se nas tramas da vida política e do discurso jornalístico brasileiro de modo ainda mais direto e consistente, propondo-se e funcionando, parafraseando Demaria (2015), como um *frame*, isto é, como uma moldura e uma lente para a interpretação e a apreensão do atual cenário político do país.

A quantidade de títulos, chamadas, matérias, reportagens (e assim por diante) que mencionam e utilizam – direta ou indiretamente – *House of Cards* e o

¹⁰(Cf. DEMURU, 2017).

¹¹(Cf. ALZAMORA; DIAS; BARROS, 2016).

Os segundos iniciais da reportagem-resumo reproduzem, tanto sob o perfil rítmico (tempos de montagens curtos, passagens rápidas etc.), quanto sob aquele narrativo (individação precisa dos actantes/atores em jogo e criação de expectativas em relação ao desenvolver-se dos eventos), os primeiros instantes de um qualquer novo episódio de seriado norte-americano. É o momento em que o telespectador é atualizado sobre o que aconteceu nos capítulos anteriores e introduzido, não por acaso, por uma voz-off que anuncia: “*Previously on...*” (literalmente, “anteriormente em...”). Logo depois, as imagens são interrompidas por uma verdadeira abertura: um após o outro, com os sons de um sintetizador que lembra certa música eletrônica dos anos oitenta e por cima de letras (P, B, S etc.) iluminadas como letreiros neon, aparecem os nomes dos políticos-protagonistas da “novela” do impeachment: Eduardo Cunha, Dilma Rousseff, Michel Temer, Renan Calheiros, Lula, Ricardo Lewandowski. Em seguida, surge o título da reportagem: “Política no Brasil”. Trata-se de uma alusão intertextual (FIORIN, 2003): a abertura da “série” *Política no Brasil* produzida pela GloboNews lembra, pois, a abertura de um outro seriado de sucesso da Netflix: *Stranger Things*, thriller de ficção científica que conta a história de um grupo de crianças em busca de um amigo perdido em uma realidade paralela.

São apenas os primeiros de uma série de elos intertextuais e interdiscursivos que se alastram pela reportagem inteira, em que prevalecem citações e alusões aos arranjos narrativos e figurativos de *House of Cards*. Emblemáticas, a esse propósito, as cenas em que aparecem os edifícios dos poderes do Estado brasileiro (Congresso e Palácio do Planalto) atravessados por nuvens em movimento, assim como acontece com a Casa Branca na abertura do seriado norte-americano.

Outro texto jornalístico cita explicitamente o mundo ficcional da Netflix: a capa da edição do dia 13 de abril de 2017 do jornal *Metro* de São Paulo, cuja configuração plástico-figurativa reproduz aquela da plataforma de *streaming*, com a imagem de um personagem em destaque no centro da página (nesse caso, Marcelo Odebrecht) e, mais abaixo, uma série de fotogramas de outros vídeos “adicionados recentemente” nos quais o usuário/leitor é convidado a clicar. Assim como essa disposição, o título – “Delaflux: *Brazilian Horror Story*” – deixa claro o programa narrativo do enunciador: contar a evolução da crise político-institucional brasileira (e, especificamente, o avanço e a divulgação, em vídeo, das delações da chamada *Operação Lava Jato*) como se fosse um “verdadeiro” drama político, tal qual *House of Cards*.

O terceiro exemplo, como antecipei, é menos patente e circunscrito. É o caso das diversas edições do *Jornal Nacional* da Rede Globo dedicadas, em maior parte, aos eventos que marcaram o percurso rumo ao impeachment de Dilma, a

começar pela edição de 16 de março de 2016, na qual foram divulgadas as conversas entre Rousseff e Luiz Inácio Lula da Silva, convidado pela presidente a integrar o governo como novo ministro da Casa Civil. Como observou Rocha (no prelo), estamos diante de um discurso cujo “efeito de objetividade [...] se baseia na incorporação de muitos elementos melodramáticos pela narrativa”. As considerações de Mota Rocha se cruzam aqui com as propostas de Demaria sobre os mecanismos de “enquadramento” da nossa experiência do mundo proporcionados por *House of Cards*. Ambos utilizam, nesse sentido, estratégias parecidas, fundadas nos pilares da narratividade, assim como postulados por Greimas (1975c) – individuação de sujeitos-heróis (o juiz Sergio Moro) e antissujeitos/anti-heróis (Dilma e Lula), de programas narrativos (a obtenção do poder) e sanções coletivas (institucionais e populares) –, e motivos temáticos e estético-passionais específicos, entre os quais destaca-se, nos dois casos, o cinismo: assim como *House of Cards*, “que reelabora a crise e o drama da política transformando-a em uma espécie de darwinismo social” (DEMARIA, 2015, p. 18, tradução minha), a cobertura jornalística da crise brasileira apresenta, muitas vezes, uma das partes em jogo na contenda (a da ex-presidente e seu partido), como um sujeito movido exclusivamente pela cobiça e pela sede de poder.

Resumindo, é possível afirmar que o discurso jornalístico brasileiro traduziu e absorveu o mundo de *House of Cards* e, em geral, da ficção seriada da era Netflix de três formas distintas e inter-relacionadas:

- a) incorporando configurações e traços plásticos, rítmicos e figurativos típicos da linguagem televisiva (como no caso de “Política no Brasil” e da capa do jornal *Metro*);
- b) reproduzindo e ecoando estruturas narrativas clássicas da cultura ocidental (como bem demonstra a cobertura do *Jornal Nacional*);
- c) construindo uma cobertura, por assim dizer, marcadamente “serial”, constituída de tramas, acontecimentos e clímax que se alastram, muitas vezes sem se resolverem, capítulo após capítulo. A fala de Leilane Neubarth (“Foi criada até aquela expressão ‘Jornalismo Novela’ e a GloboNews acompanhou cada capítulo desta trama”) é, a respeito deste último ponto, altamente significativa.

Conclusões

¹⁴ (Cf. BENTES, 2016).

¹⁵(Cf. AQUINO BITTENCOURT; GONZATTI, 2016).

A esse propósito, duas são as coisas que me parece possível afirmar. A primeira é que, hoje como nunca, à luz do atual cenário midiático-comunicacional, é preciso reconsiderar e reelaborar séria e detalhadamente as bases epistemológicas da semiótica de Greimas. Uma semiótica, repito, segundo a qual o mundo e a nossa experiência – inteligível e sensível¹⁶ – do mundo não são nunca naturais, mas sim o resultado – que poderá sim, um dia, vir a ser naturalizado – da correlação (GREIMAS, 1975a) entre séries potencialmente infinitas de linguagens, textos e discursos, cujos números, pesos e papéis não são nunca definidos a priori, mas variam conforme o tempo, o lugar e as narrções em que nos situamos e transitamos.

A segunda é que é preciso levar tais bases até suas extremas consequências e reafirmar, antes de mais nada, a primazia da relação sobre os termos. Ou melhor, a primazia das *correlações entre os termos*. E não apenas no estudo das linguagens verbais, audiovisuais etc., como também na análise dos processos midiáticos e comunicacionais contemporâneos, caracterizados, cada vez mais, pelo vínculo profundo entre experiência e narração. Capítulo após capítulo, declaração após declaração, meme após meme, a série-novela da crise política brasileira mostrou exatamente isto: a compenetração profunda e recíproca tanto entre discursos de gêneros diversos (ficção seriada televisiva e jornalismo político) quanto, e principalmente, entre mundo “real” e mundo “ficcional”, em particular aquele de *House of Cards*. Se, pois, como vimos, em determinados momentos foi a série que se adentrou no universo “verdadeiro” dos jornais, em outros foi a “realidade” jornalística brasileira que invadiu o universo ficcional da série, cujo roteiro e cujas tramas, como afirmaram os próprios personagens, deixaram de competir com os “fatos” para, ao contrário, estudá-los e tirar deles inspiração. Compenetração que, consequentemente, me levou a reformular o debate entre Greimas e Ricoeur (2000), insistindo não mais na linearidade da relação entre vida e textos, mas sim sobre sua circularidade e as correlações entre os dois.

Assim delineada, a epistemologia semiótica apresenta-se, por um lado, como uma epistemologia “hiperestruturalista” (Sedda, 2017, p. 29), que põe no cerne de sua atividade teórica e analítica a problemática da correlação e, pelo outro, se me é permitido acrescentar, como uma epistemologia “hiperconstitutivista”, fundada em uma recusa radical de qualquer “natureza”, “realidade” ou “verdade” pura – física, biológica, comunicacional, midiática etc. Uma epistemologia, para utilizarmos os termos de Eric Landowski (2016), intrinsecamente *sociosemiótica*, que vê e aborda o mundo real e midiático não como objetos fechados e autossuficientes, mas com

¹⁶(Cf. GREIMAS, 2002).

foco nas *interações* que os sujeitos constroem com eles, dentro deles, ao redor deles e entre eles. Uma epistemologia pela qual o *real*, assim como o *verdadeiro*, é em território em disputa, um espaço discursivo que se define na encruzilhada de uma multiplicidade de linguagens e narrações e a partir das relações de força em jogo em uma determinada esfera sociocultural.

Referências

ALZAMORA, G. C.; DIAS, E.; BARROS, V. “A dinâmica transmídia de House of Cards no contexto político brasileiro”. *Culturas Midiáticas*, João Pessoa, v. 9, n. 17, p. 189-203, jul./dez. 2016.

AQUINO BITTENCOURT, M. C.; GONZATTI, C. “House of memes: midiatização do ativismo e transformações no jornalismo a partir de uma (ciber)cultura pop”. *Revista Geminis*, São Carlos, v. 7, n. 1, p. 101-116, jul. 2016.

BENTES, I. “Mídia brasileira construiu narrativa novelizada do impeachment”. *The Intercept Brasil*, Rio de Janeiro, 1º set. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/mXYwjb>>. Acesso em: 20 out. 2017.

DEMARIA, C. "Political Dramas e drammi della politica in tempi di crisi: House of Cards e dintorni". *Between: Rivista dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura*, Cagliari, v. 5, n. 10, p. 1-20, nov. 2015.

DEMURU, P. Impeachment, bandeiras e futebol: o campo político brasileiro à luz da semiótica. In: *Colóquio Internacional Greimas*. Desenvolvimentos, apropriações e desdobramentos para uma semiótica das práticas, 1., 2017, São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2017.

EVANGELISTA, R.; BAREM, M. “E se o impeachment fosse uma novela das oito?”. *Buzzfeed Brasil*, São Paulo, 31 ago. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/FDLSpC>>. Acesso em: 20 out. 2017.

EUGENI, R. *Semiotica dei media: le forme dell'esperienza*. Roma: Carocci, 2010.

FIORIN, J. L. "Polifonia textual e discursiva". In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Orgs.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003. p. 30-36.

GLOBONEWS mostra um pouco da política no Brasil nos últimos meses. *Jornal da GloboNews*, São Paulo, 31 ago. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/An1xjs>>. Acesso em: 31 out. 2017.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural: pesquisa de método*. Tradução Haquira Osakabe e Izidoro Bilkstein. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. “Condições para uma semiótica do mundo natural”. In: _____. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Tradução Ana Cristina Cruz Cezar et al. Petrópolis: Vozes, 1975a. p. 46-85.

_____. “Sobre o sentido”. In: _____. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Tradução

Ana Cristina Cruz Cezar et al. Petrópolis: Vozes, 1975b. p. 7-17.

_____. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Tradução Ana Cristina Cruz Cezar et al. Petrópolis: Vozes, 1975c.

_____. "Il bel gesto". In: POZZATO, M. P. (Org.). *Estetica e vita quotidiana*. Milano: Lupetti, 1995. p. 59-75.

_____. *Da imperfeição*. Tradução Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

GREIMAS, A. J.; RICOEUR, P. *Tra ermeneutica ed semiotica*. Tradução Francesco Marsciani. Roma: Meltemi, 2000.

LANDOWSKI, E. “Entre comunicação e semiótica, a interação”. *Parágrafo*, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 207-217, jul./dez. 2016.

LÓTMAN, J. M., “Tesi sull’arte come sistema secondario di modellizzazione”. In: LÓTMAN, J. M.; USPENSKIJ, B. A. *Semiotica e cultura*. Tradução Donatella Ferrari-Bravo. Milano; Napoli: Ricciardi, 1967. p. 3-27.

_____. “El texto y el poliglotismo de la cultura”. In: _____. *La semiosfera*: semiótica de la cultura y del texto. Traducción Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996. v. 1, pp. 83-90.

LÓTMAN, J. M.; USPENKIJ, B. A. *Tipologia della cultura*. Tradução Remo Faccani e Marzio Marzaduri. Milano: Bompiani, 1975

HJELMSLEV, L. T. Prolegômenos a uma teoria da linguagem. Tradução José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MARSCIANI, F. "Introduzione". In: GREIMAS, A. J.; RICOEUR, P. *Tra ermeneutica e semiotica*. Tradução Francesco Marsciani. Roma: Meltemi, 2000. p. 7-19.

ROCHA, M. M. E. O monopólio social da “nação”: O Jornal Nacional e o rito de destituição de Dilma Rousseff. No prelo.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*: Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994. v. 1.

RONCOLATO, M. “Quiz: aconteceu em Brasília ou em ‘House of Cards’?”. *Nexo*, São Paulo, 24 abr. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/4vuh6N>>. Acesso em: 20 out. 2017.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. Tradução Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Bilkstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SEDDA, F. *Imperfette traduzioni: semiopolitica delle culture*. Roma: Nuova Cultura, 2012.

_____. “La fática della fática. Interazioni mediali, questioni semiopolitiche”. *Intexto*, Porto Alegre, n. 37, p. 152-175, set./dez. 2016.

_____. "Relationalism: from Greimas to hyperstructuralism". *Sign system studies*, Tartu, v. 45, n. 1-2, p. 16-32, jul. 2017.

AS SEMELHANÇAS entre “House of Cards” e a política brasileira. *Diário de Notícias*, Lisboa, 18 mar. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/9VCf33>>. Acesso em: 20 out. 2017.

SEQUEIRA, C. D.; TORREZ, I. “House of Cunha”. *Istoé*, São Paulo, 21 jan. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/TL2Y5e>>. Acesso em: 20 out. 2017.

Referências audiovisuais

HOUSE of Cards. Criação: Beau Willimon. Estados Unidos, 2013-2017.

STRANGER Things. Criação: Matt e Ross Duffer. Estados Unidos, 2016-2017.

submetido em: 15 ago. 2017 | aprovado em: 28 set. 2017



A imagem científica no filme *Interstellar* *The scientific image in the movie Interstellar*



Edison Gomes¹

¹Possui graduação em Comunicação Social pela Fundação Armando Álvares Penteado – especialização em cinema. Possui bacharelado e mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês na Universidade de São Paulo. Atualmente é bolsista Capes, cursando doutorado na mesma área e universidade. E-mail: edigomes2000@uol.com.br

Resumo: a produção de imagens é regida por práticas de construção de sentido entendidas como científicas ou artísticas e envolvem campos de um saber-fazer aparentemente distintos. Neste artigo, discutimos, a partir da semiótica discursiva, como esses dois estatutos da imagem se relacionam e se interpenetram, criando a figuração científica e mitopoética dos fenômenos astrofísicos exibidos no filme norte-americano de ficção científica *Interstellar*.

Palavras-chave: cinema; imagem científica e artística; semiótica discursiva.

Abstract: the production of images is ruled by practices of meaning construction understood as scientific or artistic that involve apparently distinct forms of know-how. In this article we discuss, based on discursive semiotics, how these two statutes of the image relate and interpenetrate, creating the scientific and mythopoetical figuration of the astrophysical phenomena exhibited in the North American science fiction film *Interstellar*.

Keywords: cinema; scientific and artistic image; discursive semiotics.

Introdução

No filme de ficção científica *Interstellar*, um astronauta que chega a outra galáxia decide entrar em um buraco negro para pesquisá-lo, como último recurso para salvar os habitantes do planeta Terra. Arriscando a sua própria vida, ele pretende extrair dados vitais sobre a singularidade do fenômeno e enviá-los a cientistas terráqueos que precisam resolver uma equação incompleta. Dentro do buraco negro, porém, o astronauta depara com uma construção alienígena em forma de hipercubo, que o permite ver e se comunicar com a filha, na Terra, e lhe transmitir as informações pessoalmente.

Para garantir que as representações dessa aventura espacial fossem tão precisas quanto possível, um professor de astrofísica americano, Kip Thorne, foi o consultor para o longa-metragem (que ganhou o Oscar de melhores efeitos visuais em 2015), de modo que as imagens dos fenômenos astrofísicos e o enredo, além dos trajes e veículos utilizados pelos personagens, possuem bases científicas.

Em narrativas desse gênero, um dos pontos de vista que podem ser adotados para abordar a narrativa é a relação entre arte e ciência, pois esse tipo de ficção apoia-se no discurso científico para existir. Pretende-se, neste artigo, examinar duas imagens dos fenômenos espaciais do filme, que revelam um interdiscurso desses domínios epistêmicos diferentes: a do buraco negro, propriamente dito, e o da construção alienígena encontrada dentro dele. A partir da semiótica discursiva clássica e de seu desdobramento pós-estruturalista, que entende a produção de imagens a partir de operações discursivas e práticas, abordaremos como textos visuais científicos e artísticos dialogam para criar a narrativa de *Interstellar*, fornecendo à história tons objetivos e subjetivos, científicos e poéticos.

Imagens científicas e artísticas: questões semio-discursivas

Uma vez que a ciência necessita de representações visuais para registrar suas hipóteses, pesquisas e descobertas, não há dúvida de que existe uma estreita relação entre teorização e visualização. De um lado, as imagens – criadas por humanos ou pela tecnologia, que pode ser entendida, em muitos casos, como uma tentativa de extensão do corpo humano – são importantes ferramentas que auxiliam o cientista a registrar não apenas elementos que sejam visíveis a olho nu, mas também elementos parcial ou totalmente invisíveis ao olho humano, como ondas eletromagnéticas, átomos, micro-organismos etc. Esse tipo de construção visual serve, em muitos casos, como processos de modelagem de um fenômeno natural, ou de uma “presença

real” apenas intuída ou sentida, mas que precisa ser esboçada visualmente para ser construída e observada, e para adquirir o estatuto de presença, oscilando entre o ser e o parecer a partir de cálculos e diagramas, que lhes fornecem efeitos de verdade: as imagens científicas são sancionadas por uma comunidade específica, podendo ser refeitas ou rejeitadas, uma vez que “o discurso científico prescreve à imagem um forte controle de parâmetros de significação” (DONDERO, 2011b, p. 117, tradução nossa).

De outro lado, a imagem é também relacionada à criação artística. Diferentemente da imagem científica, a imagem artística pode ser isolada e exposta em museu, sendo analisada como um discurso fechado e autotélico compreendido em sua unicidade, cuja produção e fruição podem ser desvinculadas de seu contexto histórico-social. A abordagem da semiótica francesa discursiva clássica, por exemplo, que possui base linguística e antropológica, entende a imagem como o resultado de uma operação de sentido formada de expressão e conteúdo próprios e que, portanto, é um texto autossuficiente: uma enunciação que produz os seus próprios contextos, cuja investigação pode ser esboçada a partir de sua imanência (sua base formal de sentido) e caráter mítico², apesar de pertencer a uma cultura determinada.

Segundo Dondero (2009b, tradução nossa), a questão da imagem científica deve permitir aos semioticistas esclarecer questões que haviam sido deixadas de lado pela análise semiótica da imagem artística ou publicitária, pois a semiótica clássica analisava esse tipo de texto ignorando as suas práticas de semantização e textualização, que eram mais ou menos estabilizadas, decidindo que o olhar do analista construía a dimensão relevante para a análise. As mesmas ferramentas metodológicas eram, muitas vezes, utilizadas indiscriminadamente para estudar tipos muito diferentes de discurso visual, no qual o nível prático e material do texto não era contabilizado. A semiótica francesa contemporânea, sem rejeitar as teorias fundadoras, entende que, tanto no nível da expressão quanto no nível do conteúdo do texto visual, as operações de produção de sentido são também enraizadas em seus suportes e textualizadas por práticas e objetos que igualmente contribuem para as estratégias de significação.

A partir dessas observações acredita-se que as propostas mais modernas da semiótica, de cunho pós-estruturalista e cognitivista, que investigam a produção

²De modo geral, a semiótica francesa, em sintonia com a antropologia estruturalista de Lévi-Strauss (mas se diferenciando dela em muitas questões), entende os mitos (e as narrativas e discursos em geral) como textos compostos de três níveis básicos: o fundamental, no qual se expressam categorias abstratas e gerais, consideradas como universais semânticos geradores de todos os discursos, tais como vida x morte e natureza x cultura (simbolizados de várias maneiras); o nível narrativo, no qual um sujeito actante, manipulado por um destinador que o põe à prova, persegue um objeto de valor e é posteriormente julgado (celebrado ou punido socialmente); e um nível discursivo, no qual sujeitos, espaços e tempos são explicitados através da enunciação. Estes três níveis formam um percurso gerativo de sentido. Tal ponto de vista, não negando abordagens sociais, históricas ou psicológicas, prefere iniciar a análise a partir do contexto textual, entendendo que as outras abordagens são construídas no texto e não estão fora dele.

de sentido dentro de questões não apenas linguísticas e sociais, mas também de questões práticas e corporais, contribuem sobremaneira para o entendimento desse tipo de texto. Isso não significa, porém, uma simples retomada da noção histórica, psicológica ou sociológica da criação visual: do ponto de vista da semiótica europeia contemporânea, a relação entre o sensível, o social e o discursivo requer outro tipo de aproximação das operações de significação, que ocorrem em diferentes estágios.

Deve-se, portanto, voltar a relacionar a imagem científica e artística à sua existência inteligível, sensível e pragmática, observando o seu pertencimento a uma tradição e gênero, que depende sempre de *corpora* produtivas específicas. Acredita-se que enquanto a análise semiótica de imagens envolvia um confronto entre, de um lado, a escolha do analista, e de outro, as construções textuais que norteavam o percurso da análise, esse confronto deve ir além, integrando também o estatuto das imagens e seus gêneros, que orientam a relação entre o analista e as morfologias textuais. A atenção para o quadro científico confirma a necessidade de estratificação por níveis de abordagem, uma vez que a imagem produzida pela ciência requer certa competência sobre as condições e os processos de produção desse tipo de texto.

Se no âmbito das artes visuais a semiótica discursiva clássica greimasiana priorizava o estudo da imbricação entre o plano de expressão e o plano do conteúdo de cada texto visual, acreditando que a abordagem das práticas de sua produção podia ser desprezada, no âmbito da imagem científica tal abordagem é imperativa, uma vez que não há acesso à construção de sentido desse tipo de objeto sem se levar em conta a maneira pela qual ele é incorporado em um registro compartilhado, sancionado e alterado por uma comunidade específica.

A partir dessa dupla existência da imagem, que oscila entre um conjunto de processos de observação e medição, e um conjunto de enunciados criativos e poéticos, pode-se perceber uma gradação metodológica na construção de textos visuais científicos que revela diferentes estratégias de produção de sentido: dependendo do tipo de discurso no qual a imagem científica é empregada, ela pode adotar formas mais ou menos artísticas, ou mais ou menos científicas³.

Imagens astrofísicas: entre ciência e arte

Segundo Beyaert-Geslin e Dondero (2014), as imagens artísticas (em suas mais diversas modalidades) e científicas possuem similaridades e até podem

³Os livros didáticos e revistas científicas mais ou menos especializadas, dirigidos a diferentes faixas etárias e a diferentes públicos, revelam diferentes tipos de produção visual científica.

se complementar, uma vez que compartilham dos mesmos dispositivos reais de produção (laboratório e trabalho coletivo); dos mesmos questionamentos sobre totalidade e morfologia, com inúmeros esboços, rascunhos, diferentes tipos de abordagem da composição e visualização etc.; e necessitam de ferramentas criativas que envolvem intuição e matemática, sofrendo tensões conflitantes similares em sua relação com a tradição e a descoberta. É um princípio dialético que, conservando suas reciprocidades e transformando constantemente suas diferenças, permite que ambas caminhem juntas para questionar o conhecimento.

Bordron (apud DONDERO, 2010b, p. 117, tradução nossa), comentando sobre arte e ciência, entende que não se deve opô-las em um quadro de traços distintivos nem tampouco assumi-las como idênticas, mas “averiguar que espaço de transformações permite transitar de um domínio ao outro, ou quais obstáculos devem ser contornados para que essas transformações sejam possíveis. Ambos os tipos de imagem são apresentadas como novas propostas, até mesmo como um desafio para todas as outras imagens já feitas no passado, e como uma maneira de responder a questões presentes em ambos os mundos: o artístico e o científico. Todos os tipos de criação visual são submetidos a processos de informação, colaboração, digitalização (que aqui significa a constituição de elementos separados), modulação e reprodução, respondendo a questionamentos que ocorrem dentro de uma tradição de formas e de problemas relacionados com parâmetros de representação.

Para exemplificar a estreita relação entre arte e ciência, Dondero (2010b) apresenta uma série de imagens criadas por um famoso astrofísico, Jean-Pierre Luminet, que oferece, pela primeira vez, uma iconografia de buracos negros. Essa iconografia é o resultado de uma série de equações esquemáticas (Figura 1), que têm o objetivo de sondar todas as combinações de valores matemáticos e de parâmetros pertinentes acionados por hipóteses. No caso das visualizações matemáticas, trata-se de possíveis configurações da matéria.

As equações servem como instâncias enunciativas, cujos produtos procuram mediar valores numéricos e uma fenomenologia perceptiva do raciocínio, e formam diagramas que condensam, em uma forma desenhada, percepções e manipulações, ampliando a intuição dos cientistas. Esses diagramas permitem a configuração de uma imagem final bem diferente das criadas matematicamente (Figura 2): eles delimitam um objeto científico e operam retoricamente como uma fixação de possibilidades que podem, posteriormente, ser desenvolvidas e alteradas.

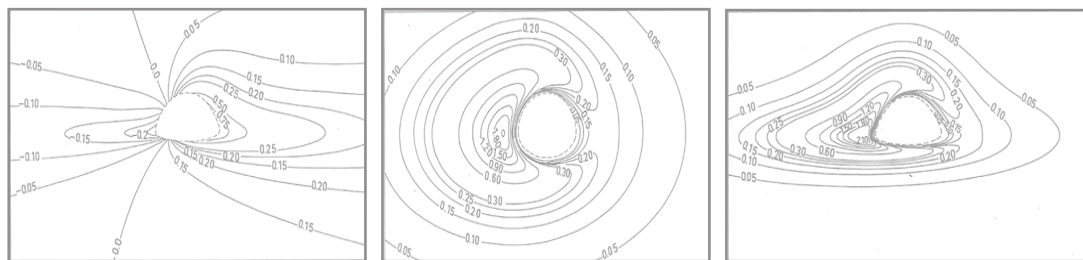


Figura 1: Curvas do disco de acreção a partir de diferentes pontos de observação.
 Fonte: Luminet (apud DONDERO, 2010a, p. 150)

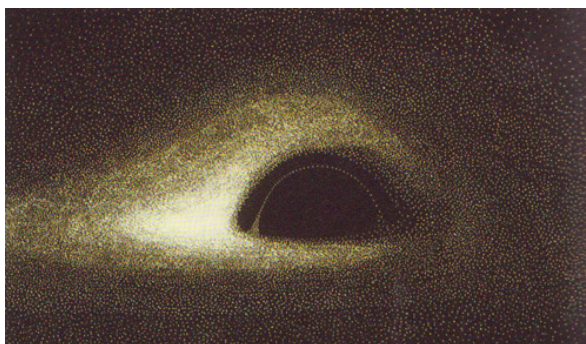


Figura 2: Olhar distante de um buraco negro esférico rodeado por um disco de acreção. Fotografia virtual de um buraco negro, calculada em 1978 por computador.
 Fonte: Luminet (apud DONDERO, 2010a, p. 149)

Dondero (2010a, p. 152) acredita que a imagem final, denominada “fotografia calculada” por Luminet – pois funciona como uma impressão estável de múltiplas visualizações diagramáticas de diferentes parâmetros calculados matematicamente – funciona como uma imagem autográfica⁴, em relação às visualizações diagramáticas, que servem como dispositivos alográficos⁵. A fotografia calculada, uma vez que delimita um objeto, torna-se, por sua vez, uma fixação visual que fornece uma existência institucional no interior de uma comunidade científica. A partir daí, a imagem científica autográfica, suprimindo-se suas bases matemáticas,

⁴A imagem autográfica representa uma configuração original, única e não replicável, sintaticamente e semanticamente densa, na qual cada traço é pertinente para a sua significação e identidade, como no caso de uma pintura, na qual é a unicidade do percurso sensório-motor do produtor que produz sentido (DONDERO, 2010a).

⁵As imagens alográficas são um regime de imagens que visam, simplesmente, a uma visualização de dados, imagens manipuláveis por outros pesquisadores ou artistas (como croquis ou rascunhos), e que não constituem iconografias estáveis (DONDERO, 2010a).

torna-se passível de vulgarização, sendo significada dentro de outros tipos de estatutos e discursos, por exemplo, o artístico.

A vulgarização é também um gênero retórico, pois ela constrói “uma plasticidade cognitiva de objetos da pesquisa científica para transformá-los em objetos deformáveis nas representações mais concebíveis possíveis no mundo da vida cotidiana” (DONDERO, 2010a, p. 155, tradução nossa). Na vulgarização tenta-se estabelecer uma relação entre o objeto de pesquisa científica – a sensório-motricidade do artista, que pode ser relacionada à visão ou ao traço – e à escala do corpo humano. Como imagem vulgarizada, a fotografia calculada de Luminet existe enquanto prática enunciativa, possuindo uma característica típica da imagem científica: o poder de negação, uma vez que os pontos de vista são multiplicados e, assim, as instâncias da visão, de modo que não pode ser encarnada por apenas um observador. Essa imagem supostamente oferece todos os pontos de vista possíveis, negando um ponto de observação privilegiado, e retrata o limite extremo de visibilidade, pois revela um espaço onde a própria luz deixa de existir.

Dondero mostra que Luminet, em 1992, inspirado pelas composições de Escher, elabora ainda outra imagem popular do mesmo fenômeno astrofísico, mas de maneira mais livre, poética e metafórica e, portanto, menos científica, que valoriza um espaço construído sobre topologias que desafiam a lógica, mas que mantêm as mesmas qualidades predicativas da imagem científica: um espaço vertiginoso, devorador, de onde nenhuma matéria escapa (Figura 3), sendo impossível de se estabilizar em um resultado. Já os dados que caem em um abismo, representariam o limite do cálculo científico.



Figura 3: O buraco negro.
Fonte: Luminet (apud DONDERO, 2010a, p. 156)

Enquanto o cientista Luminet utiliza os trabalhos do artista Escher, este se baseia em experiências da geometria hiperbólica para mostrar duas concepções do espaço do universo: a imagem de um espaço composto por astros que possuem formas dodecaédricas ou de outros poliedros (Figura 4); e um espaço dodecaédrico contínuo, visualizado como topologias criadas por revestimentos periódicos, produzidos por translações em várias direções, em simetrias axiais fluentes (Figura 5). Ao mesmo tempo, essas duas imagens exemplificam a transição topológica que ocorre na teoria científica cosmológica da organização do espaço: de um lado, a representação de um espaço ocupado por formas dodecaédricas; de outro, a representação de um espaço dodecaédrico, que foi recentemente adotada, aliás, pelos cientistas que suportam uma visão cosmológica relativista moderna.

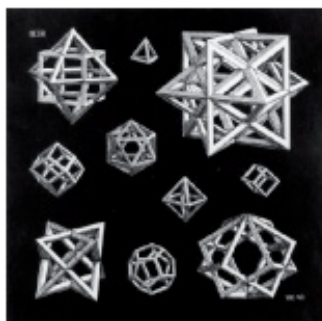


Figura 4: Estudo das estrelas.
Fonte: Escher (apud DONDERO, 2010a, p. 165)

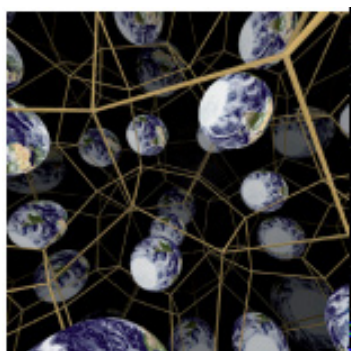


Figura 5: Simetria, Aquarela 78.
Fonte: Escher (apud DONDERO, 2010a, p. 166)

O espaço artístico fornecido pela Figura 5, cuja técnica é denominada *wraparound model*, que em tradução livre significa “modelo embrulhado ou dobrado”, fornece a ideia de uma nova configuração espacial. Na Figura 6, por exemplo, Jeff Weeks, matemático e cosmólogo, simula o espaço dodecaédrico visto nas imagens de Escher, o qual inspira-se na geometria de Poincaré, e mostra múltiplas imagens da Terra obtidas por miragem topológica. Esse tipo de representação do universo possibilitaria provar que o espaço não é infinito (uma suposição cara aos cientistas), mas fechado, possuindo uma forma dodecaédrica reflexiva, no qual cada corpo celeste possuiria certo número de imagens fantasmas ou espelhadas: assim, o universo seria menor, limitado e curvo, dobrando-se sobre si mesmo e se refletindo.

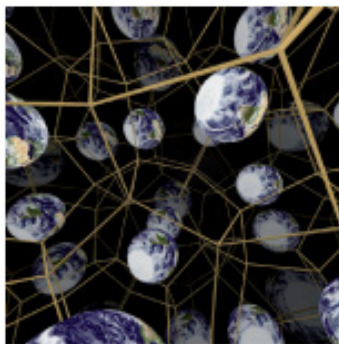


Figura 6: Espaço dodecaédrico de Poincaré.
Fonte: Weeks (apud DONDERO, 2010a, p. 167)

Com o exemplo de miragem oferecido pela imagem cristalográfica, que multiplica e repete seus conteúdos, estamos diante de outro tipo de enunciado negativo, que coloca em xeque a tangibilidade física do real através de um jogo ótico, articulado por cruzamentos e camadas. Na ciência, e no caso particular das imagens matemáticas, a negação “se dá pela adição de pontos de vista, adensamento, multiplicação, superposição e entrelaçamento de imagens que não necessariamente têm objetivos conflitantes” (DONDERO, 2011a, p. 23, tradução nossa).

A Figura 5, de Escher, não só herda sua iconografia de grupos de simetrias institucionalizados em matemática, que por sua vez herda o legado da competência das artes decorativas, mas abre um novo campo na geometria. Em relação à passagem do estatuto da imagem artística para o da imagem científica pode-se afirmar que, refletindo sobre questões geométricas, as imagens de Escher suscitam novas abordagens matemáticas. Nesses exemplos percebe-se que um mesmo tipo de

organização espacial pode ser o resultado da visualização de cálculos ou o resultado de uma experimentação artística: o espaço calculável, mensurável e matemático não necessariamente identifica a especificidade da imagem científica. Ao mesmo tempo a criação intuitiva e a característica autotélica não especificam necessariamente a imagem artística. Comparando-se as Figuras 1, 2, e 3 de Luminet com o uso científico das imagens de Escher, percebe-se claramente o vaivém visual entre arte e ciência.

Resumo do filme

Catástrofes naturais fizeram que a civilização humana regredisse a uma sociedade agrária e atrasada, preocupada apenas com a produção de alimentos e a manutenção de oxigênio, ambos agora escassos: o presente da humanidade é distópico e seu futuro é incerto e ameaçador. Cooper (Matthew McConaughey), um ex-piloto da Nasa que mora com a família em uma fazenda, sabe que suas habilidades e conhecimentos científicos não são mais necessários em um planeta à beira de um colapso ecológico inevitável.

Murph (Mackenzie Foy), a filha de dez anos do piloto, acredita que a casa está assombrada por um fantasma que tenta se comunicar com ela, pois testemunha certos fenômenos estranhos em seu quarto: livros e objetos caem sozinhos da estante de livros, e o pó do ar seco se acumula no chão, desenhando linhas estranhas. Cooper teoriza que o fantasma parece ser uma anomalia gravitacional, e as linhas podem ser traduzidas em código binário. O piloto descobre que o código indica referências geográficas que o levam a uma instalação secreta da Nasa, liderada pelo professor John Brand (Michael Caine), um cientista astrofísico.

Na instalação, que é uma estação espacial pronta para ser lançada, o cientista revela que um buraco de minhoca fora aberto no espaço 48 anos antes, perto de Saturno, por seres possivelmente inteligentes, que pareciam querer comunicar algo aos terráqueos. As “missões Lázaro”, enviadas quarenta anos após a descoberta do portal espacial e dez anos antes do momento em que a história se passa, permitiram que astronautas alcançassem rapidamente outro sistema solar e identificassem três planetas potencialmente habitáveis, mas que orbitavam um perigoso buraco negro: o Gargantua.

Os três planetas descobertos foram nomeados de Miller, Mann e Edmonds – em homenagem aos astronautas que os encontraram, mas que jamais retornaram à Terra. Na Nasa, o professor Brand trabalha em uma equação gravitacional, ainda incompleta, que supostamente irá possibilitar que os humanos sobrevivam a uma viagem espacial até ocuparem um dos três planetas descobertos. Brand recruta Cooper (que coincidentemente fora treinado para aquele projeto na década anterior) para pilotar a nave *Endurance* em

uma missão de pesquisa: ele deve conduzir outros três cientistas e dois computadores pelo portal aberto no espaço, visitar os três planetas e verificar a possibilidade de vida para os terráqueos. Murph, que acompanhara o pai à Nasa e é acolhida pelo professor, sente-se abandonada e não consegue perdoar o pai pela partida.

Convencido de que pode salvar a humanidade, Cooper aceita a missão e parte com os colegas cientistas. Ao atravessar o portal estelar e chegarem ao primeiro planeta, os astronautas percebem que o astro possui uma enorme dilatação gravitacional temporal, pois é o mais próximo de Gargantua, cuja enorme massa desacelera a passagem do tempo naquele planeta: cada hora na superfície de Miller equivale a sete anos na Terra. Ao aterrissarem no planeta, os astronautas se dão conta de que ele é inóspito e inabitável. Um cientista morre. Ao voltarem para a *Endurance*, Cooper descobre que 23 anos terráqueos se passaram e perde contato com a filha.

A *Endurance* vai em direção ao segundo planeta, Mann, e os astronautas descobrem que ele é uma pedra gelada e inóspita. Outro cientista morre. Cooper ainda planeja uma visita ao terceiro planeta restante, mas tem um problema com a nave e perde muito combustível. Assim, ele decide se aproximar de Gargantua e utilizar sua gravidade para catapultar a nave na trajetória do terceiro planeta. Perto de Gargantua, o piloto abandona a nave e o colega cientista restante, e flutua na direção do buraco negro, sendo atraído ao seu centro pela gravidade. O piloto quer tentar coletar os dados da singularidade gravitacional do fenômeno para transmiti-los ao professor Brand.

Na Terra (23 anos depois), Murph (Jessica Chastain), trabalha como cientista da Nasa ajudando Brand a resolver a equação gravitacional que ainda é problemática. Antes de morrer, porém, o professor confessa a Murph que mentira e jamais conseguiria terminar o problema por falta de dados específicos sobre a gravidade; o professor confessa que a salvação do planeta e da humanidade é impossível. Murph se lembra dos fenômenos “paranormais” que presenciara na infância com o pai e retorna à sua casa para investigar o quarto uma última vez.

Enquanto isso, dentro do buraco negro, Cooper depara com um “tesseracto” quadridimensional, que é uma construção geométrica em forma de hipercubo. Dentro dela, o astronauta vê, como em um mosaico tridimensional, uma infinidade de aposentos: todos eles são o quarto da filha em momentos diferentes. O astronauta entende que nesse espaço a dimensão temporal existe como matéria e ele pode viajar no espaço para acessar os vários momentos temporais do quarto de Murph: assim, o astronauta pode flutuar para o passado e para o presente, observando a filha por uma fresta na parede onde está uma estante de livros. Cooper revê os momentos que estava junto com Murph (mostrados no início do filme) e comunica-se com ela

adulta, conseguindo lhe transmitir os dados gravitacionais pelo ponteiro de segundo de um relógio que havia lhe presenteado antes da partida e que ela sempre usava no pulso. Murph compreende que o pai, que nunca retornara da missão, tinha sido o “fantasma” da infância em seu quarto e provocara as anomalias gravitacionais para que ela encontrasse a Nasa na infância e resolvesse a equação anos depois, salvando a Terra.

Após a emissão dos dados, a construção alienígena desaparece e o piloto se encontra novamente flutuando no espaço até perder a consciência. A enorme gravidade do buraco negro desacelera o tempo do astronauta, mas não o da Terra: mais de 50 anos se passam. O astronauta acorda em uma base espacial humana e reencontra a filha, agora bem mais velha do que ele (Ellen Burstyn), que é considerada uma heroína, pois resolvera décadas atrás a equação que salvara a espécie humana. O piloto finalmente entende que os alienígenas que tinham aberto o portal estelar e construído o “tesseracto” com as várias versões temporais do quarto da filha eram humanos vindos do futuro, que a partir dos dados enviados por ele dominaram o tempo (e o espaço) e conseguiram sobreviver nas estrelas, dentro da estação espacial, até que um planeta habitável fosse descoberto.

O buraco negro e o tesseracto (o hipercubo)

O filme de ficção científica *Interstellar* é um excelente exemplo do diálogo entre ciência e arte, e da produção alográfica e autográfica da imagem. Apesar de ser uma narrativa de ficção, a história tenta se sustentar sobre dados científicos contemporâneos de leis físicas, a partir das quais o enredo foi pensado (e muitas vezes alterado); e que também fornecem a base para toda a sorte de configurações dos vários ambientes, acontecimentos e objetos mostrados na história. Enquanto o efeito de objetividade científica é determinado por estratégias retóricas de sentido, é interessante observar que essas estratégias são produzidas a partir de um conjunto de práticas que revela vários níveis de investimentos semânticos produzidos pela interação de linguagens verbais e não verbais (matemáticas e gráficas) e seus paradigmas, determinando várias semióticas-objeto.

Kip Thorne, em seu livro *The science of Interstellar* (2014) lançado após o filme, não apenas explica toda a base científica utilizada no filme, mas relata como contribuiu cientificamente para o projeto. Assim, dividindo os vários fatos científicos utilizados na história como verdadeiros, palpites possíveis e suposições, o cientista garante que abordagens “fantásticas” foram evitadas ao máximo na construção do enredo: Thorne comenta que: (1) nada no filme violaria as leis físicas

ou o conhecimento já estabelecido sobre o universo; (2) especulações ainda mal compreendidas sobre as leis físicas do universo iriam partir apenas da ciência real, de ideias que cientistas respeitáveis entendiam como possíveis, mas que ainda estavam em vias de comprovação (THORNE, 2011, p. 4). Assim, a narrativa textual e visual de *Interestelar* é composta a partir de quatro domínios: gravidade newtoniana, física e gravitação quânticas, e teoria da relatividade.

Além disso, o consultor orientou os artistas responsáveis pelos efeitos visuais de longa-metragem, contribuindo com equações matemáticas dos fenômenos astrofísicos (Figura 7), que foram reinterpretadas por artistas gráficos (Figura 8) e transformadas em programas de computador (Figura 9) que produziram efeitos óticos “realistas”: Oliver James, cientista chefe que escreveu os códigos de computador para os efeitos visuais, tinha treino em ótica e física atômica, e Eugénie Von Tunzelmann, que gerenciou a equipe de artistas, era engenheira com conhecimento em ciência da computação.

As imagens do buraco negro Gargantua (Figuras 10, 11 e 12), assim como dos outros fenômenos astronômicos retratados no filme, não apenas nunca foram vistas no cinema, como tentam ser fiéis ao tipo de experiência visual que um astronauta realmente teria de sua nave se estivesse frente a frente com esses fenômenos (distorções de luz e efeitos luminosos causados pela gravidade dos corpos celestes foram arduamente calculados). Thorne explica que “*Interestelar* é o primeiro filme hollywoodiano a retratar um buraco negro corretamente, da maneira como um humano o veria e o experimentaria” (THORNE, 2014, p. 50, tradução nossa).

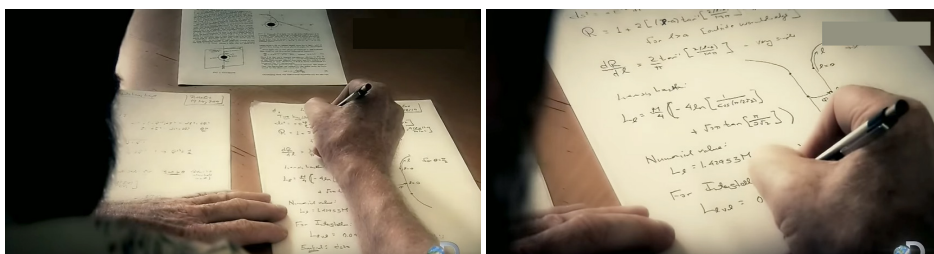


Figura 7: Equações de Kip Thorne para os efeitos visuais astrofísicos.
Fonte: The Science... (2014)



Figura 8: Artistas gráficos trabalham as imagens a partir das equações de Thorne.
Fonte: The Science... (2014)

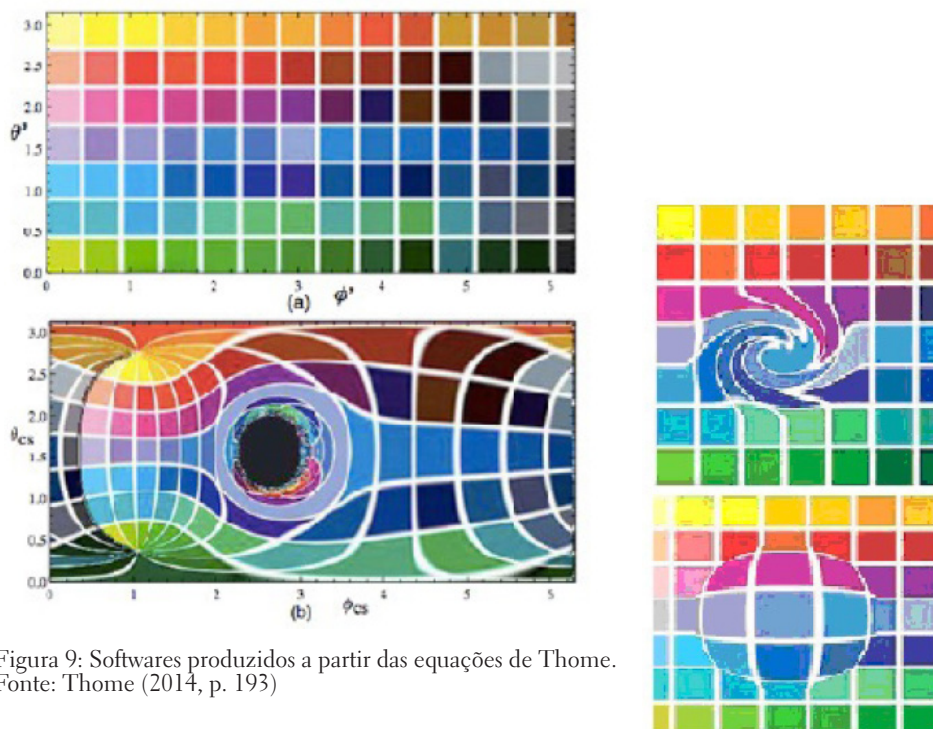


Figura 9: Softwares produzidos a partir das equações de Thorne.
Fonte: Thorne (2014, p. 193)

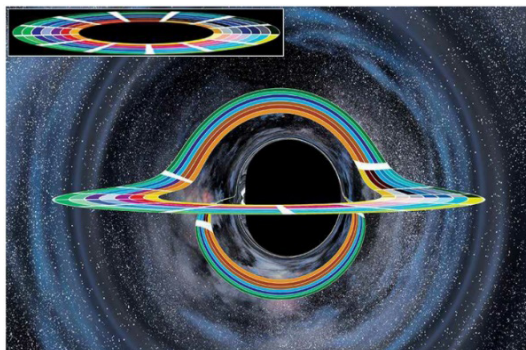


Figura 10: Representação artística de um buraco negro produzida por computador.
 Fonte: Thorne (2014, p. 75)

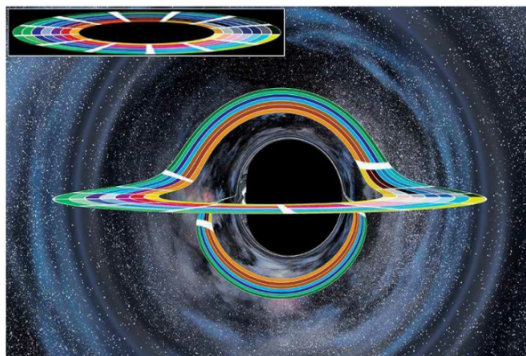


Figura 11: Representação artística de um buraco negro produzida por computador.
 Fonte: Thorne (2014, p. 96)

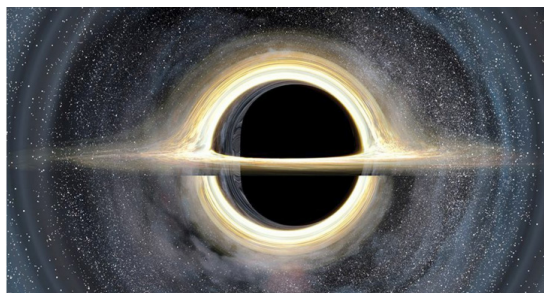


Figura 12: Representação artística de um buraco negro produzida por um computador.
 Fonte: Thorne (2014, p. 97)

Nos momentos finais da história, a sequência em que o astronauta entra no buraco negro (Figura 13) e encontra uma construção em forma de hipercubo (Figura 14) foi imaginada da seguinte maneira pelo astrofísico:

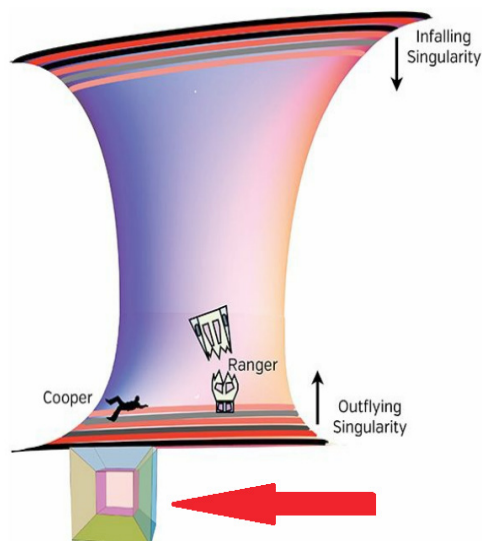


Figura 13: Dentro do buraco negro, o astronauta encontra um hipercubo.
Fonte: Thorne (2014, p. 251)

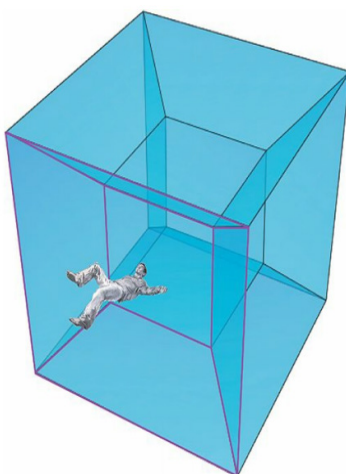


Figura 14: Astronauta dentro do hipercubo.
Fonte: Thorne (2014, p. 254)

Dentro desse espaço caleidoscópico, o astronauta pode manipular o tempo, ou seja, a quarta dimensão, transformada em matéria: ir a vários momentos do passado (Figuras 15 e 16); rever a filha de dez anos e a filha adulta, já como cientista; e enviar-lhe os dados matemáticos da singularidade do buraco negro:

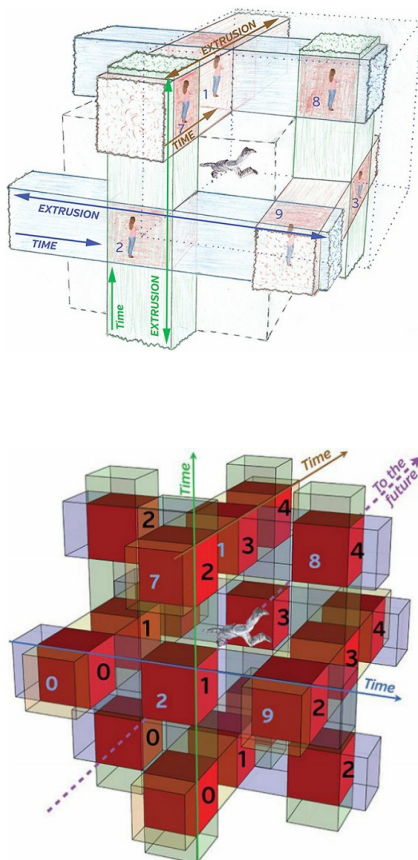


Figura 15: A estrutura geométrica contém “várias versões do quarto da filha” em diferentes momentos no tempo.
Fonte: Thorne (2014, p. 256, 260)

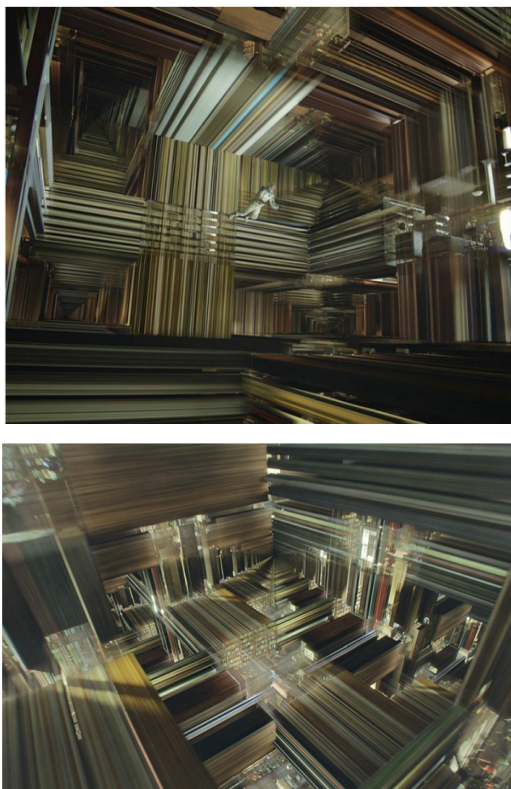


Figura 16: Dentro do hipercubo, o astronauta passeia pelas várias versões do quarto da filha.
Fonte: Thorne (2014, p. 257, 261)

O astrofísico compara o espaço dentro do hipercubo, que liga presente e passado, (Figura 17), à imagem de Escher (Figura 18):

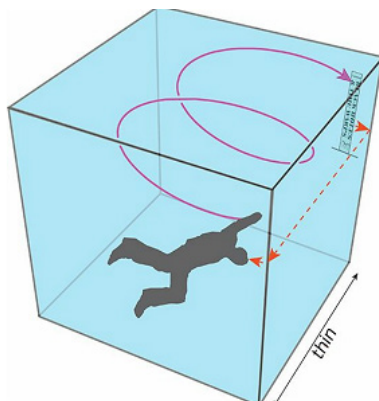


Figura 17: Na interpretação do cientista, a luz, apesar de percorrer o espaço, está no mesmo lugar, assim como a água na ilustração de Escher (Figura 18).
Fonte: Thorne (2014, p. 270)

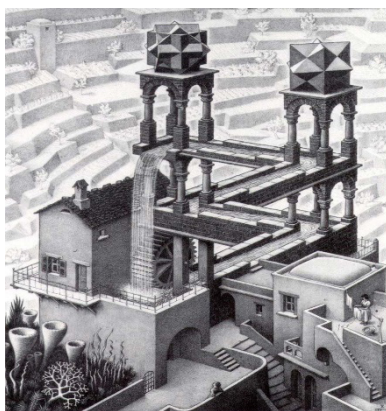


Figura 18: *Waterfall* (ESCHER, M. C.).
Fonte: Thorne (2014, p. 271)

Ciência e arte

Como artefato cultural produzido a partir de uma linguagem sincrética, que é típica do cinema, *Interstellar* faz questão de dialogar com a comunidade científica e sua tradição, não permitindo, em sua figuração visual e plástica, imagens desvinculadas de práticas científicas. Kip Thorne explica como os artistas envolvidos na obra de ficção tiveram que se adaptar aos fatos científicos apresentados por ele, e como ele, utilizando sua expertise sobre astrofísica, formulou equações que pudessem se adequar à ficção e continuou fazendo suas próprias descobertas enquanto trabalhava na produção do filme, mas apoiando-se sempre em outras verificações científicas pré-existentes. O cientista comenta:

Usando as leis da relatividade de Einstein, e baseando-me fortemente em trabalhos anteriores de outros cientistas, trabalhei as equações que eram necessárias para Oliver (responsável pela tradução das equações em programas óticos). Essas equações calculavam as trajetórias dos raios de luz que começavam em alguma fonte, por exemplo, uma estrela distante e viajavam para dentro do espaço deformado de Gargantua. A partir desses raios de luz, as minhas equações calculavam as imagens que a câmera registrava, levando em conta não apenas essas fontes, mas também as distorções de espaço e tempo provocadas por Gargantua, e o movimento da câmera em torno do buraco negro. Após extrair as equações, eu as implementava usando o software *Mathematica*. Eu comparava as imagens produzidas pelo meu código de computador com as imagens de Alain Riazuelo (outro cientista); quando elas combinavam eu comemorava. Então, eu escrevia descrições detalhadas das minhas equações e as enviava para Oliver, em Londres, juntamente com o meu código *Mathematica*. Meu código era muito lento e tinha baixa resolução. O desafio de Oliver era converter as minhas equações em código de computador que podiam gerar as imagens IMAX de alta-definição necessárias para o filme. (THORNE, 2014, p. 84, tradução nossa)

O cientista comenta que, ao ver o trabalho final desenvolvido pela equipe de efeitos visuais óticos, surpreendeu-se com a iconografia dos fenômenos astrofísicos, observando que a precisão das imagens não apenas retratava os fenômenos como “cientificamente corretos, mostrando em alta-definição como um buraco negro afetava o seu entorno” (THORNE, 2014, p. 12), mas era o resultado de práticas científicas iniciadas bem antes dele.

A construção e a visualização de Gargantua assemelham-se a práticas e estratégias utilizadas pelo astrofísico Luminet nos anos 1970, que também partiu da linguagem matemática para produzir a foto de um buraco negro (Figuras 1 e 2),

dialogando com outras fontes com as quais concordou para se firmar como objeto científico autônomo, gerando assim uma imagem vulgarizada. Logicamente, assim como no caso de Luminet, as equações desenvolvidas por Thorne para o longa-metragem não fazem parte da diegese fílmica, mas constituem uma base epistemológica para a sua criação, servindo como práticas enunciativas matemáticas que foram traduzidas intersemioticamente e atualizadas em linguagem visual, sendo transferidas para composições visuais digitais e transformadas em pontos luminosos na tela de cinema.

Da mesma maneira, a forma geométrica escolhida como espaço onde o astronauta penetra, o hipercubo, é similar às composições dodecaédricas de Escher (Figura 5) e seu modelo de trabalho *wraparound*, indicando igualmente a iconografia adotada pela cosmologia moderna sobre o espaço do universo: o tesseracto revela o diálogo íntimo entre geometria, matemática, arte pictórica e cosmografia. No filme, ambas as imagens estabelecem relações entre os objetos de pesquisa científica – o buraco negro, a forma cristalográfica do tesseracto, os astros e seus ecossistemas – e a escala do corpo humano. O filme faz questão de contrastar a dimensão dos fenômenos astrofísicos com o tamanho minúsculo dos corpos humanos e seus veículos espaciais, o que contribui para a impressão de fragilidade humana.

Podemos também importar o conceito de negação, apontado acima por Dondero, para a representação de Gargantua: tendo base visual matemática, o fenômeno é composto de múltiplas imagens condensadas, formando um conjunto de pontos de vista de modo que, incorporando um espaço onde não existe reflexão luminosa, os limites da visualidade são retratados; da mesma maneira, o hipercubo, que registra um mosaico topológico de espaços idênticos e repetidos nega-se visualmente, apresentado uma forma que coloca em xeque a sua tangibilidade física.

Em chave semiótica narrativa, a escolha figurativa do hipercubo adiciona à forma cristalográfica do objeto forte carga poética e semissimbólica, pois alude à categoria fundamental semântica “vida” e “cultura”, sobrepondo-se às categorias “morte” e “natureza”, simbolizadas pelo espaço sideral, os planetas hostis e o buraco negro: dentro do tesseracto o tempo é mostrado como *mnésico* e não cronológico, pois passado, presente e futuro se misturam, pai e filha se reencontram em casa, e a solução de sobrevivência da raça humana é resolvida.

Considerações finais

Na análise das imagens científicas produzidas para o filme *Interstellar*, verificou-se o diálogo intersemiótico entre dois campos epistêmicos diferentes, o

artístico e o científico, e foi observado que a iconografia criada para a diegese se deu a partir de um conjunto de práticas e atos enunciativos científicos que se iniciaram bem antes da linguagem cinematográfica e da narrativa fílmica, sendo fruto de diferentes estágios de construção do sentido. O filme cria imagens científicas e ao mesmo tempo as vulgariza, formando objetos únicos e autorais, fornecendo nova base para a iconografia das imagens científicas: assim, suas representações visuais refletem características alográficas e autográficas que poderão ser redimensionadas e reutilizadas no futuro pelo discurso científico e artístico.

Percebeu-se que a serviço da narrativa, que segundo a semiótica discursiva de linha francesa possui características mitopoéticas, as imagens científicas também foram investidas de conotações simbólicas relacionadas a angústias e preocupações humanas arcaicas construídas e veiculadas pela linguagem, como o tempo, a existência, as relações familiares (parentesco), e formas de sobrevivência na natureza hostil.

Referências

BEYAERT-GESLIN, A.; DONDERO, M. G. *Arts et sciences: approches sémiotiques et philosophiques des images*. Liège: Universitaires de Liège, 2014. (Présentation).

DONDERO, M. G. “Le texte et ses pratiques d’instanciation”. In: ARTS DU FAIRE: PRODUCTION ET EXPERTISE, 2006, Limoges. *Actes de colloques*. Limoges: Epublications Unilim, 2009a. Disponível em: <<https://goo.gl/bC5TdM>>. Acesso em: 31 jan. 2017.

_____. “L’image scientifique: de la visualisation à la mathématisation et retour”. *Actes Sémiotiques*, Limoges, n. 112, 2009b. Disponível em: <<https://goo.gl/pn1ihK>>. Acesso em: 31 jan. 2017.

_____. “Sémiotique de l’image scientifique”. *Revue Signata*, Liège, n. 1, p. 111-175, 2010a. Disponível em: <<https://goo.gl/EMJzZs>>. Acesso em: 31 jan. 2017.

_____. “Rhétorique des figures visuelles et argumentation par images dans le discours scientifique”. *Protée*, Montréal, v. 38, n. 1, p. 41-53, 2010b. Disponível em: <<https://goo.gl/WR56dC>>. Acesso em: 31 jan. 2017.

_____. “Énonciation visuelle et négation en image: des arts aux sciences”. *Actes Sémiotiques*, Limoges, n. 114, 2011a. Disponível em: <<https://goo.gl/m8VSkp>>. Acesso em: 31 jan. 2017.

_____. “Rhétorique des pratiques”. *Semen*, n. 32, p. 111-129, 2011b. Disponível em: <<http://bit.ly/2vMWZupP>>. Acesso em: 31 jan. 2017.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2011.

ROGERS, A. “Wrinkles in spacetime: the warped astrophysics of *Interstellar*”. *Wired*,

San Francisco, out. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/W9fHWS>>. Acesso em: 31 jan. 2017.

THORNE, K. *The science of Interstellar*. New York: W.W. Norton & Company, 2014.

Referências audiovisuais

INTERSTELLAR (*Interestelar*). Christopher Nolan, EUA, 2014.

THE SCIENCE OF INTERSTELLAR. Gail Willumsen, EUA, 2014. Disponível em: <<https://youtube/GoNejagaoVs>>. Acesso em: 31 jan. 2017.

submetido em: 10 abr. 2017 | aprovado em: 12 jul. 2017

**A intencionalidade das
formas expressivas:
estilo e método em
Bordwell e Baxandall**
*Intentionality of
expressive forms: style and
method in Bordwell
and Baxandall*



Tess Chamusca Pirajá¹

¹Graduada em Jornalismo, mestre em Cultura e Sociedade e doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: tesschamusca@gmail.com

Resumo: com o intuito de estimular a apropriação entre pesquisadores de diferentes produções audiovisuais, este artigo sistematiza os recursos metodológicos usados por Bordwell e Baxandall para a análise de questões estilísticas em dois tipos de produções artísticas: filmes e quadros. O texto aponta proximidades e complementaridades entre os dois autores. Entre elas figuram o desenvolvimento de análises focadas nas formas expressivas dos objetos de estudo, o uso do paradigma problema/solução, a recusa das teorias generalizantes, uma atenta perspectiva histórica e a preocupação em não impor o método à produção analisada, respeitando os modos de composição de cada obra.

Palavras-chave: estilo; método; Bordwell; Baxandall.

Abstract: in order to encourage the appropriation among researchers of different audiovisual productions, this paper brings together the methodological resources used by Bordwell and Baxandall in the analysis of stylistic issues in two types of artistic productions: movies and paintings. The work identifies connecting points between both authors and shows how they complement each other. Among them are the development of analysis focused on the expressive forms of their respective artistic works, the use of the paradigm problem/solution, the refusal of universalizing theories, an attentive historical perspective, and the concern not to impose method over the artistic production investigated, respecting the modes of composition of each work.

Keywords: style; method; Bordwell; Baxandall.

Atuando em campos distintos, cinema e artes visuais, David Bordwell e Michael Baxandall compartilham um profundo interesse pelas formas expressivas que constituem os seus objetos. Assim, ainda que as suas reflexões nem sempre façam uma referência explícita a esse conceito, são, sobretudo, questões pertinentes ao estilo que guiam suas investigações de filmes e pinturas, como também sua abordagem historiográfica. Dessa forma, a partir da extensa contribuição que os dois autores oferecem ao debate sobre o tema, este trabalho tem o intuito de reunir as ferramentas metodológicas utilizadas por Bordwell (2005, 2008, 2013) e Baxandall (1991, 2006) para analisar aspectos estilísticos de produtos artísticos, abordando suas proximidades e complementaridades.

Os dois teóricos defendem a importância de analisar as produções artísticas tendo em vista o contexto cultural e histórico do qual elas fazem parte, assim como ressaltam que isso não significa colocar as formas expressivas em segundo plano. Pelo contrário, de acordo com eles, os aspectos contextuais devem ser acionados na medida em que contribuem para a sua elucidação, de modo que ambos refutam teorias totalizantes. Bordwell (2008, 2013) critica os autores que recorrem a características de uma cultura nacional ou às circunstâncias de uma determinada época para explicar, de maneira apressada e vaga, as obras artísticas e aqueles que entendem a história do cinema como um desenvolvimento progressivo. Assim, em sua visão, em vez de grandes narrativas, a pesquisa instigante sobre aspectos estilísticos é a que revela “uma profusão de processos causais pulverizados operando em um breve período” (BORDWELL, 2013, p. 20). Em *Figuras traçadas na luz*, ele se detém longamente numa discussão sobre os prejuízos que o uso da tese da modernidade² traz ao estudo do estilo por se tratar de uma causa genérica demais para abordar uma ação humana particular.

A partir do exemplo do cineasta Theodoros Angelopoulos, ele também demonstra que, mesmo não sendo uma justificativa tão universalizante quanto à tese da modernidade, o recurso à nacionalidade como única explicação para o estilo também se mostra falho, uma vez que o diretor grego se vincula a uma tradição moderna europeia, com o uso de técnicas consolidadas no cinema internacional, e sua abordagem sobre a cultura dos Balcãs se articula com referências mitológicas e literárias e com uma tradição marxista. Ou seja, atribuir o rótulo de cinema grego à obra de Angelopoulos é insuficiente. Dessa forma, o autor entende que a análise das técnicas cinematográficas exige a busca de causas mais precisas, mais circunscritas à ação do agente histórico.

Para explicar mudança e continuidade dentro do estilo de filme, temos de examinar as circunstâncias que influenciam

²Bordwell (2008) explica que, tendo em vista que o cinema surge com o advento da modernidade, alguns autores defendem que o estilo do primeiro cinema é resultado das mudanças na percepção humana nas sociedades industriais e de forças sociais e econômicas da modernidade.

mais diretamente a execução do filme – o modo de produção, a tecnologia empregada, as tradições e o cotidiano do ofício favorecido por agentes individuais. Fatores mais “distantes”, tais como fortes pressões culturais ou demandas políticas, podem manifestar-se somente através dessas circunstâncias próximas, nas atividades dos agentes históricos que criam um filme. O espírito do tempo não liga a câmera. (BORDWELL, 2008, p. 69)

Baxandall³ (2006) segue um raciocínio similar quando apresenta no livro *Padrões de intenção* dois métodos utilizados para a explicação de objetos históricos: o nomológico e o teleológico. A primeira abordagem busca identificar as leis gerais que abrangem os atos individuais, concebendo as ações históricas como manifestações particulares dessas leis. Nesse sentido, a já mencionada discussão proposta por Bordwell sobre o uso da tese da modernidade para explicar o estilo no cinema funciona como exemplo de aplicação do método nomológico. A segunda perspectiva tem o interesse de identificar e compreender a singularidade de casos particulares, avaliando as ações humanas a partir dos propósitos dos atores. Baxandall se mostra mais próximo desta última abordagem, como veremos adiante.

Os dois autores também criticam certa disposição dos teóricos a adotarem uma vertente de análise que busca o significado das produções artísticas, pois, segundo o ponto de vista deles, ao elaborarem argumentos sobre os sentidos religiosos, políticos, filosóficos ou culturais das obras, tais analistas dão pouca ou nenhuma atenção à técnica e à forma própria dos objetos investigados. Ao analisar a obra *O batismo de Cristo*, de Piero della Francesca, Baxandall (2006) afirma que, dada a grande quantidade de símbolos existentes na mitologia clássica ou na teologia cristã, é quase infundável o número de significados que poderiam ser associados à obra. No entanto, esses simbolismos “não são imediata ou individualmente necessários para a intenção que nos parece estar na origem da peculiar organização de formas e cores que vemos nessa pintura. Não há base alguma para supor que esses simbolismos estejam em ação nesse quadro” (BAXANDALL, 2006, p. 190-191).

Baxandall e Bordwell têm como foco primordial a materialidade dos seus respectivos objetos de estudo. Assim, se o primeiro se concentra na ordem pictórica, que se refere a como as cores e formas se organizam em um quadro, o segundo afirma que sua porta de entrada para investigação é a textura tangível dos filmes. Bordwell (2013, p. 17) define o estilo como “um uso sistemático e significativo de técnicas da

³Em dissertação de mestrado sobre os padrões de intenção na obra de Laerte Coutinho, Fonseca (2013) contextualiza a inserção de Baxandall em uma corrente de estudo intitulada *New Cultural History*, que reunia um conjunto de pesquisadores que buscava ir “além do biografismo das análises dos estudos literários, por exemplo, mas que ao mesmo tempo não mergulhava no contexto social munido apenas da busca por representações da ideologia dominante em uma obra de arte – o argumento é que nem sempre a totalidade das relações sociais de uma sociedade precisa estar presente, por exemplo, em um quadro” (p. 45).

mídia cinema em um filme”, ou seja, resulta de escolhas técnicas feitas por cineastas em contextos específicos. Assim, o estilo no cinema abrange uma variedade de aspectos tidos como essenciais: mise-en-scène (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos, edição e som. Além disso, o autor afirma que é possível também analisar estratégias narrativas e temas recorrentes, mas concebe sua importância para o estilo em termos secundários, pois “por mais que o espectador possa ser envolvido pelo enredo ou gênero, assunto ou implicação temática, a textura da experiência fílmica depende centralmente das imagens em movimento e do som que as acompanha” (BORDWELL, 2013, p. 21).

Nesse sentido, o estudo estilístico do cineasta chinês Chang Cheh desenvolvido por Maués (2013) é um exemplo da produtividade da associação entre estilo e tema. Explorando uma articulação entre Bordwell e Burch, a autora argumenta tratar-se de um cinema que trabalha a expressividade, os efeitos e as consequências da força, por meio da relação entre heroísmo, violência e tragédia. Atenta à crítica de Bordwell às pesquisas que tentam impor um significado aos objetos de análise, Maués ressalta que realizou o caminho inverso, partindo da investigação dos elementos formais das obras para daí concluir sobre o tema que se expressa estilisticamente nos filmes, atribuindo, assim, unidade à obra do diretor. Conclusão que leva também em conta as lógicas produtivas do cinema realizado em Hong Kong e a trajetória do cineasta.

O texto “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”, publicado originalmente no livro *A film theory reader: narrative, apparatus, ideology* (1986), exemplifica como a investigação de questões estilísticas pode ser articulada a aspectos narrativos. Nele, Bordwell (2005, p. 293) contesta a noção de “invisibilidade” do estilo clássico hollywoodiano, entendendo-o como “um número estritamente limitado de dispositivos técnicos específicos”, com “funções codificadas no contexto do filme”.

Nesse tipo de filme, a técnica é usada, sobretudo, para transmitir informações sobre a fábula, que geralmente apresenta personagens bem definidos e com objetivos específicos, caracterizando o tempo e o espaço em que ocorrem as ações com o máximo de clareza e seguindo uma linearidade. Assim, os personagens se destacam nos planos, os movimentos de câmera contribuem para dar consistência ao espaço retratado, a obtenção de diálogos claros motiva o registro do som e, por meio da montagem clássica, um plano é sempre o resultado lógico daquele que o precede, deixando o espectador plenamente orientado sobre a causalidade e as relações temporais.

Questões estilísticas podem ser analisadas em um determinado filme, na obra de um/a cineasta ou nos filmes de um conjunto de diretores/as. Ao discutir sobre as diferenças abordadas por André Bazin entre cineastas que “acreditam na imagem”

e aqueles que “acreditam na realidade”, Bordwell ilustra como determinadas técnicas, por exemplo, podem ser associadas a grupos específicos:

Diretores centrados na imagem constroem seu estilo com manipulações pictóricas da imagem (como no expressionismo alemão) ou justaposições de imagens (como a montagem intelectual dos diretores soviéticos). Já para os cineastas que acreditam na realidade, a arte cinematográfica é construída com fenômenos do mundo, tais como a continuidade temporal e espacial. (BORDWELL, 2008, p. 32)

Bordwell (2008) analisa as questões estilísticas em termos de formulação e solução de problemas concretos de representação, buscando compreender as causas e consequências históricas do estilo. Partindo do princípio de que toda obra artística é produto de uma atividade intencional, ele defende que a utilização desse modelo de análise depende da identificação da pessoa que detém o poder de decisão sobre a obra. Posicionamento também presente na obra de Baxandall, que se concentra nos pintores. No que diz respeito ao cinema, área de estudo de Bordwell, ainda que diversos profissionais estejam envolvidos na realização de um filme, ele entende que o ofício da direção concentra as decisões finais. Daí a escolha em focar as análises na atuação de cineastas, ainda que ele reconheça a importância das parcerias criativas com outros profissionais.

Porém, o percurso de análise proposto pelo teórico não se aplica somente a produções cujo processo de decisão se concentra em um indivíduo. Assim, por exemplo, ao desenvolver parâmetros para a análise de aspectos estilísticos e autorais de filmes publicitários, conjugando um estudo da composição poética, do estilo e do campo no qual as obras investigadas se inserem, Aneas (2016) conclui ser imprescindível levar em conta três âmbitos: a empresa anunciante, a agência de publicidade e a produtora audiovisual. Dentro do contexto dessas instituições, a autora delinea as pessoas que ocupam um papel central nas escolhas estilísticas: profissionais de comunicação e marketing, gestores criativos das agências e diretores associados às produtoras. Mas ressalta que os graus de autonomia criativa, inovação e reconhecimento de cada uma dessas instâncias no processo de composição de um determinado arranjo autoral e estilístico variam de acordo com cada caso estudado, cabendo, assim, à pessoa que analisa estar atenta a essas nuances.

Bordwell (2008) entende que, durante o processo criativo, artistas lidam com uma série de problemas e, após diversas escolhas, uma obra surge como materialização da solução encontrada. Como não é possível e nem se tem a intenção de reconstituir cada pensamento de quem cria a obra, esse modelo de análise se caracteriza como um exercício de inferência. O teórico explica que esse exercício é

guiado pelo princípio de que o/a cineasta utiliza a técnica com objetivos específicos, ou seja, o estilo tem um propósito, cumpre determinadas funções. Como será apresentado posteriormente, Baxandall discute com maior profundidade a questão da intencionalidade e o aspecto inferencial da crítica.

Para conduzir as análises, Bordwell propõe quatro funções para o estilo no cinema (denotativa, expressiva, simbólica e decorativa), ressaltando que o uso das técnicas pode servir a mais de uma função. Assim, prioritariamente, o estilo serve para apresentar agentes, ações, espaços e circunstâncias temporais do mundo ficcional ou não ficcional que ocupa a tela (função denotativa). Ele também contribui para representar estados emocionais (função expressiva) ou evocar significados mais gerais e abstratos (função simbólica). Por fim, o estilo pode cumprir uma função decorativa, tornando-se um convite à “apreensão das potencialidades da linguagem cinematográfica quanto à pura produção de padrões” (BORDWELL, 2008, p. 60).

Durante os processos de criação do filme, o/a cineasta é desafiado/a por uma série de problemas, que podem surgir no planejamento, durante a filmagem ou na pós-produção. Para enfrentá-los, o/a realizador/a dispõe de esquemas – termo usado por Gombrich e apropriado por Bordwell para se referir a um conjunto de soluções que, por serem bem-sucedidas em uma determinada tradição, tornaram-se uma norma. O autor destaca que tais normas não devem ser compreendidas como regras imutáveis, mas como um conjunto de práticas privilegiadas⁴. Assim, ainda que tais práticas padronizadas orientem o trabalho de cineastas, há sempre uma margem para que a sua originalidade seja exercida, uma vez que há diferentes formas de manipular os esquemas.

Ou seja, as inovações estilísticas de um filme se destacam contra um pano de fundo de prática rotineira. É isso que devemos esperar, se os diretores têm uma concepção de estilo como repetição e transformações cumulativas, fundadas em esquemas conhecidos. A maioria dos diretores aceita tranquilamente as normas que herda; outros apenas retocam-nas ligeiramente; raros são os que as reestruturam completamente. (BORDWELL, 2008, p. 324)

A noção de esquema traz à tona que analisar o estilo de uma obra específica é necessariamente posicioná-la em diálogo com outras obras, mesmo aquelas que não fazem parte da mesma tradição⁵, respeitando a compatibilidade histórica entre elas.

⁴“Por exemplo, Peter Lehman aponta que o enquadramento subjetivo do olhar dos personagens para a câmera em *O médico e o monstro* [Dr. Jekyll and Mr. Hyde, Rouben Mamoulian, 1932] ‘está certamente em desacordo com o paradigma hollywoodiano habitual’. No entanto, os planos de ponto de vista óptico não são proibidos pelos protocolos clássicos; são apenas menos prováveis que outras opções” (BORDWELL, 2005, p. 294).

⁵Bordwell resalta que até mesmo diretores mais experimentais se articulam em alguma medida com esquemas próprios ao consolidado estilo hollywoodiano: “o filme *Um cão andaluz* (1928), de Dali e Buñuel, paradigma do cinema de vanguarda, tira sua força da apresentação de absurdos repulsivos ou divertidos, ao

Ou seja, ao se deparar com a obra de um/a diretor/a, por exemplo, analistas devem se questionar: quais são as normas do cinema de seu tempo? Nesse sentido, Bordwell destaca que analisar o estilo não se restringe à elaboração de explicações formais, separando a obra investigada do restante do mundo. “É perfeitamente possível descobrir que os fenômenos formais que estamos tentando explicar procedem de causas culturais, institucionais, biográficas e de outros tipos. Na verdade, não podemos prever aonde nos levará uma questão sobre estilo” (2013, p. 19). De modo semelhante, como será discutido mais adiante, Baxandall recorre ao triângulo da reconstituição para afirmar a importância de inserir as obras em seus contextos.

Dessa forma, Bordwell afirma que, para investigar o estilo, precisamos examinar as circunstâncias que influenciaram mais diretamente a execução do filme. É somente por meio desse contexto mais próximo que questões políticas e culturais podem se manifestar (BORDWELL, 2008). E quais são essas circunstâncias? Quais são as redes de limitações que circundam as escolhas dos agentes? Bordwell elenca os seguintes aspectos: tradições; cotidiano do ofício do/a diretor/a; parâmetros institucionais⁶ (por exemplo, o vínculo com o sistema de estúdio, a inserção em um contexto de festivais e situações de ingerência governamental impõem a cineastas diferentes desafios e demandas); modo de produção (levando em conta fatores como limite de tempo, recursos financeiros e outros tipos de recursos); tecnologia (quais as tecnologias disponíveis e quais foram empregadas pelo realizador, como também quais as potencialidades e restrições que são impostas por elas).

Assim, por exemplo, a partir da análise de parte dos elementos citados, Bordwell (2008) propõe algumas razões para o cinema internacional ter incorporado a continuidade intensificada, que teve início nos anos 1960 – um estilo de fazer filmes que preza por uma produção mais intensa de efeitos e pelo movimento, com diálogos dinamizados a partir da montagem rápida e do uso da câmera móvel. Nesse cenário, ganha destaque a influência da televisão, formatando a produção (no período citado, a montagem rápida e o movimento de câmera eram técnicas usadas na TV) e a exibição dos filmes (o filme deveria ter uma boa leitura no monitor do aparelho). Contudo, o autor também menciona a ampliação dos tipos de tomada proporcionada pela tecnologia da *Steadicam* e a demanda do campo por produções mais eficientes que levou ao uso de múltiplas câmeras nas filmagens. Juntos, tais aspectos contribuíram para conformar esse estilo.

mesmo tempo que parece seguir os cânones da continuidade clássica” (2008, p. 72).

⁶Este aspecto é bem desenvolvido por Baxandall a partir do conceito de Troc.

Por sua vez, na análise da obra do cineasta grego Theodoros Angelopoulos, Bordwell (2008) demonstra a importância de entender os objetivos do diretor e como ele se insere em uma determinada tradição cinematográfica para que se possa tecer considerações sobre o seu estilo. O autor descreve, com riqueza de detalhes, os passos percorridos por Angelopoulos para concretizar a pretensão de fazer um cinema de arte reconhecido internacionalmente (sua disponibilidade em falar sobre seus filmes; o modo como subsidiava o trabalho dos críticos; sua inserção no contexto dos festivais, âmbito que definia também formas de financiamento e distribuição; como estabeleceu seu diferencial dentro da tradição do plano-sequência, tendo Michelangelo Antonioni como sua principal referência).

Assim como Bordwell, Baxandall (2006) desenvolve seu método de análise (a crítica inferencial) a partir do paradigma problema/solução. Para o teórico, uma obra de arte, entendida como um objeto histórico, apresenta-se como solução concreta para um problema que o/a artista queria resolver. O caminho investigativo proposto por ele envolve a identificação das causas e intenções que orientaram o processo da produção do quadro. Trata-se de um método de análise que busca classificar as causas das formas. Ou seja, os aspectos visuais do quadro constituem o foco da pesquisa e as condições de produção e o contexto social são acionados na medida em que contribuem para a compreensão desses aspectos.

É importante ressaltar que não é o objetivo do autor resgatar um estado psicológico, a experiência interna de quem produziu a obra. Ele explica que sua concepção de intencionalidade se relaciona à hipótese de que toda ação humana e todo objeto histórico têm um propósito, uma intenção. Dessa forma, mesmo o depoimento de artistas sobre suas obras não deve ser tomado como a última palavra sobre os propósitos daquela produção artística, pois a intenção diz respeito à relação entre a obra e as condições em que ela foi produzida. Ocorre de modo que reconstruir a intenção contida em um quadro significa não só inferir o problema que a pessoa queria resolver, mas também as circunstâncias que a levaram a produzir o objeto tal como ele é. Isso quer dizer que o autor propõe uma forma de análise que articula o/a artista e sua obra a um determinado contexto.

A intencionalidade, enfatiza Baxandall, não deve ser vista como algo estático, mas como um processo ou fluxo intencional. Ela é desenvolvida em inúmeros momentos, pois no processo de criação, no manuseio das tintas, novas circunstâncias vão surgindo e o/a artista reorganiza suas diretrizes a partir disso. Da mesma forma, um olhar comparativo pode revelar situações em que um quadro soluciona um problema que o/a artista tentava resolver já em obras anteriores. Assim,

essa dimensão processual se refere tanto ao processo de criação de uma obra quanto à própria trajetória de um/a artista. Ciente da impossibilidade de reconstituir todos os detalhes, o autor afirma a necessidade de formular esse processo como hipótese.

Por meio da crítica inferencial, o objeto é entendido como um modo racional de atingir um fim e cabe a quem o analisa inferir a finalidade que ele buscava atingir, ou seja, “a ideia de que um quadro é um objeto histórico com causas, produzido por um ator histórico específico em condições específicas, é o que alimenta essa busca pela intenção original do artista” (FONSECA, 2013, p. 46). Assim, a primeira constatação é a de que o/a artista tem um problema objetivo para resolver quando inicia a criação de uma obra. Baxandall concebe o “encargo geral” em termos de uma fórmula não descritiva genérica o bastante para abranger características dos mais diversos casos particulares, definida da seguinte maneira: “fazer manchas ou traços numa superfície plana de modo que o interesse visual dessas marcas tenha um objetivo” (BAXANDALL, 2006, p. 82).

A formulação do problema pode partir da iniciativa do/a próprio/a artista ou de uma encomenda de outra pessoa, mas nas duas situações as diretrizes, condições locais que especificam o encargo geral, transformando-o em um problema suscetível de ser resolvido, são elaboradas pelos artistas, uma vez que são necessariamente resultado de sua visão particular da pintura. Assim, ao analisar o quadro *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler*, de Pablo Picasso, o autor apresenta três aspectos específicos do problema do pintor: “tensão entre o plano da tela e a tridimensionalidade do objeto; tensão entre forma e cor; tensão entre a ficção da instantaneidade e uma relação prolongada do pintor com o objeto” (BAXANDALL, 2006, p. 86).

Para lidar com suas diretrizes, artistas se deparam com diversos meios à sua disposição e com restrições que lhes são impostas, ambos compreendidos pelo autor como circunstâncias de natureza cultural. Baxandall propõe classificar esse conjunto de possibilidades em três grupos: fatos materiais (recursos materiais que poderiam ser empregados na obra; modelos, (as tradições com as quais o/a artista dialoga e aquelas que são refutadas; como uma determinada técnica vem sendo utilizada até então; em quais momentos houve êxito e em quais situações os resultados não foram satisfatórios); considerações de ordem estética (avaliações críticas, diversidade de gostos). Cada um desses grupos apresenta uma gama de opções e a obra adquire uma determinada forma porque o/a artista fez uma escolha entre todos os recursos disponíveis.

Assim, de que maneira podemos ter acesso à intenção que moveu a execução da obra? Os elementos apresentados aqui são sistematizados em um modelo que Baxandall chama de “triângulo da reconstituição”. Trata-se de um diagrama que, ao esboçar de modo simplificado a atividade de racionalidade intencional do/a artista,

contribui para a elaboração de conceitos que têm algo em comum com a reflexão feita pelo/a artista no momento da produção: conceitos relativos ao encargo e à diretriz (termos do problema), aos recursos que o artista usou e deixou de usar, às possibilidades culturalmente determinadas (cultura) e à descrição da obra (descrição).

Sobre este último aspecto, Baxandall destaca a inutilidade de elaborar uma descrição com o intuito de fazer o leitor visualizar o quadro, uma vez que há incompatibilidade entre linguagem e imagem que faz que essa tarefa nunca se concretize. A função da descrição seria representar o que pensamos sobre o quadro, apontar os aspectos que despertam o nosso interesse. Sendo assim, o acesso às obras analisadas é fundamental para a leitura de uma descrição. Ele determina o sentido das palavras e conceitos que utilizamos para descrever os quadros, fazendo que haja um reforço mútuo entre os conceitos e os objetos. “O conceito aprofunda a percepção do objeto e o objeto aprofunda a referência da palavra” (BAXANDALL, 2006, p. 72).

Para articular o conjunto de aspectos circunstanciais que constituem a relação entre o/a pintor/a e sua cultura em uma espécie de ambiência onde as trocas acontecem, Baxandall (2006, p. 89) lança mão do conceito de Troc, definido como uma “forma de relação em que duas classes de pessoas pertencentes à mesma cultura são livres para fazer escolhas num processo de permuta, sendo que toda escolha influi no universo da permuta e, por conseguinte, em todos os participantes”.

Ele explica que o Troc se aproxima da noção de mercado, mas, para abranger a especificidade do campo da pintura, ele prefere utilizar outro termo. Assim, por exemplo, nesse âmbito, a moeda de troca entre artistas e compradores é mais diversificada do que uma simples transação entre dinheiro e bem adquirido. Além do recurso financeiro, há outras possibilidades de gratificação, como aprovação das pessoas, novas amizades, autoconfiança, novas ideias, habilidades visuais, história pessoal vinculada a uma determinada tradição artística.

No espaço do Troc, há a interferência de diferentes quadros institucionais, em que circulam pressupostos sobre o que são a pintura e os critérios valorativos. Nesse sentido, as práticas e os modelos vigentes nas instituições, por vezes, podem ser referendados em épocas anteriores ou até mesmo em outros tipos de bens, que não a pintura. Entre os exemplos citados por Baxandall, podemos citar aqueles marchands que fixavam os preços das produções de acordo com as dimensões das telas e que as obras de Piero della Francesca eram contratadas de acordo com procedimentos utilizados para manufaturas encomendadas.

O conceito de Troc nos ajuda a compreender melhor o contexto de atuação do/a artista, identificando as instituições e os atores sociais envolvidos, como também

suas dinâmicas de ação. Nesse sentido, Baxandall (2006) expõe as diferenças entre Piero della Francesca, pintor da época renascentista, que majoritariamente trabalhava por encomenda, e pintores de Paris no início do século XX, que pintavam por iniciativa própria e tinham também a incumbência de fazer suas produções circularem⁷. O que ocorria por meio de exposições coletivas (salões oficiais e dissidentes), de negociantes de artes (marchands) e da imprensa (grande imprensa e imprensa de vanguarda). “Se fazer parte de um grupo reconhecido era uma forma de manter-se à tona no redemoinho dos salões dissidentes, afirmar-se como um indivíduo de talento era uma maneira de fazê-lo na voragem do mundo dos marchands” (BAXANDALL, 2006, p. 99).

Fonseca (2013) se apropria do conceito de Troc para analisar como a inovação no modo de produzir quadrinhos da cartunista Laerte Coutinho, que passou a partir de 2004 a imprimir em suas tiras uma variedade de significados que não se limitavam mais ao humor, configurou-se não somente como uma mudança estilística, mas também como uma proposta de transformação do próprio mercado material e simbólico dos quadrinhos, uma vez que os novos formatos suscitaram uma alteração do contrato implícito entre a cartunista, os jornais que contratavam seu trabalho, leitores, críticos e colegas de profissão, gerando adesões e resistências. Baxandall (2006) ressalta que as situações que ocorrem no âmbito do Troc só devem ser convocadas quando são necessárias para a compreensão da forma que um quadro alcançou. Para que o método apresentado aqui seja aplicado com coerência e consistência, ele sugere que analistas se guiem por três posturas autocríticas, que ele denomina legitimidade, ordem pictórica e necessidade.

A primeira refere-se a uma adequação externa pois, para evitar a construção de argumentos anacrônicos, um quadro é analisado em articulação com outras produções do/da artista com o intuito de perceber uma continuidade de fundo. Do mesmo modo que Bordwell chama a atenção para o fato de que os esquemas não são normas rígidas, ou seja, há usos imprevistos e não proibidos, Baxandall também argumenta que a busca da legitimidade não pode ser tão extrema a ponto de desconsiderar inadvertências e provocações. Por meio da segunda recomendação, a ordem pictórica, o autor reconhece que os quadros têm uma organização interna, uma unidade que deve ser o foco da investigação. Há uma articulação entre os elementos constitutivos da obra que proporciona a ela um caráter sistêmico.

⁷No livro *O olhar renascente*, Baxandall esclarece que o modo como os quadros são adquiridos na atualidade não deve ser interpretado como uma maior valorização do talento individual do artista, mas como consequência de uma sociedade que vive de acordo com outra organização comercial. “O modelo do mercado de pintura tende a se assimilar àquele de produções mais substanciais: o período pós-romântico é também pós-revolução industrial, e hoje a maioria dentre nós compra quase todos os móveis pré-fabricados também” (BAXANDALL, 1991, p. 14).

A terceira postura, a necessidade, também é muito discutida por Bordwell (2008, p. 312), que afirma que “o objetivo do historiador é passar dos fatores culturais às características estilísticas por meio de passos curtos e cuidadosos, não por grandes saltos”. Do mesmo modo, para Baxandall, só devem integrar a análise as explicações que contribuem para uma maior compreensão do quadro como objeto de percepção visual. “As circunstâncias se prendem a formas e cores por uma espécie de implicação prática que não podemos romper. Se o caráter das formas e das cores não os exige ou manifesta, não as invocamos” (BAXANDALL, 2006, p. 191), portanto, de maneira sucinta, aqui o autor enfatiza a autoridade da ordem pictórica.

Ao analisar como Piero della Francesca consegue construir o seu diferencial ao produzir *O batismo de Cristo*, uma obra encomendada para um formato que apresentava várias restrições (o retábulo), Baxandall faz as seguintes afirmações:

Uma característica do estilo de pintar de Piero della Francesca resulta ao mesmo tempo da difusão de uma técnica numa cultura e da decisão de um indivíduo de adotá-la. [...] A perspectiva, a proporção e a análise euclidiana são elementos conspícuos em sua pintura, refletindo a presença desses elementos na cultura italiana da época. (BAXANDALL, 2006, p. 160)

Porém, destaca o autor, foi Piero quem optou por utilizar esses recursos. Outros pintores da época não fizeram o mesmo. De modo similar, ao analisar um quadro de Picasso, Baxandall argumenta que “o processo de descobrir uma solução pelo manejo de um material sempre contém uma curiosa impessoalidade. [...] Mas a enunciação exata de uma diretriz é sempre um ato muito pessoal do pintor”⁸ (BAXANDALL, 2006, p. 87).

Com base nessas afirmações e no modo como constrói seu método e seus conceitos, é possível concluir que, para Baxandall, o estilo se desenvolve a partir do modo como o/a artista se apropria de determinadas técnicas e tradições. Ou seja, como a partir da percepção de produções de outros artistas e de obras próprias são construídas soluções para problemas que surgem ao longo de uma trajetória, criando algo que se torna um modo próprio de lidar com aquelas questões. Em síntese, ao se tornarem um padrão de intenção, as escolhas únicas que surgem como respostas a um determinado contexto social e material definem o estilo de um agente criador.

Ao investigarem os produtos artísticos a partir do paradigma problema/solução, analistas enfrentam algumas dificuldades para reconstituir o problema que se apresentava ao agente criador, as possibilidades que estavam ao seu dispor e o que o levou

⁸Bordwell (2008, p. 311) assume um posicionamento semelhante quando analisa situações em que um contexto social e instituições culturais sugerem ou demandam um estilo particular, a exemplo da relação entre o realismo socialista e o regime soviético: “a instituição define os fins ou as questões a serem tratadas e, algumas vezes, os meios, mas o artista pode realizar os fins de maneiras distintas”.

a optar pela forma que está concretizada na obra. Isso ocorre porque esses processos de criação geralmente não são documentados e os/as realizadores/as incorporam os esquemas de tal modo que realizam seu trabalho de modo intuitivo. “Muitas vezes um artista vê como corriqueiras ações e decisões que na verdade são bastante específicas do seu fazer artístico” (FONSECA, 2013, p. 49), por isso a importância de, perante as restrições impostas pelos objetos, fazer uso de uma variedade de fontes de informação para que o método seja aplicado de modo a produzir análises consistentes.

Entre os recursos utilizados por Bordwell e Baxandall, figuram: catálogos de salões; textos críticos publicados na imprensa; estudos, quadros, depoimentos e fotos de artistas investigados; quadros, gravuras e depoimentos de artistas contemporâneos ao pintor analisado; filmes; livros de entrevistas com cineastas; livros sobre técnica cinematográfica e sobre o contexto do ofício; críticas; compilações sobre o cinema de uma determinada nacionalidade; revistas de cinema; entrevistas com parceiros criativos, a exemplo de diretores de fotografia; pesquisas acadêmicas sobre cineastas; depoimentos de diretores consagrados e contemporâneos ao agente analisado. Em relação ao campo do cinema, Bordwell (2008) destaca também a facilidade proporcionada na atualidade pelo DVD, que se mantém fiel à forma original do filme e ainda apresenta comentários dos diretores que contribuem para o entendimento do processo de enfrentamento de problemas e de escolha de soluções.

Considerações finais

Os dois autores recorrem aos métodos apresentados aqui com o mesmo objetivo: refinar as percepções sobre os objetos analisados. Assim, se Baxandall (2006, p. 28) explica que se dedica à crítica, no sentido de “pensar ou dizer a respeito de um quadro coisas que ajudam a aguçar o prazer legítimo que ele nos proporciona”, Bordwell (2008, p. 343) afirma que “uma abordagem que enfatize o estilo e a forma pode ajudar os espectadores a apreciar melhor os filmes que veem, e ao mesmo tempo fazer com que os aspirantes a diretores sejam mais conscientes da série de escolhas possíveis”.

Suas propostas analíticas são bem equilibradas. Os recursos metodológicos utilizados pelos dois autores propiciam o desenvolvimento de pesquisas que não são nem uma análise imanente das obras que desconsidera a trajetória de seus criadores e o seu contexto, nem uma investigação que leva em conta a biografia do agente, mas o faz a partir de uma mística da genialidade, como se ele não estivesse inserido em um contexto social. Além disso, o caminho contrário, no qual a estrutura formal é renegada em favor do debate sobre grandes questões sociais e culturais, também é refutado.

São métodos flexíveis o bastante para que as obras não sejam aprisionadas pelos conceitos. Nesse sentido, não há o intuito de impor verdades às produções analisadas, atribuir a priori um determinado rótulo, pois ambos entendem que a obra e seus modos de composição são primordiais para a investigação. Ao mesmo tempo, existe a preocupação em problematizá-las a partir do seu tempo histórico.

A contextualização histórica é declaradamente um fator importante para os dois autores. Embora esse não seja o foco deste trabalho, Baxandall especialmente tem o cuidado de elaborar, não só em *Padrões de intenção*, mas, sobretudo, em outra obra, *O olhar renascente*, uma série de categorias de análise que contribuem para que pesquisadores consigam alcançar a estrutura das intenções de pintores de períodos distantes sem produzir leituras anacrônicas.

Nesse sentido, por exemplo, analisar uma pintura do século XV demanda compreendê-la como uma relação social entre o pintor e quem encomenda o quadro, perpassada por instituições e convenções diferentes das nossas. Assim, o/a analista deve levar em conta que, por se tratar de uma pintura religiosa, a encomenda era vinculada às funções que ela tinha que cumprir: “contar uma história de maneira clara para os simples, e facilmente memorizável para os esquecidos, e com pleno uso de todos os recursos emocionais que oferece o sentido da visão” (BAXANDALL, 1991, p. 50).

Além de bem próximos, em alguma medida, os métodos propostos por Bordwell e Baxandall se complementam. Dessa forma, se por um lado Bordwell define de maneira mais explícita o que é o estilo, quais são seus elementos constitutivos e suas funções, desenvolvendo um método que também permite aliar o estudo de técnicas cinematográficas a estratégias narrativas (o que torna mais nítida a aplicabilidade de sua proposta em outras produções audiovisuais), Baxandall consegue expor de modo mais sistematizado as circunstâncias relacionadas à produção da obra artística por meio do triângulo da reconstituição, do conceito de Troc e das três posturas autocríticas.

O esforço dos dois autores em compreender em que ponto se concentram os processos de decisão, quais são os responsáveis por indicar as diretrizes das obras, permite que as propostas analíticas contemplem uma diversidade de agentes criadores, que experimentam diferentes graus de autonomia no seu processo criativo. É fundamental ainda o alerta de Baxandall sobre a intenção ser algo que ultrapassa o que diz o próprio criador. Sobre tudo entre aqueles pesquisadores que têm acesso a muitos depoimentos de realizadores, não só pode haver uma hesitação em propor interpretações que não estão presentes no discurso de criadores, como, muitas vezes, analistas se tornam reféns de uma fala autorizada, recorrendo somente às explicações de artistas para analisar os aspectos estilísticos. Igualmente importante é o modo como ele situa o papel da descrição dentro da análise de uma determinada obra.

De modo que a presente sistematização dos elementos que constituem as propostas analíticas desenvolvidas pelos dois autores tem, sobretudo, a intenção de incentivar pesquisadores que trabalham com as mais variadas obras audiovisuais a se apropriarem deles, uma vez que os métodos elaborados por Baxandall e Bordwell têm potencial para serem utilizados na investigação de diversas produções artísticas, possibilitando grandes saltos analíticos.

Referências

ANEAS, T. G. *Estilo e autoria no campo do filme publicitário: os casos de “cachorro-peixe” e “últimos desejos da kombi”*, da Almapbbdo. 2016. 383 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/x7JfdQ>>. Acesso em: 27 jul. 2017.

BAXANDALL, M. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BORDWELL, D. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. In: RAMOS, F. P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Senac, 2005. p. 277-301. v. 2.

_____. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.

_____. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

FONSECA, D. G. D. *Subversão em três quadros: padrões de intenção na obra de Laerte Coutinho*. 2013. 126 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/iGUkvo>>. Acesso em 15 ago. 2016.

MAUÉS, J. P. *Chang Cheh e o cinema da força: estudo estilístico a partir de dez filmes do diretor*. 2013. 198 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/bU2MVj>>. Acesso em 26 jul. 2017.

submetido em: 15 abr. 2017 | aprovado em: 21 ago. 2017.



La producción de secuelas en el cine clásico argentino

*Sequel production in
Argentine classical cinema*



Alejandro Kelly Hopfenblatt¹

¹Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”. Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Becario postdoctoral del CONICET con una investigación sobre las industrias cinematográficas latinoamericanas en el período clásico desde una perspectiva transnacional. Es miembro del *Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine* (CIyNE) y socio activo de la *Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* (ASAECA), y la *Latin American Studies Association* (LASA). En 2017 resultó ganador de la Tercera Edición del Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre Cine Argentino-Biblioteca ENERC con su libro *Modernidad y teléfonos blancos: la comedia burguesa en el cine argentino de los años 40*.

Resumen: la secuela cinematográfica suele ser señalada como uno de los principales síntomas de la excesiva comercialización del cine industrial. No obstante, al considerar su presencia en la comedia clásica argentina, se manifiestan otros factores que han incidido históricamente en su producción. En un marco de renovación y reformulación de los sistemas de estrellas y géneros, actores consagrados como Luis Sandrini y Mirtha Legrand recurrieron a ella como una forma de consolidar las transformaciones de sus personajes y renovar los contratos con su público. Detenerse en estos casos, permite profundizar la comprensión de las complejas estrategias comerciales e industriales del cine argentino de los 40.

Palabras clave: secuela; cine clásico; comedia cinematográfica; sistema de estrellas; sistema de géneros.

Abstract: film sequels are usually marked as one of the main symptoms of industrial cinema's excessive commercialization. However, considering their presence in classical Argentine comedy, other factors that have historically influenced their production arise. In a context of star and genre systems' renovation and reformulation, renowned performers such as Luis Sandrini y Mirtha Legrand turned to it as a way to consolidate their characters' transformations and renew their contracts with their audiences. Focusing on these cases allows a deepening in the comprehension of the complex commercial and industrial strategies carried on by Argentine cinema in the 1940s.

Keywords: sequel; classical cinema; film comedy; star system; genre System.

Desde sus inicios, la narrativa occidental ha apelado a la elaboración de secuelas para extender sus relatos y seguir las vivencias de sus personajes. Ya sea con Ulises, Don Quijote o Martín Fierro, esta estrategia ha sido recurrente para la construcción de mitos e imaginarios, la afirmación de sus autores y la explotación comercial de fórmulas exitosas. Recuperando esta tradición, esta práctica ha pasado en las últimas décadas a ser uno de los principales ejes de la industria del entretenimiento global, asociada a la idea del *blockbuster* y el cine *mainstream* de Hollywood, que suele ser menospreciada tanto desde la crítica especializada como desde los estudios de cine, considerándola un mecanismo comercial donde importan más los fines recaudatorios que las búsquedas estéticas y narrativas.

Como señala Carolyn Jess-Cooke, actualmente, se tiende a considerarla como “un engaño, un ejercicio fundamentalmente inferior, una forma de virus cinematográfico, o un refrito canibalístico diseñado para exprimir todo el valor de producciones previas” (2009, p. 1)². Es así que la secuela ha sido vista como uno de los mayores síntomas de los peligros que implica el *blockbuster* para el cine contemporáneo, a tal punto que el crítico J. Hoberman acuñó el término ‘secuelitis’ para hablar de este síndrome.

Stuart Henderson (2014) señala que estos abordajes se suelen centrar en el cine *mainstream* contemporáneo, ignorando la amplitud de su tradición en la historia del cine universal. De igual modo, subraya que al momento de considerar su historia dentro del medio es necesario dar cuenta del status dinámico del término, ya que conviven dentro de estas prácticas los seriales, las precuelas, las franquicias y los remakes. Al retomar esta fluidez en su existencia se vuelve necesario repensar las miradas contemporáneas para detenerse en las circunstancias particulares que llevaron a su producción en distintos momentos de la historia del cine.

De este modo, se puede proponer nuevas miradas para estudiarla, relacionadas con la cultura popular y las dinámicas del entramado de medios que conformaron la industria del entretenimiento. Esto se hace más necesario al detenerse en las secuelas fílmicas producidas por las cinematografías nacionales periféricas fuera de los cines de Hollywood y Europa. En sus intentos de llevar adelante sus propios proyectos industriales, estos países desarrollaron sus prácticas de producción en contextos específicos y con objetivos que respondían a coyunturas particulares. Al mismo tiempo, analizar estas dinámicas dentro de estas industrias permite profundizar y complejizar su caracterización y sus relaciones con las tendencias provenientes de los cines centrales.

²Traducción propia del autor.

Tomando en cuenta estas consideraciones, proponemos detenernos en el caso del cine argentino de la primera mitad de la década de 1940. Estos años han sido caracterizados como el momento de consolidación de la industria fílmica nacional, donde se expandió el mercado y se apuntaló su sistema de producción (PEÑA, 2012). Este afianzamiento del modelo industrial se basó sobre tres procesos simultáneos: la conformación de un sistema de estrellas propiamente cinematográfico, la diversificación de temáticas y universos de representación, y la ampliación del público incorporando a sectores medios y altos.

Las transformaciones del sistema industrial implicaron la necesidad de formular nuevas estrategias narrativas y representacionales que permitieran consolidar la producción y su explotación comercial. En esta dinámica jugaron un rol central los sistemas de géneros y estrellas que se configuraron en torno fundamentalmente de la comedia y el melodrama. Fue justamente en torno a algunas de las principales figuras de la comedia que se produjeron en la primera mitad de los años 40 un conjunto de secuelas que planteaban una continuidad narrativa diegética entre distintos films, consolidando la creación de universos y personajes constantes.

Es el objetivo de este artículo considerar las dinámicas configuradas a partir del entrecruzamiento de las dimensiones narrativas, comerciales e industriales de estas secuelas en un contexto de consolidación industrial del cine argentino clásico. Para ello, consideraremos sus exponentes más representativos desde una doble perspectiva que dé cuenta de las búsquedas que impulsaron su producción. Por un lado, la relación entre esta producción de secuelas con las transformaciones de la comedia fílmica en Argentina y los distintos modelos que se fueron generando. Por otro lado, analizaremos estas secuelas como estrategias para consolidar las transformaciones a los textos estelares de sus protagonistas, afianzando y renovando su contrato con los espectadores.

Sobre la secuela cinematográfica

Considerada como parte fundamental de las mecánicas del cine *mainstream*, la secuela cinematográfica ha comenzado a generar más interés en los últimos años con el giro de los estudios de cine hacia la faceta masiva y comercial del hecho fílmico. Alejándose de las perspectivas estéticas o formales, se ha comenzado a prestar más atención a la vasta producción industrial desde abordajes que conjugan el análisis fílmico con la historia cultural y los estudios de recepción.

En este marco, un punto de gran interés es lo que Amanda Ann Klein y R. Barton Palmer (2016) denominan las ‘multiplicidades’. Con este término se refieren a la red de producciones de la industria del entretenimiento que presentan lo ‘nuevo’ en un contexto familiar organizado a partir de la intertextualidad. Dentro de ellas se pueden contar los ciclos, los remakes, los refritos y las secuelas, modalidades que llevan a considerar los textos fílmicos como parte de un flujo transtextual y transmedial y a repensar las relaciones de audiencias y productores con la práctica de la repetición en la producción fílmica.

Si bien el foco de investigación sobre las multiplicidades ha sido sobre el período contemporáneo, gran parte de los estudios señalan que ya desde sus comienzos el cine tendió hacia la reiteración de fórmulas exitosas y la construcción de narrativas marcadamente intertextuales. A partir de los seriales que se consagraron desde la década de 1910 en Francia y Estados Unidos se inició la práctica industrial que fue afinándose y especializándose en los años siguientes. Henderson (2014) señala que las bases económicas para la producción de Hollywood en los años 30 y 40 se cimentaron sobre la producción de secuelas de producción rápida y barata que garantizaban amplios márgenes de ganancia a los estudios.

Para pensar estas producciones, la bibliografía sobre las secuelas en el cine suele tomar como punto de partida los estudios de Gérard Genette (1989) sobre la transtextualidad, fundamentalmente en lo que refiere a la hipertextualidad. Con esta categoría, se refiere a la relación que une dos textos –el hipertexto y el hipotexto– de tal forma que su relación no es solamente la de un comentario, sino que uno deriva del otro.

Genette (1989, p. 19) diferencia esta modalidad de otras formas transtextuales, como los paratextos y metatextos, al señalar que la hipertextualidad implica, generalmente, la producción de un nuevo texto por medio de la transformación o la imitación. En este sentido destaca el peligro de esta concepción, ya que entenderla de modo amplio “nos llevaría a incluir la totalidad de la literatura universal en el campo de la hipertextualidad, lo que haría imposible su estudio”.

Esta dimensión se vuelve aún más problemática para considerar la secuela fílmica, dado el carácter moderno e industrial del cine. Entre la transposición de fuentes literarias y teatrales, la recurrencia de reformulaciones de tópicos de la narrativa clásica y la producción estandarizada del medio, la hipertextualidad termina siendo una categoría que atraviesa todo el cine industrial. Es así que Jess-Cooke señala que para analizar la secuela en el cine, la categoría de Genette más pertinente es la de la paratextualidad, que lleva a considerar al film más allá de su narrativa y en relación con aquellos textos secundarios que se producen a partir de él. Desde esta perspectiva, el análisis de estas películas no puede dejar de lado su dimensión comercial e industrial

y los modos en que ésta se articula con las formas narrativas y representacionales. Los paratextos cumplen, fundamentalmente, la función de informar al espectador del carácter de ‘secuela’ del film y asegurar el contrato de familiaridad con la obra.

Esta preeminencia de un pacto tácito con las expectativas del espectador permite considerar la estrecha relación entre la secuela fílmica y los géneros cinematográficos. En ambos casos la reiteración de ciertos elementos narrativos, formales e iconográficos sostiene la intertextualidad frente al espectador. Las secuelas suelen estar insertas dentro de lo que Rick Altman (2000) denomina los ciclos genéricos. Estos ciclos se caracterizan, usualmente, por un primer film exitoso a partir del cual se comienzan a producir derivados que repiten o reinterpretan sus fórmulas narrativas y espectaculares. De este modo, se va generando un proceso en el que la secuela –y otras formas de las multiplicidades narrativas– ayudan a la conformación del género, tanto desde el punto de vista de los productores como delante de la mirada del público.

La relación entre las secuelas y los géneros fílmicos se manifiesta claramente en el caso del cine clásico argentino, donde todos los casos que se pueden identificar corresponden a la comedia. En un cine que se dedicó, fundamentalmente, a pocos géneros –primando el melodrama, el drama social, el film histórico y el policial–, la comedia con raíces populares fue uno de sus principales motores, rápidamente tomando un lugar central en las primeras décadas del cine clásico argentino.

La producción de secuelas con continuidad cronológica en el campo de la comedia se dio en el marco de un proceso de transformación y revitalización del género. Consolidado en los años 30 como un modelo construido en torno a cómicos populares como Luis Sandrini y Pepe Arias, hacia finales de la década comenzó a surgir una nueva forma con universos de representación alternativos. Esta comedia de ambientación burguesa planteaba un mundo armónico poblado por familias de clase media y alta, donde no existían problemas sociales o laborales y las tramas tendían a situaciones familiares y románticas (KELLY HOPFENBLATT, 2014).

La comedia burguesa supuso así una profunda transformación hacia el interior del cine argentino, proponiendo escenarios idílicos alternativos a aquellos que habían dominado el género en la década previa. Estos cambios trajeron aparejados, a su vez, una renovación en el sistema de estrellas, con el surgimiento de nuevas figuras con gran convocatoria de público. Se destacaron entre ellas actrices como Mirtha Legrand o María Duval, las principales representantes del ‘cine de ingenuas’, una serie de películas con relatos idílicos protagonizados por candidas adolescentes virginales. Su irrupción obligó a un reordenamiento del panteón de astros de la comedia y una reformulación de los imaginarios dominantes.

Es en este contexto que se da la producción de secuelas en el cine clásico argentino. Dentro de estas transformaciones del campo filmico, las distintas compañías productoras formularon propuestas novedosas que dieron cuenta de la consolidación del cine nacional y la sofisticación de sus técnicas narrativas y representacionales. Nos detendremos a continuación en dos casos particulares que permiten vislumbrar algunos de los aspectos troncales que estructuraron esta práctica: *La danza de la fortuna* (1944), de Luis Bayón Herrera, y *La señora de Pérez se divorcia* (1945), de Carlos Hugo Christensen. En ellos, Luis Sandrini y Mirtha Legrand encontraron vías para renovar sus contratos estelares con su público, planteando cambios en sus personajes que se construyeron y afirmaron a lo largo de la continuidad cronológica de los relatos.

La secuela como vehículo para la refuncionalización del texto estrella de un cómico popular

Luis Sandrini fue la principal estrella de la comedia filmica argentina en la primera década de producción industrial. A partir de su participación en las dos primeras películas sonoras, *¡Tango!* (1933), de Luis Moglia Barth, y *Los tres berretines* (1933), de Enrique Susini, comenzó un dominio sobre el género que se consolidó en un conjunto de películas que filmó con Manuel Romero: *La muchachada de a bordo* (1936), *Don Quijote del altillo* (1936) y *El cañonero de Giles* (1937).

En estos films el cómico consolidó un personaje que recordaba al pathos chaplinesco. César Maranghello lo caracteriza como “intuitivo, rápido mentalmente, risueño, enamoradizo pero reprimido, inquieto pero conservador, tierno pero con coraje frente a la injusticia. Sus valores privilegiaban a la madre, a la familia, al barrio y a los amigos, sin desdeñar a la mujer y su honra” (2005, p. 59). Matthew Karush destaca que una característica fundamental de su personaje había sido su “pereza amigable, su rechazo de la respetabilidad y una tendencia al altruismo” (2012, p. 118). De este modo fue conformando un personaje asociado a la cultura popular que se planteaba, constantemente, por fuera de la sociedad, y orgulloso de ello.

A finales de la década, Sandrini comenzó a buscar ampliar sus posibilidades dentro de la industria. En primer lugar, intentó ingresar en el terreno de la producción con resultados económicamente catastróficos. Necesitado de dinero, firmó hacia comienzos de 1940 contratos exclusivos con Argentina Sono Film y Establecimientos Filmadores Argentinos (EFA), los cuales derivó en una incompatibilidad laboral que se dirimió en la justicia. Todas estas circunstancias fueron desgastando la imagen del cómico dentro de la industria y devaluando su

cachet. Eventualmente, llegaría a un acuerdo con ambas partes y entraría a trabajar en EFA, donde se quedó hasta mediados de la década.

En este contexto, el cómico comenzó a plantear públicamente la necesidad de renovar su texto actoral, planteando una visión más integradora de su personaje. En declaraciones a *Cine Prensa* en marzo de 1940 destacaba que:

No quisiera cambiar el tipo, porque está en mi modalidad y es difícil de cambiar; pero sí, paulatinamente, me gustaría hacer trabajos más brillantes. El galán cómico de mejores modales, mejor vestido, con un poco de refinamiento y suspicacia, sin rozar continuamente la arbitrariedad, y algo más limpio en el léxico, eso es lo que quisiera hacer. No estoy descontento con el tipo que me ha proporcionado tantas satisfacciones, pero entiendo que los artistas, sobre todo los cómicos, debemos renovarnos constantemente (citado en MARANGHELLO, 2005, p. 41).

La idea de renovación no se basaba solamente en la necesidad de alterar su texto estrella, sino, fundamentalmente, en la exigencia de la producción industrial de diversificar su oferta para asegurarse su desarrollo económico. Hasta su partida a México, a mediados de la década, Sandrini buscaría nuevos caminos que, al menos gradualmente, le permitieran ir creando personajes alternativos que tendieran hacia formas de integración a través de la movilidad social ascendente.

Fue así que dentro de EFA incursionó en diversas realizaciones que planteaban posibles vías de renovación. En *Secuestro sensacional!!!* (1942), de Luis Bayón Herrera, entablaba una relación paternal y casi amorosa con una niña ingenua, terminando en la posibilidad de un matrimonio y un ascenso social. En *Los dos rivales* (1944), de Luis Bayón Herrera, por su parte, formaba una dupla con otra gran estrella popular, Hugo del Carril, interpretando a dos periodistas envueltos en una trama criminal. Estos casos presentaban oscilaciones y leves cambios a los relatos típicos del cómico, combinándolo con nuevas figuras para probar su posible química.

Uno de los casos más exitosos, en este sentido, fue su trabajo junto a Olinda Bozán en *La casa de los millones* (1942), de Luis Bayón Herrera. Allí encarnaba a Fulgencio, un hombre humilde en busca de trabajo que termina siendo empleado para hacerse cargo de las tareas domésticas en la mansión de Doña Fulgencia, una mujer que ha heredado recientemente una fortuna de su difunto esposo. Siendo ella rechazada por su familia y por su ambiente social, Fortunato termina convirtiéndose en su único amigo y confidente. Cuando la familia de la mujer la interna en un manicomio para poder quedarse con sus bienes, Fortunato la rescata y huyen juntos en una avioneta. El film culmina con ambos enyesados en un hospital luego de chocar el vehículo, manteniendo una conversación que juega entre la amistad y el coqueteo romántico.

A lo largo del film, Sandrini plantea este intento de renovación, alternando entre sus rutinas clásicas y nuevas propuestas que lo posicionan como un galán. Esto se puede observar al contrastar dos escenas donde interactúa con Fulgencia. Cuando Fortunato es contratado para trabajar en su casa, debe cumplir las labores de todo el personal doméstico, incluyendo las sirvientas. Es así que se presenta una escena de su transformación, vistiéndose con ropas de mujer, maquillándose y peinándose. La jovial musicalización apela a un humor que remite al slapstick, centrado en los movimientos exagerados del cómico.

Más adelante en el film, siendo ya confidente de Fulgencia, ella lo invita a una boite a bailar el boogie. Para ello, Fortunato debe nuevamente transformarse, con un nuevo corte de pelo y nuevas ropas. Bayón Herrera presenta otra vez un montaje, con la misma melodía de la secuencia anterior interpretada de modo más sereno y con menor excitación. El montaje visual, mientras tanto, presenta al personaje en una peluquería, arreglándose las uñas y el pelo.

Al musicalizar ambas secuencias con la misma melodía, se resalta esta dualidad constante que presenta Sandrini y su personaje en la película, presentando sus transformaciones como una de las principales temáticas del film. De este modo, el cómico se permitía comenzar a mostrarse como parte del mundo moderno de la gran urbe porteña, dejando de lado el rechazo a este ambiente que manifestaba en sus films anteriores. Esta renovación fue festejada por la crítica y supuso un éxito de público, llevando a una secuela, *La danza de la fortuna*, donde Fulgencia pasa a un lugar secundario y el relato se centra en las nuevas posibilidades que el personaje de Fortunato le brindó al cómico.

Es en ese sentido que la secuela puede ser pensada como una continuación necesaria que le permitió construir su personaje a partir de estos cambios iniciales que había desarrollado. Aquí, el relato se inicia en el hospital donde terminaba *La casa de los millones*, con ambos personajes enyesados. Cuando a Fortunato le comunican que Fulgencia se encuentra a punto de morir, decide casarse con ella. Mientras la mujer sigue internada convalesciente, él sale del hospital y comienza a vivir una vida licenciosa, gozando de la fortuna de su esposa. Sin embargo, Doña Fulgencia se recupera y, luego de fracasar en su intento de deshacerse de ella, ambos se ven obligados a vivir como un matrimonio.

La condición de secuela de *La danza de la fortuna* es resaltada en las primeras secuencias del film, donde ambos personajes se encuentran aún en el hospital. Mientras Fortunato disfruta de la atención de las enfermeras, Fulgencia,

las llama desesperada por el intercomunicador³. Luego de mostrar el estado de ambos personajes, se presenta Aquiles (Héctor Quintanilla), el mayordomo, que es el único personaje por fuera de los protagonistas que se continúa de un film al otro. Su función aquí es la de recapitular los hechos sucedidos en el film anterior, al punto de que se refiere a la casa de Doña Fulgencia diciendo que “Jauja era aquella casa, como que la llamaban la casa de los millones”, estableciendo claramente esta alusión al film previo.

Luego, junto con las enfermeras recuerdan la internación de Fulgencia en el manicomio, su escape con Fortunato y el accidente del avión. No obstante, una vez establecida esta continuidad, se deja claro que el objetivo del relato es continuar la transformación del personaje asociado a Sandrini. Es así que el centro de la trama pasa por sus aventuras en la vida nocturna y su involucramiento con un grupo de estafadores que operan en uno de los salones a los que concurre.

Esta faceta urbana y moderna del cómico es presentada en una clásica secuencia de montaje, apenas sale del hospital. Allí, el film ya no se detiene en mostrar el proceso de transformación, como sucedía en *La casa de los millones*, sino que lo presenta directamente asistiendo al hipódromo, saliendo a comer y a bailar con varias mujeres, mientras las imágenes se articulan con las luces de neón de las boites y salones a los que concurren.

Las intenciones de centrar la trama en la modernización de Sandrini son resaltadas en los recursos actorales del cómico, donde se comienza a alejar de sus estrategias tradicionales del tartamudeo, la gestualidad acentuada y el *pathos* chaplinesco. Aquí, en cambio, se encuentra en situaciones que permiten otro tipo de humor, muchas veces centrado en su adopción de nuevas identidades relacionadas con otros modelos filmicos. Por ejemplo, en su inmersión en el mundo criminal, pasa a interactuar con una femme fatale, asumiendo él el personaje del hombre seducido. Fortunato viste un traje claro con corbata, sentado en un sillón, negociando para que secuestren a su esposa. La imagen es filmada con una iluminación con claroscuros y el humo de cigarrillo que enturbia el ambiente. Mientras los diálogos articulan los doble entendidos del policial negro con el lunfardo propio del cómico, su actuación va resaltando esta dualidad, oscilando entre un andar seguro y la aparición esporádica de gestos remanentes de su personaje tradicional.

³Esta escena repite la escena inicial de *La casa de los millones*, que también se iniciaba con Fulgencia llamando a sus empleados por un sistema electrónico de intercomunicación. En ambos casos, cuando logra ser atendida, la mujer termina echando a quien la atiende arrojándole objetos contundentes. De este modo, se resaltan las intenciones de la primera secuencia del film de establecer su continuidad, no sólo narrativa, sino humorística, con su antecesor.

Resaltando este interés focalizado en Fortunato se debe destacar la falta de continuidad de las líneas argumentales de *La casa de los millones* referidas a la familia de Doña Fulgencia. Más allá de la mención de Aquiles a la internación de la mujer por parte de su familia, no hay más alusiones a esos personajes ni a su accionar. Fulgencia pasa así a un segundo plano para permitir el protagonismo a Sandrini y sus transformaciones.

Esta forma de construir la secuela en torno a los cambios de una estrella es, según Henderson, uno de los motivos principales para la producción de segundas partes. Siendo el sistema de estrellas uno de los ejes troncales del cine industrial, cuando se busca transformar la imagen de una figura resulta conveniente y productivo apelar a estas prácticas. En el contraste que se propone sobre un mismo personaje planteando distintas facetas se puede ir configurando este cambio del texto estrella sin quebrar los pactos establecidos con las expectativas del público (2014, p. 135-144).

La variabilidad del personaje de Sandrini era rescatada en las críticas. El diario *La Nación*, por ejemplo, indicaba que “...ofrece la figura de un personaje de muy diversas facetas, algo complejo, pero invariablemente gracioso...” (*La Nación*, 14 de abril de 1944). No obstante, la fuerte raigambre de su personaje en el imaginario colectivo no permitió su conformación de un modelo totalmente nuevo, como se manifiesta en el desenlace mismo de *La danza de la fortuna*.

Allí, el despilfarro de dinero de Fortunato lleva al matrimonio a la quiebra, y terminan viviendo en un humilde terreno abandonado. La última secuencia del film trae nuevamente al Sandrini tradicional, anulando la efectividad de las transformaciones que buscaba consolidar la secuela. En una coda del relato encuentran allí petróleo con las posibilidades nuevamente de riqueza que permitirían en una futura producción volver a escenarios modernos para sus personajes. Esta discordancia del final expresa las dificultades que implicaba transformar su personaje.

A pesar de que esta transformación no logró ser llevada a cabo totalmente y Sandrini volvió eventualmente a personajes humildes con costados melodramáticos, su incursión en esta secuela destaca el espíritu de búsqueda y experimentación que llevó adelante en esos años frente a un contexto de renovación general de la comedia cinematográfica argentina. El contraste entre la personalidad de Fortunato en *La casa los millones* y *La danza de la fortuna* resalta el nuevo texto estrella que quería encarnar el cómico. Al mismo tiempo, las vacilaciones finales de la secuela demuestran que para consolidar las transformaciones era necesario un cambio que excediese a la estrella y afectase al género en su totalidad, algo que sería desarrollado en el caso de Mirtha Legrand y su personaje de la señora de Pérez.

La secuela como estrategia para la maduración sexual de la ingenua

La búsqueda de reformulación de los personajes de Luis Sandrini se dio en el marco de la irrupción de las jóvenes ingenuas en el cine argentino. Una de sus principales figuras fue Mirtha Legrand, quien desde su aparición en *Los martes, orquídeas* (1941), de Francisco Mugica, pasó a ser identificada como la joven actriz de inocentes comedias románticas, una cándida adolescente que sueña el amor puro y casto de un hombre ideal. A lo largo de la primera mitad de la década protagonizó gran cantidad de relatos similares, siendo denominada por las principales revistas especializadas como la ‘Deanna Durbin argentina’, en relación a la exitosa adolescente del cine de Hollywood.

Para mediados de la década, sin embargo, la adolescente Legrand ya mostraba signos de estar creciendo, y su personaje de ingenua casta e inocente comenzaba a agotarse. En este contexto fue que protagonizó *La pequeña señora de Pérez* (1944), de Carlos Hugo Christensen. La señora de Pérez es al principio del relato Julieta Ayala, una estudiante que, fingiendo estar enferma para no afrontar un examen, es visitada por el doctor Carlos Pérez y entre ellos nace rápidamente el amor. Luego de un breve cortejo, contraen matrimonio, y tras la luna de miel, Julieta pasa a conocer la vida de la mujer casada, asistiendo a recepciones y organizando partidas de bridge. Al aburrirse rápidamente de esta dinámica, decide regresar a la escuela sin que se entere su esposo, fingiendo ser huérfana. A partir de allí su vida alterna entre los tiempos dedicados al estudio y al hogar, llevando a complicaciones y engaños varios que culminan, eventualmente, en el develamiento de la verdad y la conciliación final entre los distintos ámbitos de su vida.

Así como *La casa de los millones* permitía a Sandrini poner en escena sus ansias de transformación a partir de la dualidad de roles que interpretaba, con *La pequeña señora de Pérez* Legrand apuntaba a mostrar un proceso similar, recurriendo nuevamente a secuencias de montaje que permitían resaltar la temática de la dualidad identitaria. Cuando Julieta regresa a la escuela, se presenta una secuencia en la que se alternan las luces de neón de la noche porteña con su libreta de calificaciones, donde va acumulando aplazos. Al plantear como eje de la trama la oscilación entre sus dos personalidades para conducirlas a una conciliación final, apuntaba a dejar abierta la posibilidad de un nuevo marco narrativo para su texto actoral.

Este intento de transformar su rol se manifestó en su filmografía de esos años, donde encarnó tanto a ingenuas perdidas en un mundo de perdición en *Safo, historia de una pasión* (1943), de Carlos Hugo Christensen, como a jóvenes modernas en *Mi novia es un fantasma* (1944), de Francisco Mugica. De este modo, comenzó a

establecer claramente el nuevo rumbo que perseguía para su carrera. La confirmación de este camino se dio al retornar al personaje de Julieta Ayala en la secuela del film, *La señora de Pérez se divorcia*, que le permitió consolidar esta transformación y reafirmar su contrato con el público a partir de la reformulación de su texto estrella⁴.

Nuevamente, esta secuela se puede considerar desde la propuesta de Stuart Henderson como estrategia de reafirmación de la transformación de la estrella. Aquí, la trama encuentra a Julieta viviendo ya como la señora de Pérez, esposa de un médico exitoso y partícipe asidua de la vida social. Cuando comienza a sospechar que su esposo le es infiel, la joven decide pedirle el divorcio y conseguirse un amante. El film articula así escenas de engaños y falsas identidades entre ambos cónyuges que intentan convencer al otro de que ya no lo necesitan, al mismo tiempo que se persiguen mutuamente para reconciliarse. El final del relato los encuentra reconciliándose frente a un juez, luego de ser demorados por la policía.

Al plantear la continuidad con las transformaciones del film anterior, *La señora de Pérez se divorcia* permite tomar como punto de partida esta nueva figura de Mirtha Legrand. Ello se demuestra ya desde un comienzo cuando, en la primera escena del film, un par de pies femeninos llegan a una puerta que se revela luego como el consultorio del Dr. Carlos C. Pérez. La cámara sigue centrándose en los pies, para luego pasar a mostrar con un constante movimiento una sucesión de piernas femeninas, nerviosas, arreglándose las medias, hasta detenerse en las piernas del inicio que resultan ser las de la señora de Pérez.

Ya con esta introducción, Christensen refuerza el nuevo carácter de Mirtha Legrand, como una joven sensual, sobre la cual es posible detenerse a observar sus piernas. A lo largo del relato, la joven es presentada en nuevas situaciones que refuerzan su alejamiento de la virginal imagen de la ingenua y la muestran como una joven moderna. Cuando Julieta se entera de las infidelidades de su esposo, mantiene una conversación con Olvido, la sirvienta. Cuando ésta le plantea que los hombres tienen permitidas las relaciones extramatrimoniales como un respiro, Julieta le responde que las mujeres también lo deben tener y procede a contactar al profesor Mauri, su pretendiente en el film anterior. A lo largo del relato, la mujer jugará seductoramente con éste y con el Dr. Pérez, manteniendo escenas amorosas con ambos. Ya no es un rompimiento con el personaje de la ingenua basado solamente en su paso al rol de esposa, sino que aquí pasa a ser activa en el ejercicio de su deseo sexual.

⁴Resulta interesante que ambas películas se basan en textos dramáticos extranjeros sin ninguna conexión entre sí. Mientras que la primera toma el argumento de *Esposa en penitencia* del húngaro Stephan Bekeffi, su secuela es una adaptación de *Divorciémonos*, del francés Victorien Sardou. Esto demuestra el nivel de experticia al que había llegado la asimilación de la comedia sofisticada internacional dentro del cine argentino que permitía llevar adelante de forma fluida este tipo de estrategias.

La puesta en escena del film es planteada al servicio de esta transformación, desde los vestuarios y peinados hasta la musicalización y la iluminación. Cuando Julieta seduce al profesor Mauri en un auto, la imagen es ambientada de noche, con total oscuridad rodeándolos, mientras ella juega con un abanico tocando el rostro del hombre. La primacía de la oscuridad en la escena contrasta con la claridad del mundo escolar en que vivía la joven en el film anterior, y configura claramente los nuevos universos en que se está desarrollando la acción.

La continuidad que plantea el film no se detiene, sin embargo, solamente en las transformaciones de Legrand, sino que supone la conformación de una vía sobre la cual se va proponiendo una renovación más amplia para la comedia burguesa. Si hasta este momento las ingenuas habían ocupado un lugar preponderante en estos relatos, esta secuela refuerza la propuesta de su antecesora de llevar a las ingenuas a un nuevo territorio, permitiéndoles crecer y entrar en contacto con su sexualidad y la modernidad del mundo urbano.

Ello se presenta claramente en las publicidades gráficas del film, que no indican que el film sea una secuela, pero sí resaltan su carácter más provocador. Los anuncios en la semana previa al estreno presentan una imagen glamorosa de Mirtha Legrand, con el pelo suelto y gesto provocador, con un texto que lee “Más hermosa! Más audaz! Más actriz que nunca!” (*La Prensa*, 12 de julio de 1945). La principal publicidad del film, presenta un fotograma del Dr. Pérez sentado en un sillón dándole una nalgada a Julieta, y un texto que promete “Una comedia brillante, picaresca y audaz!” (*La Nación*, 19 de julio de 1945).

Esta propuesta de renovar el universo entero se hace evidente en el hecho de que, a diferencia de *La danza de la fortuna* que se detenía exclusivamente en la continuidad de Fortunato, aquí se profundiza la densidad de las alusiones a su antecesora. Es así que, no solamente se repite la pareja protagónica, sino que también regresan los personajes secundarios. Reaparecen así los padres y la hermana de Julieta, su mejor amiga y Olvido, la mucama. En todos ellos opera el espíritu de cambio que se aleja del relato de ingenuas para acercarse a la comicidad de la farsa.

Un lugar destacado en este sentido es el del profesor Mauri (Tito Gómez), quien en la primera película intentaba seducir, sin éxito, a Julieta. Mientras que allí vivía en una pensión y se caracterizaba por una personalidad provinciana, poco entendida de la vida moderna, aquí, ya desde su primera aparición, se lo muestra diferente e integrado a la gran urbe. Cuando Julieta acude con unos amigos al club *El paraíso*, un lujoso local de baile, la cámara se desplaza a un grupo de gente, deteniéndose en el profesor, tomado del brazo de dos mujeres, riendo y coqueteando.

Su cosmopolitismo, sin embargo, cae nuevamente en el provincialismo al reencontrarse con Julieta y transformarse en un timorato romántico.

De un modo similar a *La danza de la fortuna*, es nuevamente el mundo de las boites el escenario por excelencia que opera en la resemantización de los personajes. Aquí, es la vía de escape de Julieta frente a los celos de su esposo. En una secuencia que remite al motivo clásico de las luces del centro, el doctor Pérez recorre la noche porteña en busca de su esposa. Allí, en un ágil montaje se superponen los carteles de neón de boites con nombres como *Amor brujo*, *África* o *Tabaris*, con parejas jóvenes bailando, besándose y tomando tragos.

Este paso del mundo adolescente hacia la confirmación de un nuevo escenario festivo se puede condensar en un simple cambio que, en una primera visión parece ser un mero recurso humorístico. Marianita, la hermana de Julieta, tiene en el primer film como su rasgo distintivo el hecho de llorar frente a cada situación. En cambio, en la secuela, su reacción permanente es la risa frenética, al punto que el padre le comenta a su mujer, “Tanto le reprochabas que llorase a cada rato que la nena terminó por bandearse. Ahora, no hace más que reír.” Este paso de la presencia de la mirada melodramática a la exultante diversión de la niña concentra el gesto fundamental de esta secuela en su renovación de la comedia burguesa al alejarse de la melancolía adolescente y abrazar el jolgorio juvenil urbano.

El clima festivo que recorre toda la película, lleva a una conclusión que deja evidente su cambio con respecto a la del primer film. Allí, la reconciliación final entre Julieta y el Dr. Pérez se daba con ella aceptando su nuevo lugar de esposa, renunciando a su adolescencia. Aquí, en cambio, la revelación de los amoríos de Julieta lleva a un enfrentamiento entre su esposo y su amante, y los tres teniendo que comparecer frente a un juzgado por su conducta pública. Luego de la reconciliación del matrimonio, el juez, mirando a cámara e interpelando al espectador dice “La felicidad del matrimonio consiste en que marido y mujer vivan cada día como novios una aventura distinta, pero el uno con el otro. Sí señor, no se ría. Anímese amigo mío y bese a su mujer en el cine.” De esta forma, se invita al espectador a sumarse a este nuevo escenario que está cambiando.

Es así que el eje del film no es solamente la transformación de la protagonista en mujer moderna, sino la transición hacia un nuevo escenario de la comedia burguesa. La transformación que propone *La señora de Pérez se divorcia* desde su condición de secuela trasciende a su estrella y ratifica los cambios que su antecesora había anunciado. En la segunda mitad de la década las ingenuas irían pasando a un segundo lugar en esta producción, mientras que los protagonistas de estos relatos

pasarían a ser jóvenes alocados que se dejaban impulsar por sus deseos de felicidad y placer en el agitado mundo de la ciudad moderna. Mientras que Sandrini con su secuela, no había logrado confirmar un nuevo personaje, Legrand, en cambio, pasaría a ser la principal figura de estas comedias festivas tan diferentes de aquel mundo ingenuo que dejaba atrás.

Consideraciones finales

Tanto *La danza de la fortuna* como *La señora de Pérez se divorcia* fueron secuelas que, valiéndose de éxitos anteriores, permitieron ratificar las intenciones de transformación de sus estrellas. Con distintas estrategias narrativas y espectaculares, plantearon en su continuidad el desarrollo de procesos iniciados en sus antecesoras para permitir un doble efecto sobre el espectador. Por un lado, prolongar las vivencias de sus personajes y el disfrute asociado con el sistema de géneros de la producción industrial. Por otro lado, contrastar los personajes y ambientes de las secuelas con los de los films previos, resaltando así el dinamismo de la comedia cinematográfica argentina y de sus intérpretes.

Tanto Luis Sandrini como Mirtha Legrand protagonizaron, de este modo, films donde tematizaban sus transformaciones para luego, en sus secuelas, interpretar desde el primer momento los nuevos personajes que buscaban encarnar. El contraste entre ambos casos demuestra las dificultades de este proceso y las distintas vías propuestas para llevarlo adelante. Mientras que Sandrini, al no alterar del todo su universo de acción, vio trunca su total transmutación a un hombre moderno urbano, Legrand llevó consigo una ampliación para la comedia burguesa, incorporando escenarios nocturnos, temáticas más atrevidas y un nuevo espíritu festivo.

Comprender estas dimensiones más relacionadas con preocupaciones extradiegéticas que con las búsquedas narrativas o la simple explotación comercial permite ahondar en la densidad del entramado industrial que fue adoptando el cine argentino en su período clásico. Tanto el sistema de estrellas como el de géneros encontraron en estas secuelas vías alternativas para abordar sus problemas y necesidades. De este modo, podemos retomar las propuestas tanto de Henderson como de Jess-Cooke sobre la importancia de analizar estas producciones más allá de lo hipertextual, considerando todas las dimensiones de su intertextualidad.

El dinamismo de la producción que llevó a la práctica de las secuelas fue decayendo en los siguientes años, junto con una tendencia, a partir de los años 50, a una comedia más neutra y reiterativa. Tanto Luis Sandrini como Mirtha Legrand adoptaron textos actorales más estables y las nuevas figuras que surgieron en el medio

no generaron este tipo de dinámicas. Recién con la irrupción y masificación de la televisión a finales de la década se revitalizó este terreno en prácticas que pueden ser pensadas desde la idea más amplia de las multiplicidades.

Es interesante, en este sentido, volver al caso de la señora de Pérez y sus repercusiones en el campo del entretenimiento posterior. Si las multiplicidades que proponían Klein y Palmer presentaban distintas formas de intertextualidad, resulta notorio que la señora de Pérez generó dos nuevos productos audiovisuales décadas después de su aparición. Por un lado, en 1962 se estrenó el film *Dr. Cándido Pérez, señoras*, de Enrique Carreras, donde Juan Carlos Thorry volvía a interpretar a un médico de mujeres con claras reminiscencias a su personaje junto a Mirtha Legrand. La película tuvo tal éxito que derivó luego en una obra de teatro y una serie televisiva. Por otro lado, en 1972 se filmó en México una nueva versión, *La pequeña señora de Pérez*, de Rafael Baledón, que reunía en un solo film las tramas del original y su secuela. Ya sin la necesidad de elaborar estrategias estelares o genéricas, Baledón se alejaba de esta práctica para narrar simplemente una comedia romántica.

Estas nuevas textualidades surgidas del film original demuestran la productividad del cine argentino clásico y la necesidad de comprender la complejidad de su dimensión industrial. Ampliar el análisis de esta producción por fuera de los relatos para considerar sus contextos de producción y sus relaciones intermediales ofrece una nueva perspectiva para su abordaje. El caso de las secuelas en el cine clásico abre así una mirada novedosa sobre las dinámicas de los sistemas de estrellas y géneros y sus estrategias de negociación y renovación.

Referencias

- ALTMAN, R. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- GENETTE, G. *Palimpsestos*. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989.
- HENDERSON, S. *The Hollywood sequel: history & form, 1911-2010*. London: British Film Institute, 2014.
- JESS-COOKE, C. *Film sequels*. Theory and practice from Hollywood to Bollywood. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- KARUSH, M. *Culture of class*. Radio and cinema in the making of a divided Argentina, 1920-1946. Durham: Duke University Press, 2012.
- KELLY HOPFENBLATT, A. “Un modelo de representación para la burguesía: la reformulación de identidades y espacios en el cine de ingenuas” *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, v. 10, n. 10, p. 1-58, oct. 2014.

KLEIN, A. A.; PALMER, R. B. (Eds.) *Cycles, sequels, spin-offs, remakes and reboots. Multiplicities in film and television*. Austin: University of Texas Press, 2016.

MARANGHELLO, C. “Personajes populares y negocios desventurados: Luis Sandrini, actor y productor”. *Cuadernos de Cine Argentino*, Buenos Aires, n. 1., p. 58-81, 2005.

PEÑA, F. M. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

submetido em: 31 jul. 2017 | aprovado em: 7 out. 2017.



Quantas salas de cinema existiram no Brasil? Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro

How many movie theaters were there in Brazil? Reflections on the dimension and characteristics of the Brazilian exhibition circuit

Rafael de Luna Freire¹

Natasha Hernandez Almeida Zapata²

¹Professor adjunto no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF), no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM – UFF) e no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine – UFF). É atualmente chefe do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF. E-mail: rafaeldeluna@hotmail.com

²Doutoranda do PPGCOM – UFF. E-mail: nhernandezalmeida@gmail.com

Resumo: diante da escassez de estudos sobre a história da exibição cinematográfica no Brasil, permanece uma lacuna relacionada às mudanças na dimensão do circuito exibidor brasileiro ao longo de grande parte do século XX. Este artigo tem como objetivo suprir essa lacuna, buscando construir um panorama mais concreto desse circuito através de dados que permitem criar uma estimativa do número de salas de cinema que já estiveram em funcionamento no Brasil. Buscando fontes inéditas ou pouco utilizadas pelos estudiosos do cinema brasileiro, foram alinhados dados diversos e, muitas vezes, conflitantes, que conduziram uma reflexão sobre suas origens, seu contexto, sua confiabilidade e suas limitações.

Palavras-chave: salas de cinema; circuito exibidor brasileiro; história do cinema; estatística.

Abstract: in face of the scarcity of studies on the history of film exhibition in Brazil, there remains a gap related to the changes in the size of the Brazilian exhibition circuit throughout much of the 20th century. This article aims to fill this gap, seeking to build a more concrete panorama of this circuit, through data that allowed us to estimate the number of cinemas that have already been in operation in Brazil. In search of sources that were not published or were not often used by the Brazilian film scholars, diverse and often conflicting data were aligned, which led to a reflection on its origins, its context, its reliability and its limitations.

Keywords: movie theaters; Brazilian exhibition circuit; cinema history; statistics.

Apesar do vigor de estudos recentes sobre a economia do audiovisual e o mercado cinematográfico no país, em geral ainda são escassos os estudos mais aprofundados sobre a história do setor de exibição no Brasil. Além disso, as abordagens econômicas têm se resumido quase exclusivamente ao contexto posterior à criação da Empresa Brasileira de Filmes – Embrafilme, em 1969, concentrando-se majoritariamente no cenário dos anos 1990 em diante, a partir da criação das chamadas leis de incentivo fiscal e da constituição da Agência Nacional de Cinema – Ancine.

Uma das possíveis causas para a concentração de estudos no momento presente ou num passado recente seria a dificuldade de obtenção de dados de mercado de contextos históricos anteriores, seja em relação ao desempenho econômico dos filmes (resultados de bilheteria) ou ainda mais sobre a dimensão do circuito exibidor brasileiro (números de salas de cinema). Entretanto, raramente os estudiosos pesquisam em fontes outras que não as já largamente conhecidas e amplamente divulgadas, sendo invariavelmente citados os mesmos números fornecidos pela empresa privada Filme B³ ou os coletados e organizados pela Ancine.

Como resultado dessa concentração dos estudos e análises no cenário contemporâneo, a história do circuito exibidor brasileiro é frequentemente representada a partir de uma visão vaga e nostálgica do passado – evocada mais a partir de fotografias e relatos memorialísticos do que de fontes do governo ou do próprio setor exibidor. Não é raro resumir o contexto anterior aos anos 1970 como um período estaque, primordialmente caracterizado pelas saudosas salas de ruas e palácios de cinema, sobretudo em contraposição à crise do setor exibidor que se aprofundou justamente a partir da segunda metade da década de 1970. Ou seja, ocorre uma idealização ou, pelo menos, uma generalização de todo o cenário anterior à crise, que se arrastou por mais de duas décadas, até a reformulação do mercado exibidor brasileiro com a chegada dos grupos exibidores estrangeiros e do conceito de multiplex nos anos 1990.

Este artigo tem o objetivo de tentar suprir essa lacuna, buscando construir um panorama mais concreto do circuito exibidor cinematográfico brasileiro a partir dos anos 1930 (com a chegada do cinema sonoro) até a década de 1980 (período sobre o qual existem mais informações oficiais disponíveis). Um dos objetivos é reunir dados que permitam criar uma estimativa do número de salas de cinema em funcionamento no Brasil ao longo de grande parte do século XX, fornecendo subsídios para análises

³Com a extinção da Embrafilme e do Conselho Nacional de Cinema (Concine) pelo presidente Fernando Collor de Mello, em 1990, surgiu a necessidade de uma nova empresa capaz de catalogar dados referentes ao mercado cinematográfico no Brasil. Assim, em 1997, foi criada a Filme B, uma empresa especializada na coleta e análise de informação sobre o mercado cinematográfico.

A retração do circuito exibidor após o advento do cinema sonoro

A incorporação da reprodução sonora mecânica e sincrônica como elemento essencial da projeção de filmes impôs aos exibidores a compra de caros equipamentos, o treinamento e a contratação de funcionários, e o pagamento de taxas mensais de manutenção. Obrigou ainda os empresários a realizarem reformas estruturais nos espaços de exibição, tanto para regularizar o fornecimento de eletricidade aos equipamentos quanto para garantir melhor qualidade acústica. Os filmes falados em idiomas estrangeiros, mesmo que depois traduzidos para o português através das legendas, foram outro fator que afetou o negócio dos exibidores. Desse modo, parte em consequência do advento do som – assim como da crise econômica mundial após a queda da bolsa de Nova York –, o número de salas de cinema no Brasil reduziu sensivelmente ao longo dos anos 1930, concentrando-se nos grandes centros urbanos. A recuperação do circuito exibidor, com a retomada do crescimento do público, ocorreria somente na passagem para os anos 1940 (SOUZA; FREIRE, 2017)⁴.

⁴Uma reportagem da revista norte-americana *Variety*, publicada em fevereiro de 1936, sobre o mercado cinematográfico brasileiro informava que 33% das salas de exibição brasileiras estavam localizadas nas cinco maiores cidades do país (Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Recife e Porto Alegre) e todos esses cinemas já estavam convertidos para o cinema sonoro. A mesma matéria dizia ter havido um encolhimento de 20% do mercado exibidor brasileiro em relação a 1928 (FIRST..., 1936, p. 22).

Embora tenham sido utilizados dados retirados majoritariamente dos anuários da revista *Film Daily*⁵, poderiam ser usadas outras fontes para tentar atingir o mesmo objetivo. Uma questão metodológica fundamental refere-se, portanto, à eleição da fonte a ser utilizada, uma vez que é frequente a disparidade na estimativa de cinemas existentes no Brasil num mesmo ano conforme fornecido por fontes distintas.

Além disso, dificilmente é possível, para abranger um período mais longo, ater-se a uma fonte somente, sendo preciso ter sensibilidade ao combinar dados de origens diferentes. Cabe ao historiador da exibição cinematográfica julgar quais são as informações mais críveis a partir da análise do contexto e da comparação das informações.

Para exemplificar esse problema, o Gráfico 2 é baseado no trabalho pioneiro de Takahashi (1985), talvez o primeiro a tentar estimar as mudanças no circuito exibidor brasileiro entre as décadas de 1940 e 1980, utilizando para isso dados oriundos do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), do Instituto Nacional de Cinema (INC) e da Embrafilme.

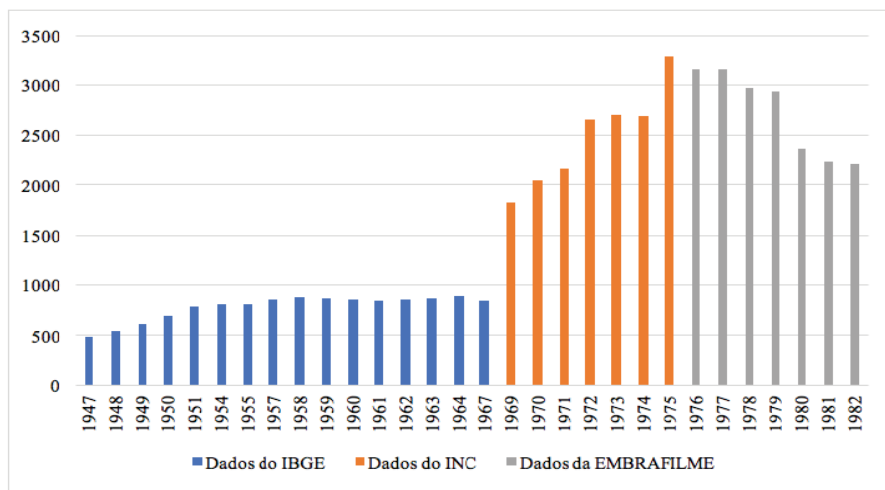


Gráfico 2: Evolução do número de salas de cinema do Brasil (1947-1982).

Fonte: Elaborado pelos autores (2017), com base em Takahashi (1985, p. 108).

⁵A origem dessas informações eram os relatórios produzidos pelo Departamento de Comércio Internacional do Governo dos Estados Unidos (SOUZA; FREIRE, 2017). A opção pelo uso dessas fontes se deu pela confirmação de sua confiabilidade no cotejo com dados originários de fontes diferentes, como revistas e jornais brasileiros.

Deixando de lado, por enquanto, os dados relativos ao período entre 1969 e 1982, quase inteiramente idênticos aos que são até hoje divulgados pela Ancine para o mesmo período⁶, podemos nos concentrar na análise dos dados do IBGE, de 1947 a 1967.

Numa comparação imediata, notamos o evidente subdimensionamento do circuito exibidor brasileiro nas estatísticas do IBGE utilizadas por Takahashi. Segundo esses dados, entre 1947 e 1967 a média do número de cinemas no Brasil teria se mantido bem abaixo de 1.000 salas, variando entre 477 e 873, números muito inferiores aos que apresentamos no Gráfico 1 (média de 1.430 salas).

Além disso, a partir de 1969, quando a fonte dos dados passa a ser o INC, os números também variam acentuadamente, dessa vez se elevando. Como é notório não ter havido qualquer acontecimento excepcional no mercado exibidor brasileiro entre 1967 e 1969 que justifique o enorme crescimento no número de cinemas informados em cada um desses anos – variando de 829 (segundo o IBGE) para 1.817 salas (segundo o INC), um aumento de mais de 100% –, essa discrepância no espaço de dois anos é obviamente motivada por diferenças nas fontes originais dos dados. Uma mudança como a de 1967-1969 não se repete entre 1975-1976, quando há outra alteração na fonte dos dados, do INC para a Embrafilme, sendo possível perceber que a série do IBGE inegavelmente difere da série INC/Embrafilme⁷.

O problema estaria, então, nos dados do IBGE – originalmente publicados em seus *Anuários Estatísticos do Brasil* e atualmente disponibilizados na internet no site do IBGE⁸ – ou na leitura deles feita por Takahashi? Apesar de serem fontes promissoras para os historiadores do cinema brasileiro, os dados do IBGE devem ser descartados? Vamos examinar essa questão mais detalhadamente.

⁶Os dados de Takahashi (1985, p. 108) são idênticos aos fornecidos pela Ancine (BRASIL, 2017, p. 5) para o período entre 1971 e 1983, com exceção dos números referentes aos anos de 1982 (1.988 e 2.224 salas, respectivamente) e 1983 (1.736 e 1.938, respectivamente), que apresentam variações de aproximadamente 12%. A origem dos dados da Ancine para esses dois anos é a Database Filme B de 2010. Mas esses mesmos dados referentes até o ano de 2002 já haviam sido publicados anteriormente por Almeida e Butcher (2003, p. 54). Porém, os dados referentes a 1995 são diferentes em duas pesquisas feitas pela mesma empresa (Filme B). Almeida e Butcher (2003) indicam 1.033 salas, enquanto Salem (1999, p. 255) anota 1.335 salas. É uma diferença importante, pois, no segundo caso, teríamos um crescimento constante entre 1993 e 1996, com uma queda acentuada em 1997.

⁷Cabe mencionar que a Embrafilme aos poucos incorporou parte das funções e da estrutura do INC, extinto pelo governo federal em 1975. Outras atribuições do INC, especialmente de regulação, seriam assumidas por um novo órgão, o Concine.

⁸Disponível em: <<https://goo.gl/HthJg>>. Acesso em: 25 out. 2017.

No início da Nova República, o governo reconhecia que a tarefa de aquisição de informações primárias para a elaboração de estatísticas em um país de dimensões continentais como o Brasil era difícil e complexa. Havia duas alternativas: criar os dados através dos censos (caros e lentos), ou obtê-los através dos registros administrativos existentes em diferentes espaços e locais, sobretudo nos municípios (SENRA, 2008, p. 21).

Para custear os órgãos municipais de estatística, um decreto federal criou, em 1942, a “quota de estatística”, delegando aos municípios a criação de um imposto de 10% do valor do ingresso das casas de diversões – incluindo os cinemas –, destinado ao IBGE e arrecadado através de um “selo de estatística” fornecido pelo próprio órgão federal. Esse imposto era uma taxa ou, no caso dos municípios que já possuíam impostos sobre diversões públicas, uma sobretaxa a incidir sobre as salas de cinema (SENRA, 2008, p. 31).

Apesar de alguns relatos sobre o rigor na cobrança do imposto sobre os cinemas pelos “agentes da estatística”⁹, podemos indagar se o IBGE quantificaria em suas estatísticas, particularmente nos primeiros anos, o número de cinemas contribuintes com o “selo de estatística” ou o número verdadeiro de salas que funcionavam, mas que sonegariam o imposto.

Além disso, é preciso verificar como a contabilização do número de salas de cinema em funcionamento no Brasil era incluída nas estatísticas do IBGE referentes às “casas de diversões públicas” existentes. Nas tabelas publicadas ao longo dos anos 1940 e 1950, o número total de casas era dividido em estabelecimentos “arrolados” ou “existentes”

⁹Humberto Pinto de Carvalho escreveu suas lembranças a respeito da cobrança do selo de estatística no Cine Itiúba, do interior da Bahia: “Para garantir a arrecadação e não haver sonegação o ingresso era impresso em papel de três cores diferentes [...]. No verso aplicação da data com carimbo do cinema. O selo era colado parte no canhoto e parte no bilhete. Ao ser destacado pela bilheteria do cinema era rompido esse elo. O pagante entregava o ingresso na entrada e o porteiro colocava na urna que, antecipadamente, havia sido lacrada pelo Agente da Estatística. No dia seguinte esse funcionário de carreira do IBGE abria a urna e contava os pedaços selados ali depositados. Conferia com o talonário dos canhotos e expedía uma nova guia para compra dos selos para uso futuro. Tudo em dinheiro. Não tinha choro nem vela”. Entretanto, o autor relata que havia uma resistência do exibidor à cobrança do imposto por este se destinar ao Tesouro Nacional – “chamado de saco-sem-fundo ou bolsa de viúva rica” –, e não ao município, além de configurar uma dor de cabeça e uma “sangria” dos escassos recursos dos pequenos cinemas do interior. Disponível em: <<https://goo.gl/BiEo0K>>. Acesso em: 5 jun. 2017.

e estabelecimentos “informantes”, o que talvez diferenciase os espaços mapeados diretamente pelos agentes do órgão federal daqueles espaços cujas informações eram coletadas por outros órgãos, quer municipais ou estaduais, e enviadas ao IBGE.

Entretanto, verificando as tabelas referentes às casas de diversões em diversos anos, a diferença entre o número de estabelecimentos informantes e arrolados nunca era tão significativa. No *Anuário Estatístico do Brasil* publicado em 1952 (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 1952, p. 456), com dados referentes ao ano de 1949, por exemplo, eram indicadas 2.584 casas de diversões arroladas, sendo 2.399 casas informantes – uma diferença inferior a 10%.

Mais problemático é o fato de que, nessas tabelas, as casas de diversões foram separadas ao longo dos anos em diferentes e diversas categorias, sobretudo teatro, cineteatros e cinemas. Assim, o IBGE não necessariamente classificava apenas como “cinemas” todos os espaços onde ocorriam exhibições cinematográficas comerciais regulares, especialmente a partir de 1939, quando, além de “cineteatros”, passaram a ser incluídas nas listagens de casas de diversões do *Anuário Estatístico do Brasil* categorias como “dancings”, “cabarets”, “cassinos”, entre outras, que mantinham eventualmente projeções de filmes (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 1946, p. 453).

Até o *Anuário Estatístico do Brasil* de 1957 (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 1957, p. 416), o IBGE manteve separadas as categorias cinemas e cineteatros. Dali em diante, passou a contabilizar conjuntamente os dois tipos de estabelecimentos (apenas no anuário de 1967 os cineteatros e cinemas voltaram a ser inventariados separadamente). Portanto, na primeira metade dos anos 1950, as categorias utilizadas eram “teatros”, “cineteatros”, “cinemas” e “outros”, enquanto na década de 1960 as casas de diversões passaram a ser divididas somente entre “teatro” e “cineteatros e cinemas”.

Diante dessas questões, percebemos que Takahashi incluiu em seu quadro apenas o número de “cinemas” informados pelo IBGE, ignorando outras categorias, principalmente os “cineteatros”. Isso é sumamente problemático, pois ao longo de vários anos o número de cineteatros em funcionamento no Brasil era muito superior ao de cinemas. No *Anuário Estatístico do Brasil* de 1952 (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 1952, p. 456), referente ao ano de 1949, por exemplo, são listados 1.555 cineteatros contra apenas 729 cinemas, menos da metade daqueles. Já no *Anuário Estatístico do Brasil* de 1957 (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 1957, p. 416), com dados do ano de 1955, a situação tinha se invertido: o número de cinemas (2.114) representava o dobro do número de cineteatros (1.024).

Essa seria a razão do aparente subdimensionamento do circuito exibidor brasileiro nas estatísticas do IBGE quando comparadas com os dados do INC e da Embrafilme no artigo de Takahashi. Mas qual seria a opção correta para ler e interpretar os dados do IBGE?

Dados do IBGE a partir de outras fontes

Outra dificuldade em relação à utilização dos dados do IBGE para quantificar o número de cinemas existentes no Brasil entre as décadas de 1940 e 1970 também se deve ao fato de encontrarmos, em outras fontes, números diferentes dos citados por Takahashi, alguns deles igualmente creditados ao órgão federal, no entanto. Os dados apresentados por três publicações, de autoria de Alberto Victor de Magalhães Fonseca (1955), Francisco Silva Nobre (1957) e Geraldo Santos Pereira (1973), e por artigos em dois periódicos – *Revista Geicine* (1961) e *Filme Cultura* (1967) – serão comparados.

Alberto Victor de Magalhães Fonseca, funcionário do Banco do Brasil, foi o autor de uma brochura intitulada *Preços de ingressos, na presente conjuntura do país*, que consistia no parecer elaborado e lido por ele no plenário da Comissão Federal de Abastecimento e Preços (Cofap), em 30 de novembro de 1955. Em seu parecer, Fonseca elaborou um quadro com o número de salas de cinema no Brasil a partir de dados do IBGE.

Nascido em 1923, o escritor e jornalista cearense Francisco Silva Nobre ingressou por concurso público no Banco do Brasil em 1944, seguindo carreira no setor bancário. Amante e pesquisador da sétima arte, seu segundo livro, *Mercado de cinema no Brasil*, publicado em 1957, foi provavelmente o primeiro estudo dedicado à exibição cinematográfica em nosso país. Nesse livro o autor traz quadros com o número de salas de cinema brasileiras cujas informações, assim como em Fonseca, são creditadas ao IBGE.

Geraldo Santos Pereira foi cineasta e gestor público mineiro, tendo atuado em comissões e órgãos federais ligados ao cinema entre as décadas de 1950 e 1960, como o Conselho Federal de Cinema, o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica e o INC. Em 1973, lançou o livro *Plano geral do cinema brasileiro: história, cultura, economia e legislação*, no qual traz alguns números do circuito exibidor brasileiro, sem indicar a fonte no qual se baseou.

As duas últimas fontes são revistas publicadas por órgãos oficiais. A primeira é a *Revista Geicine*, que em seu primeiro número, de 1961, traz dados creditados ao Serviço de Estatística do Ministério da Educação e Cultura (MEC). A segunda é a revista *Filme Cultura*, publicada pelo INC, que na sua quarta edição, de 1967, apresenta números retirados do anuário estatístico do IBGE.



Quantas salas de cinema existiram no Brasil? Reflexões sobre a dimensão e características do circuito

exibidor brasileiro| **Rafael de Luna Freire** e **Natasha Hernandez Almeida Zapata**

Ano	Nobre	Fonseca	Pereira	Filme Cultura	Revista Geicine	IBGE Arrolados	IBGE: soma "cinema" e "cineteatro"	IBGE: "Cinema e cineteatro"
1944						1666	1317	947 370
1945								
1946	1606		1606			1811	1606	427 1179
1947	1736					1969	1736	466 1270
1948	1973	1973					1973	588 1385
1949	2248	2284	2248			2584	2284	729 1555
1950	2656	2411				3011	2656	927 1729
1951	3033		3033			3467	3033	1149 1884
1952								
1953	2857	3216	2857			2591	2857	
1954	2953						2953	1159 1794
1955			3017			3301	3138	2114 1024
1956								
1957							3303	
1958				3413			3413	
1959			3318	3489	3704		3488	
1960				3285			3284	
1961				3242		3242	3242	
1962						3169	3169	
1963				3261		3261	3261	
1964			3117			3234	3234	
1965								
1966								
1967						3079	3196	3079 117
1968								

Tabela 1: Número de salas de cinema e cineteatros no Brasil (1944-1967)

Fonte: Elaborado pelos autores (2017), com base em Fonseca (1955), Nobre (1957), Pereira (1973), Filme Cultura (1967), Revista Geicine (1961) e Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (1946, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953a, 1953b, 1954, 1955, 1957, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1965, 1966, 1969).

Na Tabela 1 reunimos, além dos dados contidos nos anuários estatísticos do IBGE, as informações sobre o número de salas que constam em todos os autores e revistas citados. É importante ressaltar que no caso dos anuários, no entanto, os relatórios elaborados em determinado ano, geralmente mencionado no título, referem-se a dados coletados em outro período, com dois ou três anos de diferença. São destacados em negrito ou itálico os números que se repetem em mais de uma fonte.

Percebemos, portanto, que Nobre, Fonseca e Pereira, sem mencionar essa questão, em geral elaboraram seus quadros e tabelas com o número de salas de cinema do Brasil somando os dados apresentados separadamente pelo IBGE de cinemas e cineteatros. A *Filme Cultura* fez o mesmo, mas explicitando se tratar do “número de cinemas e cineteatros”. A opção tem coerência, é claro, uma vez que, sobretudo nas cidades do interior do Brasil, a maior parte das salas de diversões funcionavam regularmente exibindo filmes e recebendo peças teatrais, shows e diversos outros tipos de atrações de palco.

Dessa maneira, podemos considerar erros os números que destoam muito ligeiramente, como no ano de 1959, em que a *Filme Cultura* indica 2.489 salas, enquanto para o IBGE seriam 2.488; assim como em 1960, quando essa revista indica 3.285, e o órgão federal aponta 3.284. Números invertidos também parecem indicar erros, como no ano de 1949, em que o IBGE e Fonseca citam 2.284, enquanto Nobre e Pereira anotam 2.248. Entretanto, não há explicação clara sobre divergências mais acentuadas, por exemplo, entre Nobre ou o IBGE e Fonseca, em 1950, tendo os primeiros indicado 2.656 e o segundo, 2.411. Casos assim se repetem em 1953, 1955, 1959 e 1964.

Apesar de todas as divergências, utilizando os dados da Tabela 1, temos um resultado no Gráfico 3 que demonstra mais coerência do que o apresentado por Takahashi.

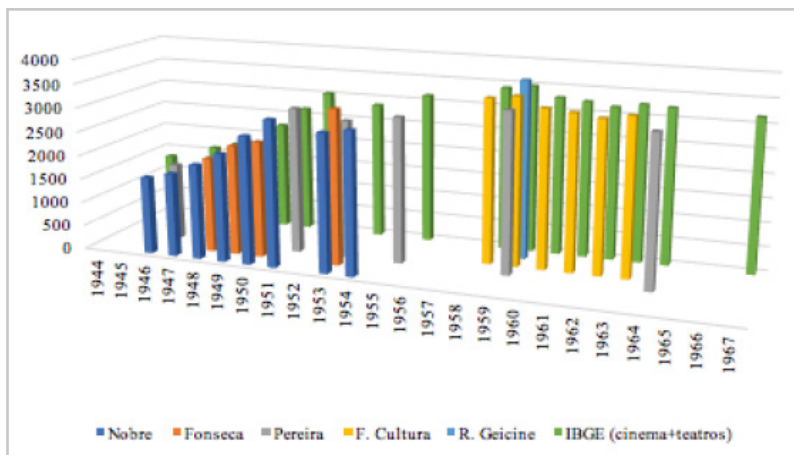
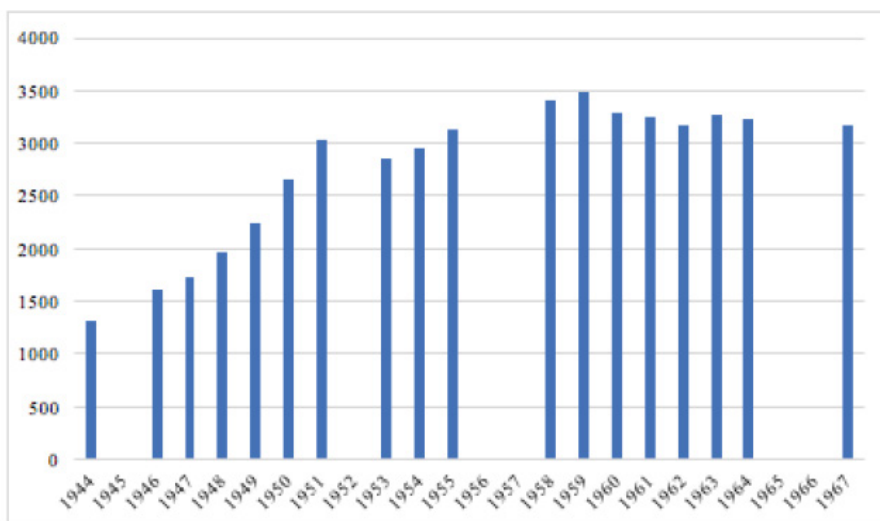


Gráfico 3: Evolução do número de salas de cinema do Brasil (1944-1969).
 Fonte: Elaborado pelos autores (2017), com base em Fonseca (1955), Nobre (1957), Pereira (1973), Filme Cultura (1967), Revista Geicine (1961) e Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (1946, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953a, 1953b, 1954, 1955, 1957, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1965, 1966, 1969).

Por fim, priorizando os dados do IBGE (a soma do número de cinemas e cineteatros) para o período 1944 a 1967, teríamos um resultado mais claro e confiável expresso no Gráfico 4:



4: Evolução do número de salas de cinema do Brasil (1944-1967).
 Fonte: Elaborado pelos autores (2017), com base em Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (1946, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953a, 1953b, 1954, 1955, 1957, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1965, 1966, 1969).

Diferentemente do que apresentou Takahashi (Gráfico 2), no Gráfico 4 o número médio de salas (2.765) entre 1944 e 1967 é superior ao da década de 1930 (Gráfico 1), revelando também uma continuidade mais coerente entre os dados apresentados para esses dois períodos: de 1.350 salas em 1939, passamos para 1.317 em 1944. Diante desses números, aparentemente mais confiáveis, podemos indicar a manutenção do tamanho do circuito exibidor brasileiro ao longo da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), com um crescimento contínuo e acelerado após o fim do conflito, na segunda metade da década de 1940. Continuando mais lentamente essa ampliação, o circuito atingiria seu ápice no final dos anos 1950.

Esclarecido esse período, passemos agora à comparação dos dados do Gráfico 4 com a série INC/Embrafilme a partir de 1969.

Queda ou crescimento nos anos Embrasilme?

1969 foi o ano de criação da Embrafilme e foi também quando o INC passou a coletar e a divulgar sistematicamente números relativos ao tamanho do circuito exibidor. No Gráfico 5, juntamos a série 1944-1967, do Gráfico 4, com a série 1969-1982, do Gráfico 2, obtendo-se:

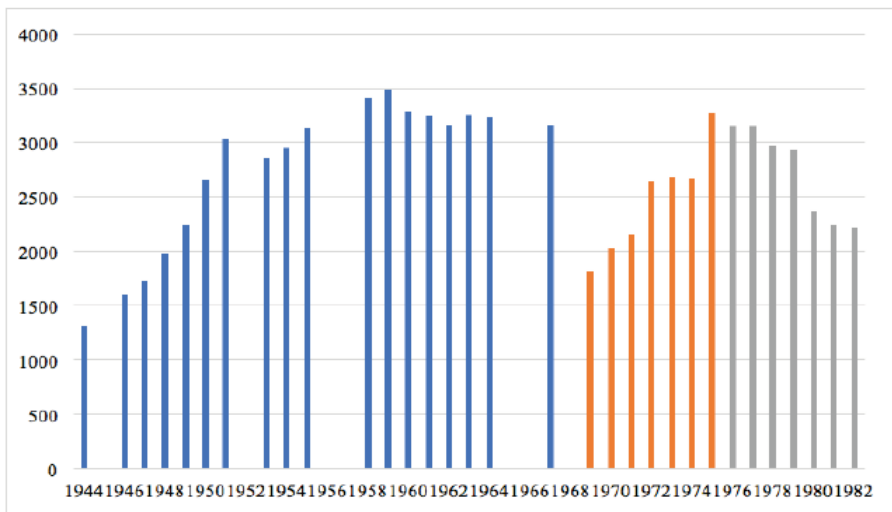


Gráfico 5: Evolução do número de salas de cinema do Brasil (1944-1982).

Fonte: Elaborado pelos autores (2017), com base em Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (1946, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953a, 1953b, 1954, 1955, 1957, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1965, 1966, 1969) e Takahashi (1985).

Em comparação com o Gráfico 2, ao invés de crescimento, temos no Gráfico 5 uma queda acentuada do número de salas entre 1967 e 1969. Podemos sugerir que essa diferença (de 3.117 para 1.817, queda de 58% em dois anos) também possa ser fruto de diferentes metodologias no levantamento desses dados, uns oriundos do IBGE, outros do INC. Mas, por outro lado, atentando para a crise econômica da segunda metade dos anos 1960, responsável, por exemplo, pela falência e concordata de inúmeras empresas no Rio de Janeiro (GONZAGA, 1996), talvez seja mais correto considerar a existência de uma queda do que de um crescimento do circuito exibidor brasileiro nos últimos anos da década de 1960.

Entretanto, o Gráfico 5 difere ligeiramente do recentemente apresentado por Anita Simis (2015, p. 685). A autora utilizou para um largo período, inclusive 1970-1985, não os dados do INC/Embrafilme, mas apenas os dos anuários estatísticos do IBGE. Apesar do menor número de informações – ela apresenta valores apenas para os anos de 1971, 1974, 1980, 1981, 1984 e 1985 –, seu gráfico apresenta uma variação menos intensa no número de salas de cinema entre as décadas de 1960 e 1970, sempre próximo de 3 mil. Essa alternativa pode ser comparada no Gráfico 6¹⁰.

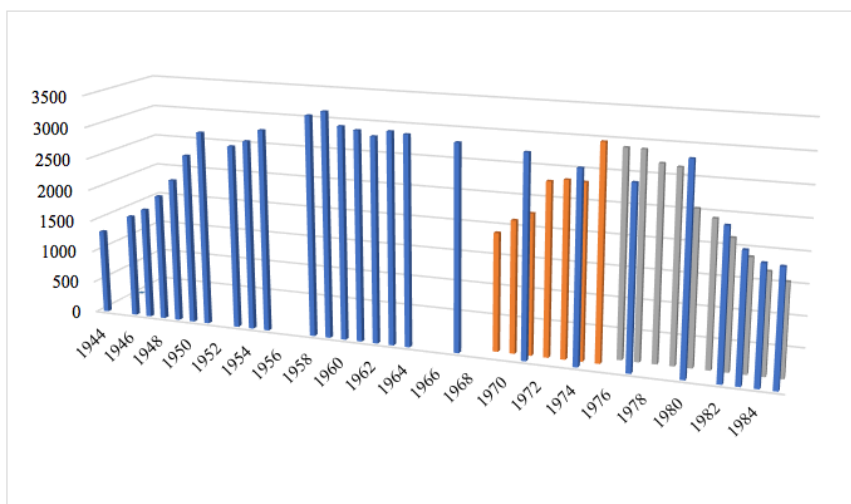


Gráfico 6: Evolução do número de salas de cinema do Brasil (1944-1982).

Fonte: Elaborado pelos autores (2017), com base em Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (1946, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953a, 1953b, 1954, 1955, 1957, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1965, 1966, 1969, 1974, 1976, 1979, 1983, 1984, 1985, 1986, 1988) e Takahashi (1985).

¹⁰A partir de uma pesquisa diretamente nos anuários estatísticos do IBGE (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 1974, 1976, 1979, 1983, 1984, 1985, 1986, 1988) disponíveis on-line, obtivemos informações sobre anos que não constam no gráfico exposto por Simis (2015). Apesar de os dados referentes a 1981 e 1986 não haverem sido encontrados, os dos anos 1977, 1982 e 1983 foram acessados e analisados.

No Gráfico 6, se considerarmos os dados do INC/Embrafilme (em laranja e cinza), perceberemos uma queda brusca no final dos anos 1960, um crescimento ao longo do início da década de 1970 (atingindo o ápice em 1975) e uma lenta queda que se acentua significativamente entre 1979 e 1980 – uma diminuição de quase 20% do circuito de um ano para o outro.

Já se considerarmos os dados do IBGE (em azul) para o período de 1969 a 1985 – como feito por Simis (2015) –, o quadro seria outro. Veríamos uma ligeira, mas contínua diminuição do número de salas de cinema a partir de meados da década de 1960 até fins da década de 1970. Isto é, uma lenta queda do circuito, de 13% ao longo de treze anos, entre 1964 a 1977. Após uma recuperação em 1980, haveria uma queda mais brusca em 1982.

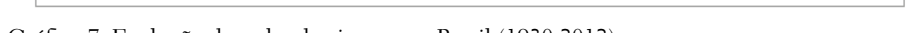
Portanto, o Gráfico 6 nos traz a dúvida sobre se houve uma retomada do crescimento do circuito exibidor em meados da década de 1970, após a queda no final dos anos 1960, ou se o que ocorreu foi uma gradual e contínua diminuição do número de salas de cinema entre as décadas de 1960 e 1980.

Embora atualmente os pesquisadores usem os dados do INC/Embrafilme para os anos 1970 sem nenhum questionamento, uma das primeiras pesquisas realizadas pela Filme B para a Secretaria do Audiovisual fazia uma importante ressalva sobre essas informações:

A grande variação do número de salas entre 1974 e 1975 pode ser atribuída à campanha de recadastramento do Concine, bem como por este cadastramento ter considerado as salas 16mm, cinemas 180°, clubes etc. O fechamento desse tipo de sala, entre 1976/81, deve ter influído na brusca queda de 1979 para 1980/1981 (SALEM, 1999, p. 253).

Essa observação talvez nos leve a referendar a queda lenta e contínua do circuito ao longo dos anos 1970 apontada pelos dados do IBGE.

Mas o que nossas considerações sobre os gráficos até agora apresentados atestam, com mais segurança, é o crescimento do circuito exibidor brasileiro de meados da década de 1940 até fins dos anos 1950, quando o número de salas de cinema no Brasil atingiu o seu ponto máximo. Ou seja, identificamos o apogeu do circuito exibidor em meados do século XX, após o inegável desenvolvimento no pós-guerra, quando parece ter ocorrido a superação definitiva da crise do setor de exibição provocada pela introdução do cinema sonoro. Embora, como vimos, permaneçam incertezas sobre as variações do número de salas de exibição entre as décadas de 1960 e 1970, é inegável a crise na primeira metade dos anos 1980, quando o tamanho do circuito retornou aos mesmos patamares da década de 1930.



Fonte: Elaborado pelos autores (2017), com base em Souza e Freire (2017) e Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (1946, 1950, 1953, 1957, 1960, 1963, 1967, 1970, 1973, 1976, 1979, 1982, 1985, 1988, 1991, 1994, 1997, 2000, 2003, 2006, 2009, 2012, 2015).

Algo semelhante ocorreu em São Paulo, ainda que sem a suntuosidade dos *movie palaces* cariocas. Em seu recente estudo sobre os cinemas de São Paulo, José Inácio de Melo Souza destacou o ciclo de construções iniciado em 1921, destacando “a lógica de agigantamento dos espaços cinematográficos” em curso na capital paulistana (SOUZA, 2016, p. 229, 236).

Segundo um trecho do relatório do Departamento de Comércio norteamericano reproduzido pela revista *Business Screen Magazine* (TECHNICAL..., 1940, p. 28), o Brasil possuía 1.300 salas, totalizando 750 mil lugares em 1940, o que indicaria uma lotação média das salas brasileiras de 576 assentos. Nas estatísticas do IBGE referentes a 1937, quantificava-se em 625.600 a capacidade total dos 1.214 “teatros, salões e cinemas” existentes, resultando numa capacidade média semelhante de 515 lugares por estabelecimento (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 1941, p. 1142).

Significação, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 176-201, jul-dez. 2017 | 193

em média. A maior parte do circuito, porém, ficava no interior, onde os cinemas possuíam em média 464 assentos (NOBRE, 1957, p. 19).

A partir dos anos 1970, porém, seria cada vez mais frequente que antigos e grandes cinemas fossem divididos em duas ou três salas. Já os novos cinemas teriam capacidades mais reduzidas, com o surgimento de salas de exibição em galerias comerciais e, posteriormente, em shopping centers, quase sempre de lotação inferior a 400 lugares.

A diminuição radical e definitiva viria especialmente a partir do final dos anos 1990, com a proliferação dos multiplexes invariavelmente instalados em shopping centers, que consistem em complexos de salas pequenas, com 200 ou 300 poltronas, em média. Essa reformulação do circuito exibidor obrigou a efetiva distinção entre salas (ou telas) e cinemas, já que se tornou cada vez mais comum, até se estabelecer como padrão atual do mercado, que um cinema tivesse mais de uma sala de exibição.

Uma opção metodológica importante é tentar aliar diagnósticos nacionais com estudos locais mais detalhados. Para discutir a tendência histórica de diminuição do tamanho das salas de cinema brasileiras, o circuito exibidor da cidade de Niterói pode servir novamente de exemplo. Embora não deva necessariamente espelhar a realidade de outras localidades, Niterói apresenta uma trajetória que certamente se reproduziu em outras cidades com características demográficas e socioeconômicas semelhantes.

Em 1940, a cidade de Niterói possuía 8 cinemas e cineteatros em funcionamento, totalizando 8.570 lugares, ou seja, uma média de 1.071 poltronas por estabelecimento (FORTE, 1941, p. 285-286). Na década de 1950, a então capital do Estado do Rio de Janeiro chegou a ter 15 cinemas que comportavam 14.172 espectadores, isto é, 944 por sala (NOBRE, 1957, p. 19). Em meados dos anos 1970, o circuito niteroiense diminuiu para 11 cinemas, contendo 10.800 poltronas e uma lotação média de 980 lugares (FREIRE, 2012, p. 204-205).

Uma queda muito mais acentuada seria notada em 1983: o número de poltronas em Niterói cairia para menos da metade, 4.986 poltronas. A cidade tinha então 8 cinemas, com uma média de 623 assentos por sala (EMPRESA BRASILEIRA DE FILMES, 1983, p. 32).

Já no início dos anos 1990, após o fechamento de mais cinemas de rua, mas agora contando com cinemas no interior do Niterói Shopping e do Plaza Shopping, Niterói passava a ter 11 telas, responsáveis por 5.700 lugares. A lotação média de 580 lugares representava apenas uma pequena diminuição (FREIRE, 2012, p. 218-229).

Em 2012, a cidade continuava possuindo 11 telas, mas agora elas eram distribuídas em apenas dois multiplexes (no Plaza Shopping e no Shopping Bay Market). Esses dois espaços totalizavam somente 2.416 lugares, resultando numa

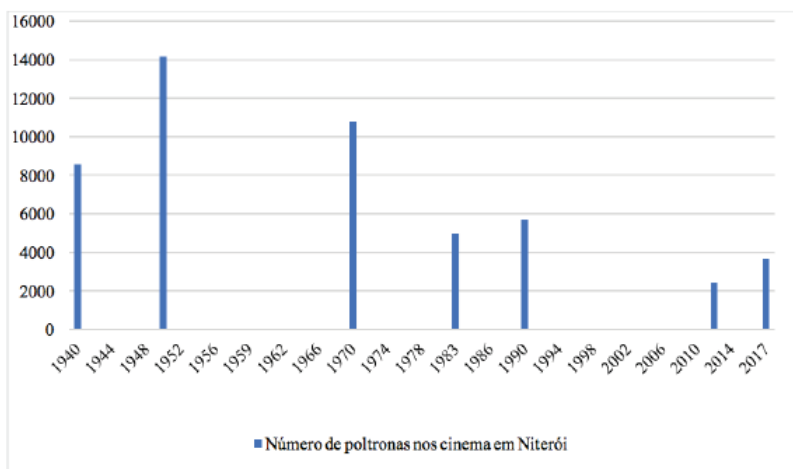


Gráfico 9: Número de poltronas de cinema de Niterói (1940-2017).

Fonte: Elaborado pelos autores (2017), com base em Forte (1941), Nobre (1957), Empresa Brasileira de Filmes (1983) e Freire (2012).

Analisando, no Gráfico 10, o tipo de sala de cinema existente em Niterói em relação à sua lotação máxima, temos um resultado novamente diferente. O que percebemos é uma queda absolutamente contínua do tamanho dos espaços de exibição dos anos 1970 em diante, tendo como auge a década de 1940, e não a de 1950.

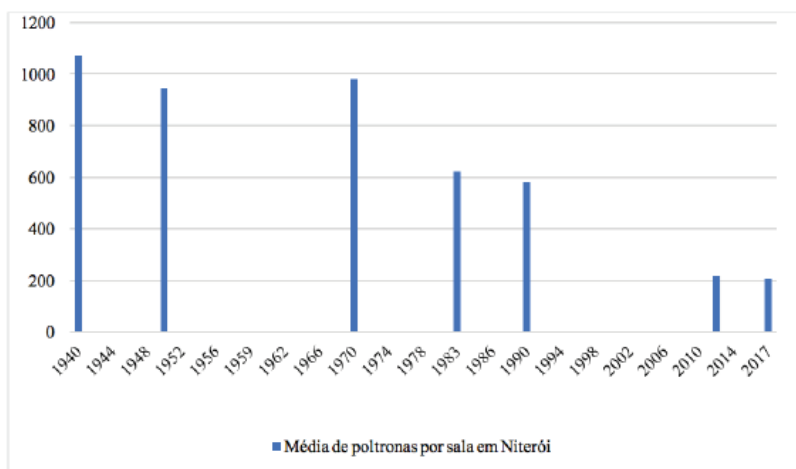


Gráfico 10: Média de poltronas por sala em Niterói (1940-2017).

Fonte: Elaborado pelos autores (2017), com base em Forte (1941), Nobre (1957), Empresa Brasileira de Filmes (1983) e Freire (2012).

Portanto, vem ocorrendo a imposição de um modelo de salas cada vez menores, hoje com cerca de duzentos lugares. Novamente ocorreu uma queda muito acentuada na segunda metade dos anos 1970 (com o surgimento dos cinemas de galeria na cidade), mas com uma segunda diminuição igualmente intensa na passagem para os anos 2000, diante da afirmação do modelo dos multiplexes em Niterói.

Assim, tomando a cidade como exemplo, os gráficos 9 e 10 trazem novas variações e muito mais complexidade para a compreensão do mercado exibidor, para além da variação no tamanho do circuito (Gráfico 8). Se Niterói hoje conta provavelmente com a maior oferta de filmes em cartaz simultaneamente nas telas de cinema da cidade em toda a sua história, temos um público provavelmente menor do que nos anos 1980 e 1990 vendo filmes em salas que nunca foram tão pequenas.

Conclusão

Ao analisarmos as variações no número de salas de exibição cinematográfica no Brasil ao longo de grande parte do século XX, identificamos a imprecisão e a discrepância dos dados das diferentes fontes disponíveis para consulta. Com o agrupamento das informações acessadas, foi possível detectar a complementaridade de certos materiais e, ao mesmo tempo, o conflito entre outros dados. Assim, nos propusemos a questionar e averiguar o contexto em que essas informações foram produzidas, bem como sua validade e semelhança com dados apresentados por fontes diversas.

Os anuários estatísticos do IBGE se revelaram materiais de consulta essenciais para diversos autores que abordaram o circuito exibidor brasileiro em suas obras. No entanto, mesmo com a origem comum dos dados, foram encontradas divergências entre os números de salas indicados por eles. Notamos, então, que em muitos casos foram utilizadas as informações referentes à soma da quantidade de cinemas e cineteatros, enquanto em outros foram levados em consideração somente os números relacionados aos cinemas. Mesmo pressupondo que cinemas e cineteatros se complementam, sentimos falta de atenção a demais espaços que poderiam manter projeções regulares, e que possivelmente estavam contidos na categoria “outros”, presente nos anuários.

Do ponto de vista da variação do número de salas de exibição no circuito exibidor brasileiro, apesar de algumas divergências, temos condições de afirmar que houve uma acentuada diminuição entre 1933 e 1935, justificada pelas dificuldades dos exibidores com a chegada do cinema sonoro. Na segunda metade da década da 1930, pudemos notar um princípio de estabilidade no circuito, porém com uma quantidade de salas ainda menor do que a encontrada no início da década. Após

o término da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), apontamos uma expansão constante e acelerada no setor, até atingir seu ápice no final dos anos 1950. Mesmo que ainda se mantenham algumas dúvidas sobre as mudanças no número de salas de exibição existentes ao longo das décadas de 1960 e 1970, a crise na primeira metade dos anos 1980 é inquestionável, já que, como visto anteriormente, a dimensão do circuito retornou aos mesmos parâmetros da década de 1930. Já nos anos 2000, acompanhamos novamente um crescimento da quantidade de salas de exibição no Brasil, que se mostra constante até o presente momento.

Por fim, destacamos a importância de aliar diagnósticos nacionais com estudos locais mais aprofundados. Utilizando o exemplo da cidade de Niterói, mostramos como variáveis, tais como mudanças históricas no número de poltronas e o tamanho médio das salas, trazem nuances reveladoras para análise do circuito exibidor cinematográfico.

Referências

ALMEIDA, P. S.; BUTCHER, P. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

ALVETTI, C. R. P. *O cinema brasileiro na crônica paranaense dos anos trinta*. 1989. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

BRASIL. Agência Nacional do Cinema. *Segmento de Salas de Exibição*: informe anual 2016 – 01 de janeiro a 31 de dezembro. Brasília, DF, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/o1d7DE>>. Acesso em: 24 out. 2017.

EMPRESA BRASILEIRA DE FILMES. *Cadastro de cinemas*. Rio de Janeiro, 1983. Mimeografado.

CARVALHO, F. P. *O cinema e o selo de estatística*. [19–]. Disponível em: <<https://goo.gl/BiEooK>>. Acesso em: 20 out. 2017.

FILME B. *Quem somos*. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/BMFvnB>>. Acesso em: 20 out. 2017.

FIRST Brazil film survey shows \$8.000.000 annual biz, 80% to US distribs; language not a problem. *Variety*, New York, v. 121, n. 8, p. 22, 1936.

FREIRE, R. L. “A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor na década de 1930”. *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 40, n. 40, p. 29-51, 2013.

_____. *Cinematographo em Niterói*: história das salas de cinema de Niterói. Niterói: Niterói Livros, 2012.

FONSECA, A. V. M. *Cinema: preços de ingressos na presente conjuntura econômica do país*. Rio de Janeiro, 1955. Mimeografado.

FORTE, M. M. Município de Niterói: geografia, história e estatística. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA, 9., 1940, Florianópolis. *Anais...* Rio de Janeiro: Jornal do Commercio; Rodrigues & Cia, 1941.

GONZAGA, A. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte; Record, 1996.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Anuário estatístico do Brasil: ano 5 – 1939/1940*. Rio de Janeiro: IBGE, 1941.

_____. *Anuário estatístico do Brasil: ano 6 – 1941/1945*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1946.

_____. *Anuário estatístico do Brasil: ano 9 – 1948*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1949.

_____. *Anuário estatístico do Brasil: ano 10 – 1949*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1950.

_____. *Anuário estatístico do Brasil: ano 11 – 1950*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1951.

_____. *Anuário estatístico do Brasil: ano 12 – 1951*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1952.

_____. *Anuário estatístico do Brasil: ano 13 – 1952*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1953a.

_____. *Anuário estatístico do Brasil – 1953: ano 14*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1953b.

_____. *Anuário estatístico do Brasil – 1954: ano 15*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1954.

_____. *Anuário estatístico do Brasil – 1955: ano 16*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1955.

_____. *Anuário estatístico do Brasil – 1957: ano 18*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1957.

_____. *Anuário estatístico do Brasil – 1959: ano 20*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1959.

_____. *Anuário estatístico do Brasil – 1960: ano 21*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1960.

_____. *Anuário estatístico do Brasil – 1961: ano 22*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1961.

_____. *Anuário estatístico do Brasil* – 1962: ano 23. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1962.

_____. *Anuário estatístico do Brasil* – 1963: ano 24. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1963.

_____. *Anuário estatístico do Brasil* – 1964: ano 25. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1964.

_____. *Anuário estatístico do Brasil* – 1965. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1965. v. 26.

_____. *Anuário estatístico do Brasil* – 1966. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1966. v. 27.

_____. *Anuário estatístico do Brasil* – 1969. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1969. v. 30.

_____. *Anuário estatístico do Brasil* – 1974. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1974. v. 35.

_____. *Anuário estatístico do Brasil* – 1976. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1976. v. 37.

_____. *Anuário estatístico do Brasil* – 1979. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1979. v. 40.

_____. *Anuário estatístico do Brasil* – 1983. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1983. v. 44.

_____. *Anuário estatístico do Brasil* – 1984. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1984. v. 45.

_____. *Anuário estatístico do Brasil* – 1985. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1985. v. 46.

_____. *Anuário estatístico do Brasil* – 1986. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1986. v. 47.

_____. *Anuário estatístico do Brasil* – 1987/1988. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1988. v. 48.

NOBRE, F. S. *Mercado de Cinema no Brasil*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1957.

REVISTA DO GEICINE. Rio de Janeiro: Geicine, n. 1, 1961.

REVISTA FILME CULTURA. Rio de Janeiro: Muniz S. A., n. 4, mar.-abr. 1967.

REVISTA SELECTA. Rio de Janeiro: Selecta, v. 11. n. 36, 5 set. 1925.

SALEM, H. *Cinema brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional*. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 1999.

Significação, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 176-201, jul-dez. 2017 | 201



Trânsito de memórias: tomada e retomada de imagens do exílio durante a ditadura militar brasileira

*Memories in transit:
shooting and reuse of
exile's images during
the Brazilian military
dictatorship*



Patrícia Furtado Mendes Machado¹

¹Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Doutorado-sanduíche pela Université Sorbonne Paris III (bolsa CNPQ). Professora de Cinema na PUC-Rio. E-mail: patricia.furtado.machado@gmail.com

Palavras-chave: tomada e retomada; arquivos; ditadura militar.

Keywords: shooting and reuse; archives; military dictatorship.

Durante quatro anos, de 2010 a 2014, a cineasta Anita Leandro realizou uma minuciosa pesquisa iconográfica nos acervos da polícia política do Rio de Janeiro (Aperj), do Serviço Nacional de Investigação (SNI) e do Superior Tribunal Militar². Selecionou fotografias, revirou pastas empoeiradas, buscou documentos e informações que pudessem ser usados para recuperar uma história perdida que unia quatro militantes políticos, integrantes de organizações armadas no Brasil nos anos 1970: Antonio Roberto Espinhosa, comandante nacional da VAR-Palmares, Chael Schreier e Maria Auxiliadora Lara Barcellos, militantes da mesma organização, e Reinaldo Guarany, da Aliança Libertadora Nacional (ALN). O resultado desse trabalho foi o documentário *Retratos de identificação* (2014), que, a partir de um vasto material heterogêneo, revela em detalhes métodos de espionagem, interrogatórios e práticas de violência dos agentes repressores durante a ditadura militar.

Para realizar o filme, além de pesquisar os documentos nos acervos da polícia política e entrevistar os dois militantes sobreviventes, a cineasta buscou e recuperou imagens cinematográficas produzidas no exterior no período da ditadura. O trabalho consistiu em pesquisar, localizar cópias, restaurar e/ou legendar documentários históricos realizados nos anos 1970, como *Não é hora de chorar* (Chile, 1971) e *Quando chegar o momento (Dora)* (Suécia, 1978), ambos de Luiz Alberto Sanz, e *Brazil: a report on torture (Brasil: relato de uma tortura)*, 1971), dos americanos Haskell Wexler e Saul Landau.

Em comum nos três documentários há os depoimentos de brasileiros que estavam presos e foram trocados pelo embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher em janeiro de 1971. Recém-chegados ao Chile, ainda com marcas visíveis da violência que sofreram na prisão, os exilados falam da resistência à ditadura, das torturas que sofreram e dos companheiros mortos. Nessas imagens estão inscritos os traços, os gestos, as expressões, os corpos marcados, as vozes dos resistentes. Entre eles estava Maria Auxiliadora, que alguns anos depois de ter deixado o Chile se atirou em frente a um trem no metrô de Berlim, onde vivia como refugiada. É para esses arquivos

²Em 2010 havia acabado de ser instaurada a Comissão Nacional da Verdade (CNV), que tinha como objetivo apurar e esclarecer graves violações dos direitos humanos praticadas no Brasil de 1946 a 1988. A comissão se apoiava, entre outros, nos arquivos da ditadura que se tornaram acessíveis com a Lei de Acesso à Informação, promulgada em 2011. A lei, pela primeira vez, colocou como regra o acesso aos documentos da repressão, dando esse direito a qualquer cidadão. Embora grande parte dos documentos tenha sido destruída, continue inacessível ou ainda escondida em arquivos privados e/ou sob o controle das Forças Armadas, os arquivos do aparato repressivo começaram a ser disponibilizados ao público, tratados, digitalizados. De acordo com o Relatório da CNV, mais de 20 milhões de páginas oficiais sobre a ditadura foram recolhidas para o Arquivo Nacional a partir de 2005.

Nos diversos textos e entrevistas sobre o método de pesquisa e de realização de *Retratos de identificação*, entre eles “Montagem e história: uma arqueologia das imagens da repressão”, publicado no livro *A sobrevivência das imagens*, Anita Leandro esmiúça os modos como rastreou dados, entrecruzou fontes, trabalhou os arquivos, incitou as falas dos entrevistados. Principalmente, explica como usou a montagem para reunir essa documentação dispersa em uma “continuidade narrativa mínima” (2015b, p. 105) e, desse modo, “valorizar o caráter testemunhal do arquivo” (2015b, p. 110).

Luiz Alberto Sanz, aquele que filma, também estava entre os setenta presos políticos trocados pelo embaixador suíço e levados ao Chile. Quando segura a câmera para registrar os companheiros, o que carrega da própria experiência para as imagens que produz? A fim de reconstituir a trajetória do militante que se transformou em cineasta, fomos buscar nos arquivos das polícias políticas dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo os rastros deixados pelo aparelho repressivo: prontuários, relatórios, informes. Também recorreremos aos documentos digitalizados e disponíveis no site do projeto Brasil: Nunca Mais (BNM..., 2017). Coordenado pela Arquidiocese de São Paulo e pelo Conselho Mundial de Igrejas, o projeto reuniu ainda durante a ditadura uma farta documentação dos autos criminais dos cartórios da Justiça Militar copiados pelos advogados que lutavam pela anistia e pela defesa dos direitos humanos. Uma das intenções do *Brasil: Nunca Mais* era evitar que esses processos fossem destruídos, e parte da memória do período apagada.

³Essa reflexão que apresento no artigo começou a ser desenvolvida no último capítulo da minha tese de doutorado, defendida em 2013, na ECO-UFRJ (MACHADO, 2016).

Ao longo dos livros em que coloca a micro-história em prática, como *O queijo e os vermes*, publicado pela primeira vez em 1976, e os *Os fios e os rastros*, de 2006 (publicado no Brasil só em 2007), Carlo Ginzburg parte do princípio de que “nosso conhecimento do passado é inevitavelmente incerto, descontínuo, lacunar: baseado numa massa de fragmentos e ruínas” (2007, p. 40). Em seus textos, o autor sugere uma tática para lidar com essas ruínas: buscar os indícios, os sinais, os traços que restaram para descrevê-los, constituindo a narrativa historiográfica.

O interesse que vai conjugar os componentes visuais e sonoros com os vestígios encontrados nessa documentação textual consiste, segundo Lindeperg, em uma troca de escala que implica a micro-história, uma atenção aos pormenores que “produz efeitos de conhecimento ao mesmo tempo que levanta questões e problemas inéditos” (2007, p. 10). Desse modo, a historiadora legitima a imagem em movimento como objeto de pesquisa e a insere na escritura da história que narra.

Significação, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 202-222, jul-dez. 2017 | 206

Luiz Sanz: o exilado que vira cineasta

Preso em 1970 e banido do território nacional nos meses seguintes, Luiz Sanz só retornou ao Brasil nove anos depois, com a promulgação da lei da anistia. No exílio, o militante político se tornou cineasta e produziu filmes de resistência à ditadura que denunciavam os horrores do que viu, experimentou e ouviu falar. A reelaboração da experiência traumática individual e coletiva se dá tanto quando filma quanto quando é filmado. Assim que chega ao Chile, Sanz concede uma entrevista para os norte-americanos Haskell Wexler e Saul Landau⁴, exibida no documentário *Brasil: relato de uma tortura*. Nela, assim como outros integrantes do grupo dos setenta, o militante descreve práticas de tortura a que foram submetidos os presos políticos. É diante e por trás das câmeras do cinema que busca caminhos para gerir o sofrimento vivido e estabelecer os laços que vão conectar pedaços de vidas fraturadas, despedaças pela dor. É nesse processo que usará o cinema como meio para recolher e remontar os cacos da própria história e as de seus companheiros.

Os filmes que realizou são pouco conhecidos no Brasil⁵, assim como a história de resistência do cineasta. Para reconstituí-la, fomos em busca de documentos nos arquivos da ditadura. No fundo das Polícias Políticas do Rio de Janeiro, encontramos uma folha do prontuário de Luiz Sanz (nº 49.708), emitida em janeiro de 1979 pela Divisão de Arquivos do Departamento Geral de Investigações Especiais, o DGIE. Nela, podemos averiguar uma espécie de panorama da vigilância da polícia sobre os passos dados pelo militante nos anos 1960 e 1970. Há citações ao seu nome espalhadas em onze pastas distribuídas em diferentes setores de investigação, como aqueles classificados como Dops, Terrorismo e Comunismo.

⁴Haskell Wexler é cineasta e ganhou duas vezes o Oscar de melhor fotografia. Saul Landau morreu em 2013 e era professor de cinema da Universidade da Califórnia

⁵*Não é hora de chorar* (Chile, 1971), *Quando chegar o momento* (Suécia, 1978) e *Gregório Bezerra* (Suécia, 1978) foram lançados recentemente no Brasil dentro do projeto *Arquivos da ditadura*, coordenado por Anita Leandro (Escola de Comunicação da UFRJ), que os legendou e reuniu no DVD *Três filmes do exílio*.

Figura 1: Prontuário 49.708/DGIE/ Divisão de Arquivos.
Fonte: Aperj

Quando chegamos à delegacia, fui levado imediatamente para o pau-de-arara. Tiraram toda a minha roupa, me penduraram e começaram a me torturar diretamente com choques elétricos. Não usaram nenhum outro método antes. Em geral, eles torturavam muito com pancadas, mas não queriam perder tempo porque logo depois trariam outro preso. Então foram dando choque, choque, choque, choque. Davam choque fundamentalmente nos meus testículos. Era uma dor muito forte, que se espalhava por todo o corpo. Eles prenderam uma das pontas do fio no dedo mínimo do meu pé esquerdo, que traz a cicatriz ainda hoje. A outra extremidade, eles colocavam no testículo, aumentando a velocidade na manivela do telefone de campanha, uma espécie de magneto. Lembro que só comecei a falar mesmo depois que me senti completamente desmoralizado. Eu confesso isso, não sou um herói. Uma das reações que os choques elétricos provocam na gente é o descontrole do organismo. Na tortura, alguns companheiros mantinham o autocontrole. Eu conseguia raciocinar, mas não pude dominar as reações do meu corpo. É como eu não tinha ido ao banheiro antes de sair de casa, porque estava atrasado, defequei na sala de tortura. Isso me deixou muito desmoralizado. É uma coisa psicológica, uma coisa dolorosa. Fui tirado do pau-de-arara para ir me lavar, para tomar banho. (SANZ apud VASCONCELOS, 2015, p. 34-35).

Depois de oito meses preso, Sanz foi um dos nomes escolhidos da segunda lista dos presos políticos que seriam trocados pelo embaixador suíço, como mostra o decreto do presidente Garrastazu Médici do dia 13 de janeiro de 1971. Apesar de livres, todos foram banidos do território nacional⁶. O Centro de Informações da Polícia Federal, subordinada ao Ministério do Exército, publicou na época um álbum com as fotografias e um pequeno histórico dos integrantes do grupo dos setenta. Nas imagens que constam no álbum, guardado nos arquivos do Departamento Estadual de Ordem Política e Social do Estado de São Paulo, o DEOPS, estão impressos os traços da expressão do olhar de Sanz quando se depara com a câmera do opressor, a câmera policial. São imagens do controle que procura esconder as marcas da tortura que ele sofreu, mas deixa escapar a expressão resiliente de quem sobreviveu à violência.

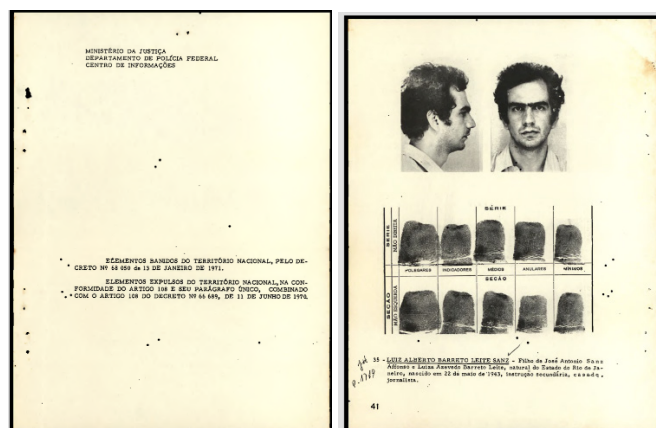


Figura 2: Lista e álbum dos banidos.

Fonte: acervos das polícias políticas do Rio de Janeiro (Aperj) e São Paulo (Deops)

Antes de entrar para a militância, Sanz tinha vivido no Brasil uma breve experiência no meio cinematográfico. Foi segundo assistente de direção e continuísta de *Luba: a morte em três tempos* (1964), de Fernando Coni Campos. Em 1968, chegou a produzir pequenos filmes publicitários para a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), dirigida por seu pai, o crítico cinematográfico José Sanz, de 1959 a 1964. Mas é no exílio, no Chile, que passa a viver exclusivamente do cinema. Os primeiros documentários que dirige, quando trabalha para o Instituto de Capacitação e Investigação da Reforma Agrária (Icira), são os curtas *Un solo color* (1970) e *Esto se hace, esto hacemos* (1970). Impressionados com a ousadia nos modos de mostrar as lutas camponesas, os cineastas Pedro Chaskel e Héctor Ríos

⁶Acervo das polícias políticas do Rio de Janeiro, APERJ.

Com o golpe no Chile em 11 de setembro, Sanz foge às pressas com a mulher e o filho de apenas três meses, busca abrigo na embaixada da Argentina e em seguida consegue refúgio definitivo na Suécia. Durante todo esse tempo, esteve sendo observado à distância pela polícia política no Brasil. Em 8 de agosto de 1972, foi organizada a primeira de três edições do chamado *Álbum de terroristas e subversivos*, criado para ser distribuído aos órgãos de segurança. Assinado pelo então diretor-geral da polícia do Departamento de Ordem Política e Social (Dops), Lúcio Vieira, o documento é uma espécie de catálogo com fotografias numeradas e um pequeno histórico de centenas de militantes políticos que estavam presos ou haviam passado pela prisão. Os textos de apresentação das edições do álbum informam que o objetivo da iniciativa é buscar mais informações sobre aqueles nomes e produzir uma investigação “altamente qualificada” para o combate do comunismo internacional, da subversão e do terrorismo no Brasil⁷. O documento fala ainda na existência de um certo “espírito da Comunidade de Informação”. Apesar de já estar vivendo fora do país, Luiz Sanz está lá, ocupando o número 270 do álbum, onde constam informações sobre pessoas consideradas “irrecuperáveis” e “fontes de informações e pesquisas”, como descreve o documento. Próximo a ele, no número 302, está Maria Auxiliadora Lara Barcellos, cuja vida se cruza com a sua no exílio e através do cinema, como mostraremos adiante.

Significação, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 202-222, jul-dez. 2017 | 211



O confronto desses documentos que buscamos nos arquivos da polícia política com as imagens que Sanz produziu nos mostra que, apesar da vigilância constante sobre ele, os repressores não puderam evitar que o cineasta testemunhasse, assim como produzisse imagens e coletasse depoimentos de outros exilados que denunciavam os horrores cometidos no Brasil. São esses vestígios que escaparam ao controle dos repressores, que se mantiveram dormindo durante longos anos em acervos no exterior, que são retomados pelo documentário contemporâneo que se

propõe a elaborar essas memórias. Diante ou por trás das câmeras, Luiz Sanz se torna personagem central para investigarmos esse cinema produzido no exílio.

Sanz diante da câmera

Na madrugada de 14 de janeiro de 1971, uma legião de repórteres e simpatizantes dos movimentos de esquerda esperavam os presos brasileiros libertados em troca do embaixador suíço com faixas e cartazes de boas-vindas no aeroporto de Pudahuel, na capital chilena. Além de reportagens sobre a recepção calorosa ao grupo, os jornais chilenos daquela semana traziam informações sobre as torturas aplicadas nas prisões do Brasil. Os norte-americanos Haskell Wexler e Saul Landau, que estavam no Chile para entrevistar o então presidente socialista Salvador Allende, impressionaram-se com as notícias, adiaram a realização de *An interview with a President Allende* (1971) e decidiram fazer um documentário com os presos políticos.

“Contatados, vários membros do grupo concordaram em recriar, sem se machucar, as torturas que haviam sofrido recentemente”, relembra Haskell em carta enviada por e-mail para o cineasta e produtor Tom Job Azulay em 2012, quando o filme *Brasil: relato de uma tortura* foi exibido pela primeira vez ao público brasileiro, 41 anos depois de realizado⁸. No dia 20 de janeiro, apenas seis dias após a chegada do grupo dos setenta ao Chile, alguns integrantes se reúnem no Parque Cousiño e reencenam as práticas de tortura a que foram submetidos, mostram as marcas da violência, contam para a câmera detalhes do que sofreram nos cárceres, explicam os objetivos políticos pelos quais militam, descrevem o cenário brasileiro de pobreza e desigualdade que os mobiliza para a luta e denunciam as atrocidades cometidas pelo regime autoritário. Entre os testemunhos, alguns chamam atenção pelos requintes de crueldade e de sofrimento provocado pelos repressores, como no relato de Maria Auxiliadora Lara Barcellos, a Dora, que, ao encarar a câmera, revela detalhes da violência sexual sofrida durante a tortura.

Quando gravam o filme, o intuito dos cineastas era levá-lo para ser exibido na televisão americana⁹. Haskell Wexler, diretor de fotografia de filmes como *America, America* (*América, América*, 1963), de Elia Kazan, e *Who's afraid of Virginia Woolf?* (*Quem tem medo de Virginia Woolf?*, 1963), de Mike Nichols, começou a investir a

⁸A exibição aconteceu no Instituto Moreira Salles, e o vídeo do debate está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-OubnEK69X8>. Acesso em dezembro de 2015. Tom Job Azulay era cônsul adjunto do Brasil em Los Angeles em 1971 e exibiu o filme em sessões fechadas para brasileiros e estrangeiros na época.

⁹O filme foi exibido pela televisão americana e, apesar da gravidade das denúncias, não teve grande repercussão, como explica Tom Job Azulay na entrevista depois da exibição do filme no Instituto Moreira Salles.

Quando aparece em *Brasil: relato de uma tortura*, Sanz descreve uma das táticas de tortura mais cruéis executadas pelos agentes repressores, chamada “pau de estrada”. A prática é encenada em um grande campo aberto enquanto, na arquibancada, a uma certa distância, Sanz explica que a técnica antes usada pela polícia contra criminosos comuns passou a ser aplicada aos presos políticos. Inspirada no suplício da época medieval, o método consiste em amarrar o corpo da vítima em dois carros que lentamente se afastam em direções opostas: “Os intestinos se rompem, o fígado se rompe, a pessoa por último começa a ter a pele rompida até que arrebenta, as juntas se soltam e (a vítima) torna-se uma pessoa inutilizada”. Sanz denuncia ainda que o “pau de estrada” foi usado com uma jornalista em São Paulo e com um companheiro em Minas Gerais.

Nos dois momentos em que aparece no documentário, Sanz não conta sobre a tortura que ele mesmo sofreu, preferindo atuar como uma espécie de mediador das memórias das vítimas que foram caladas, aquelas que não podiam estar ali para falar para a câmera dos americanos. É justamente essa postura de transmissor de memórias, uma tarefa que naquele momento considera urgente, que Sanz vai adotar como diretor do filme que realizará alguns meses depois.

Em *Não é hora de chorar*, Luiz Sanz e Pedro Chaskel entrevistam cinco militantes brasileiros que estavam no voo dos setenta: o estudante Jaime Cardoso, a estudante de medicina e funcionária pública Maria Auxiliadora Lara Barcellos, o jornalista e professor Wellington Moreira Diniz, a funcionária pública Carmela Pezzuti e o operário metalúrgico Roque Aparecido da Silva. Ao contrário de *Brasil: relato de uma tortura*, em que os resistentes contam suas experiências para a câmera de modo improvisado, ao ar livre, em local público, cercados por outras pessoas, na urgência que faz a câmera balançar e desenquadrar os registros, em *Não é hora de chorar* eles são filmados com muita retidão em um pequeno espaço, a sala de

As mesmas perguntas guiam as falas dos cinco entrevistados, cujas respostas são organizadas em blocos na montagem: “Como você saiu da prisão?”, “Como você foi preso?”, “Você foi torturado?”. Todos estão posicionados da mesma maneira: sentam-se em uma cadeira em frente a uma parede onde está pendurado um cartaz com a imagem do guerrilheiro Carlos Lamarca. Ao responder as perguntas feitas por Sanz, eles olham para a câmera, que ora se aproxima em close, ora permanece em plano americano.

A intenção de Sanz com o método adotado era a de que os registros dos testemunhos fossem feitos em apenas duas posições de zoom, um plano próximo e o close, e que as manifestações de emoções não fossem captadas para que não induzissem o espectador. As perguntas são precisas para que as falas sigam a proposta de um relato prático e quase operacional. A intimidade entre entrevistador e entrevistado também não é revelada. A ideia é a de que o sofrimento não seja usado nem para repugnar, nem para seduzir, e de que ao espectador fosse dada a possibilidade de compreender com toda clareza as táticas e estratégias de violência da polícia, naquele momento, nas prisões brasileiras.

Diante da câmera, Maria Auxiliadora relembra como foi presa e denuncia o assassinato do companheiro Chael. Reconta também em detalhes como os torturadores a espancaram, torturaram e ameaçaram lhe cortar as pontas dos seios com uma tesoura. Apesar do esforço do cineasta de enquadrar o rosto e direcionar o olhar da militante para a câmera, há algo de enigmático que marca a imagem. Ao contrário dos outros entrevistados, e até da entrevista que ela própria havia concedido aos americanos no Chile, Dora raramente encara o equipamento de Sanz. O olhar da militante escapa sempre para o alto, para baixo, para um lado ou para o outro. Nesses deslocamentos do olhar, se formula um relato singular. Apesar da clareza e

Fonte: *Não é hora de chorar* (1971)

Imagens reenquadradas

Quando retoma os trechos do filme de Sanz, Anita Leandro não enuncia as condições da tomada e o contexto em que foi produzida. O interesse está no que é contado na fala de Dora. Um dos procedimentos adotados na montagem é retomar os testemunhos da militante contidos nos dois filmes realizados no Chile, rearticulá-los e, em grande parte

As imagens do controle e da vigilância encontradas no acervo da polícia política durante a pesquisa para o documentário, esses documentos da barbárie, ajudam a ilustrar e aproximar no tempo e espaço do filme o que é descrito no exílio: o rosto que tinha acabado de receber mais de “vinte bofetadas”, as mãos latejando por conta das palmatórias, os braços e pernas espancados. Como recurso para não expor o corpo nu junto com o testemunho que já convoca as dores, as amargas lembranças, os traumas de Dora, a estratégia usada pela cineasta é fragmentar a fotografia filmada ao reenquadrá-la na montagem. Em vez da imagem completa, são mostrados pedaços do corpo da militante. A opção ética e estética de Anita Leandro é fragmentar a imagem do que não está mais inteiro, a imagem do corpo e da memória transformados em cacos.



Ao contrário dos registros testemunhais realizados por Sanz e pelos americanos no exílio, essas fotografias da vigilância que controlam e inspecionam o corpo de Dora não foram produzidas com o seu consentimento. Foram tiradas à força pela polícia nos exames de corpo de delito que compunham os processos de banimento. São fotografias de identificação policial cujo destinatário do olhar é o

carrasco, o policial opressor. Quando se posicionavam diante da câmera para que fossem tirados os retratos de identificação, os presos eram obrigados a olhar para a lente no momento da prisão, depois das torturas, antes dos deslocamentos para outros presídios ou para o banimento. Quando ainda em liberdade, eram muitas vezes flagrados pelos investigadores sem saber que estavam sendo espionados.

No artigo “A enunciação da vigilância nas fotografias da polícia política brasileira”, os pesquisadores Mauricio Lissovsky e Teresa Bastos ressaltam que desde o início do século XX, além das fotografias de identificação, o setor de produção fotográfica da polícia ocupou um papel central na produção de imagens de vigilância e espionagem dos cidadãos nas ruas, em manifestações políticas e sociais. Durante a ditadura militar, a espionagem se intensificou e aumentou a produção desses registros que trazem também os rastros deixados pelos espões que assinalavam as imagens, que produziam relatórios sobre as circunstâncias e condições de produção das fotografias que “são testemunhos não apenas dos vigiados como dos vigilantes, traços de uma enunciação da vigilância que a fotografia retém como figura cristalizada de um estranho pas-de-deux” (LISSOVSKY; BASTOS, 2010, p. 230).

Uma das primeiras cenas de Retratos de identificação mostra documentos recuperados nos arquivos policiais dessa natureza. O relatório confidencial de um agente da polícia não apenas descreve cada passo de Dora – chamada de “o alvo” – no dia 21 de novembro de 1969, como traz anexada uma série de fotografias que acompanham o passo a passo da militante naquele dia: caminhando na rua, na banca de jornal, nos lugares por onde passou. Esses registros são rastros deixados nos arquivos que trazem informações sobre os métodos, as práticas e as ações da polícia durante o período de repressão.

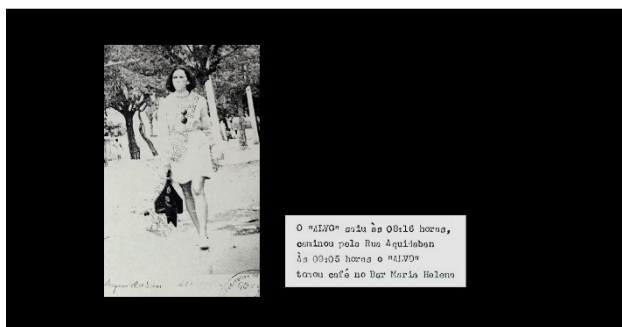


Figura 7: Frame de *Retratos de identificação* (2014).

Antes e depois de presa, o corpo e o rosto de Dora estiveram involuntariamente disponíveis para serem identificados. Pensamos aqui no que propõe o pesquisador americano Tom Gunning sobre o resultado do processo legal de identificação de quem é preso: “o corpo reemerge como algo de que é possível se apoderar” (GUNNING, 2004, p. 36) e a fotografia fornece o meio de converter esse corpo em imagem para aprisioná-lo, classificá-lo, catalogá-lo e transformá-lo em informação nos arquivos. No documentário que recebe justamente o nome e a função desse procedimento de retratar para identificar são usadas várias fotografias policiais de Dora que demonstram esse embate entre um corpo disponível e uma expressão ou um olhar que contrariam essa ordem e revelam a dor que ela provoca: como os olhos marejados de lágrimas capturados pela câmera do carrasco no momento da prisão da militante e a expressão abatida do retrato em que ela está com a mesma roupa, mas dessa vez com o curativo na testa, uma prova da agressão que sofreu, como aponta o filme.



Figura 8: Dora nas fotografias policiais.
Fonte: *Retratos de identificação* (2014)



Figura 9: Dora nas fotografias policiais.
Fonte: *Retratos de identificação* (2014)

Quando é fotografada nua, no entanto, o olhar se direciona para baixo e não encara a câmera. Se em *Não é hora de chorar* o olhar da militante escapa da lente e deixa transparecer algo de perturbador, de intransmissível, dessa vez o desvio do olhar é de outra ordem. Trata-se de uma “clara resistência ao procedimento de identificação” (LEANDRO, 2015b, p. 111), de uma resistência ao poder que deseja enquadrá-la e se apropriar do corpo e da imagem que ela não gostaria de devolver àqueles que a prenderam, violentaram, torturaram.

Esses pedaços de corpo em imagens são usados como rastros, como frutos “do acaso, da negligência, da violência” (GAGNEBIN, 2006, p. 113) que foram deixados sem intencionalidade. Produzidos como elementos de informação para serem usados pela investigação policial, no filme essas fotografias têm seus sentidos originais revertidos e se tornam a prova do crime cometido pela própria polícia. Como bem ressalta a filósofa Jeanne Marie Gagnebin, diante dos rastros deixados “sem intenção de transmissão ou comunicação”, cabe ao decifrador dos rastros decifrá-lo não só na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo da sua produção involuntária” (2006, p. 113). No entanto, a arqueologia das imagens, o retorno às suas origens, nos mostra que algo ainda escapa ao desejo de decifrar, de montar os cacos, de reconstituir a história de Dora através da montagem em *Retratos de identificação*. Algo que talvez não poderá jamais ser nomeado.

Ao longo do artigo, apontamos como o cinema realizado no exílio tinha como intuito trazer as dores ainda latentes para falar e mostrar as consequências da tortura e tentar interromper um processo de atitudes criminosas do Estado brasileiro que vinham sendo cometidas nas prisões e centros clandestinos de tortura e extermínio, sem possibilidade de resistência. Por outro lado, mais de três décadas depois, já no contexto da democracia e da abertura dos arquivos da polícia política, *Retratos de identificação* retoma as imagens, vozes e documentos do passado para reconstituir histórias esquecidas e contrapor a versão da história oficial que, apesar do que mostram os testemunhos e a documentação disponível, ainda omite informações e nega grande parte das torturas, dos assassinatos e dos desaparecimentos dos corpos de suas vítimas.

A busca das origens das imagens e a investigação nos arquivos da polícia política nos mostram que, se por um lado, a vigilância produz imagens para documentos, protocolos, processos e inquéritos, o cinema é responsável por imagens de outra natureza. No interstício do olhar da vigilância, que procura tudo ver, e das imagens fugidias do cinema, aquelas que fragmentam e escapam, há a experiência da tortura, que coloca desafios sobre os modos como deve ser transmitida e denunciada. Entre o filme produzido na urgência do exílio e a retomada dos arquivos em *Retratos*

Quando nos voltamos para a tomada, para a produção das imagens da militante realizadas por alguém que compartilha com ela a dor inominável da tortura, evidenciamos esse caráter enigmático que nem as imagens policiais nem as imagens realizadas pelos americanos no Chile dão conta de decifrar. O indecifrável, que para o crítico e teórico de cinema Jean-Louis Comolli é “o que produz de mais profundo a operação cinematográfica” (2013, p. 207), está nessa rachadura, nessa imagem perturbadora do rosto transfigurado captado durante longos minutos pela câmera de Sanz.

_____. “Des lieux de mémoire portatifs: entretien réalisé par Dork Zabunyan”. *Critique: Revue Générale des Publications Françaises et Étrangères*, Paris, n. 814, p. 202-214, mar. 2015.

VASCONCELOS, G. F. *Subversivo*: fragmentos da vida de Luiz Alberto Sanz. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2015.

RETRATOS de identificação. Anita Leandro, Brasil, 2014.

Significação, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 202-222, jul-dez. 2017 | 222



***Red alert: Marxist
approaches to science
fiction cinema –
Aproximações entre
ficção científica e
marxismo***

*Red alert: Marxist
approaches to science
fiction cinema*



Gabriel Carneiro¹

¹Jornalista, cineasta, crítico e pesquisador de cinema, mestre em Múltiplos pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Sócio fundador da Abraccine – Associação Brasileira de Críticos de Cinema. E-mail: ghpcarneiro@gmail.com

Resumo: o texto aponta os principais aspectos e abordagens do livro de ensaios *Red alert: Marxist approaches to science fiction cinema*, organizado por Alfredo Suppia e Ewa Mazierska, que busca relacionar filmes de ficção científica e a filosofia marxista.

Palavras-chave: ficção científica; marxismo; cinema de gênero.

Abstract: this text points out the main aspects and approaches of the essays book *Red alert: Marxist approaches to science fiction cinema*, edited by Alfredo Suppia and Ewa Mazierska, which relates science fiction movies and the Marxist philosophy.

Keywords: science fiction; Marxism; genre cinema.

Em tempos de avanços de uma ideologia fascista no seio do capitalismo neoliberal financeiro, parece oportuno o lançamento, em 2016, pela Wayne State University Press, do compêndio de artigos em inglês *Red alert: Marxist approaches to science fiction cinema*, organizado pelo brasileiro Alfredo Suppia e pela polonesa Ewa Mazierska. A proposta do livro é demonstrar como alguns filmes inscritos dentro do gênero narrativo ficção científica manifestam aspectos da filosofia econômica, social e política de Karl Marx e de pensadores que continuaram seu trabalho no último século e meio.

Suppia e Mazierska partem do princípio de que todo filme é político e, mais ainda, de que a ideia, um tanto preconceituosa, de que o cinema de gênero (mais especificamente, o de ficção científica) é desprovido de uma visão crítica e voltado para os problemas do mundo é falsa. Para tal, os editores buscam diferentes olhares para produções de diversas épocas e realidades, do mundo inteiro; várias até em coproduções internacionais, que, em si só, apontam para uma ideia de transnacional, segundo a introdução do livro (MARZIESKA; SUPPIA, 2016, p. 13-14), similar ao princípio marxista. Também na introdução, os organizadores fazem uma interessante leitura para aproximar os universos da ficção científica e do marxismo: ambos buscam, de forma científica, apontar cenários (utópicos e/ou distópicos) para o futuro, a partir das questões contemporâneas (MARZIESKA; SUPPIA, 2016, p. 3). Tais apontamentos, mesmo que não se desdobrem ao longo do livro, refletem os desejos de quase incorporar Marx dentro da literatura de ficção científica, que preconiza o futuro, analisa o presente e, muitas vezes, propõe soluções para um mundo que lhe pareça melhor.

A relação da ficção científica com o marxismo não é nova. Já em 1895, H. G. Wells se baseou nos pensamentos de Marx e Friedrich Engels para escrever *A máquina do tempo*. *Red alert* não parece buscar uma originalidade nesse cruzamento, e sim investigar as diferentes confluências de um pensamento de esquerda no cinema de ficção científica.

Além da introdução, *Red alert* conta com nove artigos. O que talvez seja mais interessante no livro é que ele contempla duas retóricas mestras do pensamento marxista. De um lado, nos três primeiros capítulos, acompanhamos a vertente utópica, em que o comunismo está ao alcance, o socialismo é (quase) presente e o radicalismo do empoderamento de classes menos favorecidas aponta uma esperança. Nos seis últimos, vemos filmes em que a hegemonia do capitalismo selvagem se desdobra na derrocada dos direitos humanos e sociais, num futuro pessimista sem escrúpulos. O recorte de Suppia e Mazierska não parece à toa. Com o avanço do capitalismo neoliberal e o fim do bloco soviético, nos anos 1990, parece não haver mais esperança no cinema de ficção científica, deduzimos. Os filmes utópicos

O capitalismo distópico

Nos seis capítulos seguintes, por mais que as bases teóricas sejam diferentes, a linha-mestra de análise parece ser a mesma: os filmes apontam que, se as relações econômicas e sociais continuarem como estão, o futuro do planeta será desprovido de empatia pelo próximo e será dominado pela lógica da acumulação de riquezas justamente para controle dos outros. Na maioria dos casos analisados, os filmes tomam perspectiva das classes trabalhadoras e retratam as classes dominantes de maneira estereotipada, de forma a induzir uma moral.

Nos textos de Sherryl Vint (“The biopolitics of globalization in Damir Lukacevic’s *Transfer*”, capítulo 4), Ewa Mazierska (“Representation of ‘Gaming Capitalism’ in *Avalon* and *Gamer*”, capítulo 7) e Alfredo Suppia (“Remote exploitations: Alex Rivera’s materialist SF in the age of Cognitive Capitalism”, capítulo 8) vemos como não é a força de trabalho, e sim o corpo que se transforma na principal matéria-prima do proletariado.

Isso é mais evidente no alemão *Transfer* (2010), de Damir Lukacevic. Em seu artigo, Sherryl Vint parte de pesquisas sociológicas recentes acerca do mercado negro de órgãos para desenvolver um raciocínio de cunho marxista sobre o futuro projetado em *Transfer*. No longa, pessoas pobres do hemisfério sul aceitam vender os direitos do uso de seus corpos a pessoas ricas do hemisfério norte para poderem sustentar a família. Vint ainda aponta que o filme é um dos poucos a humanizar ambos os lados: os exploradores e os explorados. O corpo como *commodity* também orienta o artigo de Suppia sobre o mexicano (em coprodução com os EUA) *Sleep dealer* (2008), de Alex Rivera. Suppia empresta os conceitos de “trabalho imaterial” e “capitalismo cognitivo” dos filósofos marxistas Antonio Negri e Michael Hardt (HARDT; NEGRI, 2000) para demonstrar as mudanças das relações trabalhistas em *Sleep dealer*, que mostra um México refém de corporações norte-americanas. A Ewa Mazierska interessa como o corpo físico se insere num mundo de realidades e jogos virtuais, tendo como base de estudo a coprodução Japão-Polônia *Avalon* (2001), de Mamoru Oshii, e o hollywoodiano *Gamer* (2009), de Mark Neveldine e Brian Taylor. Ela argumenta que tais filmes apontam as contradições do discurso neoliberal: enquanto empresários e governos promovem os jogos e o mundo virtual como benesses para todos, jogar não é necessariamente um ato voluntário, mas sim uma maneira sutil de coerção.

Ewa Mazierska e Alfredo Suppia (“Capitalism and wasted lives in *District 9* and *Elysium*”, capítulo 5), e Mariano Paz (“Rags and revolution: visions of the Lumpenproletariat in Latin American zombie films”, capítulo 9), por sua vez,

Os ensaios de *Red alert* são todos guiados por uma ideia de materialismo histórico – em que a sociedade é orientada pelas atividades econômicas – e buscam diagnosticar como os filmes analisados, que exageram aspectos da contemporaneidade, refletem a própria realidade local. Ainda que desiguais em termos de profundidade e de sucesso em relação à proposta (os textos de Burns e de Bould parecem especialmente deslocados do conjunto), *Red alert* avança na compreensão do cinema de ficção científica.

Há de se destacar que *Red alert* faz parte do esforço do pesquisador e professor Alfredo Suppia, da Unicamp, em dar visibilidade aos estudos de gêneros narrativos, em especial ao cinema de ficção científica, após livros como *A metrópole replicante: construindo um diálogo entre Metrôpolis e Blade runner*, lançado pela UFJF, em 2011, fruto de sua pesquisa de mestrado, *Atmosfera rarefeita: a ficção científica no cinema brasileiro*, publicado pela Devir, em 2013, oriundo de seu doutorado, e *Gêneros cinematográficos e audiovisuais: perspectivas contemporâneas*, lançado pela Margem da Palavra, em 2016, que organizou, entre outros. Espera-se, agora, que os leitores brasileiros também possam desfrutar desse recente trabalho.

Referências

FERRO, M. *Cinema e história*. 2. ed. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

HARDT, M; NEGRI, A. *Empire*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.

HARDT, M; NEGRI, A. *Multitude*. London: Penguin, 2006.

MARZIESKA, E; SUPPIA, A. *Red alert: Marxist approaches to science fiction cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 2016.

submetido em: 8 set. 2017 | aprovado em: 2 out. 2017



Picture ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo

Picture ahead: Kodak and the construction of the tourist-photographer



Lila Foster¹

¹Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA – USP), mestre em Imagem e Som pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de São Carlos (PPGIS) e formada em Filosofia (2005) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH – USP). Articulando pesquisa histórica e preservação audiovisual, o seu trabalho concentra-se no levantamento da produção amadora e de filmes domésticos no Brasil. Trabalhou como catalogadora na Cinemateca Brasileira e, no primeiro semestre de 2010, participou do programa de estágios em preservação e curadoria audiovisual da Haghefilm Foundation (Amsterdam), sob a orientação de Paolo Cherchi Usai. Desde 2010, organiza o Dia do Filme Caseiro e atua como curadora do eixo histórico no Curta 8 – Festival Internacional de Cinema Super-8 de Curitiba. E-mail: lilafooster@gmail.com

Resumo: *Picture ahead: a Kodak e a construção do turista fotógrafo* realiza uma incursão pela história da cultura visual do século XX tendo como perspectiva a constituição de um imaginário que uniu fotografia amadora e turismo. Como mediadora dessa inter-relação estava a Kodak, empresa que, através da publicidade e de campanhas de marketing, fomentou modos de produção e consumo da imagem fotográfica. Ancorado no conceito de dispositivo, o livro explicita o modo como a empresa agenciou diversos imaginários sobre o turista-fotógrafo sem abandonar a referência a fontes diversas e a cultura visual contemporânea.

Palavras-chave: fotografia amadora; turismo; cultura visual; dispositivo; Kodak.

Abstract: *Picture ahead: a Kodak e a construção do turista fotógrafo* investigates the history of visual culture in the 20th century by considering the constitution of an imaginary that has linked amateur photography and tourism. Kodak company was central in promoting such imagery through advertisements and intense marketing campaigns, establishing modes of production and consumption of the photographic image. Anchored in the concept of apparatus, the book makes explicit the many ways the company portrayed the tourist photographer without abandoning references from different sources and contemporary visual culture.

Keywords: amateur photography; tourism; visual culture; apparatus; Kodak.

O livro de Livia Aquino, *Picture ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo*, resultado da sua pesquisa de doutorado no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), realiza uma incursão na história visual do século XX tendo como perspectiva a constituição de um imaginário que uniu fotografia e turismo. Como mediadora dessa conexão entre momentos de lazer e o seu necessário registro está a Kodak, empresa norte-americana que fomentou a imagem do turista-fotógrafo através de um trabalho publicitário que incentivava a prática fotográfica, assim como as formas de enquadrar o mundo.

Extrapolando o limite do campo da fotografia, o trabalho insere-se em um conjunto de pesquisas dedicadas ao campo amador que vêm sendo desenvolvidas atualmente. A eclosão da imagem amadora como objeto central na cultura visual contemporânea – e aqui incluímos as redes sociais, o telejornalismo, o documentário, a publicidade, as artes visuais – parece ter fomentado um olhar retrospectivo para a compreensão de como o amador, uma figura da modernidade, se constituiu e se transfigurou com a entrada no nosso recente século XXI². Tal perspectiva não é a premissa central do livro, mas o contemporâneo, a confluência das imagens amadoras do passado e do presente, ocupa as frestas do percurso histórico que dedica especial atenção ao gênero da fotografia de viagem.

Cabe ressaltar logo de início uma das maiores qualidades do trabalho: a mobilização de fontes tão diversas como a literatura, o cinema, a publicidade, as revistas em quadrinhos, a obra de fotógrafos e artistas contemporâneos, ressaltando a permeabilidade da fotografia no imaginário social. Tais recursos dão a verdadeira dimensão cultural da onipresença do ato de fotografar e filmar, conformando o “mundo-imagem”, conceito que a autora toma de empréstimo de Susan Sontag e que designa o modo como a nossa percepção da realidade está “cada vez mais semelhante à construída pela câmera” (SONTAG apud AQUINO, 2016, p. 17). O olho-câmera é um dado cultural, e a transformação no campo da fotografia amadora

²Aqui destacamos pesquisas que se detiveram na circulação dessas imagens no cenário contemporâneo, seja pela incorporação da produção amadora no telejornalismo (BRASIL; MIGLIORIN, 2010) ou pela atração e pelo apelo realista da imagem produzida por anônimos na cultura visual (POLYDORO, 2016). Sobre os usos da imagem amadora no documentário contemporâneo, Feldman (2012), Blank (2015) e Bosi (2016) tratam das questões estéticas e políticas da migração de filmes e vídeos domésticos para documentários brasileiros. Em uma perspectiva histórica, a formação do campo amador no Brasil recebeu especial atenção na pesquisa dedicada ao fotógrafo amador Alberto Sampaio (PEREIRA, 2016) e, no campo cinematográfico, Foster (2016) tratou da formação da cultura amadora no Brasil, partindo dos lançamentos das câmeras de pequeno formato no início da década de 1920. Por último, a pesquisa em acervos e a análise da produção de cinegrafistas amadores resalta as suas particularidades estéticas. Destacamos o trabalho de Diogo (2011), sobre as características específicas dos filmes de família rodados em vídeo, e a produção de Herbert Duschenes, imigrante e professor de história da arte que realizou uma grande variedade de filmes de viagem, que eram utilizados em sala de aula, além de registros da coreógrafa Maria Duschenes, sua esposa e introdutora do método Laban no Brasil, demonstrando, assim, uma relação particular com a tecnologia amadora (PENNEY, 2016).

com a tecnologia digital somente intensificou o gesto incessante de registrar o mundo, prática social cujas matrizes históricas são desveladas pela autora.

Neste sentido, a Kodak assume um papel de extrema importância na consolidação de um imaginário que conecta, de forma inseparável, o ato de viajar com seu registro visual. A questão de *Picture ahead* não é somente compreender como o desenvolvimento do turismo e da fotografia amadora na modernidade criaram uma nova percepção espacial do mundo, mas sim a indistinção entre a viagem e a maneira de fotografá-la, formatando assim uma disciplina estética que instaura a lógica do trabalho no tempo de lazer, uma tessitura que implica numa normatização das práticas. Para a autora, é fundamental compreender tal entrelaçamento a partir do conceito de dispositivo:

Fotografia e turismo são aqui compreendidos como um dispositivo foucaultiano em função de se estabelecerem de forma semelhante a um jogo ou um programa a ser seguido, impulsionando e modificando posições e funções determinadas nos discursos, instituições e organizações. A rede formada pelos elementos dessa trama é o que configura o dispositivo. Ao mesmo tempo que ele estabelece saberes, é por eles condicionado, gerando tensão em suas relações de força e, assim, constituindo poderes (AQUINO, 2016, p. 23).

É a Kodak, empresa norte-americana criada por George Eastman, a grande agenciadora desse dispositivo. Se à pesquisa histórica não cabe mais pensar em marcos fixos e desenvolvimentos meramente causais, no entanto, a centralidade da Kodak no estabelecimento de uma nova fotografia amadora é inegável. Através do forte investimento em tecnologia e marketing, a empresa reinventa a figura do fotógrafo amador ao lançar, em 1888, a sua primeira câmera portátil, de mais fácil manuseio e que vinha com o filme em rolo que, após exposto, deveria ser reenviado à sede da empresa para revelação. Tal procedimento liberava o amador de uma série de saberes técnicos, ampliando o número de fotografos e, com os novos e mais fáceis formatos lançados posteriormente, conformou um novo posicionamento da fotografia dentro do universo da cultura de consumo de massa. Durante décadas, o jargão *you press the button, we do the rest* seria um lema frequente nos anúncios Kodak.

Dividido em quatro capítulos, o livro esmiúça os diversos imaginários agenciados pela empresa na sua relação com o turista-fotógrafo. A pesquisa de grande fôlego realizada na *Kodak Advertisement Collection*, do acervo do George Eastman Museum, em Rochester, Nova York (cidade-sede da Kodak), dá suporte às análises. Síntese visual do dispositivo, as propagandas de tempos diversos tomam conta do livro, ressaltando o seu poder de convencimento e normatização de práticas. Extremamente

atraentes, as imagens não deixam de registrar também o desenvolvimento histórico da publicidade e da sua transformação estética.

O primeiro capítulo, “Entre viagem e fotografia”, trata da gênese da figura do turista-fotógrafo, uma incursão que começa em meados do século XIX e aborda as transformações sociais da modernidade que permitiram novas formas de conhecer o mundo. Meios de transportes mais rápidos catalisaram o crescimento da indústria do turismo com suas excursões organizadas por agências de viagem, amplamente divulgadas pelos jornais da época. O tempo de lazer passa a ser organizado e otimizado. Como testemunhos do tempo vivido, a fotografia, os cartões postais e os *souvenirs* se tornam objetos indispensáveis. A fotografia, que desde sua origem também participou desse desejo de descoberta e de registro do mundo, contribuiu como instrumento de “miniaturização e catalogação do mundo” (AQUINO, 2016, p. 51), ação que se amplia com a popularização dos equipamentos fotográficos capitaneada pela Kodak. Fotografia e turismo se entrelaçam:

A experiência de ser turista vai paulatinamente sendo forjada na modernidade mediante as transformações sociais no campo do trabalho e das férias, bem como as mudanças na percepção do tempo e do espaço em função dos deslocamentos com as viagens e a circulação das imagens nos distintos meios de comunicação. São acontecimentos importantes no campo do turismo, que os aproximam da fotografia, marcando quase trezentos anos de cristalização, envolvendo um processo no qual ela é, ao mesmo tempo, produto e ferramenta no contexto das viagens (AQUINO, 2016, p. 50).

O histórico das diversas atividades de publicidade e marketing da Kodak apresentado pela autora enfatiza como a empresa garantiu o seu poderio através da manutenção do desejo de fotografar e de sua relação intrínseca com a marca. Um novo hábito para uma classe média em ascensão, a publicidade cumpriu o papel de ambientar o público à técnica fotográfica, e sugeriu temas e maneiras de utilizar o equipamento fotográfico. Para uma empresa que dependia economicamente da venda de insumos e do processamento de filmes, seus slogans sintetizavam o incentivo ao consumo e um mundo pronto a ser fotografado. Turistas e fotógrafos, de certa maneira, se tornaram caçadores de imagens.

A relação entre caça e fotografia é o tema do segundo capítulo, “Sobre caçadores, turistas e fotógrafos”. Por ser um gênero de turismo amplamente incentivado pela Kodak, as conexões físicas e simbólicas entre armas e câmeras são reveladoras da feição predatória e violenta da fotografia. Relação absorvida pela linguagem – tirar uma foto em inglês se traduz em *to shoot*, atirar –, as fotografias são

como troféus e a obsessão em tudo registrar oblitera a própria experiência: capturar em imagem as belezas naturais, os pontos turísticos e culturais exóticos torna-se mais importante que vivenciá-los, sinal de uma exacerbação da lógica de consumo. A circulação das imagens, atraentes e convidativas, também incentivaram o turismo, atividade que no decorrer do século XX se tornou cada vez mais destrutiva. Turistas e fotógrafos podem ser considerados, portanto, predadores do mundo contemporâneo.

A fotografia como agente privilegiado de memória é o eixo central do capítulo “Criação de roteiros, invenção de memórias”. Com a nova fotografia amadora, a câmera passa a estar cada vez mais presente em eventos marcantes da vida, e o compartilhamento das imagens com outras gerações, a narrativa de vida condensada em um álbum fotográfico, reforçam o caráter ritualístico do ato de fotografar e o apelo à lembrança. O registro dos momentos de lazer e da felicidade e a importância da fotografia na constituição das narrativas familiares são motivos tradicionais da Kodak. O tema do culto à memória também é desenvolvido pela autora na sua relação com as transformações da modernidade:

Uma das lamentações da modernidade, segundo Andreas Huyssen, refere-se à perda do passado e de viver em um mundo circunscrito, seguro e regular. O autor nomeia “cultura da memória” uma série de fenômenos e práticas culturais e políticas a comercializar as lembranças como forma de garantir alguma continuidade. Na segunda metade do século XX ocorre um amplo processo de restauração de cidades, museus, paisagens e heranças, sendo a nostalgia difundida por meio do vídeo, da literatura memorialística, dos documentários para televisão, infiltrando valores na vida cotidiana estituindo “memórias imaginadas” (AQUINO, 2016, p. 167).

Por último, em “O mundo cabe em uma fotografia”, a crença da supremacia da Kodak se coaduna com o próprio poder da fotografia de registrar todo e qualquer canto do mundo. Na publicidade, história, poder e onipresença são conjugados. “Cristóvão Colombo, com todo o respeito, a Kodak descobre a América” ou “O mundo é meu, eu tenho uma Kodak” (AQUINO, 2016, p. 182, 190) são exemplos de frases em peças publicitárias que reforçam a ideia de sua indispensabilidade. Na campanha *Picture ahead, kodak as you go*, lançada nos anos 1920, publicitários escolheram o lugar de instalação de 6 mil placas que foram espalhadas pelos Estados Unidos, sugerindo as melhores vistas (AQUINO, 2016, p. 219). Exemplo maior do dispositivo, tal prática se reproduziu durante décadas com as placas Kodak *Picture Shot* em parques temáticos e lugares turísticos, denotando como a empresa, a indústria do turismo e a forma como o amador enquadra o mundo estavam totalmente permeadas por uma lógica do consumo.

Como uma arqueóloga com o pé fincado em seu tempo, Livia Aquino nos apresenta um passado no qual nos reconhecemos. O trabalho é uma contribuição importante para entendermos nossa relação com a cultura visual, principalmente num momento em que os dispositivos e as formas de normatização se intensificam. Diante de um cenário tão inundado de imagens, a modernidade é o reduto de onde nós, contemporâneos, saímos sem nunca podermos voltar atrás. *Picture ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo* é também uma grande contribuição para o estudo da cultura amadora, pois destrincha com muito rigor histórico um gênero amador, aquele que torna a captura da vida em imagens indispensável e que obedece a um rico e variado conjunto de códigos visuais e de formas de performar o ato fotográfico.

Uma pergunta, porém, não deixa de surgir ao final da leitura de *Picture ahead*. Se o dispositivo molda e produz uma serialização do olhar e do gesto fotográfico – marca cultural que se torna muito explícita no trabalho de artistas visuais como Joachim Schmid e Penelope Umbrico, e em vários outros exemplos evocados pela autora –, o que existe para além do dispositivo? Incentivados pela pesquisa, podemos nos fazer outras perguntas voltadas para o tempo passado, como: quais amadores subverteram e recriaram a lógica do dispositivo? Como a figura moderna do turista-fotógrafo tomou forma no Brasil, país periférico que passou por um processo de modernização tão particular? Quais são as formas de resistência e subversão criadas por amadores no passado e no presente? Atenta ao que nos molda, Livia Aquino não deixa de reconhecer o poder do desvio e das brechas³. Sua pesquisa é, de certa maneira, uma indagação sobre uma cultura visual cada vez mais autorreflexiva, que se pergunta a todo momento: afinal, para que servem as imagens?

Referências

AQUINO, L. *Picture ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo*. São Paulo: Edição do Autor, 2016.

BLANK, T. C. *Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

BOSI, M. M. *Filmes de família e construção de lugares de memória: estudo de um material Super-8 rodado em Fortaleza e de sua retomada em Supermemórias*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

³Numa errata elaborada após a impressão do livro, a autora versa sobre a resistência e as brechas existentes no cenário cultural e político contemporâneo.

BRASIL, A. C.; MIGLIORIN, C. A. “Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito”. *Revista Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*, São Paulo, n. 20, p. 84-94, dez. 2010.

DIOGO, L. A. *Vídeos de família: entre os baús do passado e as telas do presente*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

FELDMAN, I. “A ascensão do amador: ‘Pacific’ entre o naufrágio da intimidade e os novos regimes de visibilidade”. *Ciberlegenda: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense*, Niterói, n. 26, p. 179-190, jan./jun. 2012.

FOSTER, L. S. *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PENNEY, P. P. “Narrativas de uma viagem permanente: a produção fílmica de Herbert Duschene”. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo*, v. 43, n. 45, p. 167-186, ago. 2016.

PEREIRA, A. M. *Lentes da memória: a descoberta da fotografia de Alberto Sampaio (1833-1930)*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

POLYDORO, F. S. *Vídeos amadores de acontecimentos: realismo, evidência e política na cultura visual contemporânea*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

submetido em: 3 set. 2017 | aprovado em: 2 out. 2017.



Cinema e circulações culturais em Salvador nos anos 1970

*Cinema and cultural
circulations in Salvador
in the 1970s*



Fernando Seliprandy¹

¹Doutorando em História Social na Universidade de São Paulo (USP).
Autor de *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória* (Inter-
meios, 2015). E-mail: seliprandy@usp.br

Resumo: “*Cinema é mais que filme*”: uma história das *Jornadas de Cinema da Bahia* (1972-1978), de Izabel de Fátima Cruz Melo, joga luz sobre as circulações culturais que gravitavam esse evento cinematográfico em plena ditadura. O texto oferece uma vívida imagem das trocas e tensões desse circuito, desde o fomento à produção local curta-metragista, passando pela exibição de títulos de outras paragens, pelas mobilizações de classe e pelas divergências entre realizadores de distintas bitolas (35 mm, 16 mm, super-8), até chegar aos embates com a censura oficial. O descentramento do olhar é o grande saldo do livro, ao descortinar outros horizontes da história das práticas audiovisuais no Brasil.

Palavras-chave: curta-metragem; festivais; anos 1970; ditadura; Bahia.

Abstract: “*Cinema é mais que filme*”: uma história das *Jornadas de Cinema da Bahia* (1972-1978), by Izabel de Fátima Cruz Melo, casts light on the cultural circulations around this film fest during the dictatorship. The text renders a vivid picture of the interactions and tensions of this circuit, including the promotion of short film local production; the screening of movies coming from other regions; the filmmaker’s agendas; the disputes involving the use of different film stocks (35 mm, 16 mm, super 8); and the problems with the official censorship. A decentered gaze is one of the main outcomes of this work, since it unveils alternative horizons of the history of cinematic practices in Brazil.

Keywords: short film; festivals; 1970s; dictatorship; Bahia.

“*Cinema é mais que filme*”. O título do livro de Isabel de Fátima Cruz Melo já surge como um lembrete: um filme (qualquer obra de arte) nunca está isolado da conjuntura histórica de sua produção. Essa advertência não tem nada de banal. Pois muitas vezes as soluções para a questão dos nexos entre obra e contexto são apressadas, desde a vulgarização mecanicista da ideia marxista de base e superestrutura (WILLIAMS, 2005) até certas generalizações conceituais que não passam de etiquetas para uma época (modernidade, ditadura, pós-modernidade, pós-ditadura etc.). Sobre isso, Carlo Ginzburg (2010, p. 19) já escreveu: “muito mais difícil de rejeitar preliminarmente (mas também muito mais trabalhosa e árdua de empreender) é a reconstrução analítica da intrincada rede de relações microscópicas que todo produto artístico, mesmo o mais elementar, pressupõe”.

É a esse trabalho árduo que se refere o subtítulo do livro de Melo: “uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978)”. A autora vai às fontes extrafilmicas, esquadrihando regulamentos, periódicos e documentos das Jornadas, entrevistando seus protagonistas. Todo um labor historiográfico de reconstrução daquilo que vem antes e depois dos filmes, no caso, os curtas-metragens incluídos na programação das Jornadas naqueles anos da década de 1970. Antes: as vicissitudes das políticas culturais brasileiras e baianas que prepararam o solo onde, em plena ditadura, floresceram as Jornadas, um campo cheio de altos e baixos, ao mesmo tempo fértil e minado. Depois: o espaço das Jornadas como vitrine para o cinema de curta-metragem baiano de todas as bitolas, o centro gravitacional do denso circuito cultural soteropolitano, feito de ricas trocas e de divergências viscerais. Nesse sentido, Melo (2016, p. 15) defende “a necessidade da compreensão do cinema enquanto prática social, fato cultural, e de que, muito mais que supostamente refletir ou fugir da realidade, é constitutivo dela”. A autora prossegue:

o fato cinematográfico nunca esteve restrito à sala escura, mas presente no cotidiano, nos jornais, revistas, livros, legislações e, sobretudo, nas experiências de vida dos sujeitos, como espectadores, cinéfilos e alguns deles posteriormente transformados em realizadores, críticos, técnicos ou pessoas envolvidas de alguma maneira na atividade cinematográfica. (MELO, 2016, p. 15).

Esse prisma estrutura a divisão do livro em três capítulos, além da introdução e das considerações finais. A introdução, afora as justificativas e explicitações de praxe, traz à tona as dinâmicas geográficas que guiam o trabalho. Em primeiro lugar, no que diz respeito às diferentes escalas em jogo: o cinema nacional, o cinema nordestino, o

cinema baiano. Uma variação que não é só fruto de uma opção metodológica, mas que já se manifestava nas mudanças de denominação (e de abrangência) que as Jornadas assistiram ao longo dos anos: Jornada Baiana de Curta-metragem, em 1972; Jornada Nordeste de Curta-metragem, em 1973; Jornada Brasileira de Curta-metragem, de 1974 até 1978. Em segundo lugar, o livro opera um deslocamento geográfico do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, “já que cada região ou estado teria suas características próprias de produção, que nem sempre se adéquam a uma linha mestra geral, que pode sufocar expressões específicas e importantes” (MELO, 2016, p. 19).

O primeiro capítulo repassa as políticas e os contextos culturais nacionais, bem como a atuação da censura, desde a Era Vargas até o cenário setentista baiano mais próximo das Jornadas. Nesse longo arco, a autora mobiliza a bibliografia fundamental sobre as relações entre Estado e campo cultural, percorrendo os meandros de uma sempre tensa oscilação entre fomento e cerceamento, resistência e acomodação. Aqui, apesar de os subtítulos das seções anunciarem “breves panoramas”, cabe dizer que a contextualização se estende e vai adiando a abordagem do objeto específico do livro. O primeiro capítulo acaba sendo uma espécie de antessala onde o leitor espera ansiosamente pela entrada no mundo das Jornadas baianas.

O segundo capítulo não frustra essa expectativa. Nele a autora apresenta ao leitor toda a riqueza das Jornadas de Curta-metragem ocorridas em Salvador, uma a uma, entre 1972 e 1978. Descortina-se, então, o efervescente circuito cinematográfico soteropolitano congregado em torno do evento anual dedicado ao curta-metragem. Embora não o reivindique, “*Cinema é mais que filme*” se alinha às vertentes de investigação que nos últimos anos vêm centrando atenção nos festivais como objeto historiográfico (cf. FLÉCHET et al., 2013) ou dos estudos do cinema (cf. DE VALCK, 2007; WONG, 2011). Na descrição do ano a ano das Jornadas da Bahia, emergem questões centrais desse debate.

De saída, o papel das premiações. Ora, desde sua origem, as Jornadas se propunham como instâncias de incentivo à produção de curtas-metragens na Bahia. Com tal impulso, a mostra competitiva acabava não funcionando exatamente como o espaço de consagração de uma suposta qualidade da obra (seja lá qual fosse o critério dessa qualidade). Os prêmios eram muito mais um estímulo à manutenção da produção, consistindo “em sua maior parte em material que proporcionaria ao ganhador nova oportunidade de criação, tais como câmera super-8, fotômetro, película virgem, entre outros” (MELO, 2016, p. 70). Já na primeira edição das Jornadas, a decisão do júri sintetizava com eloquência a inversão entre a chancela a uma obra bem-acabada e o fomento a um cinema incipiente: os prêmios de 1972

foram conferidos em ordem alfabética aos oito inscritos, levando-se “em conta as dificuldades materiais e técnicas” (MELO, 2016, p. 70) enfrentadas pelos realizadores.

Em segundo lugar, vem a abertura de um espaço para a circulação da produção curta-metragista feita à época, nos panoramas das “mostras informativas”. Essa era a tela que colocava o jovem público das Jornadas em contato com as últimas novidades nacionais e internacionais, com retrospectivas temáticas (por exemplo, Mostra do Filme Amazonense; Retrospectiva Thomaz Farkas; Cinema Primitivo Nordeste; “mostras informativas” do cinema latino-americano e do cinema africano lusófono) ou seleções de títulos trazidos de outros festivais, do Brasil e de alhures (Seleção dos Premiados do Festival Nacional do Curta-Metragem; Mostra Oberhausen, com filmes vindos do tradicional festival alemão do curta-metragem).

Por último, existiam os simpósios incluídos na programação das Jornadas. Esse espaço era a tribuna das pautas mais prementes da classe curta-metragista: a criação de entidades de representação dos profissionais da categoria; a pressão por uma legislação de fomento ao curta-metragem; os esforços de criação de circuitos alternativos de exibição; as rearticulações do movimento cineclubista; entre outras iniciativas.

Em suma, com seus espaços (as mostras competitivas; as mostras informativas; os simpósios), as Jornadas da Bahia eram um verdadeiro “ponto nodal” (DE VALCK, 2007, p. 15, tradução nossa) das circulações e das agendas cinematográficas na Salvador dos anos 1970. Funcionando como um centro de convergência cultural, ali a produção curta-metragista local era estimulada, títulos de outras partes eram exibidos e profissionais de todo o país se encontravam. Um circuito de muitas trocas, mas também pleno de tensões.

Pois, é preciso dizer, as circulações culturais não são pura fluidez. A descrição de Melo evidencia que os encontros nas Jornadas eram também ocasiões de candentes atritos, de dissensos internos e de interferências externas. No meio curta-metragista, as disputas entre os realizadores das distintas bitolas afloram na história das Jornadas. De um lado, estavam os cineastas “profissionais”, que filmavam em 35 mm ou 16 mm, acusados de serem esteticamente acomodados e politicamente “quadrados”. De outro, os superoitistas “amadores”, tidos como mais experimentais e frequentemente tachados de “desbundados”. É claro que Melo vai deslindando as nuances dessa dicotomia, mas seu estudo deixa patente que esses dois grupos travavam uma disputa por espaço nas premiações e programações das Jornadas.

Já a tensão externa vinha sobretudo da censura oficial. A princípio, sob a forma da censura prévia, que levava a uma queda de braço envolvendo programadores e cineastas, de um lado, e censores, de outro. Estes proibiam a exibição de certos filmes ou exigiam cortes; aqueles tentavam manter a seleção ou se recusavam a

mutilar a própria obra. Depois, havia a censura *in loco*, com a presença de agentes nas sessões dos filmes e nos debates das Jornadas.

É no tópico dedicado à censura, ainda no segundo capítulo, que o texto dá uma ideia dos temas e estilos dos curtas-metragens que eram exibidos nas Jornadas. Nesse momento, a autora se detém por algumas páginas na abordagem de títulos específicos que tiveram problemas com a censura: *Viva o cinema!* (Fernando Belens, 1973); *A conversa* (Pola Ribeiro, Francisco Maia, José Alberto e Pedro Braga, 1975); *Acalanto* (Robinson Roberto, 1975); *Comunidade do Maciel: há uma gota de sangue em cada poema* (Tuna Espinheira, 1974) (MELO, 2016, p. 88-91). No mais, vale ponderar que as menções aos filmes acabam relegadas ao paratexto do livro, seja no anexo que traz a listagem dos títulos premiados nas edições estudadas ou nas notas de rodapé que fazem referência a algumas obras em particular. É de se imaginar que a maioria dos curtas-metragens exibidos nas Jornadas simplesmente não exista mais, e não custa lembrar aqui os crônicos problemas de preservação no Brasil. A falta dos filmes, é claro, inviabiliza uma análise dedicada aos recursos de linguagem cinematográfica e às estratégias narrativas das obras. Mesmo levando essa barreira em conta, teria valido a pena trazer mais os filmes para o texto principal do livro, ainda que dependendo de outros vestígios documentais (eventuais sinopses, roteiros, resenhas críticas etc.) ou da memória de seus realizadores. “Cinema é mais que filme”, quanto a isso não há dúvidas. Porém, o leitor pode ficar curioso para saber um pouco mais, mesmo que de modo indireto e fragmentado, sobre a forma e o teor dos curtas-metragens que oxigenavam a rica atmosfera cultural das Jornadas.

O terceiro e último capítulo opera uma nova alteração da escala de análise, conectando o microcosmo das Jornadas ao circuito cultural mais amplo existente em Salvador naqueles anos. Com tal movimento, Melo problematiza um tópico clássico sobre as artes no Brasil nos anos 1970: a questão do “vazio cultural”, ideia forjada por Zuenir Ventura, já no início daquela década, em um contexto de recrudescimento da repressão e de embates entre as vertentes ligadas ao nacional-popular e à contracultura (NAPOLITANO, 2014, p. 349). A essa noção de “vazio”, a autora contrapõe a densidade das trocas culturais que então se realizavam no ambiente urbano soteropolitano. E o faz descrevendo os vetores concretos desse circuito: os atores coletivos (a juventude de classe média) e os mediadores individuais; os espaços de sociabilidade (os bairros centrais da capital baiana, que aglutinavam unidades universitárias, escolas secundaristas, associações culturais, teatros e bares); as instituições que abrigavam e estimulavam esses intercâmbios (o Instituto Cultural Brasil-Alemanha/Instituto Goethe; o Teatro Vila Velha). Uma rede complexa que demonstra a insuficiência da equação “ditadura = vazio cultural”.

Em suma, “*Cinema é mais que filme*” se destaca pela série de descentramentos que opera ao longo de suas páginas (ESPAGNE, 2013). De saída, ao jogar luz sobre a trajetória de um formato que costuma ser subestimado pelo senso comum, como se fosse mera etapa preparatória para o “verdadeiro” cinema, o de longa-metragem. Mais ainda, porque, nessa esfera, a produção superoitista, já à época tachada de “amadora”, é colocada em pé de igualdade com os curtas-metragens de outras bitolas. Por último, porque o texto desvia a atenção do suposto centro cultural do país para oferecer ao leitor uma viva imagem do circuito cinematográfico que pulsava em Salvador nos anos 1970. Ao olhar para o cinema além dos filmes, o livro descortina outros horizontes da história das práticas audiovisuais no Brasil.

Referências

DE VALCK, M. *Film festivals: from European geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

ESPAGNE, M. “La notion de transfert culturel”. *Revue Sciences/Lettres*, Paris, n. 1, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/9Yr8cE>>. Acesso em: 18 out. 2017.

FLÉCHET, A. et al. (Org.). *Une histoire des festivals: XX^e-XXI^e siècle*. Paris: Sorbonne, 2013.

GINZBURG, C. *Investigando Piero: o batismo, o ciclo de Arezzo, a flagelação de Urbino*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

MELO, I. F. C. “*Cinema é mais que filme*”: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978). Salvador: Eduneb, 2016.

NAPOLITANO, M. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

WILLIAMS, R. “Base e superestrutura na teoria cultural marxista”. *Revista USP*, São Paulo, n. 65, p. 210-224, mar./maio 2005. Disponível em: <<https://goo.gl/JNZ8ky>>. Acesso em: 18 out. 2017.

WONG, C. H.-Y. *Film festivals: culture, people, and power on the global screen*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2011.

submetido em: 24 ago. 2017 | aprovado em: 2 out. 2017



A historicidade do cinema¹

Historicity of cinema



Jacques Rancière²

¹Texto original: RANCIÈRE, Jacques. “L’historicité du cinema”. In: DE BAECQUE, Antoine; DELAGE, Christian (Orgs.). *De l’histoire au cinema*. Paris: Complexe, 1998. p. 45-60. Tradução: André Fabiano Voigt (professor associado do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal de Uberlândia) e Maurício José de Sousa Júnior (doutorando em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia).

²Jacques Rancière (1940-) é filósofo e professor emérito da Universidade de Paris VIII. Atualmente tem dedicado seu trabalho à compreensão das relações entre estética e política. É autor de *A partilha do sensível*, *O espectador emancipado* e *O destino das imagens*.

Resumo: este artigo de Jacques Rancière, publicado originalmente em 1998 no livro *De l'histoire au cinéma*, organizado por Antoine de Baecque e Christian Delage, trata da historicidade do cinema, na medida em que esta historicidade está intimamente relacionada ao “regime estético da arte”, que é um regime de compreensão da arte, em sua distinção entre o sensível e o pensável. O cinema, analisado no interior do “regime estético”, relaciona-se com sua historicidade na medida em que está entrelaçado em três acepções da palavra “história”: o tipo de trama em que um filme consiste, a função de memorialização que ele cumpre e a maneira como atesta uma participação em um destino comum.

Palavras-chave: história; cinema; Jacques Rancière; regime estético.

Abstract: this article of Jacques Rancière, originally published in 1998 in the book *De l'histoire au cinéma*, organized by Antoine de Baecque and Christian Delage, covers the historicity of the cinema, since this historicity is closely related to the “aesthetic regime of art,” which is a regime of comprehension of art, in its distinction between sensible and thinkable. Cinema, analyzed within the “aesthetic regime,” relates to its historicity because it is intertwined in three senses of the word “history”: type of plot in which a movie is made up, function of memorialization that it accomplishes, and the way it certifies a participation in a common destiny.

Keywords: history; cinema; Jacques Rancière; aesthetic regime.

Existem duas maneiras clássicas de atar cinema e história, fazendo de um de seus termos o objeto do outro. Trata-se da história como objeto do cinema, considerado em sua capacidade de prestar contas dos eventos de um século, do estilo de uma época, de uma maneira de viver em um dado momento. Ou se tem, ao contrário, o cinema como objeto da história, a qual estuda o advento de um novo entretenimento, as formas de sua indústria ou de seu porvir artístico, do devir das formas que o caracterizam. Ora, penso que as questões mais interessantes se instalam somente quando nos separamos desta relação sujeito/objeto e tentamos tomar em conjunto os dois termos, ver como as noções de cinema e de história são interdependentes e compõem juntas uma história. Trata-se aqui de colocar à prova uma hipótese: o cinema tem uma relação intrínseca com uma certa ideia de história e com a historicidade das artes a que ele é atado. O tempo do cinema é o tempo de uma história e de uma historicidade determinadas. O cinema não é simplesmente uma arte que surgiu mais tarde que as outras porque dependeu de desenvolvimentos técnicos e científicos ocorridos no século XIX e que, uma vez constituído, teria uma história do mesmo tipo que as outras (um desenvolvimento de suas técnicas, de suas escolas e de seus estilos, em relação com o desenvolvimento das formas de comércio, da política e da cultura etc.). O cinema não vem “após” as outras artes apenas por razões objetivas. Ele pertence a um tempo específico, determinado por uma certa *ideia* de história enquanto categoria de um destino comum. Ligado a uma ideia de arte aliada a esta ideia de história e que estabelece, assim, uma conexão específica a um certo número de possibilidades pertencentes à técnica, à arte, ao pensamento e à política. Por exemplo, ele conecta uma ideia de agente histórico ao tipo de imagem do homem que produziu suas técnicas de gravação e de projeção. O cinema, nos diz Godard, em seu *Histoire(s) du cinema (História(s) do cinema*, 1988-1998), não é uma arte nem uma técnica, é um mistério. Mas o “mistério” é ele mesmo uma certa ideia do par arte/técnica. A ideia de uma arte que é algo além da própria arte: o traçado e a sacralização de um gesto do homem que desenha uma ideia da comunidade humana. É a ideia de uma técnica que não é somente técnica, mas um modo específico do sensível, o modo de uma matéria arrancada à solidez e à instrumentalidade das coisas, apropriada à morada da comunidade humana. Neste “mistério” se determinou uma certa historicidade do homem que o cinema não se limita em registrar, mas que ele desperta por seu dispositivo técnico e artístico.

O cinema, segundo esta hipótese, pertence a uma certa historicidade e sua história pertence à história desta historicidade (à história que esta historicidade determina e ao destino dela). Esta visão das coisas se opõe claramente a uma

certa ideia de ciência histórica que quer separar a ciência da história – a “ciência dos homens no tempo” da qual falava Marc Bloch – da noção de história como modalidade do tempo da comunidade humana. Assim, o manifesto de uma escola³ separava o trabalho científico que consiste em *fazer a história* que convocava os homens e as massas a fazerem história. Esta separação me parece frágil. Certamente uma ciência não é um modo de consciência. Mas a ciência de “fazer história” não depende menos de uma certa ideia de história como algo que é feito por um sujeito, ou alguma coisa que ocorre a um sujeito – (seja ele)⁴ o príncipe ou o povo, a humanidade ou o Mediterrâneo, independentemente das diversas as formas como as propriedades ou os acidentes desse sujeito são pensados. Assim, para que o cinema seja objeto da história, e para que o cineasta “represente” a história, é necessário que uma certa historicidade vincule um ao outro. E uma historicidade é, em si mesma, uma combinação de várias “histórias”. Porque “história” se diz em vários sentidos, e a relação entre cinema e história é uma relação entre três histórias. Primeiro, há a história no sentido tradicional do termo, a história enquanto coleção dos fatos e dos personagens memoráveis. A história enquanto prática de memória que se ocupou antigamente da crônica dos príncipes, ou da ilustração dos fatos dignos de serem considerados, retidos, imitados, e que hoje se ocupa prontamente, ao contrário, em celebrar os pequenos fatos que dão a cor de um tempo e de um modo de vida qualquer. Há, em segundo lugar, a história no sentido moderno, como potência de destino comum. Essa ideia comporta, em si mesma, duas. Primeiro, a ideia de um tempo orientado para cumprir uma direção específica, um tempo portador de promessas para aqueles que respeitarão as condições de sua sucessão e as tarefas que elas impõem – e, no sentido inverso, portador de ameaças para aqueles que desconhecem suas condições, negligenciam as tarefas a elas relacionadas ou pretendem antecipar seu efeito⁵. É também a ideia de uma potência reversível. Essa é a história que os homens fazem, o futuro que constroem juntos quando não se voltam mais à providência divina ou à sabedoria dos príncipes para conduzir seu destino. E é também a história que lhes faz, que lhes imprime um estilo específico, revolve o sentido de seus atos e devora aqueles que acreditavam ser seus artesãos.

³Referência à *École des Annales*. (N.T.)

⁴A frase diz respeito a um estudo que Rancière realizou em *Os nomes da história*, quando tratou do mar Mediterrâneo como testemunho e sujeito da história no livro de Fernand Braudel. RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história*. São Paulo: Educ; Pontes, 1994. (N.T.)

⁵Esta frase faz alusão à noção teleológica de tempo da história, sobretudo a ideia de tempo orientado para a libertação humana da opressão do capital e da divisão em classes, defendido por alguns autores marxistas. (N.T.)

Há, portanto, essas duas “histórias”, o registro do memorável e a potência de destino comum. E há ainda uma terceira história que pertence ao conceito de artes representativas: a história como agenciamento próprio dos elementos da ficção, que Aristóteles chamava de *mythos*, a intriga ou reunião de ações; o que a pintura chamava *istoria* e que é a história proposta pela disposição das figuras sobre o quadro, pela maneira como suas atitudes, suas mãos, seus olhos se voltam para o “tema” do quadro, comentando sua presença ou se dirigindo ao espectador. Nas artes clássicas da representação, a questão da história é aquela da relação entre a reunião de atos, os modos expressivos e a função de memorialização. Uma pintura histórica é julgada pela relação de conveniência que a disposição dos corpos sobre o quadro mantém com a natureza dos personagens memoráveis representados e o valor exemplar da cena. É a partir deste ponto de vista que Diderot recusa a *Caracalla* de Greuze: ele confundiu os gêneros e fez de Caracalla o que ele é moralmente, um velhaco, esquecendo-se do que ele é “historicamente”, um imperador romano. Ele confundiu duas ordens de grandeza e dois tipos de exemplaridade.

A era do cinema é a era da história em sua acepção moderna. Isso quer dizer que a inscrição cinematográfica da história vai se tornar complexa. Essa inscrição deverá fazer coincidir não mais duas, mas três “histórias”: o tipo de trama em que um filme consiste, a função de memorialização que ele cumpre e a maneira como atesta uma participação em um destino comum. Tomamos como exemplo um filme do tipo “documentário”, ou seja, um filme em que, em princípio, a função memorialística está em primeiro lugar e deve determinar o conjunto das funções históricas. Este filme é *Listen to Britain* (1941), de Humphrey Jennings. Realizado durante a Segunda Guerra Mundial, destinado a mostrar no exterior, especialmente no Canadá, a resistência inglesa aos ataques alemães, o filme pode parecer estritamente determinado, em sua “história”, por sua finalidade. Ora, não é nada disso. Porque existem várias maneiras de cumprir essa função memorialística, conforme a maneira como nela se ligam as outras duas “histórias”, a potência afirmada do destino comum e os recursos próprios da ficção cinematográfica. A prova é dada por um outro filme que o mesmo Jennings realizou, para os Estados Unidos, e que se intitula *London can take it* (1940). Este último mostra longamente o esforço militar da nação inglesa e os sofrimentos a que a população se submete, através das imagens de bombardeios, da cidade destruída, da população resistindo heroicamente à insegurança e à penúria. Tal poderia parecer o esquema obrigatório desse gênero de documentário. Ora, *Listen to Britain* não o obedece de maneira alguma. Não se podem ver os bombardeios, há poucas imagens de guerra, e os soldados são quase sempre filmados em períodos de

lazer. Nós os vemos “cantar o romance”⁶ em um trem com acompanhamento de guitarra e de acordeão, dançar em um baile público, se espremer para escutar um número de canções ou um concerto de Mozart. E todo o filme se apresenta como um encadeamento de imagens de uma vida pacífica. É assim que a câmera nos instala, sem razão aparente, atrás de dois homens sentados sobre um banco olhando o pôr do sol na praia, antes de realizar um movimento lateral para uma luneta de observação que explica furtivamente todo o propósito do aparente vageio militar: são os guardas-costeiros que monitoram a sempre possível vinda do inimigo. A trama fílmica repousa assim em uma subdeterminação sistemática do significado das imagens. Os guardas-costeiros são filmados pelas costas e contra a luz, como massas negras frente à repetição infinita das ondas e à repetição diária do pôr do sol. Esse *vis-à-vis*⁷ nega em sua presença sensível indiferente, a-significante, a função de vigilância que lhe dá significado. Assim ele apaga o inimigo, o alvo, a finalidade do olhar dessas massas negras que a câmera assenta diante do pôr do sol, tal como Flaubert, em *Bouvard et Pécuchet*, mostrava-nos Bouvard, esquecendo-se de Pécuchet e do propósito geológico de sua expedição, para deixar seu olhar perdido na indiferença infinita do espetáculo marítimo.

Que faz então este filme “documentário”, esta obra de memória, para testemunhar a maneira pela qual o povo britânico, diante da história, assume o destino comum? De modo algum é suficiente responder que ele propõe as imagens de tranquilidade para ilustrar a mensagem de calma imperturbável de um povo sólido e fleumático. Pois as imagens são de um tipo bem particular: não são simplesmente dos *instantanés*⁸ da vida. Elas são os momentos a-significantes que pertencem especificamente à “economia” dos filmes de ficção. Uma ficção cinematográfica é, de fato, um encadeamento específico de dois tipos de sequências: das sequências finalizadas segundo a lógica representativa aristotélica, ou seja, os conjuntos de

⁶ Em francês, “*chanter le romance*” significa um tipo de canção que se tornou comum na França a partir do final do século XVIII e, principalmente, no início do século XIX, em que o chamado “romance” é um tipo de música tocada em salões (canções, cançonetas ou noturnos) para uma ou duas vozes, acompanhadas pela harpa, violão ou cravo e, quando mais se aproximava da Restauração (1814), pelo novo instrumento em voga, o pianoforte. A tradução literal em português obviamente não abarca o sentido original da língua francesa. SCHNAPPER, Laure. Histoire de la musique. Chanter la romance. *Napoleonica*. 2010, n. 7. p. 3-20. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-napoleonica-la-revue-2010-1-page-3.htm>>. Acesso em 25 set. 2017. (N.T.)

⁷ *Vis-à-vis* foi mantido do original para não fugirmos da intencionalidade que o autor infere à expressão. Cara a cara ou olho no olho, enquanto traduções diretas, poderiam dar a noção de enfrentamento, distanciando-se da ideia expressada. (N.T.)

⁸ A expressão em francês remete à fotografia instantânea e, talvez, à capacidade do cinema e da fotografia em captar instantes do cotidiano, em comparação com as fotografias de instantes realizadas no final do século XX, lembrando um primeiro tempo da fotografia em que o tempo de exposição era mais longo. (N.T.)

ações, e das sequências não finalizadas, das sequências líricas que suspendem a ação e se subtraem ao imperativo do sentido para dar a ver, simplesmente, “a vida” em seu “despropósito”, em sua existência bruta, sem razão. Assim podem ser encarados os dois personagens sentados diante do pôr do sol, um rosto visto atrás da janela, uma brincadeira de roda no pátio da escola etc. Uma ficção comum se constrói pelo retorno da potência de atestação dramática aliada a uma montagem causal e ao ritmo de ações e da potência lírica que impõe, pelo suspense das razões e do ritmo, a sensação de existência.

O “documentário histórico” de Jennings adota uma lógica bem específica. É em seu âmago uma montagem desses momentos de suspensão da ficção. É pela montagem desses momentos a-significantes que ele significa a participação do povo inglês nas tarefas da história universal. Ele joga, portanto, segundo o espírito da poética romântica, sob a significância variável da imagem. Efetivamente, a poética romântica se opõe ao encadeamento aristotélico das ações “segundo a necessidade ou a verossimilhança”, uma poética de signos, uma poética fundada sobre a potência de significação variável dos signos e das montagens de signos que formam o tecido de abertura: potência de expressão pela qual uma frase, um episódio, uma imagem se isolam para exprimir, por eles mesmos, a natureza e a tonalidade do conjunto; potência de correspondência pela qual os signos diversos entram em ressonância ou em dissonância; poder de metamorfose pelo qual uma combinação de signos se fixa em um objeto opaco ou se propaga de forma significante e viva.

O filme de Jennings joga com esta polivalência romântica das imagens. Mas ele pode fazê-lo em razão de uma afinidade particular da arte cinematográfica com a poética romântica. Esta afinidade mantém o fato de que a imagem cinematográfica é dupla em seu princípio. Ela é produzida, efetivamente, pela combinação de dois olhares: um olhar mecânico que grava e um olhar artístico que ordena a gravação. Essa é a combinação que se inscreve no encadeamento significativo de imagens sub-significantes pelo qual Jennings mostra a ação histórica de ingleses quaisquer, tomados em suas atividades quaisquer. Esta participação de todos na grande história encontra sua expressão adequada na mediação artística exatamente adaptada a esta significância variável das imagens. Esta é, em si mesma, a forma de expressão que corresponde ao grande princípio da poética romântica: o igual valor de todo sujeito ao olhar da absoluta potência da arte. A trama histórica do documentário aplica o princípio romântico (não importa o que ou quem, são igualmente interessantes, igualmente apropriados à manifestação da arte) na demonstração de que todos participam da grande tarefa histórica. Porque o olho “mecânico”, o olho imparcial da câmera, se oferece exemplarmente à revelação do interesse de toda coisa

desinteressante, ele demonstra ser particularmente apto a figurar essa história nova que é o destino de todos, e de que todos fazem parte igualmente. É assim que uma certa ideia de agente histórico se vincula à potência estética do cinema.

Ainda é preciso entender o que essa “potência estética” significa. Para tanto, podemos retornar à fórmula já evocada por Godard: “nem uma arte, nem uma técnica; um mistério”. Nessa fórmula, nós encontramos, facilmente, o eco das grandes declarações daqueles que, nos anos 1920, fundam a dignidade artística do cinema. O cinema – dizem eles todos – é mais que uma arte. Ele ultrapassa a *tekhnè* artística tanto em seu princípio como em seu resultado. Por um lado, ele não é só uma arte, “mas outra coisa, ainda melhor”. Pois, nos diz Jean Epstein: “O que o distingue é que, através dos corpos, ele registra os pensamentos” (EPSTEIN, 1975). Essa potência de clarividência, que excede os poderes de toda *tekhnè* artística, o destina a superar a tradicional separação das produções da arte e das manifestações da vida. “O cinema é um encaminhamento para esta supressão da arte que excede a arte, sendo a vida”, conforme diz Louis Delluc⁹.

Por que ao cinema é concedido o privilégio de ser mais que uma arte, de ser uma arte que se abre para além da arte? Porque o cinema aparece, em suas teorizações, como uma arte liberada de seu artifício. Ele é liberado, primeiro, das normas da representação, da obrigação de “fazer reconhecer”, mas também de todas as regras que definem seu uso. O cinema é liberado, mais profundamente, dos modos de conexão interior e exterior, da causa e do efeito, em resumo, de todo o sistema psicológico da verossimilhança, ligado ao modo representativo da arte. É liberado, enfim, da vontade da arte, da vontade de fazer da arte. É essa tripla liberação que é atribuída ao dispositivo da duplicação – senão de destituição – do olho humano pelo olho mecânico. O olho mecânico é o olho verídico, o olho imparcial, sem pressupostos, o que substitui o que o olho vê pelo *analogon* da visibilidade que ele projeta tradicionalmente em uma superfície representativa. Ao mesmo tempo, ele substituiu as qualidades, características e expressões do sistema psicológico representativo pelas velocidades, os movimentos e as vibrações de energia, que é a identidade da matéria e do espírito. Ele é o “artista inteiramente honesto” do qual fala Epstein, o “sujeito sem consciência, ou seja, sem hesitações nem escrúpulos,

⁹Louis Delluc (1890-1924), teórico, cineasta, teatrólogo e roteirista, aparece em diversas citações do artigo de Rancière dialogando com os cineastas Jean Epstein, Dziga Vertov, Abel Gance, Élie Faure e Fritz Lang. Juntamente com Germaine Dulac e Ricciotto Canudo (este último o criador da expressão “sétima arte”) contribuíram com o aprofundamento das discussões sobre o movimento chamado de impressionismo, muito presente nas primeiras décadas do cinema. Suas características acentuavam as diferenças nas imagens entre o claro e o escuro, o mistério e os afetos acentuados, antecipando o cinema *noir* e o expressionismo, defendendo a existência de uma nova linguagem marcada pela montagem. (N.T.)

incorrutível, sem complacência nem erros possíveis”, que não escreve o que vê pela simples razão de que ver e escrever são para ele a mesma coisa. Possui assim a capacidade de jogar para o alto o quase-visível que o sistema representativo construiu como tradução do pensamento e do sentimento. Esse olho exato vê a manifestação exata de um e do outro. Vê “o pensamento impresso em toques de ampères à tela”. E frente a ele está disposta uma humanidade exatamente clara, exatamente percebida em sua realidade física. Pois, nos diz ainda Epstein, “aquele olho vê, imagino, ondas para nós imperceptíveis, e o amor da tela contém o que amor algum havia contido até agora, sua justa dose de ultravioleta”¹⁰.

Em vez do dispositivo intencional de arte representativa, o cinema põe em ato o dispositivo de uma outra *psyché* e de uma outra *physis*, essa mesma que a ciência física moderna comprova. O olho da máquina transcreveu diretamente os movimentos do pensamento. A energia elétrica da matéria encontra a energia nervosa do espírito. Isso quer dizer que a arte cinematográfica é mais que uma arte, ela é um modo específico do sensível. É o modo como Godard a chamou pelo nome mallarmeano de *mistério*, corroborando assim a natureza “sobrenatural” ou “mística” que o cientista Jean Epstein e o nietzschiano Élie Faure tinham atribuído ao cinema. O que é, então, esse modo do mistério ou esse modo místico do sensível? É simplesmente o modo que abole a oposição entre um mundo interior e um mundo exterior, um mundo do espírito e um mundo dos corpos, que abole as oposições do sujeito e do objeto, da natureza cientificamente conhecida e do sentimento experimentado. O cinematógrafo, segundo essa lógica, é a arte “mística”, porque abole todas essas oposições. É a luz que escreve o movimento, a energia espiritual do sensível que revela a energia sensível do espírito.

Não se trata, evidentemente, de tomar essa “mística” do cinema como realidade empírica das formas existentes da indústria e das artes cinematográficas. O objetivo aqui é somente definir o tipo de historicidade em que se formula a natureza artística do cinema. O que é interessante, desse ponto de vista, é o seguinte: essa equivalência do interior e do exterior, do espiritual e do material, do científico e do sentimental tem um outro nome, um nome menos problemático que “mistério” ou “místico”. Ela se chama simplesmente *estética*. É isso que significa a potência “estética” do cinema. As formas de escritura/luz do cinema são compreendidas dentro de uma estética geral, ou seja, de uma teoria geral da unidade do pensamento e do sensível, no pensamento de um mundo sensível idêntico ao mundo do pensamento,

¹⁰A expressão aparece outras vezes no texto, no original: “juste dose d’ultraviolet”, remetendo a algo justo, de boa medida. (N.T.)

de um mundo de pensamento em si mesmo idêntico ao do não-pensamento. Esse é o modo estético da arte cinematográfica que se vincula ao advento de uma humanidade histórica nova, uma humanidade liberada das velhas falsidade e covardia do sujeito psicológico, uma humanidade também “honesta”, que o artista vê, indo no mesmo ritmo que os movimentos verídicos da máquina. É esta humanidade do tempo do cinema, do tempo da estética, que clama o contemporâneo revolucionário dos jovens estetas franceses do cinema, Dziga Vertov: “A incapacidade dos homens em se darem por satisfeitos envergonha-nos diante das máquinas, mas o que vocês querem que se faça, se as maneiras infalíveis da eletricidade nos afetam ainda mais que a colisão desordenada dos homens ativos e a lassidão corruptível dos homens passivos?”¹¹ (VERTOV, 1972). A complementaridade de uma humanidade atuando em desordem e de uma humanidade passiva e corruptível se alinhava à velha psicologia representativa da ordem da exploração econômica e da dominação política. O que lhe deve suceder é uma humanidade tendo superada esta dualidade psíquica e social, uma humanidade tendo a infalibilidade das maneiras de eletricidade porque ela possui a integridade do olho mecânico. E o cinema é a arte exatamente oferecida a esta humanidade.

É tudo isto que está implicado na natureza “estética” do cinema, que encerra a arte cinematográfica na historicidade de uma humanidade histórica nova. Certamente, pode-se considerar que esta configuração “histórica” do cinema pertenceria a uma ideologia bem datada: a dos anos 1920. Nesta época, em que quaisquer jovens estetas retiram o cinema de sua natureza de espetáculo popular e o elevam ao posto de um sacramento (a palavra é, ainda, de Jean Epstein), pertencente à nova aliança mística da arte e da ciência, do espírito e das massas, aquela à qual a Revolução Bolchevique dá a sua realidade concreta¹². Ela não teria a ver com o “passado de uma ilusão”¹³, ruína entre ruínas empilhadas por dois séculos tomados pelo desatinado arbítrio de dar um sentido à história. O casamento místico entre arte e ciência, máquina e sensibilidade, poema e comunidade seria desembaraçar o intento comum destas utopias que nos fizeram tanto mal. E conviria separar a realidade do desenvolvimento de uma arte e de suas formas, assim como se precisa separar toda a utopia de um destino histórico e comunitário do real das forças e dos

¹¹A edição mais recente é a feita por Annette Michelson. *Kino-Eye: the writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984 (ver, em particular, p. 5-9, “We: variant of a manifesto”). (N.T.)

¹²O período no idioma original (francês) está muito longo. No intuito de realizar uma tradução cuja leitura fique mais facilitada, o período foi separado em dois. (N.T.)

¹³A passagem refere-se a uma ideia marxista na qual as coisas hipoteticamente tomariam o seu curso prometido a partir de uma conscientização seguida da tomada de poder pelo proletariado, colocando, enfim, a história no que se imaginava como sua ordem natural, a inauguração de um mundo sem exploração de classes. (N.T.)

interesses em jogo no concreto da política. Esta partilha razoável – e sempre retrospectiva – do real e da utopia me parece participar de uma sabedoria rasa e de curta visão. E em particular não acredito que a maneira como o cinema é “histórico” – que é historicizante e historicizável – possa ser separada deste núcleo utópico que se concentra em seu próprio nome, a escritura do movimento, e a escritura do movimento pela luz.

Podemos, certamente, relativizar as grandes utopias cinematográficas dos anos 1920, lembrar a maneira modesta como o cinema nasceu enquanto entretenimento popular, dizer que as teorias de Vertov e de Eisenstein, como as de Delluc ou de Epstein, são vinculadas a uma condição da técnica cinematográfica, e que o advento da fala e da indústria hollywoodiana trouxe de volta à sua medida exata a grande teoria da arte nova e da linguagem das imagens – tal como as realidades do comunismo soviético fizeram pelas grandes utopias simbólico-futuro-místico-revolucionárias¹⁴ do seu tempo. Todavia, me parece mais interessante demonstrar que ali existe mais que os modismos circunstanciais de uma época de confusão de ideias e áreas. Essas teorias poderiam servir de empréstimo aos temas e ao léxico de seu tempo. Mas a ideia de que a arte cinematográfica, como arte *estética*, é mais que a arte não é uma ideia circunstancial. Ela é inteiramente pré-formada na própria ideia da estética como regime histórico específico do pensamento das artes e ideia do pensamento concedido a este regime. A historicidade própria do cinema é de uma arte cujo conceito já existia previamente, um século antes da primeira grande sessão pública da Pathé.

Resumimos, assim, as quatro ideias que vimos definir a estética do cinema ao mesmo tempo que sua historicidade da arte. Primeiro, a ideia de arte antirrepresentativa, de arte que opõe o registro do pensamento “em toques de ampères”, ou a radiografia do sentimento em ultravioleta, dos códigos expressivos da tradição representativa. Em seguida, ela é a ideia de arte como produto duplo, como unidade de um processo intencional e de um processo automático, sem consciência. É ainda a ideia de uma arte que manifesta um modo específico, um modo sobrenatural do sensível, abolindo as oposições tradicionais do sensível e da inteligibilidade, da ciência e da sensação ou do sentimento. É, enfim, a ideia de uma arte além da arte, uma arte que define um modo novo de ser em comum edificado das formas da vida comum. Ora, essas quatro ideias que definem a estética e historicidade do cinema foram todas previamente elaboradas e juntamente atadas um século antes – como podemos ver através dos grandes textos fundadores do romantismo, dos *Fragmentos* de Novalis ao *Sistema do idealismo transcendental* de Schelling e ao *Mais antigo fragmento sistemático do idealismo alemão*, que parece ter sido redigido em comum

¹⁴Original: *symbolistico-futuro-mystico-révolutionnaires*. (N.T.)

por Hegel, Schelling e Hölderlin. Essas quatro teses fundamentais constituem a historicidade fundamental na qual o cinema está posto, a historicidade da estética.

Devemos apenas precisar o que é necessário entender pela noção de estética em sua generalidade de figura teórica e histórica da arte e do pensamento. A estética não é o nome neutro que designaria a ciência, ou a filosofia da arte, ou do belo em geral. Não é mais simplesmente o nome moderno dessa teoria que teria se imposto nos anos 1800. A estética é o conceito específico de um regime de pensamento das artes que é imposto em detrimento de um outro conceito, o de um outro regime poético das artes, a poética. Ela, de fato, não era a teoria da poesia. Era a teoria geral da arte, correspondente ao estatuto representativo da arte. Esse estatuto representativo não se esgota em si mesmo na ideia da natureza mimética das artes. A representação não é a única norma de semelhança de uma cópia em relação a um modelo, real ou ideal. Essa é a ideia de uma apropriação específica dos gêneros da representação e dos modos expressivos que elas ordenam aos sujeitos representados. É esse enquadramento das semelhanças e das conveniências pelo qual o gosto pode sentir e revelar a marca de natureza que dá sua validade à *tekhné poiètikè*¹⁵. Diante disso, a estética não é somente a “teoria”, mas o regime de pensamento no qual as artes são desvinculadas das normas da representação, ou seja, deste sistema de equivalências, hierarquias e correspondências que distinguia os sujeitos nobres ou vulgares, as formas de sua correspondência e os tipos de situações e de expressões que eram apropriadas a ela. A estética é o regime de pensamento das artes em que “Yvetot vaut Constantinople”,¹⁶ na qual nenhum sujeito nunca controla forma alguma nem estilo algum determinado, uma vez que todos os sujeitos são equivalentes em dignidade ou recebem bastante da sua dignidade da potência de arte de que se apoderam: o estilo como “maneira absoluta de ver as coisas”. Tem-se frequentemente o juízo inconsequente de que esse estatuto absolutizado do “ponto de vista” e do ato artístico tenham sido subsumidos sob o termo estética, que nos reconduziria à passividade do sentimento ou da sensação. Mas não é nenhuma inconsequência.

¹⁵*Tekhné poiètikè* é a expressão em grego antigo utilizada desde Aristóteles para se referir às formas de fazer, de elaborar uma obra em forma de verso, com métrica (*poésis*), derivada de um conjunto de elementos e habilidades necessários para sua confecção – em outras palavras, uma arte ou ofício (*tekhné*). A obra intitulada *A Poética*, de Aristóteles, trata justamente das formas, elementos e habilidades necessários para elaborar obras poéticas, derivadas do conceito central de *mimesis*, tradicionalmente traduzido como “imitação” ou mesmo “representação”. Ver, para maiores informações: BAILLY, Anatole. *Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette, 1935. Disponível em: <<https://archive.org/details/BaillyDictionnaireGrec-Francais>>. Acesso em: 8 ago. 2017. (N.T.)

¹⁶A frase de Flaubert está contida em uma carta para Louise Colet de 1853, e diz: “Il n’y a pas en littérature de beaux sujets d’art et [...] Yvetot donc vaut Constantinople”. Yvetot, uma pequena cidade francesa da região da Normandia, teria tanto valor – considerando sua lógica literária – quanto a capital do então Império Otomano, Constantinopla. (N.T.)

O modo estético das artes dá a essa absolutização seu princípio teórico próprio. O fundamento teórico de absolutização do estilo é a ideia de um modo do sensível subtraído às conexões ordinárias da sensação assim como às lógicas psicológicas do sentimento, o modo de um sensível puro. E esse sensível puro é em si pensado como lugar de efetuação de um modo específico do pensamento, como unidade do pensamento e do não-pensamento, da consciência e da inconsciência. Assim nasce a estética, da conexão entre um regime de pensamento das artes e de uma ideia de pensamento. Ela nasce como o pensamento de um modo sensível, daquele que é ao mesmo tempo um modo espiritual do sensível. Essa ideia do pensamento está desde o início conectada a uma ideia de comunidade. A estética é o modo do pensamento da arte em que a arte é sempre mais que arte, pela qual é um modo de efetivação próprio do pensamento que produziu formas de vida, formas de realidade concreta e sentido das ideias. Ela é o pensamento do devir sensível que torna as ideias comuns, que dá a uma comunidade a posse das formas sensíveis de sua ideia. Produzir as ideias sensíveis para torná-las “populares”, para abolir a separação entre os que pensam sem sentir e os que sentem sem pensar, é o mais antigo programa da estética. O programa na qual ela se afirma, ao tempo em que Schiller produziu o estado estético e de educação estética, a mediação entre o mundo da necessidade e o mundo da liberdade, ao tempo em que Hölderlin sonhou a igreja estética e escreveu com Hegel e Schelling este rascunho que projeta uma “estetização” das ideias da razão, assimilada a uma “mitologia racional”. Sem dúvidas esse programa pode conhecer as formas mais diversas, da educação estética de Schiller ao mito wagneriano, ou os “ofícios”¹⁷ mallarmeanos. No entanto, ele é dominado por uma ideia fundamental comum: a arte é quem dá à comunidade política suas formas de comunidade sensível que unem seus homens em seus vínculos vivos, opostos à abstração da lei. Tece esse tecido sensível notável do mundo comum, essa “magnificência qualquer” que Mallarmé vê ao substituir “o homem de outrora”, ou seja, a transcendência religiosa e a comunidade da fé. A arte é também tendenciosamente a vida, é o pensamento que se tornou tecido sensível da vida, ritmo da comunidade, por isso mesmo, mito comunitário. O modo estético da comunidade é o modo de uma comunidade pensando o que ela sente e sentindo o que ela pensa.

Este é o programa estético do pensamento, da arte e da comunidade que guarda um destino para o cinema, que elabora o conceito de uma arte propriamente estética: uma arte desvinculada do sistema representativo e vinculada a uma

¹⁷*Offices* refere-se à busca incessante do poeta francês Mallarmé de alcançar em um único livro a capacidade de transcender todo o ecletismo das artes, atingindo o potencial de um fenômeno em sua totalidade. De certa maneira, o cinema traria de volta esse programa estético lançado pelos idealistas alemães citados no parágrafo: Friedrich Schiller, Friedrich Hölderlin, Georg W. F. Hegel e Friedrich W. J. von Schelling. (N.T.)

ordem social hierárquica. Uma arte idêntica a uma sensibilidade pura, igualando a intencionalidade consciente de toda *tekhné* à realização não-intencional de um pensamento inconsciente. Essa união do pensamento e do sensível, do consciente e do inconsciente, que é posta em 1801 como o “próprio da arte”, no *Sistema do idealismo transcendental* de Schelling, aparece como exatamente realizado por essa “raiz quadrada da imagem” que resulta, segundo Epstein, da união entre o olho consciente do cinegrafista e o olho inconsciente do cinematógrafo. O cinema é a arte que realiza a identidade de um modo sensível de pensamento e de um modo pensante da matéria sensível. Subitamente ele aparece como a arte própria à comunidade estética. Nos anos 1800, os românticos alemães haviam oposto o Estado livre das ideias estetizadas ao Estado mecânico da lei. Nos anos 1830, os saint-simonianos haviam deslocado a oposição da máquina e do ser vivente. À “mecânica” do Estado e da lei, haviam oposto o casamento da palavra e da comunicação viva que constituiu a ferrovia, a máquina que colocou os homens verdadeiramente, materialmente, em ligação uns com os outros, e o coro¹⁸ dos construtores operários animados por um pensamento estetizado, que se tornou hino comunitário. E todo o século XIX havia sonhado sob a liberdade nova que simbolizou a energia elétrica, a energia de uma matéria imaterializada, transformada em espírito e ligação espiritual. A invenção cinematográfica se inscreve nessa filiação. A máquina cinematográfica herda a dupla vocação da máquina exata e do hino comunitário novo, a grande sinfonia das imagens que uns remetem à sinfonia beethoveniana e wagneriana, e outros aos afrescos, ou aos grandes poemas em pedra dos povos de outrora. Pelo cinema, Élie Faure vê a roda do espírito das formas recomeçar seu ciclo, passar da dissolução espiritual da música à nova sinfonia dos construtores (FAURE, 1953). A historicidade-cinema, propriamente, é o ser efetivo de uma ideia de século. O cinema é a ideia de arte que carregou por um século inteiro, sendo a arte do século XX pensada pelo século XIX: predeterminado pelas categorias do pensamento estético, mas também pela ideia do “século”, pela ideia da religião secularizada que essas categorias têm elaborado como ideia de aliança comunitária.

O “documentário histórico” de Jennings nos revelava assim, passo a passo, como a capacidade de “mostrar” a história remonta a uma historicidade

¹⁸Esta referência está relacionada à pesquisa feita por Jacques Rancière, publicada em seu livro *La nuit des prolétaires*, em que trata, entre outros assuntos, dos movimentos operários e da imprensa operária na década de 1830. Em vez de notar uma identificação com uma ideia pressuposta de “classe”, o autor percebeu nas fontes da imprensa operária uma forma de pensar a liberdade de um modo muito semelhante à ideia de um “estado estético do homem” – inspirado nas ideias de Schiller – em que o trabalho seria superado pela arte e pela beleza como fator de união comunitária. RANCIÈRE, Jacques. *La nuit des prolétaires*. Paris: Fayard, 1981. (N.T.)

mais fundamental do cinema. E, sem dúvida, o filme documentário é um suporte privilegiado dessa demonstração. Se o cinema é a arte romântica por excelência, a arte da combinação dos sinais da natureza, de intensidade e de significância variáveis, o filme documentário é o cinema por excelência. Sua vocação o leva a exceder duplamente as normas da representação ficcional, do lado da fidelidade maquínica ao real da visão e, ao inverso, do lado do livre agenciamento dos signos por dentro do cérebro do artista. Desobrigado, por sua própria vocação ao “real”, das conveniências e das verossimilhanças da representação, ele pode unir o poder de impressão, o poder da palavra que nasce do encontro do mutismo da máquina e do silêncio das coisas, com o poder da montagem que constrói uma história e um sentido, pelo direito que se arroga a combinar livremente as significações e limitar ou ampliar sua potência de sentido e de expressão. Ainda hoje, ele é o mais confortável diante das transformações da máquina de visão em máquina de escrita. As sobrecargas das palavras e das imagens sobre a tela/quadro das *Histoire(s) du cinéma* de Godard ou as decomposições e recomposições virtuais da batalha de Okinawa no *Level five* de Chris Marker (*Nível cinco*, 1997) opõem sua potência estética e intelectual da história a essa “perda do visível” que tanto significam, para muitos dos comentadores, o vídeo e a imagem numérica. É que o “documentário”, por seus atributos, realiza em sua radicalidade essa identidade do pensamento, da escrita e do visível, que é o mesmo nó do pensamento estético e de sua capacidade “histórica”.

Em contrapartida, está claro que a ficção cinematográfica pouco se conforma à vocação estética que tinham atribuído a ela, como vocação histórica, os teóricos dos anos 1920. Mas não é suficiente para dizer, minimamente, que o advento da fala e da indústria hollywoodiana da ficção arruinaram o grande sonho histórico do cinema, ou o teriam reenviado ao seu estado de utopia inconsistente. A tradição hollywoodiana não somente restituiu o privilégio “poético” da palavra que construiu um visível “à sua imagem”. Ela também reintroduziu todo o sistema de gêneros: a aliança de um gênero a um tipo de sujeito, os códigos das verossimilhanças e das conveniências, os personagens e as situações-tipos, as formas e modos de expressão vinculados aos gêneros. E, de encontro ao grande sonho de seus profetas, o cinema tornou-se, em nosso século, o porta-bandeira¹⁹ do sistema representativo, deposto alhures ou invalidado. Mas a relação não é apenas entre arte e indústria, não mais que entre utopia e realidade. Em primeiro lugar, a relação é entre lógica poética

¹⁹No original: *porte-flambeau*, expressão literalmente traduzida como “portador da tocha”, é utilizada com significado de condução, algo que representa e fala em lugar de alguém, uma classe, ou teoria. Preferiu-se traduzir, neste caso, pela expressão “porta-bandeira”, por ser mais comum no idioma português do que a tradução literal em francês. (N.T.)

e lógica estética. Essa não é uma relação de exclusão, mas de entrelaçamento. A lógica estética pretende transformar em pura linguagem das sensações o jogo das equivalências representativas entre a linguagem e as formas do visível. Mas nenhuma arte da ficção jamais conduziu essa transformação a seu termo. O cinema mudo, como se fez frequentemente observar, jamais teria sido uma pura língua das imagens. Delluc já denunciou a inconsequência dos intertítulos²⁰ de *La roue* (A roda, 1921-1923), de Abel Gance, que retraduziam na linguagem da velha psicologia romanesca a grande sinfonia do homem e da máquina. Mas, sem mesmo falar do papel da palavra, as expressões da fisionomia dos heróis de *Coeur fidèle* (Coração fiel, 1923), de Jean Epstein, são seguramente mais próximas da psicologia dos folhetins que da “justa dose de ultravioleta” registrada pelo arco elétrico. Para os pioneiros mais intransigentes, a arte cinematográfica nunca foi admitida como pura linguagem das imagens. Mas, inversamente, não mais a negou, mesmo em suas formas representativas mais banalizadas. E seria interessante fazer a “história do cinema” como história das relações de conflito e entrelaçamento entre essas duas lógicas. Poderíamos, deste ponto de vista, retomar a história da “mise en scène” cinematográfica. Esse termo aparece naturalmente, mas também paradoxalmente. Não remete ele apenas ao dispositivo do teatro, e então a tudo aquilo de que a vontade estética do cinema quis se desvencilhar? Mas, para o termo de mise en scène, assim como para o de estética, a objeção é superficial. Por que a mise en scène não é nenhuma arte auxiliar do teatro, dependente da tradição representativa. Ela é uma arte completa, uma arte apropriada à era estética, que está justamente comprometida em substituir a antiga assistência visual da gesticulação e do cenário por uma encenação da potência sensível do pensamento do poema dramático: não uma figuração do que dizem suas palavras, mas uma música visível da potência da palavra que se manifesta sem dizer. Também a “cinegrafia” teorizada por Delluc, Epstein ou Élie Faure e realizada por Chaplin ou Vertov pertence à mesma tradição estética que a “cenografia” de Craig, de Appia ou de Mayerhold. Sobre a tela cinematográfica se disputa uma mesma batalha, a da lógica estética e da lógica representativa na cena dos novatos da mise en scène. E, sem dúvida, poderíamos comparar o destino das duas artes e dizer que, tendencialmente²¹, a cinegrafia perdeu ao longo do século essa autonomia estética que parecia privilegiar seu próprio dispositivo técnico, enquanto a cenografia tem

²⁰Durante a exibição de um filme mudo, os intertítulos (cartelas com escritos) apareciam entre as imagens-movimento explicando a cena, ou no lugar de um diálogo importante na resolução da trama entre as personagens. Com o advento do cinema sonoro, os intertítulos permaneceram, indicando localização no espaço e no tempo. (N.T.)

²¹“Tendencialmente” (tendanciellement) parece uma tradução mais adequada, por não ter a carga de “tendenciosamente” (tendancieusement). (N.T.)

ganhado sua disputa contra o velho teatro. Mas essas avaliações de tendências “históricas” são pouco interessantes. Vale mais a pena analisar a mise en scène do cinema como o conflito interminável das poéticas, e de que maneira pôr em questão, através deste conflito, as formas próprias do visível.

A partida se joga, então, não mais a dois, mas a três. Existe a lógica *estética* da cinegrafia, com sua exigência dos gestos exatos do pensamento “imprimindo toques de ampères na tela”. Há a lógica *representativa*, com suas codificações dos sujeitos e dos gêneros, das situações e dos personagens, dos afetos e das expressões. E há as lógicas *artísticas* singulares, que se instalam na relação das duas e no conflito das visibilidades que esta relação institui. Mas também o “representativo” e o “estético” não são apenas categorias da arte. São categorias que conectam um regime de objetos e de procedimentos artísticos com as formas de partilha do sensível que especificam uma comunidade. O “representativo” remete a uma distribuição de papéis, de situações e de comportamentos sociais. A “estética” remete aos modos da percepção do sensível comum. E o procedimento artístico que entrelaça os dois regimes coloca também em ficção as próprias formas do visível e do sensível que definem a partilha de um mundo. Podemos tomar como exemplo as ficções langianas do visível e do oculto que jogam entre três coisas: o *topos* representativo do declínio do lado oculto das coisas; o poder da decupagem do visível próprio à câmera; e as transformações das formas do visível e do dizível, do público e do privado que regem o modo de vida de uma sociedade. Exemplar, deste ponto de vista, é a ficção cinematográfica de *While the City Sleeps* (*No silêncio de uma cidade*, 1956), de Fritz Lang. O cenário põe a câmera em um ambiente específico: a face obscura da grande máquina de escrita e de visibilidade que se chama *jornalismo*²². Nesse cenário, a trama do filme se constrói pela relação de dois regimes do visível. Há, de um lado, a velha caricatura representativa em que se comprazem os projetistas que acreditam dirigir com sua palavra astuciosa a aparência das coisas e cuja exibição virtuosa de Ida Lupino²³ exalta a potência. Há, de outro lado, a figura nova, a figura surpreendente e inquietante que tomou a grande utopia da linguagem universal das imagens. O “artista honesto” de Epstein, as “maneiras infalíveis da eletricidade” de Vertov são tornadas máquina televisiva. Esta instala o honesto jornalista Mobley no domicílio do criminoso/vítima, o mestre que comanda a operação policial, fingindo saber o que ele ignora e ver o que ele não vê: e sua vítima se toma, de fato, neste cara a cara imaginário. Pode-

²²No filme de Lang, há um jogo de câmera que põe, ainda que indiretamente, de um lado o jornalista Mobley afirmando que sabe quem é o criminoso referente à sua notícia e que vai encontrá-lo; de outro, o criminoso que acompanha o noticiário pela televisão e assiste à acusação do jornalista, como se estivessem face a face. (N.T.)

²³Ida Lupino (1918-1995), britânica radicada nos EUA, foi atriz, roteirista e produtora de cinema. (N.T.)

se dizer, parafraseando uma célebre frase de Canguilhem, que a invenção estética das imagens falantes fez por sua conta o caminho, como quem da Sorbonne desce à sede da polícia²⁴. Exceto, claro, que se Mobley fez descer a câmera da televisão Kyne para a sede da polícia, Lang toma, com a dele, a direção inversa do Panthéon, que o cinema, em seu filme, se olha e se põe em cena em seus futuros possíveis: seu devir-teatro como seu devir-televisão. A história da mise en scène cinematográfica não é, assim, a história do sombrio destino que transformaria a cinegrafia no velho teatro ou a levaria a se perder na imagem televisiva, consagrando também a vingança do “combate desorganizado dos homens ativos” e a “lassidão corruptível dos homens passivos” sobre o artista “incorruptível sem complacência, inteiramente honesto”, da visão maquínica. O modo estético da arte e do pensamento nunca tem precisamente, em seus trabalhos, a pureza de seus manifestos. Não se trata da diferença do real e da utopia. O modo estético da arte é constitutivamente condenado a pôr em cena a sua contradição. E o cinema, arte estética por excelência, mantém daí sua potência de historialidade e de historicização.

Referências

BAILLY, A. *Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette, 1935. Disponível em: <<https://goo.gl/B3dKKw>>. Acesso em: 17 out. 2017.

EPSTEIN, J. *Écrits sur le cinéma*.. 1920-1953. Paris: Seghers, 1975. 2 v.

FAURE, É. *Fonction du cinema: de la cineplastique a son destin social*. Paris: Gonthier, 1953.

MICHELSON, A. *Kino-Eye: the writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.

RANCIÈRE, J. *La nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier*. Paris: Fayard, 1981.

_____. *Os nomes da história: um ensaio poético do saber*. Tradução Eduardo Guimarães e Eni Orlandi. São Paulo: EDUC; Pontes, 1994.

SCHNAPPER, L. “Histoire de la musique: chanter la romance”. *Napoleonica: La Revue*, Paris, v. 7, n. 1, p. 3-20, 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/6ZtgcA>>. Acesso em: 17 out. 2017.

VERTOV, D. *Articles, journaux, projets*. Tradução Sylviane Mossé e Andrée Robel. Paris: Union Générale d'Éditions, 1972.

²⁴Georges Canguilhem (1904-1995) encerrou uma conferência sobre a história das ciências constatando que, ao sair da Sorbonne, se sobe a rua Saint-Jacques, em Paris. Percorrendo a direção acima, se faz o caminho que leva ao Panthéon, lugar dos grandes homens, heróis da pátria etc., mas, ao descer a rua, certamente se chegará à Sede da Polícia e, de fato, o autor concluiu que as ciências humanas fariam mais por si mesmas descendo a rua do que subindo. (N.T.)

Referências audiovisuais

COEUR Fidèle. Jean Epstein, França, 1923.

HISTOIRE(S) du Cinéma. Jean-Luc Godard, França, 1998.

LA Roue. Abel Gance, França, 1923.

LEVEL Five. Chris Marker, França, 1997.

LISTEN to Britain. Humphrey Jennings, Reino Unido, 1941.

LONDON Can Take It. Humphrey Jennings, Reino Unido, 1940.

WHILE the City Sleeps (*No silêncio de uma cidade*). Fritz Lang, Estados Unidos, 1956.

submetido em: 3 jun. 2017 | aprovado em: 6 out. 2017