RuMoRes

número 24 | volume 12
julho - dezembro 2018

Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias
N. 24, V. 12 (2018)
Julho – Dezembro de 2018
ISSN: 1982-677X

RuMoRes – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias é um periódico científico semestral da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) publicado por MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas e voltado para a divulgação de artigos científicos, resenhas críticas e entrevistas que contribuam para o debate sobre comunicação, cultura, mídias e linguagem. Classificada como B1 no Qualis Periódicos da Capes, a revista conta com apoio do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP e do Sistema Integrado de Bibliotecas da USP por meio de seu Programa de Apoio a Periódicos Científicos.

Para conhecer o site, acesse: www.revistas.usp.br/rumores
Outras informações podem ser obtidas pelo e-mail: rumores@usp.br
Facebook: www.facebook.com/revistarumores

Para conhecer o grupo MidiAto, acesse: www.usp.br/midiato
Outras informações podem ser obtidas pelo email: midiato@usp.br
Facebook: www.facebook.com/midiatousp

Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes
RuMoRes – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias
Avenida Professor Lúcio Martins Rodrigues, 443/bl. A – Cidade Universitária
05508-020 – São Paulo/SP – Brasil

RuMoRes

EXPEDIENTE

número 24 | volume 12 | janeiro - junho 2018

Bases de Dados

Confibercom
Latindex
LatinRev
Portal Capes de Periódicos
Portal SEER
Portal de Revistas da Universidade de São Paulo

Editora Científica

Rosana de Lima Soares
(Universidade de São Paulo)

Editora Executiva

Andrea Limberto Leite
(Universidade de São Paulo)

Comissão Editorial

Cintia Liesenberg
(Pontifícia Universidade Católica de Campinas/SP)

Cláudio Rodrigues Coração
(Universidade Federal de Ouro Preto)

Daniele Gross
(Universidade de São Paulo)

Eliza Bachega Casadei
(Escola Superior de Propaganda e Marketing/SP)

Felipe da Silva Polydoro
(Universidade de São Paulo)

Fernanda Elouise Budag
(Universidade de São Paulo)

Ivan Paganotti
(Universidade de São Paulo)

José Augusto Mendes Lobato
(Universidade de São Paulo)

Juliana Doretto
(Universidade de São Paulo)

Leandro Carabet
(Universidade de São Paulo)

Mariana Duccini
(Universidade de São Paulo)

Mariana Tavernari
(Universidade de São Paulo)

Mariane Harumi Murakami
(Universidade de São Paulo)

Nara Lya Cabral Scabin
(Universidade de São Paulo)

Rafael Duarte Oliveira Venancio
(Universidade Federal de Uberlândia)

Renata Costa
(Universidade de São Paulo)

Seane Alves Melo
(Universidade de São Paulo)

Sílvio Antonio Luiz Anaz
(Universidade de São Paulo)

Thiago Siqueira Venanzoni
(Universidade de São Paulo)

Conselho Científico

Ana Lúcia Enne
(Universidade Federal Fluminense)

Angela Prysthon
(Universidade Federal de Pernambuco)

Atílio José Avancini
(Universidade de São Paulo)

Beltrina Corte
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Eduardo Morettin
(Universidade de São Paulo)

Eduardo Vicente
(Universidade de São Paulo)

Eneus Trindade Barreto Filho
(Universidade de São Paulo)

Felipe de Castro Muanis
(Universidade Federal Fluminense)

Fernando Resende
(Universidade Federal Fluminense)

Flávia Seligman
(Universidade do Vale do Rio dos Sinos; Escola Superior de Propaganda e Marketing/Sul)

José Francisco Serafim
(Universidade Federal da Bahia)

Gislene Silva
(Universidade Federal de Santa Catarina)

Irene Machado
(Universidade de São Paulo)

Joanita Mota de Ataide
(Universidade Federal do Maranhão)

Jorge Arbach
(Universidade Federal de Juiz de Fora)

José Carlos Marques
(Universidade Estadual Paulista)

José Luiz Aidar Prado
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Josimey Costa
(Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

Laura Loguercio Canepa
(Universidade Anhembi Morumbi)

Luciano Victor Barros Maluly
(Universidade de São Paulo)

Marcia Benetti
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Marcio Serelle
(Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)

Marcius Freire
(Universidade Estadual de Campinas)

Maria Ataide Malcher
(Universidade Federal do Pará)

Marilda Lopes Ginez de Lara
(Universidade de São Paulo)

Mayra Rodrigues Gomes
(Universidade de São Paulo)

Nancy Nuyen Ali Ramadan
(Universidade de São Paulo)

Ricardo Alexino Ferreira
(Universidade Estadual Paulista)

Rogério Ferraraz
(Universidade Anhembi Morumbi)

Rose de Melo Rocha
(Escola Superior de Propaganda e Marketing/SP)

Samuel Paiva
(Universidade Federal de São Carlos)

Sandra Fischer
(Universidade Tuiuti do Paraná)

Vander Casaqui
(Escola Superior de Propaganda e Marketing)

Vera Lúcia Follain de Figueiredo
(Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Zuleika Bueno
(Universidade Estadual de Maringá)

Universidade de São Paulo

Reitor: Marco Antonio Zago
Vice-Reitor: Vahan Agopyan

Escola de Comunicações e Artes

Diretor
Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Vice-Diretora
Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Coordenador
Profa. Dra. Esther Imperio Hamburger

Vice-Coordenador
Profa. Dra. Irene de Araújo Machado

Preparação de originais e revisão de textos

Tikinet | Maísa Kawata e Mariana da Luz

Diagramação

Tikinet | Aline Maya e Julia Ahmed

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

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Rumores [recurso eletrônico]: revista online de comunicação, linguagem e mídias / MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. – v.1, n.1, 2007-

São Paulo: ECA/USP, 2007-

Semestral
Título e resumo em português e inglês
Disponível no Portal de revistas da USP: www.revistas.usp.br/rumores

ISSN 1982-677X

1. Comunicação 2. Cultura 3. Meios de comunicação de massa
4. Linguagem I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes.
Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas II. MidiAto.

CDD 21.ed. – 301.16

Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição - Não Comercial - Sem Derivações 4.0 Internacional.

Sumário

EDITORIAL 6

DOSSIÊ

APRESENTAÇÃO | Fronteiras intermidiáticas do cinema 9

Passages: travelling in and out of film through Brazilian geography 19

Lúcia Nagib

Intermidialidade: perspectivas no cinema 41

Thaïs Flores Nogueira Diniz

Transnacionalidade e intermidialidade em perspectiva pós-colonial: reflexões sobre coproduções contemporâneas de língua portuguesa 61

Carolin Overhoff Ferreira

O cinema documentário na era da imagem técnica pós-fotográfica 88

Marcelo Prioste

Mashups de horror, western e melodrama na série de televisão *The Walking Dead* 109

Laura Cánepa

Cinema e intermidialidade na América Latina: o que a cabaretera tem a nos dizer sobre este processo 135

Maurício de Bragança

A hora dos amadores: notas sobre a estética da imperfeição no audiovisual contemporâneo 153

Rodrigo Carreiro

Rádio Novo: a crítica social e a experimentação estética no rádio ficcional brasileiro dos anos 1950 173

Eduardo Vicente

ARTIGOS

Batman vs Superman: interações sinérgicas e convergentes na lógica das franquias 192
Denise Azevedo Duarte Guimarães

Namorando o Brasil: o caso do filme Romance no Rio 212
Arthur Autran

O Corpo Juvenil Televisual: apontamentos para uma categoria de análise 231
Marina Caminha Gomes

Representações críticas da vida universitária nos webquadrinhos PhD Comics 249
Luís Mauro Sá Martino

Quando o jornalismo político é uma piada: análise do conteúdo político do Sensacionalista e sua repercussão em mídias sociais 271
Viktor Chagas, Fernanda Freire

Signos de classe: sobre a circulação das classes sociais nos processos comunicacionais 293
Rafael Grohmann

Telejornalismo universitário e acessibilidade: um caminho em formação 313
Fabiana Piccinin, Michele Negrini, Roberta Roos

número 24 | volume 12 | julho - dezembro 2018 RuMoRes
DOI:10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.150798

EDITORIAL

Intermidialidade em práticas midiáticas audiovisuais: articulações e desafios

RuMoRes, revista científica online dedicada aos estudos de comunicação, linguagem e mídias traz, em sua vigésima quarta edição, o Dossiê Intermidialidades, dedicado a analisar possíveis cruzamentos híbridos entre mídias e a propor uma crítica à tomada de objetos fílmicos, em especial. Como editores convidados, o Dossiê contou com a colaboração de Samuel Paiva, Suzana Reck Miranda e Flávia Cesarino Costa, integrantes do grupo de pesquisa Cinemídia – Grupo de Estudos sobre História e Teoria das Mídias Audiovisuais da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e organizadores do I Encontro Internacional Cinemídia – Intermidialidades, realizado naquela universidade. Os textos de Lúcia Nagib, Thaïs Flores Nogueira Diniz, Carolin Overhoff Ferreira, Marcelo Prioste, Laura Cánepa, Maurício de Bragança, Rodrigo Carreiro e Eduardo Vicente assumem o conceito de intermidialidade no audiovisual de forma abrangente e potente ao debaterem sobre realidades e formatos: tratam do contraste entre o ficcional e a realidade brasileira, ampliam a discussão para a tradição latino-americana, questionam os critérios definidores do documental, desafiam as possiblidades criativas das tecnologias da imagem, passando por uma forma visual do amador e também por um desafio ético, estético e social nas mídias sonoras.

Os sentidos ampliados do cruzamento produtivo entre mídias continuam a reverberar entre os demais artigos trazidos por **RuMoRes**, reforçando certo modo de olhar as produções contemporâneas. Em "Batman vs. Superman: interações sinérgicas e convergentes na lógica das franquias", Denise Azevedo

Duarte Guimarães trata da relação entre narrativas gráficas e fílmicas, pensando processos tradutórios na adaptação de *Batman vs Superman: a origem da justiça* (2016), do diretor Zack Snyder. Tais interações podem também ser encontradas no contraste entre elementos internos e externos à diegese, como Arthur Autran observa em "Namorando o Brasil: o caso do filme *Romance no Rio*" ao abordar o filme argentino *Caminito de gloria* (1939), de Luis César Amadori, pensando elementos da cultura nacional inseridos na narrativa e a repercussão do filme na sociedade e na imprensa.

Com base nas produções audiovisuais há, então, um movimento que produz e reconhece culturas. É assim que "O corpo juvenil televisual: apontamentos para uma categoria de análise", de Marina Caminha Gomes, remonta a passagem da mídia televisiva aos meios digitais considerando um eixo político com início na década de 1980, ponto em que se teria criado um imaginário juvenil para o consumo televisivo.

A pergunta sobre a forma do político em tempo de ambiências digitais reflete-se, ainda, na organização metodológica das pesquisas e nas análises sobre os formatos de objetos autóctones da internet. Em "Representações críticas da vida universitária nos webquadrinhos *PhD Comics*", Luís Mauro Sá Martino recupera 2 mil tiras dos quadrinhos on-line criados por Jorge Cham em 2006, representando hierarquias, disputas e uma cisão entre vida pessoal e trabalho em ambientes acadêmicos. Também pelo eixo do humor e de um conteúdo mais pretensamente leve como marca das redes, Viktor Chagas e Fernanda Freire recuperam posts do *Sensacionalista* em "Quando o jornalismo político é uma piada: análise do conteúdo político do *Sensacionalista* e sua repercussão em mídias sociais", chegando ao debate sobre *fake news* e mapeando os conteúdos mais repercutidos no Facebook.

De outra forma, a marcação contundente dos signos de classe social também é parte do mesmo ambiente de circulação e presença midiáticas, como vemos no debate teórico "Signos de classe: sobre a circulação das classes sociais nos processos comunicacionais", proposto por Rafael Grohmann, que busca

formalizar as características de tais marcações. Se o ambiente universitário deveria ser receptivo a uma experimentação mais profunda e completa, Fabiana Piccinin, Michele Negrini e Roberta Roos vão verificar como isso se reflete nas práticas inclusivas de telejornais universitários e, em "Telejornalismo universitário e acessibilidade: um caminho em formação", analisam especificamente os programas *Pampa News*, desenvolvido na Universidade Federal do Pampa, e o *Unisc Notícias*, desenvolvido na Universidade de Santa Cruz do Sul.

Na profusão de práticas midiáticas em transformação constante vemos colocarem-se os desafios de nossos tempos, os quais exigem do espaço acadêmico cada vez mais engajamento e resistências contra as formas sombrias e autoritárias que tentam coibir a produção e difusão do pensamento. Neste cenário, editar uma revista científica que faça circular ideias e pesquisas e, assim, apontar para o cada vez mais importante papel da universidade como espaço de reflexão crítica, é tarefa mais do que necessária, é um desafio urgente. Boas leituras a todos e todas!

Rosana Soares

Andrea Limberto

novembro 2018

número 24 | volume 12 | julho - dezembro 2018 RuMoRes
DOI:10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.150798

APRESENTAÇÃO

Fronteiras intermidiáticas do cinema

Em novembro de 2015, o Cinemídia – Grupo de Estudos sobre História e Teoria das Mídias Audiovisuais do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), que existe desde 2013 e é liderado por nós, autores que agora apresentamos este dossiê – realizou o I Encontro Internacional Cinemídia – Intermidialidades. O objetivo das conferências e comunicações foi estimular o debate e a investigação sobre modos de interação entre mídias e a ativação de suas zonas fronteiriças. No mesmo ano, alguns dos pesquisadores do Cinemídia nos engajamos no Projeto IntermIdia – towards an intermedial history of Brazilian Cinema: exploring intermediality as a historiographic method (para uma história intermidiática do cinema brasileiro: explorando a intermidialidade como um método historiográfico), um projeto colaborativo reunindo pesquisadores do Departamento de Filme, Teatro e Televisão da Universidade de Reading, Reino Unido (financiado por AHRC – Arts and Humanities Research Council) e pesquisadores da UFSCar (com financiamento da FAPESP)[1] entre 2015 e 2018. O projeto centra-se na natureza do cinema como uma mistura de artes e mídias, a fim de produzir uma história intermidiática do cinema brasileiro. As pesquisas exploram a intermidialidade como um método historiográfico aplicável ao cinema como um todo. Com este objetivo, o projeto reúne pesquisadores da Universidade de Reading (UoR) e da UFSCar, que combinam conhecimentos em intermidialidade, cinema brasileiro, história do cinema, teoria do cinema, cinema

1 Gostaríamos de registrar nossos agradecimentos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) – pelo apoio ao Projeto IntermIdia (Processo FAPESP 2014/50821-3).

e música, cinema e teatro, cinema e artes visuais e cinema e cultura popular. A profa. Lúcia Nagib, da UoR, é a coordenadora geral do projeto, e a profa. Luciana Corrêa de Araújo, da UFSCar, lidera a parte brasileira da pesquisa[2].

Este dossiê reúne algumas das conferências apresentadas no I Cinemídia[3], acrescidas de um artigo da profa. Lúcia Nagib sobre os aspectos intermidiáticos de filmes brasileiros que usam o realismo como modo de produção. O I Cinemídia procurou avançar as indagações sobre o uso da intermidialidade como instrumento de pesquisa no campo do cinema, com o objetivo de minimizar o peso das grandes universalizações teóricas e discutir as possibilidades de uso da intermidialidade como uma metodologia de pesquisa.

Grande parte dos fenômenos tratados hoje sob o rótulo da intermidialidade não é propriamente nova. O que existe é um reconhecimento cada vez maior da capacidade deste conceito em apresentar uma nova maneira de pensar sobre tais fenômenos. Em um artigo seminal por sua capacidade de organizar o problema, publicado em 2005, Irina Rajewsky afirmava que o uso do termo "intermidialidade" tinha se generalizado a partir dos anos 1990 em diferentes tipos de abordagens que procuravam dar conta de fenômenos que aconteciam "entre as mídias". No contexto acadêmico alemão o termo já era largamente utilizado e discutido, assim como na Universidade de Montreal.

Em seu artigo, Rajewsky chamava a atenção para o fato de que o termo "intermidialidade" não coincide com nenhuma teoria unificada, sendo, portanto, necessário que cada estudo defina claramente, antes de mais nada, qual a concepção particular de intermidialidade do autor (2012, p. 18). Entretanto, é possível, para autora, diferenciar as configurações intermidiáticas dos fenômenos *intra*midiáticos e dos fenômenos *trans*midiáticos.

Considerada como um conceito "guarda-chuva", a intermidialidade contém, para Rajewsky, três diferentes categorias para estes fenômenos: "transposição

2 Mais informações sobre o Projeto IntermIdia podem ser obtidas em: <https://research.reading.ac.uk/intermidia/>.

3 A programação integral do evento está disponível em: <https://encontrocinemidia.wordpress.com/programacao/>.

midiática", "combinação de mídias" e "referências intermidiáticas". Adaptações de uma mídia para outra, como livros para filmes ou peças de teatro, com transferência de enredos e personagens, seriam "transposições midiáticas". Produtos culturais compostos por pelo menos duas mídias diferentes, como óperas, performances e filmes, seriam "combinações de mídias". A terceira categoria, que parece adaptar-se bem à análise fílmica, é a das "referências intermidiáticas", onde há a ilusão de haver, na mídia, práticas específicas de outra, numa espécie de evocação de suas técnicas (RAJEWSKY, 2012, p. 25).

Ágnes Pethő tem avançado a reflexão da intermidialidade para o cinema. Em seu livro *Cinema and intermediality* (2011), a pesquisadora propõe que os fenômenos intermidiáticos no cinema possuem caráter necessariamente autorreflexivo e fazem colidir, ao mesmo tempo, a imersão na obra e a quebra do fluxo narrativo – e isso pode acontecer não apenas nos casos de estilização quase antidiegética, mas também dentro de narrativas realistas. O momento de intermidialidade ocorre portanto quando o filme aponta ao mesmo tempo para o "mundo real" e para "sua própria midialidade". Pethő localiza esta lógica nos momentos mais ambíguos de certos filmes, nos quais uma mídia aparece como se fosse outra.

Assim como Rajewsky, Pethő também rompe com a apressada analogia que se faz entre intermidialidade e intertextualidade, usando o argumento de que nos fenômenos fílmicos intermidiáticos há um envolvimento sensório e corporal do espectador com o filme. Para ela, "enquanto a 'leitura' de relações intertextuais engaja nossas capacidades intelectuais, a 'leitura' de relações intermidiáticas requer, mais do que tudo, um espectador corporificado que entra 'em contato' com o mundo do filme [experimentando] diferentes níveis de consciência e percepção" (PETHŐ, 2011, p. 4)[4].

4 Pethő discute esta questão no momento em que, na introdução do referido livro - *Cinema and intermediality* - apresenta o segundo capítulo, intitulado "Reading the intermedial: abysmal midiality and trans-figuration in the cinema". No texto original: "This chapter also breaks with the tradition of thinking of intermediality in analogy with intertextuality, and attempts a phenomenological (re)definition intermediality, based on the assumption that while 'reading' intertextual relations engages our intellectual capacities, 'reading' intermedial relations requires, more than anything else, an embodied spectator, who gets 'in touch' with the world of the film. Intermediality in film is grounded in the (inter)sensuality of cinema itself, in the experience of the viewer being aroused simultaneously on different levels of consciousness and perception".

Por sua vez, Lúcia Nagib avança o pensamento sobre a intermidialidade investigando o momento do encontro entre filme e a realidade fenomênica do momento de filmagem, que é captado como componente político. Em artigo de 2014, Nagib discute a intermidialidade a partir do pensamento de André Bazin e sua noção de "cinema impuro", entendendo a intermidialidade como um *problema,* ou como um conjunto de procedimentos metafóricos que procuram sanar uma crise na criação artística e que indicam no filme um momento político (NAGIB, 2014, p. 22).

Já em seu artigo escrito especificamente para este dossiê e cujo título é "Passages: travelling in and out of film through Brazilian geography", Lúcia Nagib aborda a relação entre cinema e real por meio de um estudo de caso sobre filmes nos quais esta conexão aparece como uma "passagem", um momento privilegiado e fugaz em que filme e vida se misturam numa centelha política. Seus exemplos são escolhidos na cinematografia de diretores que despontaram na chamada Retomada do Cinema Brasileiro, ocorrida nos anos 1990, especificamente em produções pernambucanas e paulistas realizadas entre 1995 e 2016.

Cabe ressaltar que diversos estudos e pesquisadores sobre intermidialidade vêm do campo das Letras e da Literatura. Mais recentemente é que estas pesquisas estão ganhando corpo no campo do cinema, conforme podemos notar no artigo de Thaïs Flores Nogueira Diniz, "Intermidialidade: perspectivas no cinema". Nele, a pesquisadora descreve sua jornada pessoal no estudo das adaptações, a criação do grupo de pesquisa *Intermídia*, na UFMG, e a publicação de traduções de textos seminais sobre o assunto na série *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Diniz comenta algumas abordagens mais conhecidas sobre a intermidialidade, como os escritos de Claus Clüver, Irina Rajewsky e Lars Elleström, bem como teóricos das adaptações literárias como Roman Jakobson, Linda Hutcheon, Dudley Andrew, Robert Stam e McFarlane. Em seguida, comenta exemplos de intermidialidade no cinema.

Por sua vez, o artigo de Carolin Overhoff Ferreira, intitulado "Transnacionalidade e intermidialidade em perspectiva pós-colonial: reflexões

sobre coproduções contemporâneas de língua portuguesa", investiga esses conceitos apresentados já desde o título do seu texto, relacionando daí por diante um vasto panorama de observações e considerações sobre como a Arte foi sendo envolvida, no transcorrer do tempo, em prefixos tais como "trans", "inter" e "pós" em razão de interesses diversos implicados também em relações de poder. Colonialismo e neocolonialismo despontam então como eixos de seu estudo, que se volta de forma mais ampla à produção ou coproduções de filmes lusófonos, contudo chegando mais especialmente a uma análise do filme *Tabu* (2012), obra-prima de Miguel Gomes.

Outro autor que também esteve no I Cinemídia, Marcelo Prioste apresenta, em seu artigo "O cinema documentário na era da imagem técnica pós-fotográfica", uma reflexão na qual a questão da materialidade audiovisual – ou se preferirmos, de uma arqueologia das mídias – ganha especial relevo a partir das relações que o autor estabelece com técnicas de produção audiovisual não só concernentes às fotografias analógica e digital, mas também a toda uma circulação audiovisual própria de momentos diversos da história do documentário; estabelecendo interconexões. Nas análises de Prioste, encontraremos relações com filmes de diretores como Peter Watkins (*Culloden*, 1964; *The war game*, 1965) e sua aproximação a uma retórica da reportagem televisiva; Santiago Alvarez, explorando em *noticieros* do ICAIC a técnica do *table top* sobre fotografias, por exemplo, no curta *L.B.J.* (1968) sobre o presidente estadunidense Lyndon Baines Johnson. E a reflexão chega a realizadores dos anos 2000, como Jonathan Caouette (*Tarnation*, 2003), cuja linguagem é "referenciada na televisão, nos videoclipes e nos filmes B, que foram alinhavados numa intensa e provocativa estrutura narrativa" em uma produção de mínimos gastos que, valendo-se do *iMovie*, narra a história do próprio diretor, alcançando repercussão exponencial. Já no filme de Gabriel Mascaro (*As aventuras de Paulo Bruscky*, 2010), a vida e a obra do artista pernambucano são articuladas a partir do *Second Life* e, de forma assemelhada, os *games* e *machinimas* também estão no cerne das considerações apresentadas por Prioste sobre o filme dirigido por Alex Chan

(*The French democracy*, 2005), o curta de Nick Gillin (*Stigler*, 2013) e a videoinstalação de Harun Farocki (*Parallel*, 2012-14).

Já a abordagem de Laura Cánepa em seu artigo "*Mashups* de horror, western e melodrama na série de televisão *The Walking Dead*", além de jogos eletrônicos, envolve mídias tais como cinema, literatura, publicidade, HQs, sendo que a própria expressão "*mashup*" (mistura) é proveniente da música eletrônica. Embora o objeto de sua discussão seja a série televisiva em questão, de fato, seu foco de investigação está voltado à compreensão de fenômenos de popularidade, aos porquês dos grandes índices de audiência alcançados por narrativas seriadas e complexas que, não por acaso, também envolvem gêneros tão afeitos à cultura popular quanto os que são mencionados em seu título (horror, western, melodrama) em uma circulação de referências entre mídias diversas que se retroalimentam ou operam por *remediações*.[5] Tal característica tão forte em nossa época, a saber, a "remixagem", como propõe Cánepa com base em autores discutidos em seu texto, está em relação direta com a indústria cultural, no caso em questão reutilizando reiteradamente a figura do zumbi como forma de capitalizar nosso medo diante da possibilidade de um "mundo sem nós", seres humanos. Como estratégia industrial, também poderíamos pensar a intermidialidade neste caso na chave de *práticas culturais* reiteradas em contextos diversos, em que muitas vezes prevalece justamente a referência a determinados gêneros capazes de atrair tantos espectadores por vezes para ideais bastante conservadores.

Os artigos de Maurício de Bragança, Rodrigo Carreiro e Eduardo Vicente dedicam-se a explorar fenômenos intermidiáticos impulsionados, em boa medida, por "sonoridades". Bragança, a partir da presença determinante

5 Em sua discussão sobre "remixagem", Cánepa não utiliza propriamente o conceito de "remediação" de Bolter e Grusin (1999), entretanto, parece oportuna a aproximação entre ambos os termos. Resumindo a noção de remediação e aplicando-a a um estudo sobre a intermidialidade entre cinema e pintura, Walter Moser (2006, p. 56) afirma: "Tomando como modelo a não-redução da riqueza semântica do termo utilizado por Bolter e Grusin, captarei nesse verbo um conjunto amplo de operações possíveis: retomar, reproduzir, re-(a)presentar, reutilizar, reciclar, revisitar, transferir, transmitir, transcodificar, transpor, etc."

do bolero nos melodramas mexicanos dos anos 1940 e 1950 centrados no universo do cabaré – um espaço que é em si intermidiático e no qual a "figura da rumbeira é personagem central" – empreende uma reflexão que logo de início demonstra a impossibilidade de compreendermos o cinema como uma mídia pura, autônoma. No seu texto, intitulado "Cinema e intermidialidade na América Latina: o que a cabaretera tem a nos dizer sobre esse processo", o autor, que também estende sua reflexão ao cinema brasileiro desta mesma época ao elencar as inúmeras hibridizações que pontuam várias cenas dos filmes musicais *cabareteros* (com o rádio, o vaudeville e o teatro popular), defende que a cultura intermidiática possui um papel primordial não apenas na produção de sentidos, mas também na compreensão das "matrizes culturais" (MARTÍN-BARBERO, 2001) que formataram os cinemas nacionais da América Latina nas primeiras décadas do cinema sonoro. Não obstante, como o texto conclui, tais aspectos ainda reverberam, de acordo com suas palavras, na "produção de sentidos proporcionada pela cultura das mídias contemporaneamente".

Aliás, é sobre uma faceta da produção de sentidos no audiovisual contemporâneo que o texto de Carreiro, cujo título é "A hora dos amadores: notas sobre a estética da imperfeição no audiovisual contemporâneo", discorre. Sua preocupação repousa na "crescente tendência à valorização de erros técnicos", inclusive de sonoridades propositalmente com "pouca legibilidade e clareza, mixadas de modo rústico" em produções audiovisuais recentes e que resultam em novos regimes de visualidade (RANCIÈRE, 2005) e de efeitos do real (BARTHES, 1972). O autor procura demonstrar que estas características estilísticas, por ele chamadas de "estética da imperfeição", embora configurem uma forte tendência em vários produtos audiovisuais da atualidade, habitam o cinema há muitas décadas. No entanto, no atual contexto de cultura participativa e de convergência midiática (JENKINS, 2009), conformaram um certo "padrão de gosto" para o público consumidor, chegando a constituir um índice "positivo" de distinção e valor cultural (BOURDIEU, 2007).

Como já apontado por Bragança, as primeiras décadas do cinema sonoro no Brasil e no mundo são fortemente marcadas pela confluência de estéticas intermidiáticas, sobretudo com o teatro popular e com o rádio. Por esse motivo é que o dossiê traz como *coda* o texto de Eduardo Vicente, que pluraliza o mosaico reflexivo desta edição ao não abordar especificamente o cinema, mas sim as experiências estéticas singulares do drama radiofônico paulista nos anos 1950. Em "Rádio Novo: a crítica social e a experimentação estética no rádio ficcional brasileiro dos anos 1950", o autor discorre sobre produções singulares que se diferenciaram das radionovelas da época – especialmente das produzidas pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro – e que tinham como realizadores autores com vivências essencialmente intermidiáticas: Osvaldo Molles (escritor), Dias Gomes (autor teatral), Túlio de Lemos (cantor lírico) e Oduvaldo Vianna (autor teatral, diretor, roteirista e produtor de filmes). Vicente analisa peças radiofônicas dramáticas como as da série "Ópera em 1040 Quilociclos" (que adaptava enredos de óperas célebres para o cotidiano social e político de São Paulo) e pontua que obra destes autores intermidiáticos foi marcante tanto como "renovação estética" quanto como fator de "politização" no universo da ficção radiofônica nacional. Trata-se de uma reflexão cuidadosa que, ao abordar o que Rajewsky entende como "referências intermidiáticas" (RAJEWSKY, 2012) muito pode colaborar com o universo das pesquisas sobre as interseções entre rádio e cinema.

Como entusiastas das fronteiras, passagens e entrelaçamentos intermidiais do cinema, acreditamos que os textos aqui reunidos possam interessar aos pesquisadores da área do audiovisual e facilitar um maior intercâmbio de ideias. Desejamos uma boa leitura!

Flávia Cesarino Costa
Suzana Reck Miranda
Samuel Paiva
Universidade Federal de São Carlos
novembro de 2018

Referências

BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. *Remediation*: understanding new media. Cambridge: MIT Press, 1999.

BOURDIEU, P. *A distinção*: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2007.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MOSER, W. "As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermidialidade". In: *Aletria*, jul-dez, 2006, p. 42-65.

NAGIB, L. Politics of impurity. In: NAGIB, L.; JERSLEV, A. (Eds). *Impure cinema*: intermedial and intercultural approaches to film. London/New York: I.B. Taurus, 2014. p. 21-39.

PETHÖ, A. Intermediality in film: a historiography of methodologies. In: *Cinema and intermediality*: the passion for the in-between. UK: Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. p. 19-54.

Rancière, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *Dissensus*: on politics and aesthetics. Trad. Steven Corcoran. New York/ London: Continuum, 2010.

_____. Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge. *Parrhesia*, v. 1, p. 1-12, 2016.

RAJEWSKY, I. "Intermidialidade, intertextualidade, 'remediação': uma perspectiva literária sobre a intermidialidade". In: DINIZ, Thaís F. N. (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

número 24 | volume 12 | julho - dezembro 2018 RuMoRes
DOI:10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.148836

Passages: travelling in and out of film through Brazilian geography

Passagens: caminhos cruzados entre o cinema e a geografia brasileira

Lúcia Nagib[1]

1 Professor in Film at the University of Reading. Director of the Centre for Film Aesthetics and Cultures (CFAC – Centre for Film Aesthetics and Cultures). PI of the AHRC-FAPESP funded project, "Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method". E-mail: l.nagib@reading.ac.uk.

Abstract

The relationship between cinema and the real is probably the most central and complex issue in film studies. In this article I shall attempt to address this issue by looking at a selection of films in which intermedial devices, that is, the utilisation within film of artforms such as painting, theatre and music, appear to function as a "passage" to political and social reality. Case studies will be drawn from the São Paulo and Pernambuco scenes, as represented by Beto Brant, Cláudio Assis, Tata Amaral, Paulo Caldas and Marcelo Luna, in order to demonstrate their shared values at a certain historical juncture and interconnectedness across Brazilian geography.

Keywords

Intermediality, Brazilian cinema, film studies.

Resumo

A relação entre o cinema e o real é provavelmente a questão mais central e complexa nos estudos cinematográficos. Neste artigo, tentarei abordar esta questão por meio da análise de uma seleção de filmes em que dispositivos intermidiáticos, isso é, o emprego no interior do filme de formas artísticas como pintura, teatro e música, parecem funcionar como uma "passagem" para a realidade política e social. Para tanto, irei focalizar casos exemplares da produção de São Paulo e Pernambuco, representados por filmes de Beto Brant, Cláudio Assis, Tata Amaral, Paulo Caldas e Marcelo Luna, a fim de demonstrar os valores compartilhados por eles em determinado contexto histórico e os laços geográficos que estabeleceram através do Brasil.

Palavras-chave

Intermidialidade, cinema brasileiro, estudos de cinema.

The cinema seems poised to leave behind its function as a "medium" (for the representation of reality) in order to become a "life form" (and thus a reality in its own right).
(ELSAESSER; HANEGER, 2010, p. 12)

The relationship between cinema and the real is probably the most central and complex issue in film studies. In this article I shall attempt to address this issue by looking at a selection of films in which intermedial devices, that is, the utilisation within film of artforms such as painting, theatre and music, appear to function as a "passage" to political and social reality. Case studies will be drawn from the São Paulo and Pernambuco scenes, as represented by Beto Brant, Cláudio Assis, Tata Amaral, Paulo Caldas and Marcelo Luna, in order to demonstrate their shared values at a certain historical juncture and interconnectedness across Brazilian geography. Not accidentally, these are all prominent figures of what became known as Retomada do Cinema Brasileiro, or the Brazilian Film Revival, of the 1990s, which brought back to the agenda the question of national identity and Brazil's lingering social issues. The flourishing and diversification of independent filmmaking from that period onwards favoured not only a new approach to reality, but an emboldened use of the film medium that recognised and exposed its inextricable connections with other art and medial forms. The intermedial method is thus strategically poised to shed a new light on the ways in which these films not only represented but interfered with and transformed the world around them.

I am certainly not the first to sense the gravitas of the real in the state of inbetweenness that characterises cinema from its inception. Ágnes Pethő, for example, warns us that the medium is not just a vehicle for meaning, but physical content itself. She says: "theories of medium have [...] called attention to the way in which it is never directly the 'meaning' or the 'pure message' that we perceive in a communication but the material mediality of the signification which unavoidably shapes our constructions of meaning" (2009, p. 48). Richard Rushton (2011) goes even further by stating that films are not simply representation of reality or a "deficient and secondary mode of reality", but are reality themselves,

or in his words, "filmic reality", given that everything we see and hear in a film instantly becomes part of our lived experience. Outside the medial sphere, critics such as Slavoj Žižek (2002) have identified the "kernel of the real" in the virtual form of film, a subject dear, for example, to semioticians and linguists such as Roman Jakobson, who highlights as one of cinema's main properties the ability to combine sign and referent:

> Is there a conflict between these two theses? According to one of them, film operates with things; according to the other, with signs…[T]he incompatibility of the two…was actually eliminated already by St. Augustine. This great thinker of the fifth century, who aptly distinguished between the object meant (*res*) and the sign (*signum*), taught that besides signs, whose essential task is to signify something, there exist objects that may be used in the function of signs. It is precisely things (visual and auditory), transformed into signs, that are the specific material of cinematic art. (JAKOBSON, 1987, p. 459)

In dialogue with these thoughts, my proposal in this article will be to investigate the material life that pulsates in the intersection between the film medium and the phenomenological real by focusing on the passage, the intersection, the fleeting moment where both film and life merge before becoming themselves again. This is the moment in which, I wish to claim, a film becomes artistic and political.

In his posthumous magnum opus *Das Passagenwerk* (in English, *The Arcades Project*), Walter Benjamin refers to old definitions of the Parisian Passages (or Arcades) as "a city, a world in miniature" (1999, p. 3). In its connective and agglutinatory role, the Parisian passages are at once conducive and final, roads to somewhere else and sites of arrival for the purpose of commerce, socialisation and habitation. Thanks to their mixed, dialectical nature, they contain utopian elements regarding, on the one hand, the belief in modern life and the power of the machine (not least the photographic machine) and, on the other, the hope for a classless society (p. 4). Along the same lines, I would like to define my chosen case studies by their passages, which are movements towards an aim, but also points of arrival, sudden condensations of the real of 'inbetweenness', as defined

by Pethő, but also the locale of utopian connections bringing filmmakers together through the hope of a better society.

Realism as mode of production

Before progressing onto film analysis, a disclaimer is in order as refers to genre. In fact, all the films I have chosen to analyse here, though not exactly "popular", can be described as conventional feature-length fiction films, intended for commercial distribution and exhibition at traditional outlets. The wisdom of my choice could be questioned in that the intersection between real life and film would seem much more evident in radical ventures such as expanded cinema experiments involving life performance or else works that provide comprehensive spectatorial immersion, such as Virtual Reality productions.

Indeed, most theories of cinematic realism are concerned with modes of exhibition and/or reception. This is because, regardless of their recording processes, audiovisual media can affect spectators through the so-called "reality effect" by means of graphic representations able to cause physical and emotional impact even when there is no representational realism at play, for example, when the physical impact on the spectator derives from animation or computer-generated images and sound (BLACK, 2002). Traditional 2D screenings of action films are perfectly capable of producing reality effects, but more advanced techniques, such as 3D projections, Imax environments and the more recent 4D virtual reality devices, have been specifically designed to enhance them. Whatever the case, however, reality effects are always more effects than reality, given the interdiction of actual spectatorial participation. Even Virtual Reality devices, though allowing the spectator to move their head freely and choose what to look at within a 360° spectrum, are unable to provide any kind of actual interaction. As Christian Metz was the first to note, there is an indelible fracture between seeing and being seen, in filmic experiences, due to the temporal gap between the act of shooting and that of viewing the film, and this is why, for Metz, the spectator's position at any film screening is necessarily scopophilic (METZ, 1982, p. 61-65).

Another complicator is the difficulty to measure the effect of reality a film can produce. More dependent on technology than on art, such an effect tends to wear off with the medium's technical development and the competition it has to face with the human brain, which opposes a natural resistance to illusionism and eventually wins over it (see GRAU, 2003). A historical example is that of the audience members who purportedly fainted or ran away when first exposed to Lumière's *Arrival of a train at La Ciotat* (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*), in 1895, a film which has become perfectly innocuous to current-day spectators.

As for modes of exhibition, there is an undeniable political intent in the realistic endeavour of films involving live performance. Expanded cinema experiments are the ultimate expression of this category, insofar as they preserve the auratic *Einmaligkeit* (or uniqueness) held by Benjamin (1999) as the very definition of an artwork. However, for this same reason, they also have to relent on the recording and replicating properties of the film medium aimed at reaching the masses – the public without which, as Bazin (1967, p. 71) claimed, there is no cinema – as well as to the possibility of preserving their achievements to posterity. Film studies tools alone are therefore insufficient to address such phenomena.

As for modes of address, realism must forcibly be associated with the impression of reality elicited by what Baudry famously defined as the basic cinematographic apparatus (*l'appareil de base*), including the projector, the flat screen and the dark, collective auditorium. Despite film's vertiginous technological development since its invention and the multiplication of its uses, supports and platforms, the basic cinematographic apparatus as provided by the cinema auditorium has demonstrated extraordinary resilience, remaining for over a century the standard outlet for filmic experience. This endurance, I believe, is due to the comfort zone if affords the spectator between the reality effect and the natural brain resistance to total illusionism. It is moreover a space capable of accommodating a range of cinematic genres and styles, from classical narrative cinema of closure, devoted to eliciting an impression of reality, to mixed-genre

productions endowed with disruptive devices that draw attention to the reality of the medium, such as the films I am interested in here.

In contrast to the modes described above, my chosen case studies adhere to realism as *mode of production*, relying heavily on: the physical engagement on the part of crew and cast with the profilmic event; the near identity between the cast and their roles; real location shooting; and film's inherent indexical property. In them, the illusionistic fictional thread interweaves with documentary footage and crew and cast's direct interference with the historical world, aimed not only at highlighting the reality of the medium but also at producing, as well as reproducing, social reality. Needless to say, none of the modes above exist per se, a film relying on physical engagement at production point being only thus conceived for the specific reality effect it is expected to have on the spectator. Modes of production are however, I wish to argue, the only *objective* way of proofing and proving a film's intention, given the countless variables inflecting the ways in which films are subjectively perceived by each individual.

Realist encounters

Focusing therefore on modes of production, I would like to start by looking at the film *Delicate crime* (*Crime delicado,* Beto Brant, 2005), an accomplished example of the political circuit that connects film, the other arts and real life, to which I have devoted an entire chapter in my book *World cinema and the ethics of realism* (NAGIB, 2011, p. 157-176). The film's heightened level of intermediality begins with it being the screen adaptation of Sérgio Sant'Anna's eponymous novella, going on to change consecutively into theatre and painting without recognising frontiers between any of these different art forms. One of the film's narrative strands focuses on Inês, a young woman who has a disability both in the film and in real life. She models for a painter, José Torres Campana, played by recently-deceased Mexican diplomat Felipe Ehrenberg, who was also a painter in real life. At a certain point, Inês is shown posing for the film's key painting, called "Pas de deux". Painter and model are naked and engaged in different embraces

during which he draws the sketches which are subsequently transferred to the canvas. Both processes (the drawing of the sketches and the actual painting) are shot while in progress, that is, Ehrenberg produced this painting during the actual shooting of the film (Figure 1). Thus, what we see in this scene is the actors leaping out of representation and into a presentational regime in which the production of an artwork is concomitant with its reproduction.

Figure 1: In *Delicate Crime,* the production of an artwork is concomitant with its reproduction

The most startling aspect of the sequence of the painting of "Pas de deux" is that a real painter and a real model agreed to create an artwork in real life while simultaneously playing fictional characters in a film. The fact that this involved full nudity and physical intimacy between both, and that, to that end, the model, who is disabled in reality, had to remove her prosthetic leg before the camera, indicates the transformative effect the film necessarily had on the actors' actual lives. The resulting picture has in its centre an erect penis placed next to a dilated vulva, implying that if the painting was real, so may have been the sexual arousal between painter and model. Suggestively, the male organ appears as substitute of the missing leg, filling in the representational gap that allows for art (and sex)

to become reality (Figure 2). The impact of the performance and its result on the actress becomes apparent when, within the film, she becomes a spectator of the resulting painting. Her sobs at this point look and are real (a fact confirmed by director Beto Brant in conversation with the author).

Figure 2: The painting 'Pas de deux' is a passage to reality in *Delicate Crime*

Delicate crime offers the opportunity to elaborate on another intermedial encounter connecting fiction and physical reality obtained by means of theatre. In the same way that we see painting in the making, the theatre plays shown in the film are extracts of real spectacles running in the city of São Paulo when the film was made, which, in turn, interweave with the fictional life story of Antônio Martins, a theatre critic played by established actor and the film's co-producer Marco Ricca. Fictional though this character is, he is also constantly interacting with real-life characters, not least the Pernambucan film director Cláudio Assis, who makes a cameo appearance as a rowdy jealous lover in a bar, in a short theatrical sketch for the sole enjoyment of Antônio Martins.

Assis's episode is part of three bar scenes based on sheer improvisation, as fiction increasingly loses ground to the document. In the three of them a renowned figure interacts with a non-professional or little-known actor: journalist Xico Sá and two actual transvestites; actor Adriano Stuart and an old drunkard; and the famously outrageous director Cláudio Assis and a lesser known theatre actress. The improvisation exercise with Assis is particularly effective in overlapping theatre performance, diegetic reality and real life. It consists of a couple sitting at a table engaged in a loud argument. Shot with the same frontal static camera as the other theatrical fragments previously shown, the scene gives us the initial impression of an extradiegetic excrescence within the plot. However, the quarrelling couple soon look at the camera and address someone off-frame. At that point a reverse shot shows us Antônio sitting at the counter opposite them as a silent observer, now revealed to be the originator of the point of view, occupying the position which a moment ago was that of the film spectator. The uncovering of the voyeur, who suddenly acquires the active role of reciprocating theatrical exhibitionism, not only ties in the bar scene to the plot, but disrupts its illusionistic representation. And indeed at the end male and female characters are revealed to be only joking, embrace each other and leave the premise. Theatre here is a passage to the reality of both the medium and the objective world.

Musical interludes

Assis's appearance in Brant's film is not accidental and indicates that both directors had been conversing through their films, not least by creating intermedial passages.

Both Brant and Assis had started in the film business in the dark era of the late 1980s and early 1990s in Brazil, when a stagnant film industry led to massive migration of filmmakers to the advertisement branch. Several of them devoted themselves to commercial music videos, working together with a blooming generation of popular musicians at the time, including Chico Science and Fred Zeroquatro in Pernambuco, O Rappa in Rio, and Titãs and Sabotage in São Paulo

(see FIGUEIRÔA, 2006 in this respect). It is both tragic and a testament to the violent society they were addressing that various of these musicians lost their lives (Sabotage and Chico Science among them) or were gravely injured (Marcelo Yuka, of O Rappa) while at the height of their productivity. Brant and Assis directly applied the skills acquired through music-video making to the social critique developed later in their feature-length films. To illustrate this point, I will now look at extracts from two concomitant films of 2002, made respectively by Brant and Assis: *The trespasser* (*O invasor*) and *Mango yellow* (*Amarelo manga*). These, in my view, ideally reflect the directors' connective aim, first by turning film into music, second by establishing relationships across characters and social classes, and lastly by nationalising and internationalising regional issues. The extracts I will address consist of "musical moments", as Amanda Mansur Nogueira (2014, p. 149) has referred to them, in which music takes centre stage whilst seemingly pausing the narrative thread. In contrast to the musical film genre, however, the function of music here is not to make room for an entertaining spectacle of dance, but to let the background imagery speak for itself. They are moments in which, in the words of Samuel Paiva (2016, p. 73), "musical language" prevails thanks to the recourse to music-video editing techniques. Two examples should suffice to illustrate this hypothesis.

In *The trespasser*, the title role of hitman Anísio is played by Paulo Miklos, a musician and member of the band Titãs for whom Brant had made music videos. Anísio is hired by a property developer to kill one of his partners. As well as fulfilling this commission with such an exceeding zeal that he also kills his victim's wife, Anísio manages to penetrate the property developer's luxurious home and seduce his daughter Marina. Anísio and Marina then embark on a journey through the poor periphery of São Paulo (the location is mainly the district of Brasilândia, in the Northern Zone), in a footage devoid of dialogue and edited in the pace of a rap by Sabotage, who is also a character in the film. The result is a sweeping *flânerie* that collects documentary snapshots in the pace of Sabotage's rap song, "Na Zona Sul", about the miserable Southern Zone of São Paulo and its

"difficult daily life" (Figure 3). At this point, thanks to the jump cuts, the *favela* appears as a natural continuation of the noble quarters of the city. The breaking of geographic boundaries caused by the brusque cuts results in striking and entirely recognisable evidence of the state of aesthetic communion among Brazilian urban social classes, despite the enormous economic gulf between them. The way that real life interweaves with fiction here, through a typically intermedial procedure combining film and music, was shockingly enhanced by the fact that Sabotage, the great revelation in the cast of *The trespasser*, was murdered soon after the opening of the film as a result of an ongoing gang war similar to those described in his songs.

Figure 3: A musical interlude as document in *The trespasser*

Now compare this to the following sequence in *Mango yellow* (*Amarelo manga,* Cláudio Assis, 2002), in which film's ability to dissect and scrutinise the entrails of society is again demonstrated in music-video style. Dunga, one of the film's central characters, leaves the hotel where he works as a cook and walks a long distance to deliver a malicious letter to the wife of the man he covets. In this sequence, yet again, devoid of dialogue, Dunga's brisk

pace matches the rhythm of the song "Dollywood", by Lúcio Maia and Jorge du Peixe, former members of the band Nação Zumbi, led by the legendary founder of the Manguebeat movement, Chico Science, tragically deceased in 1997. The extra-diegetic music punctuates the description of the area Dunga traverses, with its coconut-water sellers, knick-knack shops and a bridge over the Capibaribe river, until suddenly, abandoning the character, the camera penetrates a favela, where mothers wander around with their children and a pregnant girl fetches water from a well for her laundry (Figure 4). This then changes to a car-mounted camera in higher speed, which, much in the way of the favela scene in *The trespasser,* runs through the shacks and then travels back to the hotel, now following the yellow car of one of its guests, the necrophile Isaac. The way in which colour – in this case the colour yellow – combines with real cityscapes and city dwellers, functioning as a connective thread of repulsive dirt and expansive life, is powerfully highlighted through the careful use of props and objects that transforms Recife into a live witness of Brazil's social inequality, not least because yellow is often carefully placed against a faint green backdrop suggesting the Brazilian flag. The inspiration for the colour palette is literary and draws on writer Renato Carneiro de Campos, nominally cited and recited in the film in another scene, allying its verbal power to music as a conduit to material reality:

> Yellow is the colour of the tables, the benches, the stools, the fish knife handles, the hoe and the sickle, the bull cart, of the yokes, of the old hats. Of the dried meat! Yellow of the diseases, of the children's runny eyes, of the purulent wounds, of the spit, of the worms, of hepatitis, of diarrhoeas, of the rotten teeth. Interior time yellow. Old, washed out, sick.

In short, in both *The trespasser* and *Mango yellow* musical interludes combine real life and social critique in an inextricable manner, at moments in which film avers itself as passage, material inbetweenness and political intermediality.

Figure 4: A musical interlude as document in *Mango Yellow*

Intermedial artivism

My next case study will be another exponent of the Retomada and post-Retomada periods, Tata Amaral. Her films *Antônia* (2006) and *Bring it inside* (*Trago comigo,* 2013), in particular, provide excellent material to reflect on intermediality as passage to social reality. The portrayal of art in the making by actual artists grounds these films firmly within their historical environment, changing them into a piece of activism or "artivism" as Amaral likes to call it, whilst committing casts and crews intellectually and physically to the causes defended in the fictional plot. Tata Amaral is notable for having consistently addressed the theme of female repression within the Brazilian working classes in groundbreaking films such as *Starry sky* (*Um céu de estelas,* 1996), the first instalment of a female trilogy including *Through the window* (*Através da janela,* 2000) and *Antônia,* the latter a feature-length film later expanded into a TV series. Famously, *A Starry sky* culminates in the murder of the male oppressor by the liberated woman, unleashing a string of Brazilian films leading to similar endings, such as *Latitude zero* (Toni Venturi, 2001) and *Up against them all* (*Contra todos,* Roberto Moreira, 2004), the latter featuring the same Leona Cavalli of *Starry sky*. But in order to properly evaluate Amaral's contribution to Brazilian cinema and film history in

general, we need to move beyond readings that rely on representational strategies hinging on female role models to be emulated by a hypothetically ill-informed or naïve female spectator. Films are feminist not only when they "represent" strong women, but also when they engage with their causes in a wider social context at *production* stage, i.e. when they interfere and transform reality with and through the actions of their characters.

Let us look at how this system is activated in *Antônia,* the feature-length film. In her excellent book *Brazilian women's filmmaking,* Leslie Marsh (2012) finds in this film the representation of "progressive woman/motherhood wherein women are not dependent on men or repressed by traditional gender roles". This "uplifting, positive image of young people", in Marsh's words, is, however, one that required a reasonable amount of sanitation, for example, by keeping questions of drug trafficking and ensuing violence away from the story of that particular favela community. This fact has been celebrated as a "feminine difference" to male-oriented favela films such as *City of God* (SÁ, 2013) – and it is true that in her interviews Amaral herself never hesitates to define violence as essentially masculine. In my view, however, rather than its pedagogical and somewhat simplified representational message, the great contribution of *Antônia* is to have unveiled real hip-hop female singers (Negra Li, Leilah Moreno, Quelynah and MC Cindy) from the periphery of São Paulo, whose extraordinary performances offer irrefutable indexical evidence of their actual value. Their musicianship overrides representation, adding a further and more effective political dimension to the film. These are characters whose existence is entirely dependent on their context, as is made clear at the film's very opening, as the girls emerge from between a hilly road and a favela community behind them (Figure 5). Having together through and for the film, these singers had their individual careers changed and boosted exponentially thanks to it, with obvious positive consequences also for their communities. *Antônia* is the commission by the culture secretary of Santo André – a city in greater São Paulo – to document female hip-hop singers in the region, and the film follows this documentary mission to the letter by describing

step by step how music emerges from daily-life occurrences until it becomes an independent work of art, including lyrics collectively imagined, dance steps rehearsed, backstage production, and the singers progressing from background vocalists to foreground leads.

Figure 5: Fictional characters emerge from a real context, in *Antônia*

The combination of film and politics in Amaral's work by means of showing art in the making, from its real raw material to the finished artistic product, is even more evident in another TV series, this time for Canal Brasil, *Bring it inside* (*Trago comigo,* drama series, 2009), which was turned into a single feature film seven years later, in 2016. Here, presentation and representation are neatly separated. Fiction is posited as an exercise in re-enactment of the plight of survivors from Brazil's military dictatorship atrocities from the late 1960s onwards. Demonstrating Amaral's freedom from gender constraints, the protagonist is now male, a character called Telmo, played by Carlos Roberto Ricelli in what is probably his best onscreen performance to date. A famous theatre director now retired, Telmo tries to fill in a gap in his memory about the character of Lia, a former clandestine guerrilla fighter like him. His attempt at putting together a play on the subject is interspersed with testimonials of actual victims of the dictatorship,

who retell on camera their experiences of prison and torture, as well as the death of their comrades and relatives. Margulies (2003, p. 220) states that:

> Reenactment radically refocuses the issue of indexicality. The corroborating value of reenactment does depend on our knowledge that these particular feet walked these particular steps. But it is the intentional and fictional retracing that *enacted* lends to these faces and places an authenticating aura.

In *Bring it inside* indexicality pierces through the many layers of fiction-making which are exposed as such in the film, revealing the stages through which a story is constructed out of real facts. Shot in a real disused theatre, the once famous Teatro Brasileiro de Comédia, the film takes spectators by the hand through the entire process of auditioning the cast, rehearsing and dress-rehearsing scenes which are mirrored by the retelling on camera, by real victims, of similar stories, complete with their hesitations and memory gaps. Within the fable, Telmo is trying to deal with a sense that he might have unwittingly contributed to the death of his lover Lia, when under torture he confessed to a rendezvous with comrade Braga in a church, but chance meant that Braga had fallen ill and Lia went there instead and was caught by the hangmen.

Margulies (2003, p. 218) defines reenactment as "a repetition on camera of some mistaken behaviour, which it is the film's work to put on trial". As well as representing a tragic love story, Telmo's acting is also a means for actual victims to attain atonement and justice through repairing their own untold and misremembered history which is placed alongside fiction in order to bring home to the spectator the artifice of any representation, but also the reality of the medium itself. The recourse to theatre functions here as a passage to the real, including the actors' bodily commitment to the experience of torture in order to better apprehend and convey the victims' plights. Needless to say, the entire process is a didactic and self-reflexive exposition of Amaral's own filmmaking method, based on improvisation and identification between characters and actors, as well as on real location shooting. This method turned out to be immensely useful for

those who are to this day still fighting for the punishment of the perpetrators, and this is why Amaral decided to make a single feature film out of the series as a means to give continuation to the work of recovering the country's historical memory and of fighting for justice alongside the victims.

Given the speed with which conventional cinema is currently losing ground to other audio-visual forms, Tata Amaral is now more than ever engaged in diversifying her filmmaking activities and bringing them closer to real phenomena. An example is her recent episodic programme for TV Cultura, *Causando na rua,* a take on street art and activism named after an endearing popular slang, which literally translates to 'causing in the streets', i.e., directly interfering in the reality of São Paulo whilst interacting with it, for example, by mapping the city's hidden water courses or participating in artistic events and interventions focusing on gender, sexuality and ethnicity. Needless to say, women's causes feature high in the series, whose mode of production is multi-authorial and collaborative by definition.

In short, Tata Amaral's governing filmmaking principle seems to be the establishment of a strongly indexical relationship with reality in order to endow fiction with transformative effect, contributing to reconstruct history with all its contradictions and secure a better future for the country.

Geographical passages

To complete my analysis, I will now turn to one of the most eloquent intermedial encounters of political intent in Brazilian cinema, this time explicitly uniting São Paulo and Pernambuco and in perfect symmetry to my previous example of the encounter between Pernambucan Cláudio Assis and Paulistan Beto Brant. It is the documentary film *The little prince's rap against the wicked souls* (*O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*), made in 2000 by Paulo Caldas and Marcelo Luna, just a couple of years before *The trespasser* and *Mango yellow*. The film focuses on a vigilante, or *justiceiro,* called Hélio José Muniz, currently in jail for his numerous killings, as well as on a character in all antipodal to him, Alexandre Garnizé, the drummer of hip-hop band Faces do

Subúrbio, who is devoted to educational and charitable work. Both characters hail from Camaragibe, a dormitory town in the periphery of Recife, where crime and impunity thrive, but where music offers, as suggested by Brito Gama (2012), the utopia of social change. One of the film's most poignant moment concerns a scene bringing together members of Pernambuco's Faces do Subúrbio and São Paulo's Racionais MC's, two famous bands. The scene starts with Mano Brown and Ice Blue, from Racionais MCs, sitting with friends and enjoying a typical northeastern meal of dried beef and boiled manioc on a roof terrace in Camaragibe. Whilst chatting about the record levels of criminality in São Paulo's Southern Zone, the two look down onto the sprawling favela landscape and identify each of its sections with favelas from that area of São Paulo. This preludes one of the most symbolic "passages" ever shot in Brazilian cinema, consisting of an aerial long take of around two minutes over the never-ending favelas around Recife, to the sound of rap *Salve,* composed by Edy Rock and Mano Brown, whose lyrics, uttered from the perspective of someone behind bars, salute the populations from favelas from São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte and Brasília. As the names of these communities are called out in an interminable list, space-time realism enabled by the long take offers indexical evidence of the connection of all Brazilian regions through their underbelly of poverty (Figure 6).

Figure 6: In *The little prince's rap against the wicked souls,* the aerial long take connects all Brazilian metropolitan regions through their underbelly of poverty

As Arthur Autran (2003) reminds us, aerial shots of favelas have a long history in Brazilian cinema, harking back to *Rio 40 degrees* (*Rio 40 graus,* Nelson Pereira dos Santos, 1955), and are invariably intended to define the country's national identity through its deprived territories. The extraordinary event in this particular long take is, however, its intermediality, through which, like in the other examples, music and poetry offer a passage to reality through the virtual medium of film. The lyrics suggest, at the end, that social change can only be attained through religion, by invoking the figure of a black Jesus who walked among beggars and lepers,[2] a miraculous solution that had already been dismissed as ineffective as far back as in 1964, in Glauber Rocha's *Black god, white devil* (*Deus e o diabo na terra do sol*). This however does not detract from the documentarian, physical truth provided by the interminable name calling of favelas across Brazil, the indexical images of real, continuous favelas, and not least the reality of death which this and so many favela films in Brazil are all about. Helinho, it must be noted, was the author of 44 deaths at the time of the film, and his ongoing trial had already sentenced him to 99 years in jail. He had actually "passed" 44 lives, the verb "passar" (or to pass) in Portuguese also meaning to kill or waste in the favela slang abundantly explored in the favela films made in those days (see NAGIB, 2007, p. 99-114, in this respect). By passing over to the other side of the prison walls through the conduit of music, the film puts us fleetingly in touch with the real utopia of art.

References

AUTRAN, A. O popular no documentário brasileiro contemporâneo. *Aruanda*, São Paulo, 2003. Available on: <http://bit.ly/2P35T20>. Last consulted on: 14 April 2018.

2 The original verses say: "Eu acredito na palavra de um homem de pele escura, de cabelo crespo, que andava entre mendigos e leprosos, pregando a igualdade... Um homem chamado Jesus...", which would literally translate as: "I believe in the words of a man with dark skin and curly hair who walked among beggars and lepers, preaching equality… A man called Jesus…"

BAUDRY, J-L. Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. In: ROSEN, P. (Ed.). *Narrative, apparatus, ideology.* New York: Columbia University Press, 1896, p. 286-298.

BAZIN, A. In defense of mixed cinema. In: *What is cinema?* Essays selected and translated by H. Gray.v. 1. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1967, p. 53-75.

BENJAMIN, W. *The Arcades Project.* Trans. H. Eiland and K. McLaughlin. Cambridge: Belknap Press, 1999.

BLACK, J. *The reality effect*: film culture and the graphic imperative. New York: Routledge, 2002.

ELSAESSER, T.; HANEGER, M. *Film theory*: an introduction through the senses. New York: Routledge, 2010.

GRAU, O. *Virtual art*: from illusion to immersion. Cambridge, MA/London: MIT Press, 2003.

FIGUEIRÔA, A. O manguebeat cinematográfico de *Amarelo manga:* energia e lama nas telas. Available on: <http://bit.ly/2zfTZXP>. Last consulted on: 14 April 2018.

GAMA, F. B. A música no documentário *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas.* In: *Actas III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine Y Audiovisual – AsAECA,* 3., 2012. *Actas III*... Córdoba: AsAECA, 2012, p. 1-16.

JAKOBSON, R. Is the film in decline? In: POMORSKA, K.; RUDY, S. (Eds.). *Language in literature.* Cambridge, MA/London: Belknap Press, 1987, p. 458-465.

MARGULIES, I. Exemplary bodies: reenactment in *Love in the city, Sons,* and *Close Up.* In: MARGULIES, I. (Ed.). *Rites of realism*: essays on corporeal cinema. Durham/London: Duke University Press, 2003, p. 217-244.

METZ, C. The scopic regime of the cinema. In: *The imaginary signifier*: psychoanalysis and the cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1982, p. 61-65.

NAGIB, L. *Brazil on screen*: Cinema Novo, New Cinema, Utopia. London/New York: IB Tauris, 2007.

NAGIB, L. *World cinema and the ethics of realism.* New York/London: Bloomsbury, 2011.

NOGUEIRA, A. M. *A brodagem no cinema em Pernambuco.* (PhD thesis) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

PAIVA, S. Cinema, intermidialidade e métodos historiográficos: o Árido Movie em Pernambuco. *Significação,* v. 43, n. 45, 2016, p. 64-82.

PETHŐ, Á. (Re)mediating the real: paradoxes of an intermedial cinema of immediacy. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, v. 1, p. 47-68, 2009.

RUSHTON, R. *The reality of film*: theories of filmic reality. Manchester: Manchester University Press, 2011.

SÁ, L. Filming favelas: space, gender, and everyday life in *Cidade de Deus* and *Antônia.* In: KANTARIS, G.; O'BRYEN, R. (Eds.). *Latin American popular culture*: politics, media, affect. Martlesham: Tamesis, 2013, p. 167-186.

ŽIŽEK, S. *Welcome to the desert of the real.* London: Verso, 2002.

submetido em: 30 mai. 2018 | aprovado em: 25 ago. 2018

número 24 | volume 12 | julho - dezembro 2018 RuMoRes
DOI:10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.143597

Intermidialidade: perspectivas no cinema

Intermediality: perspectives in cinema

Thaïs Flores Nogueira Diniz[1]

1 Pesquisadora do CNPq e professora associada pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, onde atua como professora colaboradora no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. E-mail: tfndiniz@terra.com.br.

Resumo

Partindo da conceituação de intermidialidade – termo recente usado para denominar o fenômeno antigo que trata das relações entre textos concebidos em sistemas semióticos distintos –, o ensaio pretende explorar a interrelação entre representações verbais e mídias, iniciando pelas subcategorias da intermidialidade apontadas por Irina Rajewsky – combinação de mídias, transposição (inter)midiática e referência intermidiática – e apresentar, em seguida, alguns problemas inerentes a elas.

Palavras-chave

Intermidialidade, cinema, representações verbais.

Abstract

Considering the concept of intermediality, which has been currently adopted in reference to the old phenomenon of relating texts conceived in different semiotic systems. The present article intends to analyze the interrelation between verbal representations and the media, focusing on the subcategories of intermidiality enrolled by Irina Rajewsky – media combination, medial transposition and intermedial reference – and then questioning such division.

Keywords

Intermidiality, cinema, verbal representations.

"*Intermidialidade* é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como nas atividades culturais que chamamos de *arte*", afirmou Claus Clüver em seu artigo (2008, p. 6). Ao longo das décadas o estudo desse fenômeno vem recebendo vários rótulos. Foi "estudo interartes" em uma época; "artes comparadas", em outra; com variações ao longo dos anos. Entretanto, em nossos dias, passou-se a adotar a expressão "estudos de intermidialidade" para as pesquisas e reflexões críticas sobre a diversidade de produtos antes confinados ao campo das artes ou da literatura. Isto porque nem todos os produtos culturais hoje denominados "arte" são unanimemente reconhecidos como tal. É, porém, inegável que todos são constituídos por mídias, o que leva à adoção do termo "intermidialidade" como o mais adequado, por abarcar todos os tipos de inter-relação e interação entre elas (CLÜVER, 2008, p. 9). Segue-se que, para entender realmente o conceito e suas implicações, torna-se necessário definir mídias e, em consequência, intermidialidade.

A definição antiga de mídia – "aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais" (CLÜVER, 2008, p. 9) – parece adequar-se mais a mídias como o rádio e a TV; mas a transmissão de signos pode acontecer também através de outros meios, como uma instalação, o design de um *outdoor*, a coreografia de um balé, ou ainda a performance de uma canção. Assim, a dança ou a música ou a pintura – "artes" que também podem comunicar através de seus signos – se definem como mídias, enquanto transmissoras de signos. Além do caráter intrínseco a todas as mídias e das relações entre textos individuais, consideram-se como objetos de estudo da intermidialidade elementos observáveis em várias mídias. Para esse estudioso, a intermidialidade diz respeito a fenômenos transmidiáticos como narratividade, paródia, leitor/ouvinte/espectador implícito, bem como a aspectos intermidiáticos das intertextualidades inerentes a textos individuais e à natureza inevitavelmente intermidiática de todas as mídias (CLÜVER, 2008, p. 20).

Existe uma grande quantidade de fenômenos que se qualificam como intermidiáticos: *transposition d'art*, escrita cinematográfica, écfrase e musicalização da literatura, adaptações cinematográficas de obras literárias, romantizações (transformações de filmes em romances), poesia visual, manuscritos com iluminuras, arte sonora, ópera, quadrinhos, shows multimídias, hiperficção (ficção em hipertexto), "textos" multimídias em computador ou em instalações etc. Todos têm algo a ver, de um modo ou de outro, com o cruzamento das fronteiras entre as mídias e caracterizam-se pela qualidade de intermidialidade em sentido amplo. A qualidade intermidiática de uma adaptação fílmica, por exemplo, não é comparável, em sentido mais restrito, à qualidade intermidiática das ilustrações de livros ou de instalações de arte sonora.

Minha experiência nesse campo teve início com minha pesquisa de doutorado, sob a orientação da professora Solange Ribeiro de Oliveira, em Belo Horizonte, e do professor Claus Clüver, nos Estados Unidos. Como o objetivo era compreender as adaptações fílmicas como traduções culturais, minha proposta inicial foi verificar como a cultura seria responsável pelas diversas abordagens da peça *King Lear,* de William Shakespeare, realizadas por meio de filmes. Foi nessa época que me deparei, pela primeira vez, com o texto de Claus Clüver, "On Intersemiotic Transposition" (1989), que muito me ajudou na ampliação de meu campo de investigação. A partir de então, passei a considerar como objetos de pesquisa também os processos que estabeleciam relação entre vários tipos de texto. Depois da visita deste professor a Belo Horizonte, criamos um grupo de pesquisa, o Intermidia, que passou a estudar as atividades associadas à relação entre vários tipos de texto; primeiro entre literatura e artes visuais, depois entre literatura e música e, atualmente, entre textos das mais variadas mídias, mesmo que não incluam elementos verbais. Os textos de Claus Clüver e de vários outros autores têm sido de suma importância para todos os membros do grupo Intermidia, por oferecerem sólida base teórica para as pesquisas. Muitos desses textos, traduzidos por membros do grupo, foram incluídos na série

Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea, com dois volumes já publicados e um terceiro no prelo.

Pela clareza da linguagem e a simplicidade na exposição dos conceitos, um dos textos mais utilizados por alunos e professores do grupo é o ensaio de Irina Rajewsky. Para ela, intermidialidade é

> um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo *inter*) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias. "Intermidiático", portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos *intra*midiáticos assim como dos fenômenos *trans*midiáticos, por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes. (RAJEWSKY, 2012, p. 18)

Mas a intermidialidade, segundo essa autora, além de designar um fenômeno, serve ainda como ferramenta de pesquisa não apenas relacionada a mídias individuais, mas também às configurações híbridas nas quais elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos agem conjuntamente, criando formas mistas. Em seu texto, Rajewsky considera algumas possibilidades para a distinção entre diferentes abordagens da intermidialidade, incluindo (a.) a intermidialidade que funciona, por exemplo, no nível do tipo de fenômeno (adaptações fílmicas, écfrase ou "musicalização da literatura") e (b.) a que alcança um escopo mais amplo de fenômenos, reconhecendo a variedade de qualidades intermidiáticas e introduzindo assim *sub*categorias de intermidialidade. Para entender a distinção entre as qualidades intermidiáticas dos diversos textos e tratar destas questões, Rajewsky propõe três subcategorias individuais de intermidialidade que são a combinação de mídias, as referências intermidiáticas e a transposição midiática.

Um exemplo de *combinação de mídias*, analisado por Claus Clüver (2008, p. 14), acontece no poema concreto de Mary Ellen Solt, "Forsythia" (Figura 1), que iconiza o nome da planta, *forsythia* – um arbusto que produz flores amarelas, mensageiras da primavera nos países nórdicos – e o usa num acróstico formado por palavras singulares e por sua versão em código Morse – usado na época da criação do poema para a transmissão de telegramas. A versão de cada letra

surge das linhas verticais baseadas nas letras iniciais. Percebe-se o material e a forma do poema: letras pretas impressas formando palavras colocadas numa representação do objeto nomeado pela palavra-chave. Se não percebemos os sinais (letras) em código Morse, não temos uma apreensão total do texto, pois as palavras "forsítia/ salta/ para fora/ o telegrama/ amarelo/ da primavera/ esperança/ insiste/ (em) ação" exigem interpretação. Assim, a utilização do código Morse eleva a representação acima do nível comum e contribui para o entendimento deste tipo de relação entre mídias.

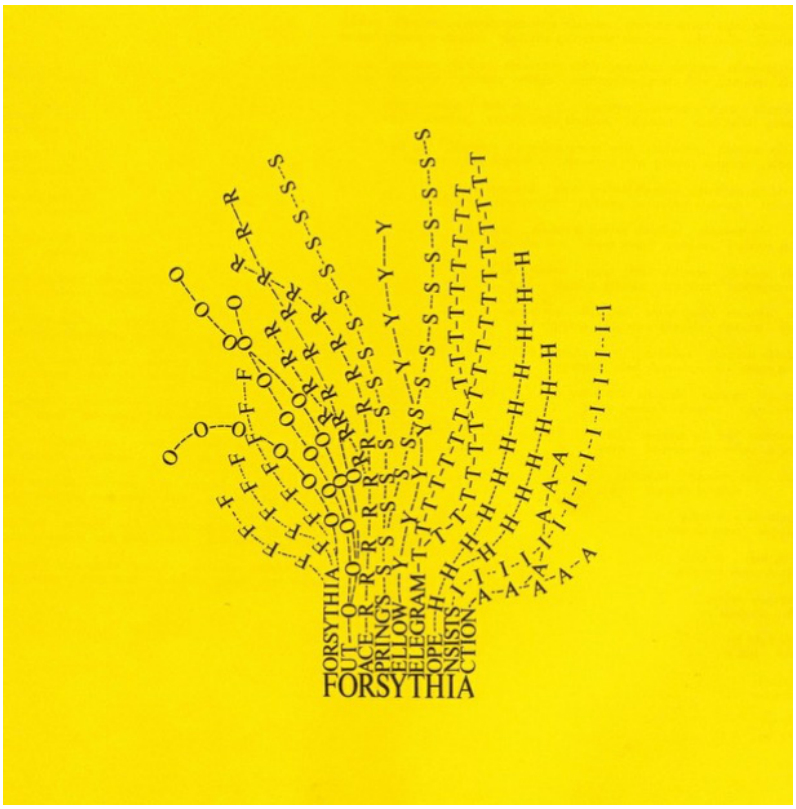


Figura 1: Mary Ellen Solt, *Forsythia*

Fonte: Estate of Mary Ellen Solt

Dentro do processo de combinação de mídias encontram-se ainda as mídias ópera, cinema, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador, instalações de arte sonora, quadrinhos etc. A qualidade intermidiática desta categoria é determinada pela combinação de pelo menos duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de

articulação. Cada uma está presente em sua própria materialidade e contribui para a constituição e significado do produto. A combinação de mídias pode acontecer em duas modalidades: em relação às mídias (plurimodalidade) e em relação a textos individuais (multimodalidade). Na plurimidialidade há a presença de várias mídias *dentro de uma única mídia* (cinema, ópera). Por outro lado, podemos falar de multimidialidade quando há a presença de mídias diferentes *dentro de um texto individual*. Os textos abrangidos pela combinação de mídias são de vários tipos e formas; são gêneros textuais multimídias, mixmídias e intermídias (ou intersemióticos). Os multimídias combinam textos separáveis e separadamente coerentes – compostos em mídias diferentes – e os mistos contêm signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto. Já os intermidiáticos, segundo alguns autores, são aqueles cujos textos não podem ser separados (CLÜVER, 2006).

Assim como um texto literário pode imitar ou evocar elementos ou estruturas específicas do cinema, da música, do teatro etc; também os filmes e as performances teatrais ou produtos de outras mídias podem se constituir de maneiras variadas e complexas em relação às outras mídias. É o caso, por exemplo, de um espetáculo realizado por Sasha Waltz, em 2000, citado por Irina Rajewsky em seu ensaio, (2012, p. 30-31). Em certo momento da peça, aparece uma construção como se fosse a moldura de um quadro com uma superfície transparente na frente e uma opaca ao fundo. Entre o vidro da frente e o painel de trás, dançarinos se movem lentamente em qualquer direção, sem tocar o chão. Os meios e instrumentos do espetáculo da dança se assemelham a elementos, estruturas e práticas da pintura, criando a ilusão de qualidades pictóricas. A sequência dentro da moldura, assim, é como se fosse uma pintura. Rajewsky denominou esta categoria de referência intermidiática, já que a obra pertence a uma única mídia, mas faz referência à, ou evoca, outra mídia.

Pinturas em paredes de casas podem configurar-se como exemplos dessa categoria. Em Quebec, no Canadá, há uma pintura que cobre toda a parede de um velho prédio de três andares, oferecendo a visão do interior da casa – que

parece ainda em construção – e mostrando figuras humanas em tamanho real, vestidas a caráter, envolvidas em atividades características de tempos antigos (Figura 2). A obra se constitui da pintura de uma parede, mas é como se fosse o espaço de uma casa em construção.

Figura 2: em Quebec, Canadá

Fonte: Acervo pessoal

Essa categoria, a das *referências intermidiáticas*, portanto, remete a outra mídia, através da evocação ou da imitação de especificidades desta outra mídia. A musicalização da literatura, a *transposition d'art*, a écfrase, as referências a pinturas em filmes ou à fotografia em pinturas e, assim por diante, são outros exemplos. As referências intermidiáticas devem então ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto. Isto, sem se afastar de seus próprios meios, tanto para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (*referência individual*), quanto para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme) ou a outra mídia enquanto sistema (*referência a um sistema*). O produto final constitui-se, pois, parcial ou totalmente *em relação* à obra, ao

sistema ou ao subsistema a que se refere. Nessa categoria, o produto de mídia, usando seus meios específicos, tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, convencionalmente percebida como distinta.

Diferentemente das duas categorias acima mencionadas – combinação de mídias e referências intermidiáticas –, voltemo-nos para a terceira subcategoria individual de intermidialidade apontada por Rajewsky, a *transposição midiática*. Trata-se do processo que se refere a um texto em determinada mídia produzido a partir de uma configuração em um outro sistema/outra mídia. Nesse caso, existem dois textos, um criado a partir do outro, um anterior e um posterior. Como exemplo, temos o poema "Starry Night", de Anne Sexton, escrito a partir de uma pintura de Van Gogh de mesmo título (Figura 3).

Figura 3: *Starry Night*, de Van Gogh

Fonte: The Museum of Modern Art

O poema obriga o leitor familiarizado com a pintura de Van Gogh a recriar a imagem à medida que lê o poema. A referência à pintura nos é dada pelo título e pela citação da carta de Van Gogh, mas o relacionamento com o quadro pode se dar de diversas maneiras: como interpretação, como meditação, como comentário, como crítica, como imitação etc. Nessa categoria, podemos citar vários exemplos de textos de um determinado sistema reescritos em outro: adaptações cinematográficas, romantizações, écfrases etc. Aqui, a qualidade intermidiática

envolve o modo de criação de um novo produto com a transformação de um produto de mídia anterior (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Trata-se, segundo Rajewsky, de uma concepção de intermidialidade "genética", voltada para a produção. O texto ou o filme "original", ou anterior, é a "fonte" do novo produto de mídia, cuja formação se baseia num processo de transformação específico da mídia e, por isso mesmo, intermidiático.

A subdivisão proposta por Rajewsky não é, de modo algum, exaustiva, e não faz justiça nem à vasta quantidade de fenômenos nem à grande variedade de objetivos que caracterizam o debate sobre a intermidialidade como um todo. Essa subdivisão associa-se particularmente às análises da intermidialidade nos campos de estudos literários e interartes, em que os fenômenos cobertos pelas três categorias constituem o foco da discussão. Urge ainda lembrar que uma única configuração midiática, por exemplo uma adaptação cinematográfica, pode preencher os critérios de duas ou até de todas as três categorias intermidiáticas apresentadas acima. *Como filmes*, as adaptações cinematográficas podem ser incluídas na categoria de combinação de mídias; *como adaptações* de obras literárias, podem integrar a categoria de *transposições midiáticas* e, se fizerem referências específicas e concretas a um texto literário anterior, *essas estratégias* podem ser classificadas como *referências intermidiáticas*, pois, é claro – e isto é de fato o que quase sempre acontece –, o produto resultante de uma transposição midiática pode exibir referências a outras obras, além de caracterizar-se como o próprio processo de transformação midiática. Assim, no caso da adaptação fílmica, o espectador "recebe" o texto literário ou qualquer outro tipo de texto, ao mesmo tempo em que assiste ao filme. Em vez de simplesmente basear-se numa obra pré-existente, uma adaptação cinematográfica pode constituir-se *em relação* a ela, caindo assim também na categoria de referências intermidiáticas.

No decorrer da história da arte, o processo da transposição midiática sempre se manifestou. Lembramos os muitos exemplos de poemas derivados de pinturas, mitos "traduzidos" em encenações diversas, pinturas de cenas de teatro

e outros; porém, foi a partir do início do século XX que esse processo passou a ocorrer com mais frequência; principalmente no cinema, pois, desde o início, essa mídia evidenciou sua capacidade de relatar, com seus próprios recursos, uma história anteriormente narrada. A prática espalhou-se a tal ponto que até hoje muitos filmes têm, como origem, não um *script* original, mas uma obra literária. Esse processo, que conhecemos simplesmente como adaptação cinematográfica, ilustra a forma mais frequente de retomar, reapropriar ou modificar um texto anterior, criando assim um eco intertextual acessível ao público por lhe oferecer elementos conhecidos. Hoje, com a ampliação de plataformas como o computador, os iPads e até os iPhones, multiplicaram-se infinitamente as histórias e as formas de narrá-las e, consequentemente, as adaptações fílmicas.

Vários teóricos dedicaram-se especificamente às adaptações cinematográficas. George Bluestone, em 1957, defendia a possibilidade da metamorfose de romances em outro meio, cada um com seus recursos narratológicos. Seguiram-se Geoffrey Wagner (1975) e Dudley Andrews (1984), que adotaram o critério de fidelidade e classificaram as adaptações em função de sua proximidade ao texto literário. No conjunto, todo o processo era visto como uma tradução intersemiótica, na medida em que se visava transmitir uma mensagem/ história/ ideia concebida em um determinado sistema – a literatura – nos termos de outro sistema sígnico – o cinema. Procurava-se sempre encontrar "o que os romances podem fazer, e os filmes não (e vice-versa)[2]". As várias abordagens que se seguiram continuavam a visar à comparação entre os dois textos. Teóricos como Seymour Chatman, Keith Cohen e Stuart McDougal mantiveram a crença no inter-relacionamento entre o cinema e a literatura e na constante busca pelos elementos equivalentes, priorizando, portanto, o critério de fidelidade.

A partir do enfoque dado por críticos da área de cinema, que agora enfatizavam os elementos fílmicos usando a comparação para enriquecer a avaliação do filme e não o contrário, a crítica às adaptações passou a basear-se "na

2 Esta expressão é o título de um artigo escrito por Seymour Chatman, "What novels can do that films can't and vice-versa" (1980).

espécie de adaptação que o filme se propunha a ser" (MCFARLANE, 1996, p. 22) e não na suposição de que só existe uma forma de adaptar. Uma das figuras proeminentes nessa nova corrente foi Brian McFarlane que, ainda que criticasse o critério de fidelidade, exemplifica sua proposta com adaptações mais ou menos fiéis às fontes literárias. A despeito de sua origem na área dos estudos do cinema e apesar de referir-se a "outros elementos de intertextualidade" e a "influências fora do romance", McFarlane continua tomando o texto literário como a referência e o processo tradutório como unidirecional. Neste sentido, usa como estratégia tanto a descrição dos elementos facilmente transferíveis do romance para o cinema quanto a dos que exigem maior criatividade[3].

Porém, com o tempo, o discurso sobre adaptação foi deixando, aos poucos, de limitar-se à análise do processo apenas como tradução. Urgia, como o próprio Andrews sugeriu, transferir o centro de interesse de questões simplesmente formais para as políticas, culturais e econômicas e dedicar-se a esse estudo híbrido sem preconceitos. As obras de Timothy Corrigan (1999) e James Naremore (2000) caminharam nessa direção. Enquanto o primeiro considera quatro estruturas complementares em suas análises – a contextualização histórica, a questão das hierarquias culturais tradicionais, o processo de adaptação em si e a intertextualidade –, Naremore propõe uma mudança de foco, levando em conta a nossa época de reprodução mecânica e de comunicação eletrônica, propondo uma abordagem que se projeta além da fidelidade para chegar à especificidade do meio e além da tradução, para a transformação (STAM, 2000). Para ele, a adaptação é um processo *multidirecional*, *dialógico* e *intertextual* e exige uma análise baseada no que ele denomina dialogismo intertextual, isto é, na ideia de que "todo texto constitui uma interseção de superfícies textuais, tecidos de fórmulas anônimas, variações nessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, fusões e inversões

3 McFarlane usa os termos *transfer* para o processo de transferência de elementos facilmente transferíveis e *adaptation proper* para o processo que exige maior criatividade do cineasta.

de outros textos[4]" (STAM, 2000, p. 64). Esse tipo de dialogismo, segundo Robert Stam, refere-se às infinitas possibilidades abertas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura. Para o autor, essas práticas alcançam o texto não apenas através de influências reconhecíveis, mas também de um processo sutil de disseminação. As adaptações fílmicas estariam situadas num redemoinho de referências e transformações intertextuais, de textos que geram outros textos, num infindável processo de reciclagem, transformação, transmutação, sem qualquer ponto de origem necessariamente definido. Entram aí as noções de intertextualidade, transtextualidade e hipertextualidade, sugeridas por Gérard Genette, úteis para a conceituação das adaptações.

Mais um exemplo desta mudança do foco é a obra de Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (1999). As autoras descartam adaptações estritamente "literárias" e concebem o processo num sentido mais amplo que inclui, como fontes, outros produtos culturais. A discussão parte da crítica ancorada no conceito de fidelidade e todos os preconceitos a ele inerentes e chega às questões ligadas aos códigos culturais e ao papel da audiência. A abrangência dada ao conceito de adaptação destaca assim o uso de duas estratégias na transformação de textos: a recuperação do passado e o papel ativo da audiência, tendências que evidenciam as atividades de recepção e consumo e abandonam as considerações de valor estético e cultural. O processo de adaptação se mostra, então, bidirecional por constituir-se não só da tradução de obras literárias e outros produtos culturais, mas também da tradução de outros tipos de texto, inclusive o fílmico, para o texto verbal. Intertextualidade e ideologia passam a ser os conceitos que, de certa forma, subjazem a essa proposta contemporânea.

Ampliando ainda mais a proposta contemporânea, Linda Hutcheon argumenta que as novas mídias disponíveis podem e devem envolver-se no processo de adaptação; inclui, entre os produtos adaptados, os jogos digitais, os romances gráficos, as óperas e os parques temáticos que, por sua vez, também servem de

4 No original: "all texts are tissues of anonymous formulas, variations on those formulas, conscious and unconscious quotations, and conflations and inversions of other texts".

textos-origem. Para Hutcheon, todos os tipos de adaptação merecem ser analisados assim como seu contexto de produção e recepção. Tal proposta acrescenta à área um novo olhar, incluindo os mais variados objetos culturais e inserindo as adaptações nos estudos da intermidialidade. A adaptação liberta-se assim, de vez, das abordagens binárias e unidirecionais.

Um dos filmes que bem ilustra o que Linda Hutcheon e outros teóricos concebem como uma adaptação liberta das abordagens binárias e unidirecionais é *Shakespeare apaixonado,* de John Madden (1998). Neste filme, não há um texto fonte único e os muitos hipotextos não constituem apenas citações de obras de Shakespeare, mas também evocações que representam polêmicas, discussões, controvérsias e mitos que pairavam (e ainda pairam) no ar sobre o dramaturgo William Shakespeare.

O primeiro hipotexto é a própria peça *Romeu e Julieta* que serve de base para o romance entre Bill e Viola. Há alusões à cena da sacada, ao baile na casa de Julieta e a vários outros episódios da peça não só em forma de texto verbal, mas também de imagens visuais. Várias citações dessa e de outras obras também estão presentes. Entretanto, os hipotextos mais interessantes que fazem parte desse filme são as evocações, sem nenhuma referência explícita, a polêmicas e controvérsias que circundaram a vida do dramaturgo durante os anos de 1585 e 1592, quando não há registro de sua presença nem nos teatros e nem na vida de Londres, para onde ele se dirigiu.

A primeira delas refere-se à biografia do dramaturgo. De acordo com as pesquisas, Shakespeare foi para Londres em 1585 mas não existem relatos sobre os anos que se seguiram. As provas de sua atuação no teatro encontram-se em poucos registros de sua atividade em folhetins que o acusavam de vaidoso e plagiador e na referência a Talbot, o herói de uma de suas peças, feita por Thomas Nashe. Estimulados pela quase total ausência de dados sobre sua figura como homem e como escritor, o cineasta e os roteiristas de *Shakespeare apaixonado* deram um tratamento livre à vida e aos mitos que circundam sua figura, entre eles o mistério de sua sexualidade. Uma das estratégias usadas no filme para

envolver essa questão é a referência à patronagem, pois sabe-se que Shakespeare dedicou vários de seus poemas ao Conde de Southampton que o recompensou, como diz a lenda, com mil libras. A natureza do relacionamento entre o poeta e o patrono não é muito clara, mas o fato serviu para dar um colorido ao mito sobre a sexualidade do dramaturgo. Esse tema tornou-se um verdadeiro tabu do qual o filme participa ao mudar o destinatário do "Soneto 18", que agora passa a ser dedicado a Viola, e não ao jovem Southampton.

A controvérsia autoral em torno de Shakespeare é um outro mito que paira sobre a vida do dramaturgo. Embora não se negue sua existência como ator, questiona-se seu papel como escritor. A dúvida que se levanta é baseada no fato de que ele era um homem com pouca instrução e não poderia escrever sobre temas tão eruditos como os que tratavam do abuso do poder real, da hipocrisia política, da vaidade da Corte, da loucura dos monarcas e até do regicídio. O filme participa deste debate na medida em que apresenta a peça que está sendo escrita como um trabalho colaborativo: é o dramaturgo Christopher Marlowe que dá dicas para o tema de uma das peças e é o ator Ned Alleyn que insere uma nova cena na peça.

A própria história do teatro pode ser considerada como um hipotexto evocado sem citação ou referência explícita a ele. O filme apresenta o personagem Will como parte do teatro da época, assim como alude a figuras da era elisabetana. Vemos Will, o personagem que representa o dramaturgo, negociando com os donos do teatro, ouvindo os atores, estando presente nos ensaios e encenando a parte de Romeu. Além disso, os cenários do filme que mostravam aspectos da cidade e os costumes e fatos relacionados ao mundo do teatro reconstroem visualmente e também mentalmente a Londres de sua época.

Utilizando-se do recurso de evocar os hipotextos aqui mencionados na constituição deste grande hipertexto fílmico, sem nenhuma referência explícita, o filme retrata a Inglaterra renascentista, os mitos que a circundam e a origem do drama inglês. Constitui-se, portanto, como um exemplo de adaptação pouco tradicional, exemplificando a noção do que seja adaptação, segundo Linda Hutcheon.

Outro teórico que tem se debruçado sobre os estudos da intermidialidade e, especificamente, sobre o que ele denomina de transferência, é o prof. Lars Elleström. Ele mostra a necessidade de uma base conceitual sólida para explorar o campo das mídias incluindo as formas de arte (literatura, música, pintura, cinema e outras) e também todos os tipos de mídias, percebidos ou não como estéticos (falas, gestos, blogs, anúncios, jornais). Elleström denomina de *media transformation* (transformação de mídias) o processo de transformação intermidiática. Sua teoria se baseia no fato de que as características das mídias (informação e significado, ambas mediadas por mídias separadas) podem ser transferidas de uma para outra mídia. Segundo ele, a transferência e/ou transformação das características das mídias pode ser compreendida ou descrita, o que implica uma brecha temporal entre os produtos, tipos e características das mídias e o receptor, que interpreta essa importação com base em uma mídia previamente conhecida. Nesse princípio encaixa-se a análise da adaptação fílmica.

Para exemplificar sua abordagem, o professor Elleström analisa três adaptações de Jan Švankmajer. A primeira transforma a peça *Fantasia em som menor* de Bach em um filme de mesmo título no qual um homem toca essa peça musical num órgão, acompanhado de imagens. Na segunda, o poema "Jabberwocky", de Lewis Carroll, é lido por uma voz infantil enquanto coisas fantásticas acontecem: um armário se move pela floresta, imagens de bonecas e outros brinquedos se alternam com bonecas destruídas e parreiras infestadas por lagartos etc. O terceiro filme é baseado na obra do pintor italiano Giuseppe Arcimboldo, conhecido por seus retratos criativos de cabeças feitas inteiramente de objetos como frutas, vegetais, flores, peixes e livros, organizados de tal maneira que formam o retrato de um objeto reconhecível. Esses filmes mostram-se portanto bastante arrojados no tratamento de seus temas.

Mas, antes de Rajewsky e Elleström, outros estudiosos debruçaram-se sobre o conceito de intermidialidade como processo de tradução, transferência, transformação. Mesmo não tendo usado o termo para descrevê-lo, Roman Jakobson em 1959 já falava em tradução intersemiótica, ou transmutação, uma interpretação

de signos verbais por signos não verbais. Muitos anos depois, Claus Clüver (1989) desenvolvia a noção de transposição intersemiótica, tentando analisar a relação entre textos verbais e visuais. Mais recentemente, Regina Schober utilizou-se do termo guarda-chuva – processos de transformação intermidiática – para designar vários tipos de traduções intermidiáticas (2011). Seu texto trata da tradução intermidiática de um poema para a música, transformando o significado cultural dessa última. Em um ensaio ainda no prelo, intitulado "Écfrase e adaptação", Clüver distingue a adaptação de todas as outras formas de transposição intermidiática. Excluindo as configurações não cinéticas da definição de écfrase, o autor afirma que uma das características da adaptação é o fato de algumas transmidiações resultarem em configurações que preservam aspectos materiais ou outras propriedades do texto origem. A perspectiva pode ser ampliada para incluir adaptação de gêneros, ou a imitação, em uma mídia diferente, de características ou estratégias empregadas em configurações específicas.

Típico do que se realiza nas telas no século XXI e que exemplifica abordagens mais contemporâneas à adaptação fílmica, é o *clip* de vídeo-música intitulado *Romeo and Juliet*, criado pelo fotógrafo e diretor David LaChapelle, lançado pela cadeia H&M em 2005. O filme de 6 minutos, que foi ao ar nos cinemas e no site da loja, introduz dois personagens famosos: Tamyra Gray, no papel de Julieta, e Gus Carr, no papel de Romeu, além da cantora Mary J. Blidge. Este *remake*, que tem como pano de fundo duas canções do musical *Dreamgirls*, foi usado para promover a rede de moda H&M. Resumidamente a história conta que Romeu é baleado na rua e Julieta chora sobre seu corpo, que sangra até a morte. A história se desenrola no meio urbano, mas privilegia a moda *chic*. Alguns elementos são cruciais para a leitura do *clip* como adaptação: o nome de Paris, o pretendente de Julieta escolhido por seus pais grafitado na parede; a cena de Julieta descendo as escadas de incêndio, em substituição à cena da sacada, e um pôster anunciando um provável filme intitulado *The lady doth protest,* citação de uma linha de Getrude em *Hamlet.* Essas invocações são importantes para a fruição e compreensão do filme, na medida em que apontam para a necessidade

de conhecer seus hipotextos: seja a imagem em grafite de uma rosa flamejante, que lembra o *logo* dos corações entrelaçados no filme de Baz Luhrman, seja a urbana Nova Iorque do musical *West Side Story,* ou a descida de Julieta pela escada de incêndio que faz alusão à Julieta, protagonizada por Claire Danes, vestida de anjo, na festa à fantasia em *Romeo + Juliet*, ou ainda uma montagem de fotos na parede do quarto da Julieta, capturada de relance pela câmera, que alude ao filme de Almereyda, *Hamlet*.

Segundo Burnett e Wray (2006, p. 3), filmes marcados com o carimbo da juventude e as angústias da vida nas grandes metrópoles fazem o mesmo apelo que o *clip* de La Chapelle faz a essa audiência jovem e urbana, clientes em potencial da H&M. As duas canções já mencionadas, mesmo fora do contexto, sugerem esse endereçamento aos jovens. A primeira delas, "When I first saw you", de Mary J. Blige, refere-se à própria história de Julieta em sua tentativa de articular sofrimento e reparação psicológica. A segunda, "And I am telling I'm not going", de Jennifer Hudson, tem seus versos inter-relacionados com a imagem fílmica quando, já sem o capuz, o assassino é exibido enquanto a cantora repete as linhas: "Somos parte do mesmo lugar/Somos parte do mesmo tempo, Compartilhamos o mesmo amor/ Ambos compartilhamos a mesma mente[5]" (BURNETT; WRAY, 2006, p. 5, tradução nossa), num desejo de união, próprio do povo norte-americano no momento atual, quando esquece suas rixas pessoais e partidárias para defender-se de um inimigo comum: os terroristas.

Neste texto, procurou-se demonstrar inicialmente que o termo adaptação fílmica pode ir muito além de uma leitura binária das transposições midiáticas. Mostrou, em seguida, que produtos/adaptações recentes podem englobar muito mais do que histórias anteriores e citações de outras obras, mas também hipotextos evocados ou transformados, ou seja, outras alusões e imagens muitas vezes não previstas pelos autores/cineastas, o que torna sua fruição muito mais excitante e prazerosa.

5 No original: "We're part of the same place/ We're part of the same time/ We will share the same love/ We both share the same mind".

Referências

ANDREW, J. D. *Concepts in film theory*. London: Oxford University Press, 1984.

BURNETT, M. T.; RAMONA, W. (Orgs.). *Screening Shakespeare in the Twenty-first Century.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

CARTMELL, D.; WHELEHAM, I. *Adaptations*: from text to screen, screen to text. London: Routledge, 1999.

CHATMAN, S. What novels can do that films can't (and vice-versa). *Critical Inquiry,* Chicago, v. 7 n. 1, p. 121-140, 1980.

CLÜVER, C. Intermidialidade. *Pós:*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 5-23, nov. 2008.

_____. Inter textus/ Inter artes/ inter media. *Aletria*: revista de estudos de literatura. Belo Horizonte, n. 14, p. 11-41, jul.-dez. 2006.

_____. On Intersemiotic transposition. *Poetics Today*, Durham, v. 10, p. 55-90, 1989.

CORRIGAN, T. *Film and literature*: an introduction and reader. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1999.

DINIZ, T. F. N. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

_____. (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, André S. (Org.) *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. v. 2. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.

ELLESTROM, L. *Media transformation*: the transfer of media characteristics among media. Palgrave, 2014.

MCFARLANE, B. *Novel to film*: an introduction to the theory of adaptation. Oxford: Clarendon Press, 1996.

NAREMORE, J. (Org.). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

SCHOBER, R. Translating sounds: intermedial exchanges in Amy Lowell's "Stravinsky's Three Pieces 'Grotesques' for String Quartet". In: ELLESTRÖM, L. (Ed.). *Media borders, multimodality and intermediality.* Nova York: Palgrave, 2011. p. 163-174.

STAM, R. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (Org.). *Film Adaptation.* New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.

WAGNER, G. *The novel and the cinema*. London: The Tantivy Press, 1975.

submetido em: 4 maio 2018 | aprovado em: 22 ago. 2018

número 24 | volume 12 | julho - dezembro 2018 RuMoRes
DOI:10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.150801

Transnacionalidade e intermidialidade em perspectiva pós-colonial: reflexões sobre coproduções contemporâneas de língua portuguesa

Transnationality and intermediality in post-colonial perspective: contemporary Portuguese-speaking coproductions

Carolin Overhoff Ferreira[1]

1 Professora nos cursos de graduação e pós-graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Campus Guarulhos. Possui pós-doutoramento sênior pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP) em Cinema. Possui mestrado em Ciência de Teatro e História da Arte (1993) e doutorado em Ciência de Teatro (1997) pela Universidade Livre de Berlim. E-mail: carolinoverferr@yahoo.com.

Resumo

Este artigo tem como objetivo explorar a relação entre transnacionalidade e intermidialidade para os estudos de cinema. Considero que a questão da complexidade midiática precisa ser abordada quando se discutem os aspectos epistemológicos e metodológicos no estudo de filmes transnacionais. Enquanto as academias europeia e americana vêem na transnacionalidade uma ferramenta para realçar a pluralidade cultural e o hibridismo, bem como a chance de superar o eurocentrismo, no caso das nações lusófonas, ideias acerca de um suposto hibridismo – como o luso-tropicalismo e a lusofonia – costumam remitificar questões identitárias em produções transnacionais. Visando compreender sua estreita relação, realizarei primeiro uma abordagem histórica dos dois conceitos para, depois, usar meus estudos anteriores sobre filmes e coproduções de língua portuguesa, que lidam com o colonialismo e o pós-colonialismo, como exemplos para essa abordagem.

Palavras-chave

Intermidialidade, transnacionalidade, filmes de língua portuguesa, colonialismo, pós-colonialismo.

Abstract

This article aims to explore the relationship between transnationality and intermediality in Film Studies so as to foreground how both inter-act. I believe that the question of film's complexity as a medium needs to be addressed when discussing the epistemological and methodological aspects of transnational film production. While European and American academia see in transnationality a welcome tool to discuss cultural plurality and hybridity, as well as a chance to overcome euro-centrism, in the case of the Portuguese speaking nations, ideas regarding its supposed hybridity, such as luso-tropicalism and lusophony, tend to remytify identity questions in transnational productions. To foreground their connection I will first offer a historic discussion of the two concepts, and then refer to my earlier studies on Portuguese-speaking films that deal with colonialism and post-colonialism to exemplify this approach.

Keywords

Intermediality, transnationality, Lusophone film, colonialism, postcolonialism.

Do ponto de vista do Brasil, o termo transnacionalidade requer algum cuidado. Por causa da conjunção e interação entre diversas artes e mídias na arte contemporânea e no audiovisual, a importância da intermidialidade está tornando-se cada vez mais clara. Também é imperativo pensar de uma perspectiva pós-colonial, embora saibamos que não existe pós-colonialismo, sendo que o neocolonialismo determina não só as nossas vidas diariamente, mas também as perspectivas nos estudos das artes, ao dependerem ainda muitas vezes de comparações com a Europa e os Estados Unidos. Frequentemente não somos realmente bem-sucedidos na academia, no que concerne a libertação dos padrões e das narrativas europeus ou norte-americanos. Em última análise, não devemos esquecer que ambos os conceitos – transnacionalidade e intermidialidade – foram desenvolvidos no e para o contexto europeu ou americano (embora haja alguma semelhança sociopolítica e histórica entre os países lusófonos e a América do Norte, especialmente no que diz respeito à história da escravatura). Isto fica especialmente evidente quando se estuda as produções nacionais e transnacionais de língua portuguesa, ou seja, filmes de Portugal e suas ex-colônias Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau e Moçambique, pois percebe-se rapidamente que há diversas tentativas de remitificar as relações transnacionais coloniais e pós-coloniais como bem-sucedidas, baseadas na ideia de uma língua compartilhada que é tratada como espaço cultural em comum, apostando-se na intermidialidade sobretudo para adaptações literárias consideradas como legado cultural compartilhado.

Consequentemente, e com base em meus estudos anteriores, tenho dois objetivos neste artigo: primeiro, refletirei através de um esboço da teoria e história da arte sobre o porquê do surgimento e da importância dos dois conceitos – transnacionalidade e intermidialidade – como metodologia e contexto epistemológico, bem como sobre seus limites. Depois referenciarei minhas análises anteriores de exemplos de filmes em língua portuguesa para apontar como o entrelaçamento metodológico dos dois conceitos pode apontar a existência ou a possibilidade de ultrapassar essas remitificações.

Transnacionalidade e intermidialidade

Inicio com algumas reflexões sobre transnacionalidade e intermidialidade. É bem sabido que a introdução do conceito de transnacionalidade nos estudos de cinema na primeira década do século XXI (EZRA; ROWDEN, 2006; DUROVICOV; NEWMAN, 2009; HIGBEE; LIM, 2010) foi primariamente uma reação e crítica ao essencialismo do cinema nacional, bem como resultado de um novo contexto cada vez mais globalizado de produção, distribuição e recepção de filmes. A ideia de que as nações são comunidades imaginárias (ANDERSON, 1983) foi, certamente, um poderoso gatilho para este repensar.

Quanto ao estudo da arte em geral, é importante lembrar que a construção do nacionalismo, descrita de forma crítica por Benedict Anderson (1983), foi ponto de partida de muitos estudiosos desde o século XIX para enfocarem um contexto cultural específico ou uma nação particular. Podemos pensar nos primeiros estudos hoje considerados clássicos: Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (A cultura do Renascimento na Itália), 1860; Émile Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen âge* (*A arte religiosa do século XII na França. Estudo sobre as origens da iconografia da Idade Média*), 1898; Bernard Berenson, *The drawings of the Florentine painters classified, criticized and studied as documents in the history and appreciation of Tuscan art, with a copious catalogue raisonné* (*Os desenhos dos pintores florentinos classificados, criticados e estudados como documentos na história e apreciação da arte toscana com um copioso catálogo raisonné*), 1903; Erwin Panofsky, *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen* (*A arte flamenga antiga. Sua origem e caráter*), 1953 etc.

Na verdade, o enfoque na arte nacional fora praticado desde o século XVI, primeiro em tratados que começaram a romper com a tradição aristotélica, pois queriam assegurar uma posição dominante para a respectiva nação na arte em pauta. Na Inglaterra, podemos pensar em *Art of English poesie* (*A arte da poesia inglesa*) e *Defense of poesy* (*A defesa da poesia*) de Sir Philip Sidney (1589, 1595). Exemplos franceses são os prefácios de suas peças por Pierre Corneille,

especialmente de *Le Cid*, bem como *La poétique* (*A poética*) de La Mesnardière (1640) e *Pratique du théâtre* (*Prática do teatro*) do Abade François Hédelin d'Aubignac (1657). Sobretudo na França, esses textos foram escritos com o intuito de substituir a Itália como grande nação cultural. Este enfoque na nação teve profundas implicações para o futuro estudo de qualquer arte, o que pode ser testemunhado na sobrevivência tenaz do eurocentrismo, criticado há décadas, mas ainda bem persistente, se pensarmos somente no número de publicações relativas ao cinema europeu e norte-americano em comparação ao sul-americano.

A análise da arte e de sua história no contexto de um curso acadêmico fora praticada inicialmente quase exclusivamente em países de língua alemã, tornando-se mais frequente depois da Segunda Guerra Mundial – em parte devido ao exílio de estudiosos por causa da perseguição nazista – na França, Inglaterra, Estados Unidos etc. Na década de 1980, quando no Brasil o estudo da história da arte como curso específico sequer existia, esse tipo de historiografia da arte começou a ser questionada e seu fim declarado. O enquadramento da arte e sua narrativa única – períodos de grande impacto e seus estilos – foi encerrado em 1983 (BELTING, 2016) quase no mesmo momento em que foi mais uma vez constatada a morte da arte (DANTO, 2006). De fato, a arte já havia morrido duas vezes: com Giorgio Vasari (2011) em 1550, quando inaugurou a história da arte para a arte italiana de seu tempo, e com G. W. F. Hegel, em 1823, quando este aponta a necessidade do estudo da história da arte de forma sistemática.

Um pouco antes e paralelamente à primeira morte da história da arte e da insistente morte da arte, novas perspectivas sobre arte e cultura foram abertas por estudiosos provenientes de contextos transnacionais e pós-coloniais. Substituíram o conceito de arte pelo conceito de cultura a partir os anos 1950 através da criação de uma nova disciplina – os estudos culturais (HALL, 1996) – ou colocaram à prova alguns conceitos centrais do eurocentrismo, como o Orientalismo (SAID, 2007). Em seguida, europeus e americanos perceberam que era necessário ampliar o escopo nacional até que, finalmente, no século XXI, para dar conta de toda a produção visual, abraçaram o mundo inteiro na ideia de uma arte

global (BELTING, 2013). Embora hoje em dia exista um consenso nas ciências humanas de que as fronteiras nacionais estão sendo e devem ser ultrapassadas, a transnacionalidade é afirmada e celebrada também quando, na realidade, os muros virtuais e reais ainda existem ou foram reforçados e apesar do fato de que nunca foram verdadeiramente abandonados, sobretudo no contexto acadêmico.

O conceito de intermidialidade e a tentativa de questionar ou quebrar fronteiras em relação às mídias tem uma história um pouco mais longa do que a transnacionalidade. Estreou na literatura à margem da Europa, na União Soviética já em 1929 como dialogismo – por meio da consciência da presença de múltiplas vozes em um romance que exceda a de seu autor e de seus personagens (BAKHTIN, 1981). Depois, através de sua introdução na França nos anos 1960, foi traduzido em intertextualidade (KRISTEVA, 1968). Nos estudos de cinema e das mídias, tornou-se cada vez mais presente a partir do final da década de 1970 (ECO, 1987; FISKE, 1987); porém, ainda como conceito ligado ao texto em uma operação que alargou as fronteiras dele, pouco depois da declaração da morte do autor (BARTHES, 2004) ou do estudo dele como função (FOUCAULT, 1992). Somente no final do século XX usa-se o conceito de intermidialidade na academia (RAJEWSKY, 2012), entendido como uma resposta às tendências da arte moderna e contemporânea, que têm suas raízes no Dadaísmo – mas também na dança e no teatro – e ganharam forças no movimento internacional Fluxus, que não só quebrava instrumentos musicais em suas performances, mas também as fronteiras entre a vida cotidiana, a arte e as mídias; altura na qual surgiu pela primeira vez o conceito *intermídia* (HIGGINS, 1984).

Focar o uso simultâneo de diferentes mídias, a tradução de uma mídia ou a citação de uma ou mais mídias em outra são hoje três formas como se analisa a transgressão das fronteiras midiáticas, ou seja, a relação intermidial em nosso mundo em rede, caracterizado pelo desenvolvimento tecnológico e pelo surgimento de novos dispositivos (RAJEWSKY, 2012). Apesar do uso do conceito na academia ser recente, o atual interesse na complexa interação entre as mídias ou as artes e mídias e o estudo de suas fronteiras devem ser compreendidos – o que o

aproxima à transnacionalidade – como uma correção da ideia da especificidade das mídias, que foi introduzida nos debates apenas no século XVIII, isto é, mais tarde do que a ideia de uma arte nacional. A ontologização das artes, que se justifica somente muito parcialmente e, que fica associada ao estudo das artes conforme sua nação, causou danos consideráveis – o já referido nacionalismo e a essencialização –, que os conceitos transnacionalidade e intermidialidade agora procuram remendar dentro de seus próprios limites.

Nacionalidade e especificidade da mídia

Embora eu já tenha comentado um pouco sobre a história da arte e das mídias, gostaria de aprofundar mais um pouco a compreensão histórica da emergência da nacionalidade e da especificidade das diferentes mídias para tornar os interesses em sua aplicação ainda mais claros. Quero mostrar que transmidialidade e intermidialidade são conceitos que não podem ser vistos como uma mudança de paradigma, mas meramente como correção e mudança de perspectiva que segue, novamente, uma agenda. A pequena excursão cronológica na história e teoria da arte mostrará o quanto os diversos estudos das artes acabaram se referindo à sua matriz metodológica e, assim, reforçaram as ideias de nacionalidade e ontologia já explicitadas.

Começo com Plínio, o Velho (1991), o filósofo da natureza romano, comandante naval e do exército, que foi o primeiro a reunir todo o conhecimento de uma cultura "nacional" específica, especialmente da Grécia antiga – suas esculturas, pinturas e arquitetura – através da apresentação de todo o conhecimento de seu tempo, publicado no ano 77. Era organizado pela materialidade, razão pela qual escultura está discutida no contexto dos minerais e, pintura, no dos pigmentos. Demorou um milênio e meio para que alguém demonstrasse o mesmo interesse enciclopédico pela cultura. Giorgio Vasari (2011), pintor e escritor italiano, foi, como já mencionei, em 1550, não só responsável por sugerir a ideia de uma história da arte –colocando o fundamento para futuros estudos –, mas também da narrativa teleológica acerca da dominação humana da perspectiva e

da imitação da natureza como conquista de sua cultura nacional, eternizando e, assim, matando pela primeira vez a arte (DIDI-HUBERMAN, 2013). De fato, ao enaltecer o Renascimento italiano através das histórias de seus mais destacados escultores, pintores e arquitetos, criou o primeiro cânone nacional de arte e de seus artistas – o que ainda nos influencia hoje –, bem como a narrativa da decadência e, por isso, do fim da arte.

Cânone e narrativa foram usados, como referido, para destacar a própria arte nacional. No que diz respeito à arte dramática, da Renascença em diante, as interpretações retóricas da poética aristotélica pelos romanos e os padres da Igreja cristã deram lugar a comentários de artistas, que foram depois substituídos por textos dos chamados especialistas. Publicações sobre textos dramáticos, a nova forma cultural do romance ou a pintura a óleo levaram a debates acalorados em vários países europeus, impulsionados pelo desejo de mostrar que a arte dos compatriotas era igualmente boa ou melhor que a arte da Antiguidade grega ou romana.

Pode-se pensar no *Traité de l'origine des romans* de Pierre Daniel Huet, de 1670, que foi publicado como prefácio do romance *Zayde* e é hoje considerado a primeira história da literatura. Depois de descrever a história do impacto de diferentes culturas na escrita em prosa, Huet conclui com uma avaliação positiva do romance francês a ele contemporâneo, especialmente daquele que apresenta. Séculos mais tarde, Edward Said (2011, p. 43) foi figura importante para nos sensibilizar para essa relação entre nação e narração, relacionando-a ao projeto do imperialismo das nações europeias: "Com o tempo, a cultura vem a ser associada, muitas vezes de forma agressiva, à nação ou ao Estado; isso 'nos' diferencia 'deles', quase sempre com algum grau de xenofobia." Além da questão do elogio da própria nação, a xenofobia está inscrita, por assim dizer, não só na arte, mas também no estudo dela desde muito cedo.

Embora o estudioso do cinema brasileiro com maior impacto neste quesito, Paulo Emílio Salles Gomes (1996), tenha contemplado justamente a relação do cinema com o colonialismo, o fez, pelo menos em parte, na perspectiva

do subalterno, como o título de seu famoso texto "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento, de 1973, deixa bem claro. Na verdade, desde as primeiras reflexões brasileiras sobre a arte, o olhar foi sempre virado de modo comparativo para a Europa – muitas vezes de forma pouco lisonjeira e autoconfiante. Talvez por ter desconsiderado quase sempre o próprio potencial e a originalidade, que agora está ganhando, aos poucos, um espaço mais apropriado na história da arte brasileira através do estudo da arte indígena (cf. LAGROU, 2009) e da mão afro-brasileira (cf. ARAÚJO, 1988).

A Europa, diferentemente da América do Sul, teve vários séculos para inflar seu ego e estabelecer sua própria fama, destacando-se de forma pejorativa da arte não europeia, a chamada arte primitiva. O estudo das obras-primas de certas épocas europeias e de seus estilos tornou-se, consequentemente, o método central. De fato, como disse anteriormente, estudar o estilo de uma época foi o paradigma definidor da história da arte e de sua narrativa teleológica, para não dizer, o único. Ainda possui forte influência, embora esteja dando lugar para estudos da representação e questões relacionadas a grupos negligenciados devido à sua etnia, raça, gênero ou classe.

Antes disso, Vasari fez escola ao enaltecer os artistas, afirmando seu status e o da arte dentro do contexto da emergência de uma sociedade burguesa na altura das explorações e do crescente comércio marítimos. Novamente, não se deve esquecer a observação de Said (2011, p. 43) de que nação e narração são centrais não apenas para a própria identidade, mas também para o colonialismo: "Como sugeriu um crítico, as próprias nações são narrativas. O poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos." A ideia de um *renascimento* cultural na época das descobertas obviamente ainda não cimentava a ideia da identidade cultural de uma nação, mas já manifestava a ideia da primazia europeia na arte.

Uma das mais notáveis narrativas diz respeito ao berço da civilização na Europa, da qual a Renascença lançou mão. Começou, como já vimos, com Plínio,

o Velho – cuja enciclopédia sobreviveu à Idade Média em mosteiros cristãos – e foi reinterpretada por Johann Jacob Winckelmann em *História da Arte Antiga*, em 1763, estabelecendo a arte grega como a mais alta perfeição artística. Com a fórmula da nobre simplicidade e grandeza serena, a ideia da Europa como origem da cultura e a Antiguidade como modelo eterno a seguir teve impacto duradouro. Foi tão poderosa que autores tão diferentes como G. F. W. Hegel e Friedrich Nietzsche a reformularam, cada um à sua maneira.

Curiosamente, a concentração em contextos nacionais e em mídias específicos fazia parte do mesmo esforço. A questão da especificidade serviu, acima de tudo, para introduzir e defender um novo gênero de arte que ainda não havia sido estudado e canonizado. Aconteceu, em ordem cronológica, com o romance, a pintura, a fotografia, o cinema, a videoarte e a arte digital. A esses textos veio associar-se Jonathan Richardson, que defendeu a importância da pintura a óleo em 1715, refletindo sobre a diferença entre literatura e belas artes e um esquema para avaliar a pintura. Gotthold Ephraim Lessing, seguindo Aristóteles em sua preocupação com a função das artes, afirmou um pouco mais tarde, em 1766, que a literatura e a escultura diferiam em sua recepção. Isso lançou as bases para a definição e o estudo da especificidade midiática, que se tornou uma prática discursiva nas futuras disciplinas acadêmicas, a fim de justificar o respectivo gênero artístico. Para as artes de reprodução mecânica – fotografia e cinema – foram necessários longos debates para que pudessem ser incorporados no cânone, já que não eram mais dependentes do olho e da mão humanos. No entanto, David Hockney (2001) mostrou que a câmera obscura, com ou sem lupas, tem sido usada como ferramenta tecnológica para transmitir a projeção da realidade à superfície bidimensional pelo menos desde o século XII. Muito provavelmente conhecia-se a câmera obscura desde a época da *Alegoria da caverna* de Platão.

Paradoxalmente, os métodos historiográficos e analíticos utilizados pelas diferentes disciplinas que estudam as artes não variaram muito. Assim, a ainda jovem disciplina dos estudos de cinema, que até o final da década de 1960 fazia

parte dos departamentos de artes cênicas, de letras ou de línguas, assimilou muitos conceitos e ideias que tinham surgido na história da arte ou nos estudos literários. Termos como teoria do autor, câmera-caneta e filme-ensaio revelam a autoridade das disciplinas mais antigas, sobretudo das letras, ou seja, bem na tradição do legível estabelecida por Aristóteles. Além do mais, a formação de cânones e o estudo do estilo cinematográfico dentro das fronteiras nacionais, dos grandes artistas e de certas épocas de ouro mimetizaram o paradigma época-estilo da história da arte e o aplicaram para a nova mídia e os dispositivos seguintes. Reforço novamente que a especificidade da mídia, como o nacionalismo, tem sido implementada para defender os próprios interesses e fronteiras.

Os conceitos filosóficos de verdade e probabilidade, aparência e ideia, já abordados de formas díspares por Platão e Aristóteles – de forma negativa ou neutra –, foram traduzidos na tríade ilusionismo, construtivismo e realismo nos estudos de cinema. Recentemente, numa abordagem antropológica, o filósofo alemão Martin Seel (2013) declarou o ilusionismo e o realismo como inexistentes ao rejeitar a ideia de qualquer ontologia para o audiovisual. Substituiu o ilusionismo e o realismo pela ideia de que o filme, por meio de sua natureza sonora e imagética, possui possibilidades ilimitadas de construção, o que, sendo essa sua tese principal, poderia envolver o espectador mais do que qualquer outra mídia no mundo construído. Contra esta ideia da especificidade da mídia relativamente à sua criação, pode-se argumentar que as possibilidades infinitas existem para qualquer forma de arte e os mundos fictícios criados, embora a ideia acerca da recepção, que explicaria o poder de persuasão do audiovisual – apesar de existente também em outras mídias – não deva ser descartada.

No entanto, em termos epistemológicos, David Hockney e Martin Gayford (2016) falam, assim como muitos outros no novo milênio, de uma história das imagens (e não da arte), em que o cinema e a fotografia também têm seu lugar. Enfatizam em sua argumentação que ambas as mídias não são nem mais nem menos do que a criação de imagens com novos meios tecnológicos. Seguindo esta linha de pensamento, a ideia de intermidialidade assume uma nova dimensão:

trata-se simplesmente da mudança e da diversificação das mídias que agora podem ser usadas e variadas entre si, assim como os diversos estilos – de fato, uma realidade desde o surgimento do teatro como primeiro evento multimídia que reunia poesia, performance, música e escultura. Mídias, nesta perspectiva, são apenas formas diferentes de expressão que não devem ser hierarquizadas e cujas diferenças consistem na produção e, eventualmente, em sua recepção, sem que essas diferenças sejam tão dramáticas como as teorias – que surgiram para incluí-las no panteão da arte – sugerem.

Depois da declaração nos anos 1980 tanto do fim da história da arte por Hans Belting (2016) como da arte por Arthur Danto (2006), e das narrativas nacionais tendo sido expostas como nacionalistas na mesma época por Anderson (1983), vimos que os estudos de cinema propuseram o conceito de transnacionalidade nos anos 2000 – acompanhando a ideia de um cinema mundial –; seguindo, assim, mais uma vez o debate iniciado pela história da arte, que se interessou, na verdade, novamente, pela troca, os pontos de contato e a circulação da arte. Depois de extensas publicações sobre filmes nacionais, nós, estudiosos do cinema, agora prestamos atenção à transgressão das fronteiras dos estados-nação e da arte procurando e afirmando, com entusiasmo, o hibridismo, a mobilidade e o policentrismo. Estamos nos libertando, parcialmente, de uma prática secular baseada na nacionalidade, na Europa como centro, na formação de cânones baseada na especificidade da mídia e na excepcionalidade do artista, que seguia o patriarca da história da arte Giorgio Vasari e suas ideias de arte, história da arte e da posição central do artista e de seu estilo. Em outras palavras, deixamos só agora o quadro epistemológico desse inventor da Renascença, apesar das várias tentativas para desenvolver novas perspectivas, como a plurimetodologia da Escola de Viena no início do século XX na Universidade de Viena ou os estudos de Aby Warburg (2017) acerca da sobrevivência na arte, ambos interrompidos pelo nazismo e depois esquecidos por algumas décadas.

A transnacionalidade e a intermidialidade são o resultado de uma consciência crescente da complexidade do mundo e das mudanças geopolíticas, bem como das possibilidades de construção artística a partir das diversas mídias. Mas, para dar o exemplo que estudo, o que os filmes de língua portuguesa demonstram é que a euforia na abolição de fronteiras precisa ser vista em seu contexto político. Ou seja, não devia dizer respeito apenas a uma revisão epistemológica da história das artes em geral, mas levar sempre em consideração a história colonial. Cito novamente Edward Said (2011, p. 41), que nos conscientizou acerca da relação entre cultura e imperialismo e o resultante hibridismo: "Em parte devido ao imperialismo, todas as culturas estão mutuamente imbricadas; nenhuma é pura e única, todas são híbridas, heterogêneas, extremamente diferenciadas, sem qualquer monolitismo.". A transnacionalidade que estudamos e celebramos agora é, na verdade, o efeito de tensões geopolíticas e violentos jogos de poder que começaram na época de Vasari. Ou seja, iniciou-se durante o chamado Renascimento, mas determina a vida no novo mundo e, não só, até hoje.

Esperança é certamente possível, mas não deve levar a uma nova epistemologia cega. Não é por acaso que multimídia e intermídia foram conceitos utilizados por David Higgins (1984) nos anos 60, bem como por aqueles que professaram a morte da história da arte para redefinir a arte ou criticar as mídias antigas. No entanto, uma análise crítica da longa tradição de análises formais deve nos fazer perceber que a intermidialidade, ao nos levar novamente à análise formal, frequentemente reduz a dimensão política ou simplesmente serve como um lembrete bem-vindo dos complexos diálogos entre combinações das mídias. Resumindo: é ingênuo afirmar que a transnacionalidade é garantia de visões heterogêneas do mundo ou postular a priori uma nova mídia ou a intermidialidade em geral como instrumento crítico.

A cultura, como Said (2011, p. 44) igualmente enfatizou, é um elemento-chave de dominação, embora, nós, estudiosos das ciências humanas, ainda achemos difícil reconhecer isso:

> Muitos humanistas de profissão são, em virtude disso, incapazes de estabelecer a conexão entre, de um lado, a longa e sórdida crueldade de práticas como a escravidão, a opressão racial e colonialista e o domínio imperial e, de outro, a poesia, a ficção e a filosofia da sociedade que adota tais práticas.

Consequentemente, tensões e conflitos devem ser considerados como constitutivos de hibridismo, heterogeneidade e policentrismo, e não como garantias para posturas que as revelem ou estabelecem sempre um maior diálogo.

Quando comecei a trabalhar com filmes e coproduções de língua portuguesa que lidam com colonialismo e pós-colonialismo, percebi isso muito rapidamente. A maioria dessas produções, sobretudo – é preciso realçar – as transnacionais, evitam essas tensões ou as suprimem, tentando reescrever eufemisticamente a história colonial ou dando uma visão equivocada das relações pós-coloniais na atualidade. Não negligenciar esse fato nas minhas análises foi justamente possível pelo uso crítico dos conceitos transnacionais de luso-tropicalismo e lusofonia, cujas definições supostamente enfatizam o hibridismo, mas, em última instância, resultam de uma posição neocolonialista. Explicá-los-ei brevemente antes de falar sobre os filmes.

Luso-tropicalismo e lusofonia

O luso-tropicalismo propaga as notáveis realizações de Portugal – a descoberta de rotas marítimas, de ilhas e "continentes" inteiros – como resultado do desejo de converter o mundo ao cristianismo, ajudar no desenvolvimento civilizacional e de misturar-se com outras culturas e grupos étnicos do hemisfério sul. Baseia-se na ideia de que o povo português, caracterizado ele próprio por influências europeias e africanas, sempre foi de natureza transnacional. O ditador português António de Oliveira Salazar adotou o conceito cunhado pelo estudioso brasileiro Gilberto Freyre (1998), em 1933, para defender uma democracia racial no Brasil, a fim de preservar as colônias africanas na década de 1950 em plena descolonização.

Os adeptos da lusofonia, que reforçaram as relações estreitas entre Brasil e Portugal igualmente no final da década de 1950, e depois novamente após o final do imperialismo na África portuguesa, acreditam, por sua vez, que a utopia da comunidade harmoniosa transnacional tornou-se uma realidade nas colônias e continua no presente por meio de uma forte ligação devido aos laços linguísticos, culturais e históricos comuns. Durante seu exílio no Brasil, o estudioso literário português Agostinho da Silva (cf. MACHADO, 1995) empregou a lusofonia como uma visão cultural utópica, mas que se tornou cada vez mais, especialmente na década de 1990, um discurso oficioso e político. Como referido, a linguagem comum é usada como metáfora da cultura compartilhada. As diferenças regionais e nacionais são ignoradas e o português é interpretado como o princípio unificador e a pedra angular de uma identidade cultural que, em virtude de sua dimensão transnacional, é superior à identidade nacional.

Foi apenas nas últimas duas ou três décadas que os críticos literários e os cientistas sociais portugueses começaram a traduzir o ideário internacional pós-colonial em uma avaliação crítica desses conceitos, associados à suposta singularidade e humanidade do ato colonizador do país, resultado também de uma crescente conscientização relativamente à sua própria crise de identidade pós-colonial e seu lugar marginal na União Europeia. Os debates em andamento revisam a suposta predisposição nacional à transnacionalidade e a dimensão universal da própria língua, bem como a euforia em relação à herança cultural pós-colonial. Deixam claros a intenção do luso-tropicalismo e da lusofonia de reescreverem a história colonial como uma história cultural, reconhecendo que ambos os conceitos servem ao mito de Portugal como uma nação civilizadora importante e humanitária (cf. FERREIRA, 2012).

Cinema de língua portuguesa

Mais exatamente, esta narrativa acrítica é reapresentada nas coproduções contemporâneas, como agora mostrarei brevemente através dos meus resultados de pesquisa (cf. FERREIRA, 2011, 2012, 2014a, 2014b). Concentrar-me-ei em

filmes da década de 1980 até a de 2000 que lidam com movimentos transnacionais e são caracterizados por estratégias intermidiais das mais diversas. É preciso dizer que personagens migrantes não são muito comuns no cinema de língua portuguesa, nem nos filmes nacionais de Portugal, Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau ou Moçambique, nem nas coproduções, onde aparecem com maior frequência. E que as estratégias intermidiais restringem-se muitas vezes a adaptações literárias.

Há ainda algumas histórias de migração na época colonial também nos filmes nacionais. No caso do Brasil, são muito menos frequentes e críticos do que durante o Cinema Novo, quando os colonialistas foram retratados de maneira zombadora e satírica. A comédia *Caramuru* (2001), de Guel Arraes, reafirma a ideia do Brasil que não deu certo devido ao colonialismo português, que trata o encontro entre indígenas e colonialistas de forma leve e engraçada. *Carlota Joaquina* (1995), de Carlota Camurati, está mais alinhado à tradição cinemanovista ao usar o grotesco comportamento dos colonialistas como alegoria dos afazeres feudais e obscuros dos políticos atuais (cf. FERREIRA, 2011).

As coproduções luso-brasileiras também se ocupam principalmente com eventos históricos. As perspectivas nelas desenvolvidas dependem fortemente da proveniência do cineasta. Coproduções de brasileiros como *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles e Daniela Thomas (único filme situado na contemporaneidade), *O judeu* (1995) de Jom Tob Azulay, *Bocage, o triunfo do amor* (1997), de Djalma Limongi Batista, e *Desmundo* (2002), de Alain Fresnot, tendem a olhar de forma desconfiada para o ideário da lusofonia e o luso-tropicalismo, enquanto realizadores portugueses o reabilitam. As estratégias intermidiais variam também. Enquanto os brasileiros usam literatura para provar a polifonia e a multiplicidade cultural (*Bocage*, *Terra estrangeira, O judeu*) ou como meio de sátira política (*Bocage*, *Carlota Joaquina, O judeu*), os portugueses os empregam como desculpa para retratar seus personagens como modelos culturais (*Palavra e utopia,* 2000; *A selva,* 2002). O padre Antônio Vieira, considerado tanto brasileiro como português, se destaca em *Palavra e utopia,* de Manoel de Oliveira; enquanto um jovem monarquista

português no início do século XX em *A selva,* de Leonel Vieira, é moralmente superior aos brasileiros. Na atualidade, os imigrantes brasileiros encontram em Portugal uma vida melhor, sobretudo em *Tudo isso é fado* (2004), de Luiz Galvão Teles. Se houver exceções a esta regra, são usadas estruturas melodramáticas com estereótipos como em *Um tiro no escuro* (2004), de Leonel Vieira ou em *Diário de um novo mundo* (2005), de Paulo Nascimento, que referenciam gêneros dominantes do cinema como o policial e o filme de época.

Mesmo as poucas coproduções com as ex-colônias africanas não estão isentas de perspectivas míticas sobre a vida harmoniosa no mundo lusófono, especialmente quando foram realizadas por diretores portugueses. Migrantes ou viajantes são bem recebidos em Portugal em *Fintar o destino* (1998), de Fernando Vendrell e no já mencionado *Tudo isso é fado*. Os colonialistas são luso-tropicalistas quando são adolescentes em *O gotejar da luz* (2002), de Fernando Vendrell, e um jovem português é bem-vindo e, de fato, meio-irmão, em *O miradouro da lua* (1993), de Jorge António. Mesmo quando o diretor é africano, a tentação de ser conciliatório existe; por exemplo, no musical alegre *Nha fala* (2002), de Flora Gomes.

Em comparação, o cinema nacional português é muito mais pessimista no que diz respeito à atualidade. Depois de um breve *flerte* com o luso-tropicalismo em *Casa de lava* (1994), filmado em Cabo Verde, Pedro Costa começou a reconhecer em sua trilogia Fontainhas, realizada em Portugal, principalmente em *Ossos* (1997) e *No quarto da Vanda* (2000), a marginalização dos migrantes. Ele dignifica suas personagens; porém, às vezes tende a monumentalizá-las ou mitificá-las, sobretudo em *Juventude em marcha* (2006) e em *Cavalo dinheiro* (2014), onde recorre à iconografia ocidental canônica. Nesses casos, a intermidialidade pode servir como uma ferramenta analítica importante para demonstrar isso, sendo que Costa cita extensivamente a pintura flamenga barroca e dialoga de forma intensa com a história cultural ocidental. Faz do homem comum que retrata um homem excepcional conforme o ideário da história da arte europeia. Teresa Villaverde partilha as preocupações de Costa relativamente à falta de integração

em *Os mutantes* (1998), mas sem elaborar uma estética mitificante; enquanto soluções luso-tropicalistas e estereotipadas prevalecem no cinema comercial, nomeadamente em *Zona J* (1998), de Leonel Vieira.

Enquanto os filmes nacionais e transnacionais veem aspectos cômicos nos encontros coloniais ou pós-coloniais para reflexão ou entretenimento – tanto em filmes de brasileiros quanto de portugueses – ou desenvolvem uma estética mais arrojada para dignificar – talvez excessivamente – os imigrantes, como no caso de Pedro Costa e Teresa Villaverde, a maioria das coproduções realizadas por portugueses sobre a contemporaneidade e a época colonial estão empenhadas em manter a crença na democracia racial luso-tropicalista e na cultura compartilhada lusófona em narrativas convencionais. Alguns estão cientes da diversidade, das tensões ou dos conflitos, mas os resolvem em esquemas simplistas e estereotipados. Apenas um pequeno número de filmes – *Desmundo* e *O judeu* e *Bocage*, situados na época colonial, e *Terra estrangeira*, *Os mutantes* e *No quarto da Vanda*, que possuem personagens contemporâneas em migração – lidam de forma consciente com o fardo da história colonial e cultural e oferecem um imaginário mais complexo que dá conta das contradições dos hibridismos "pós-coloniais".

Tabu de Miguel Gomes

Dentro do grupo de filmes que não apenas contam histórias com um olhar crítico sobre a transnacionalidade, mas também revelam a construção das ficções em termos de colonialismo e pós-colonialismo através de suas estratégias intermidiais, queria destacar um filme mais recente. A coprodução internacional entre Brasil, Alemanha, França e Portugal, *Tabu* (2012), de Miguel Gomes, oferece uma abordagem interessante que, através do entrelaçamento de dois planos temporais, bem como por meio de múltiplas referências e citações visuais e cinematográficas, desenvolve uma crítica sutil com humor seco relativa ao colonialismo e ao pós-colonialismo. As diversas estratégias de intermidialidade, que estabelecem relações históricas e imaginárias complexas, fazem de *Tabu*,

filmado em melancólico preto e branco, um excelente exemplo de como um filme pode enfrentar tanto a nostalgia colonial como o neocolonialismo.

Dividido em duas partes, *Tabu* não apenas desafia os mitos transnacionais da lusofonia e do luso-tropicalismo, mas também trabalha com o imaginário colonial existente acerca da África, construído nas mais diversas mídias, sobretudo na fotografia, no romance, no filme etnográfico, nos gêneros do filme de época, de aventura e de amor romântico. A primeira parte, "Paraíso perdido", é situada na Lisboa de hoje e, a segunda, "Paraíso", em uma fazenda colonial africana não especificada. Esta inversão demonstra de forma irônica que África não é o paraíso perdido, mas que os portugueses se perderam no pós-colonialismo em uma visão nostálgica desse suposto "paraíso" colonial.

Através de seu título, seu tema e sua estética, Gomes se envolve em um diálogo intenso com um filme anticolonial significativo que foi realizado no final da era do cinema mudo, *Tabu: a history of the South sea* (1931), do cineasta alemão Fritz Murnau, produzido nos Estados Unidos. Amplia a perspectiva antropológica dele sobre a colônia franco-polinésia em Bora Bora ao desafiar ainda mais as categorias midiáticas do documentário e do filme de ficção, bem como ao enfatizar a materialidade da mídia fílmica – suas imagens e seu sons.

O espectador descobre a estreita conexão entre passado colonial e presente pós-colonial que o filme investiga apenas passo a passo. No breve prólogo, vemos a personagem de um desbravador farsesco com o qual o filme aponta, através da maneira grotesca como sua história extravagante e absurda é narrada, atuada e enquadrada, que a reivindicação europeia de que o colonialismo foi marcado pela exploração científica e o desejo de desenvolver a África é tão disparatada como as ações dele. Esta parte introdutória apresenta ainda outro tema central na história da mídia audiovisual, que também será central na segunda parte: a história de amor romântico e muitas vezes fatal em filmes de Hollywood ambientados na selva africana. Por meio da citação de elementos estilísticos do documentário etnográfico e da fotografia colonial, é igualmente satirizado, por exemplo, o momento em que o explorador decide suicidar-se.

Figura 1: Explorador antes de seu suicídio em *Tabu*

Fonte: Miguel Gomes, 2012

Na primeira parte, "Paraíso Perdido", torna-se perceptível a doença civilizatória de autoengano e a inexistência da lusofonia e do luso-tropicalismo míticos. Os longos planos estáticos e os diálogos mecânicos e monossilábicos dão a esse mundo rígido e infeliz uma aparência grotesca, como já vimos no prólogo. Por outro lado, a separação dos elementos cinematográficos – sons, músicas, imagens – e a inexistência de diálogos faz com que a história de amor da última parte, "Paraíso", revele que o colonialismo não era nenhum paraíso e que a nostalgia relativa a ele é uma utopia fictícia do cinema dominante e da fotografia colonial que apenas serve para manter as relações de poder neocoloniais.

De fato, "Paraíso perdido" desponta sobretudo sentimentos de solidão, vazio, carência e banalidade. Mostra com grande sutileza o peso que paira sobre o Portugal de hoje devido ao legado colonial – especialmente em relação aos migrantes africanos. A história de Pilar, uma portuguesa de meia-idade um tanto solitária, que tenta ser uma boa cristã e cidadã dedicada, é contada em pequenas sequências que se estendem ao longo de uma semana. Seu fascínio com sua vizinha Aurora, que já teve uma fazenda na África – uma citação intermidial do romance *Out of Africa/Entre dois amores,* de Karen Blixen, escrito em 1947 e adaptado para o cinema em 1985 – atesta seu desejo de histórias sobre aventuras

românticas, o qual procura suprir com idas frequentes ao cinema. Depois de sua vida supostamente impactante na África – o espectador ainda vai descobrir seu segredo – , Aurora é agora apenas uma velhinha senil, viciada em jogos, que constantemente perde seu dinheiro no cassino; razão pela qual Pilar acusa a empregada de Aurora, Santa, de não tomar nenhuma medida para impedi-la, mesmo que seja apenas uma imigrante pobre de um país africano não especificado, paga pela filha que vive no Canadá.

Figura 2: Aurora e Santa em *Tabu*

Fonte: Miguel Gomes, 2012

O paternalismo de Pilar em relação à Santa serve para apontar as limitações de seus valores cristãos, bem como sua hipocrisia, que ela esconde atrás de uma atitude pseudodemocrática. Há uma tentativa de dar a impressão de uma coexistência luso-tropical e lusófona na sociedade pós-colonial portuguesa, mas percebe-se que não passa de fachada. A demonização de sua empregada pela própria Aurora – ela diz que foi enviada pelo diabo – é obviamente projeção de seus próprios demônios e testemunha a difícil convivência entre ex-colonizador e ex-colonizado. Embora Pilar seja amigável, ela frequentemente assume uma posição superior e intimidadora perante Santa. A segunda parte enfatizará ainda mais a hipocrisia e dupla moral, desta vez do colonialismo, que é mostrado como nada mais e nada menos do que a subjugação ilegal de outros territórios e povos.

Em "Paraíso", um imigrante e aventureiro italiano de nome Gianluca Ventura – que fora chamado no final da primeira parte ao leito de morte de Aurora, mas chegou tarde – conta sua história de amor adúltera com ela em um país africano imaginário onde Aurora vivia na plantação de chá de seu marido, ao pé de uma montanha simbolicamente chamada Monte Tabu. Esse nome não se refere apenas ao adultério, mas serve também como metáfora para a colossal ilegitimidade do colonialismo.

Figura 3: Explorador em *Tabu*

Fonte: Miguel Gomes, 2012

Acompanhando um *flashback*, a voz de Gianluca nos leva de volta aos anos 1960, comentando de seu ponto de vista os eventos até o final do filme. Não há mais um único diálogo. Em uma inteligente tradução midiática da crítica de Murnau ao colonialismo e ao cinema sonoro, cuja ganância capitalista ele igualou, ouvimos no filme homônimo somente música sincronizada – canções pop nostálgicas da época e cantos entonados pela população nativa –, a voz *over* de Gianluca e alguns poucos sons ambientes, como uma pedra caindo em um lago.

O caso de amor com Aurora termina de forma trágica e grotesca, porque ela acaba matando o melhor amigo de seu marido e de Gianluca, que havia seguido o par fugitivo para trazer a adúltera grávida de volta para a sociedade colonial

patriarcal. Esse assassinato motiva Gianluca a notificar o marido de Aurora e desistir dela. Perante a falsidade da sociedade colonial, fica cada vez mais evidente para o público que a ideia de um colonialismo cristão e humanista não passa de ficção. A primeira parte já tinha indicado isso relativamente ao pós-colonialismo, mas as estratégias estéticas fazem dos colonialistas, objetos de um olhar quase etnológico, especialmente devido à falta de diálogos e como resultado da voz distanciada de Gianluca. São perceptíveis como seres cínicos, egocêntricos e decadentes, cuja dupla moral e narcisismo conseguiram subjugar um território imenso do continente africano sem nenhuma justificativa para tal. Ao estudar a intermidialidade no filme – as citações do cinema mudo, do filme etnográfico e de Hollywood, as referências à música pop e à música tradicional africana, bem como à iconografia da fotografia colonial –, além da somente imaginada transnacionalidade – que se revela no fracasso óbvio do luso-tropicalismo e da lusofonia –, fica evidente que *Tabu* consegue revelar a ficcionalidade da suposta superioridade moral e intelectual em relação à África, bem como o imaginário midiatizado criado para sustentá-la (cf. FERREIRA, 2014b).

Em conclusão, gostaria de reiterar que o estudo de um filme a partir da perspectiva da transnacionalidade e da intermidialidade pode aguçar nossa percepção e compreensão relativamente aos diálogos nacionais e midiáticos, bem como em relação à eventual transgressão em tese promissora das fronteiras, mas que, como vimos em *Tabu*, não passam de mera alegação para justificar o colonialismo. Isso acontece, por outro lado, na maioria das coproduções de língua portuguesa que tendem a reafirmar os referidos mitos. Atravessar fronteiras midiáticas pode ser – mas não é sempre – um instrumento para desenvolver uma perspectiva bem mais complexa e reveladora. Como Irina Rajewsky (2012) enfatiza em sua definição de intermidialidade, devemos primeiro concentrar-nos nas fronteiras para entender se realmente são cruzadas. Creio que isso também se aplica à transnacionalidade porque só quando percebemos se, por que e como são atravessadas, perceberemos claramente se isso ocorre apenas para recuperar interesses nacionais, servindo – no caso de Portugal – para desculpar

ou glorificar de forma nostálgica o colonialismo, ou se a produção transnacional e a intermidialidade são usadas para tornar isso perceptível.

Referências

ANDERSON, B. *Imagined communities*. London: Verso, 1983.

ARAÚJO, E. (Org.). *A mão afro-brasileira*. v.1 e 2. São Paulo: Imprensa Oficial, 1988.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski.* Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BELTING, H. *O fim da história da arte*: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BELTING, H. From world art to global art – view on a new panorama. In*:* BELTING, H., BUDDENSIEG, A.; WEIBEL, P. (Orgs.). *The global contemporary, art worlds after 1989, ZKM Center for Art and Media Karlsruhe*. Cambridge: The MIT Press, 2013. p. 178-185.

DANTO, A. C. *Após o fim da arte:* a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp, 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DUROVICOVA, N.; NEWMAN, K. (Orgs.). *World cinemas, transnational perspectives*. New York: Routledge, 2009.

ECO, U. *Lector in fabula.* São Paulo: Perspectiva, 2011.

EZRA, E.; ROWDENS, T. *Transnational cinema*: the film reader. New York: Routledge, 2006.

FERREIRA, C. O. Ambivalent transnationality: Luso-African co-productions after Independence (1988-2010). *Journal of African Cinemas*, v.3, n.2, p. 221-45, 2011.

FERREIRA, C. O. *Identity and difference*: transnationality and postcoloniality in Lusophone films. Münster: LIT Verlag, 2012.

FERREIRA, C. O. The end of history through the disclosure of fiction? Indisciplinarity in Miguel Gomes's Tabu (2012). *Cinema*: philosophy and the moving image, v.5, p. 18-45, 2014a.

FERREIRA, C. O. Imagining migration? A panoramic view of Lusophone films and Tabu (2012) as case study. In: REGO, Cacilda Rego; BRASIL, A. *Migration in Lusophone cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2014b. p. 12-30.

FISK, J. *Television culture*. London/New York: Methuen, 1987.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* São Paulo: Passagens, 1992.

HALL, S. Introduction: Who Needs 'Identity'? In: HALL, S. Hall; GAY, Paul du (Orgs.). *Questions of cultural identity.* London: Sage, 1996. p. 1-17.

FREYRE, G. *Casa-grande e senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

GOMES, P. E. S. *Cinema*: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HIGBEE, W.; Lim, S. H. Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas*, v.1, n.1, p. 7–21, 2010.

HIGGINS, D. *The poetics and theory of the intermedia*. Carbondalle/Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.

HOCKNEY, D. *Secret knowledge:* rediscovering the lost techniques of the old masters. London: Thames & Hudson, 2001.

HOCKNEY, D.; GAYFORD, M. *A history of pictures:* From the Cave to the

Computer Screen. New York: Abrams, 2016.

KRISTEVA, J. Le text close. *Languages*, n.12, p. 103-125, 1968.

LAGROU, E. *Arte indígena no Brasil*. Belo Horizonte: C/Artes, 2009.

MACHADO, L. *A última conversa:* Agostinho da Silva. Cruz Quebrada: Casa das Letras/Editorial Notícias, 1995.

PLÍNIO, o Velho. História Natural. In: LICHTENSTEIN, J. (Org.). *A pintura:* o mito da pintura. v. 1. São Paulo: Edições 34, 2006. p. 73-86.

RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thaís F. N.; VIEIRA, A. S. (Orgs.). *Intermidialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona/FALE/UGMF, 2012. p. 51-73.

SAID, E. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 [1993].

SAID, E. *Orientalismo*: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

SEEL, M. *Die Künste des Kinos*. Frankfurt: S. Fischer, 2013.

VASARI, G. *Vidas dos artistas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

WARBURG, A. *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

submetido em: 31 ago. 2018 | aprovado em: 03 out. 2018

número 24 | volume 12 | julho - dezembro 2018

RuMoRes

DOI:10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.145576

O cinema documentário na era da imagem técnica pós-fotográfica[1]

The documentary in the post-photographic image era

Marcelo Prioste[2]

1 Este artigo tem como base a comunicação apresentada no I Encontro Internacional Cinemídia – Intermidialidades, encontro internacional realizado na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) entre os dias 16 e 20 de novembro de 2015.

2 Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP sendo um dos criadores da publicação dos pós-graduandos da ECA, a Revista Movimento (www.revistamovimento.net). Professor na PUC-SP (Multimeios, Jornalismo, Diálogos entre Filosofia, Cinema e Humanidades e Estéticas das Mídias). No doutorado desenvolveu pesquisa sobre o cinema documentário latino-americano com enfoque na produção do cineasta cubano Santiago Álvarez Román (1919-1998). E-mail: priost@uol.com.br.

Resumo

O presente artigo propõe uma conjetura sobre o impacto da atual imagem técnica digital procedente dos softwares de simulação e videogames na realização do cinema documentário contemporâneo. Descrita como artificial, desindexada do real e, portanto, pós-fotográfica, esta imagética promove um contraponto à tradição primordial do documentarismo baseado na imagem de origem fotográfica, o fotograma. Nesta abordagem há uma convergência na direção dos documentários de enredos históricos, pelo potencial de reinvenção e reinterpretação de relatos e episódios da História neles contidos.

Palavras-chave

Documentário, imagem, videogames, digital, pós-fotografia.

Abstract

This article proposes a conjecture about the impact of the current digital technical image from simulation software and videogames in the realization of contemporary documentary cinema. Described as artificial, unreal and therefore post-photographic, this imagery promotes another look to the primordial tradition of documentarism based on the photographic image. In this approach there is a convergence in the direction of historical purpose documentaries, by the potential in them contained of reinvention and reinterpretation of stories and episodes of History.

Keywords

Documentary, image, videogames, digital, post-photography.

Ao pensarmos no âmbito do quadro midiático contemporâneo marcado por um intenso e quase onipresente sistema digital – uma quinta geração de máquinas reprodutoras de imagens (DUBOIS, 2004) que se enredam desde antes do século XX –, consideramos desde os artefatos óticos de pré-inscrição da pintura, passando pela técnica fotográfica, pelo dispositivo cinematográfico e pela produção e difusão do sistema televisivo. Um cenário em que se conjetura sobre qual seria o impacto da atual imagem técnica digital, artificial e desindexada do real nas formas de produção do cinema documentário contemporâneo, principalmente em relação ao documentário histórico, que estabelece um contraponto à tradição imanente do documentarismo, o basear-se na imagem fotográfica, o fotograma.

Partindo de sua gênese, o cinema documentário decorre da convergência de quatro eixos conceituais logo nas primeiras décadas do século XX (NICHOLS, 1991). O primeiro eixo tem o cinema como registro do real, em que a imagem projetada na tela evidenciava algo do mundo material, na perspectiva de um cinema visto com o potencial de um instrumento científico que, por sua vez, faria da câmera um instrumento capaz de ultrapassar os limites do olho humano ao perscrutar um determinado fenômeno físico.

O segundo eixo de formação seria proveniente, em grande parte, das experimentações artísticas promovidas pelas vanguardas modernas da Europa no período entreguerras. A fotogenia, fenômeno capaz de reinventar a imagem no interior da matéria fílmica, aliada às técnicas de montagem, deram o instrumental para que a "voz" do cineasta ganhasse corpo. Neste momento, o cinema documentário aprimorou em muito seu potencial como interpretador de realidades. Observa-se então a formação de um terceiro eixo que, compartilhado com o cinema ficcional, oferece os recursos de narratividade e a edificação de personagens, estabelecendo estruturas com início, meio e fim a partir de uma dinâmica entre problemas e soluções (o desfecho) por onde transitam protagonistas e antagonistas.

Por fim, com a convergência dos três eixos anteriores, emerge a *oratória retórica*, ou seja, o discurso do documentarista se articula por meio da trama e

estabelece um consistente e persuasivo ponto de vista sobre o mundo histórico. Ou, como diz a célebre síntese de Bill Nichols (2001, p. 134): "O exibidor de atrações, o contador de histórias e o poeta da fotogenia condensam-se na figura do documentarista como um orador que fala com uma voz toda sua do mundo que todos compartilhamos".

Fundamentado por esta premissa, os apontamentos a serem descritos aqui voltam-se majoritariamente ao primeiro eixo, trazendo uma breve reflexão sobre como o cinema, aparato técnico, tem a capacidade de recriar fatos do mundo a partir de relatos e testemunhos. Ao imaginarmos a imagem técnica de origem digital como forma de expressão contemporânea capaz de se articular tanto no âmbito coletivo (mídia e redes), quanto no indivíduo (arquivos pessoais e dispositivos móveis), é previsível que o documentário dela se aproprie como matéria-prima imprescindível à representação do quadro hodierno, expandindo o argumento de Nichols ao apontar que: "O documentário *re-apresenta* o mundo histórico, fazendo um registro indexado dele; ele *representa* o mundo histórico, moldando seu registro de uma perspectiva ou ponto de vista distinto" (NICHOLS, 2005, p. 67, grifos do autor).

Portanto, esta *imagem técnica digital pós-fotográfica* não está aqui sendo colocada apenas por um viés tecnicista, no sentido de sublinhar a disseminação de operações até então acessíveis apenas a campos especializados de conhecimento, mas também como forma de expressão da contemporaneidade, um signo para o atual cenário pós-moderno e intermidiático. Mesmo que ainda se desconfie de seu caráter autônomo como processo de criação, ou seja, o quanto sua produção estaria contaminada pelo próprio proceder da máquina em detrimento do protagonismo do seu autor. Um receio de que um automatismo mecânico neutralizasse a inventividade, como já havia sido salientado pelo filósofo Jean Baudrillard ao considerar que

> Textos, imagens, filmes, discursos, programas saídos do computador são produtos maquínicos, com as devidas características: artificialmente expandidos, levantados pela máquina, filmes repletos de efeitos especiais,

> textos carregados de partes supérfluas, de redundâncias devidas à vontade maligna da máquina de funcionar a qualquer preço (é a sua paixão) e à fascinação do operador por essa possibilidade infinita de funcionamento. (BAUDRILLARD, 1997, p. 147)

São ressalvas carregadas por um lastro histórico que vêm desde o século XIX, como aquele difundido com veemência pelo poeta Charles Baudelaire ao tratar especificamente da técnica fotográfica em oposição à pintura:

> Estou convencido de que os progressos mal aplicados da fotografia, como de resto todos os progressos puramente materiais, contribuíram muito para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro [...]. É fácil perceber que a indústria, ao entrar no âmbito da arte, torna-se a sua mais mortal inimiga, e que a confusão das respectivas funções prejudica o desempenho de ambas. (BAUDELAIRE apud DUBOIS, 2004, p. 42)

Se esta questão hoje parece estar um tanto superada, não seria por algum desfecho epistemológico dado ao assunto, mas, sobretudo, pela constatação de sua inexorável presença nas mais diversas modalidades da produção imagética dos nossos dias. E, assim, como contraponto, teríamos por sua vez a posição defendida por Vilém Flusser, quando o filósofo enaltece a imagem técnica, enxergando-a como o triunfo de um grande embate entre o humano e o maquínico:

> Parece, pois, à primeira vista, que programar modelos de vivência é gesto calculador, frio, distante. Na realidade, é ele gesto dramático de luta entre a vivência concreta do programador e a automaticidade fria e calculadora do aparelho. As imagens sintéticas são mais dramáticas que toda a arte do passado. (FLUSSER, 2006, p. 323)

Considerando este contexto em que softwares estão no centro da criação e difusão midiática, daremos destaque aqui aos softwares de simulação e aos videogames, principalmente aqueles orientados pelo conceito denominado como *mundo aberto* (*open world*)[3], que operam como usinas geradoras de imagens

3 Games "mundo aberto", também chamados de *free-roaming* ou de *livre circulação*, são caraterizados por ambientes em que o jogador tem livre acesso à espacialidade virtual, podendo, inclusive, decidir o momento oportuno em que irá efetuar as atividades responsáveis pela pontuação e sua evolução por entre as fases. Fonte: http://gaming.wikia.com/wiki/Open-world_video_games

artificiais intensas e verossímeis a taxas de sessenta ou mais quadros por segundo (fps) capturadas por câmeras virtuais sob o controle dos próprios jogadores. São recursos vistos aqui como o despontar de uma nova imagética que, como matéria-prima absorvida pela narrativa documentária, teria o potencial de construir leituras alternativas em relação ao mundo histórico, conforme se observa em algumas iniciativas propagadas pela internet nos últimos anos.

No mundo da comunicação audiovisual de massa, a utilização de imagens sintéticas é algo corriqueiro, seja no cinema de ficção, fato consolidado há muitos anos, ou até nas campanhas publicitárias, que lançam mão do recurso técnico de modelagem 3D não apenas para recriar cenários e sofisticar a aparência de produtos, mas também para "ressuscitar" alguns "garoto(a)s propaganda" que irão vendê-los. Bruce Lee (1940-1973) já vendeu whisky na China (Johnny Walker, 2013)[4] e Audrey Hepburn (1929-1993) já promoveu uma marca de chocolates (Mars, 2012)[5]. No Brasil, recentemente, por meio de montagem e efeitos de pós-produção, o humorista Mussum (1941-1994) reapareceu em um comercial de automóvel também (Volkswagen, 2013); uma iniciativa que o mercado publicitário brasileiro já havia experimentado outrora, quando, em 1991, o falecido poeta e compositor Vinícius de Moraes (1913-1980) cantou ao lado de Tom Jobim (1927-1994) em um comercial para TV da cerveja Brahma[6].

Cabe também ressaltar que no cinema documentário, enfoque desta argumentação, a encenação e a recriação de contextos estão no seu âmago desde os primórdios. Seja a família esquimó escolhida por Robert Flaherty em *Nanook* (EUA, 1922), até as atividades laborais nos filmes da GPO[7] produzidos por John

4 Disponível em: <http://bit.ly/2ERMpbS>. Acesso em: 5 nov. 2018.

5 Disponível em:<https://bit.ly/2wCUWKV>. Acesso em: 5 nov. 2018.

6 Disponível em: < http://bit.ly/2Ogdncn >. Acesso em: 5 nov. 2018.

7 Com o fechamento da Empire Marketing Board (EMB) em 1933, a agência governamental voltada às relações comerciais do Império Britânico, o escocês John Grierson (1898-1972) e sua equipe passam para o General Post Office (GPO), departamento responsável pelos correios do Reino Unido. A então GPO Film Unit produziu filmes que ficaram marcados na história do documentarismo, dentre eles *Night Mail* (Basil Wright; Harry Watt, 1936), *Coal Face* (Alberto Cavalcanti, 1935) e *The Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934); aí permaneceram até 1940, quando a GPO passou para o controle do Ministério da Informação (HARDY, 1979; BARNOUW, 1979).

Grierson na Inglaterra. Assim, reitera-se aqui que, historicamente, em nome de sua retórica, o documentário sempre manejou elementos das mais diversas origens na composição da sua narratividade. A apropriação e a reacomodação da imagem é algo inerente ao processo de construção de seus enunciados e os exemplos permeiam toda sua história.

Nos anos 1960, época em que a linguagem do documentário almejou um enlace mais rico e complexo com o real, como o Cinéma Vérité francês, o Cinema Direto norte-americano, o Candid Eye canadense ou o Free Cinema inglês, havia também uma vertente que preservara procedimentos de encenação e reconstrução de ambientes daquele cinema documentário primevo. São documentários de cunho histórico e perspectiva didática, cuja intenção era debruçar-se sobre episódios do passado ao reencená-los para o público televisivo. Algo como fez Peter Watkins na emissora de TV inglesa BBC em filmes como *Culloden* (Inglaterra, 1964), que abordava a massacrante vitória inglesa sobre os clãs escoceses das *highlands.* Porém, ali, Watkins modelou a narrativa na forma de reportagem, oferecendo algo muito semelhante aquelas às quais o público inglês assistia naquele mesmo aparelho de TV. E, desta maneira, se ressignificava aquele passado histórico com o presente dos noticiários que cobriam a Guerra do Vietnã então em curso.

No ano seguinte, Watkins realiza *The War Game* (Inglaterra, 1965), uma aterradora investigação sobre os efeitos que teria um ataque nuclear ao Reino Unido. Em ambos os filmes emula-se a forma de uma "reportagem", caracterizada pela encenação de um repórter-cinegrafista no interior da ação, a câmera livre que parte em busca dos melhores enquadramentos e as entrevistas contaminadas pela tensão das circunstâncias. Assim, Watkins intensifica sua retórica ao introduzir um "efeito real" não apenas pelos temas em evidência, mas pela maneira como eles são apresentados; incorporando como um padrão de linguagem audiovisual que estava adentrando o cotidiano do público que acompanhava, principalmente, os noticiários televisivos.

Naquele mesmo período, um caminho distinto de apropriação de uma imagética circulante pode ser observada em Cuba, quando Santiago Álvarez (1919-1998) que,

durante três décadas, além de diversos documentários, dirigiu o principal cinejornal da ilha – o *Noticiero ICAIC Latinoamericano*[8] –, realiza filmes como *L.B.J.* (Cuba, 1968), uma crítica sarcástica e acusatória ao então presidente estadunidense Lyndon Baines Johnson. O curta-metragem, ao longo dos seus dezoito minutos, adota a premissa conspiratória que circulava na época, colocando Johnson como o verdadeiro mandante dos assassinatos do presidente John F. Kennedy, em 1963, de seu irmão, o senador Robert F. Kennedy, e do ativista Martin Luther King Jr.; tendo sido, os dois últimos, mortos naquele mesmo ano de 1968.

L.B.J. é a abreviação de Lyndon Baines Johnson (1908-1973), deputado e senador texano que se tornou o vice-presidente de John Kennedy, assumindo a Presidência após seu assassinato, em 1963. Ao completar o mandato deixado vago por Kennedy, Johnson se reelege presidente, cargo que ocuparia entre 1963-1969. Um período conturbado na história dos Estados Unidos, lembrado pelos movimentos em apoio aos direitos civis e pelas incertezas da Guerra Fria e da Guerra do Vietnã, a qual foi intensificada por Johnson – fato que marcou negativamente sua imagem, dentro e fora dos EUA.

Os motivos que geraram essas especulações fogem ao escopo deste texto, contudo, é preciso destacar que o filme de Álvarez constrói um outro ponto de vista, divergente da versão oficial difundida pela imprensa internacional. Em grande parte, esta construção se dá com a adoção do recurso técnico do *table top,* em que a câmera perscruta fotografias em movimentos de varredura potencializados por *zoom in* e *zoom out*. Este efeito vai compondo o enredo ao conduzir o olhar do espectador para o que o diretor quer destacar como mais relevante na imagem, que nem sempre é aquilo que está no centro da foto. O movimento de câmera "edita" e dá dinâmica à cena sincronizada ao ritmo da música.

8 O *Noticiero ICAIC Latinoamericano* foi produzido de 1960 a 1990 no total de 1493 edições semanais com aproximadamente 10 minutos cada. Santiago Álvarez e equipe viajaram por mais de noventa países na cobertura de desastres naturais, guerras e eventos político-sociais. Em 2009, foi reconhecido pela UNESCO como um acervo a ser incorporado ao *Memória do Mundo*, um programa criado em 1992 que visa preservar o patrimônio documental da humanidade (PRIOSTE, 2014).

Logo no início, antes dos créditos, uma frase em letras vermelhas sobre um fundo branco denota o tom sarcástico do que virá a seguir: "O instituto cubano de arte e indústria cinematográficos tem a honra de dedicar este filme a um dos estadistas mais ilustres de nosso século, por suas excelsas virtudes cidadãs e por sua relevante devoção à humanidade" (tradução nossa)[9]. Surge então o logotipo da revista *Life,* numa edição de 1966, que revela a origem das imagens, embora os créditos as mencionem apenas como *revistas extrangeras*.

São fotografias de uma cerimônia de casamento e o intuito parece ser o de apresentar o lugar social do presidente. Um *zoom out* revela uma igreja extraída de uma matéria que cobriu o casamento da filha de Lyndon Johnson, Luci Baines. A música é um trecho coral de *Carmina Burana* de Carl Orff e o tom é denso e sombrio, remetendo a tradições medievais. Esta sonoridade vai pontuar diversas passagens, sempre com o intuito de promover um efeito dramático.

Repentinamente, há um corte para o logotipo da revista *Playboy*, imagens de mulheres seminuas e o som de risadas ao fundo. Álvarez propõe, aqui, um contraste entre o ritual católico – o cerimonial do casamento – e a representação da luxúria, indicando uma hipocrisia que circundaria o mundo do personagem.

Depois de mais algumas imagens da cerimônia, entra a sequência distorcida e colorizada em tons vermelhos de um filme de gângster. Trata-se de *Scarface* (EUA, 1932), de Howard Hawks, e a sequência é aquela em que o personagem interpretado por Paul Muni sai atirando com sua metralhadora de dentro de um bolo de festa contra os convidados.

Desta maneira, todo o enredo vai sendo construído sem locução ou textos explicativos. É desnecessário descrever todas as passagens para observar que signos vão sendo reapresentados e recontextualizados, gerando novos ordenamentos lógicos de entendimento. A imagética tecida para desmoralizar a figura presidencial arremessa de volta os filmes de Hollywood, as matérias das revistas *Life*, *Playboy*,

9 No original: "El instituto cubano del arte e industria cinematográficos se honra en dedicar esta película a uno de los estadistas más ilustres de nuestro siglo, por sus excelsas virtudes ciudadanas y por su relevante devoción a la humanidad" (*L.B.J.*, Cuba, 1968).

dentre outras, produtos da cultura de massa circulantes à época, devolvidos e devidamente reabilitados pelos novos significados.

Dando continuidade a esta breve reflexão, nos deslocamos para um outro momento histórico em que filmes de caráter mais intimista e performativos também incorporaram elementos de uma imagética corrente para potencializar sua proposta. Exemplo, aqui, é o longa-metragem *Tarnation* (EUA, 2003), um registro reinventado da vida de seu próprio diretor Jonathan Caouette. Rapaz norte-americano, Caouette se filmou nas mais diversas circunstâncias durante 20 anos (desde os 11) para converter em um enredo sobre sua história, particularmente sua relação com a mãe e os avós. Neste caso, foi a linguagem adotada por Caouette, referenciada na televisão, nos videoclipes e nos filmes B, que foram alinhavados numa intensa e provocativa estrutura narrativa.

Tarnation, ao ser integralmente montado em um computador caseiro instalado no quarto do diretor, além de trazer questões vigentes até hoje sobre o papel da subjetividade no cinema documentário contemporâneo, ressalta a autoria mediada pelas tecnologias digitais, apontando as possibilidades e a autonomia que estes sistemas passariam a oferecer ainda mais nos anos seguintes.

Com um custo inicial de US$ 218,00, todo o filme foi montado em um computador Apple Macintosh com o software iMovie. Exibido pela primeira vez no festival Mix New York em Novembro de 2003 e, depois, em 2004 no festival de Sundance, recebeu um aporte de US$ 500 mil dos diretores John Cameron Mitchell e Gus Van Sant, que entraram como produtores executivos para aprimorar a qualidade do material proveniente de antigos formatos de imagem, converter no formato 35 mm para exibição no festival e pagar os direitos autorais das diversas músicas, trechos de filmes e programas de tv utilizados (MELLO, 2007).

O material que Caouette tinha em mãos era extenso e das mais diversas origens. Eram mais de 160 horas de material bruto divididas em super-8, betamax, VHS, HI-8, mini-dv e fitas cassetes de áudio (MELLO, 2007). Reconhecido na época como um representante "[...] da ode ao tarde-da-noite-em-meu-quarto-com-tecnologia-barata, um bardo do vir-a-ser adolescente, mas com a sensibilidade

texana e um toque da decadência de Tennessee Williams [...]" (RICH, 2005, tradução nossa)[10]; o processo de produção de *Tarnation* colaborou para transformá-lo numa celebridade dentro do meio cinematográfico, na época em que o filme foi lançado. Curiosamente era isso que alardeava o texto publicitário disponível no website da empresa Apple, fabricante do equipamento e do software utilizado por Caouette:

> Qualquer um é diretor. Verdade. Com iMovie, produzir um grande filme é simples como arrastar e soltar. Arraste seus melhores videoclipes para a área de projeto. Solte nela transições, efeitos e letreiros projetados pela Apple, e sua trilha sonora favorita do iTunes. Então agende sua estreia.[11] (APPLE, 2007, tradução nossa)

Mais do que um documentário autobiográfico, *Tarnation* conta a história da mãe do diretor, Renee LeBlanc. Nascida no Texas, Renee, na infância e adolescência, torna-se garota propaganda ao ser descoberta por um fotógrafo em Nova York. Após uma queda que a faz ficar imobilizada por seis meses; por indicação de um vizinho amigo da família, ela passa a receber choques elétricos em uma clínica para acelerar sua reabilitação. Entretanto, o resultado desses choques foi um completo abalo à sanidade mental de Renee, que passa a ser constantemente internada em hospitais psiquiátricos e nunca mais se recupera plenamente. Durante este período, Renee se casa com o pai do diretor, que a abandona em seguida; situação que piora após um estupro sofrido por ela na presença do então pequeno Caouette. Este, passaria a viver com os avós e desenvolveria uma aparente instabilidade emocional. Caouette sai em busca de um culpado para os males que o afligem. Um processo de expiação que culmina com a acusação direta aos avós – que agora são alçados à condição de vilões no mundo de Caouette – pelos maus tratos aplicados à filha.

10 No original: "[...] Caouette is a master of the late-at-night-in-my-room-with-cheap-technology ode, a bard of adolescence coming into being, but with Texan sensibility and a touch of Tennessee Williams [...]".

11 No original: "Everyone's a director. Really. With iMovie, putting together a great movie is as quick as drag and drop. Drag your best video clips to the project area. Drop in Apple-designed transitions, effects, titles, and your favorite iTunes soundtrack. Then schedule your opening night". Disponível em: <http://www.apple.com>. Acesso em: 12 jul. 2007.

A estrutura do filme forma-se por um longo *flashback*. No início, acompanhamos Caouette atendendo um telefonema em que fica sabendo de uma overdose por medicamentos de sua mãe. A partir de então, um *travelling* feito de dentro do ônibus que o conduz arremessa o espectador para as reminiscências do diretor, em que a história passa a ser contada por meio de intertítulos em ordem cronológica, desde o casamento dos avós.

Os personagens são apresentados como gestados em uma ficção que tem seu protagonista heroico e a vilania dos seus antagonistas, o que nos leva a entender que o sentido maior talvez estivesse em dar vazão na tela àquilo que não poderia ocorrer nas vidas ordinárias daquela família texana, instaurando um espaço de fantasia ao apropriar-se da cultura pop audiovisual. Como um Narciso que contempla seu reflexo na lente de sua câmera, *Tarnation* alinha-se com precisão ao que estaria por vir; uma sociedade marcada pelo hedonismo desmedido, tão bem representada hoje pelas redes sociais e outros fenômenos de internet.

Voltando à questão da imagem técnica digital, mais recentemente, inúmeros documentários a tem incorporado como recurso na viabilização de seus intentos, como o curta-metragem dirigido por Gabriel Mascaro, *As aventuras de Paulo Bruscky* (Brasil, 2010). Aqui, Mascaro fez uso da plataforma de interação tridimensional, o Second Life, para dar o feitio necessário à imaginação do artista pernambucano Paulo Bruscky (1949-). Como artista, inventor e performer, Bruscky carrega no amplo conjunto de sua produção a subversão ao uso convencional dos sistemas comunicacionais, como a Arte Postal, os filmes em xerox, os outdoors e tantos outros mais.

No filme de Mascaro, o artista pernambucano passeia pelas suas reflexões sobre arte, cultura e sociedade que se materializam e compõem o ambiente, como o trecho em que afirma que os "[…] historiadores nem sempre falam a verdade, então é a arte que deixa um registro da História mais bem feito, mais real". Logo, tudo se funde na mesma matéria, não há mais limites físicos entre a câmera, o espaço e seu personagem, que está reconstruído como imagem

digital tridimensional (Figura 1) para assim escapar do mundo histórico. Em um determinado trecho, ele fala sobre um de seus projetos: a criação de um filme sem câmera, sem projetor, sem película, com imagens presas aos batentes do trilho do trem, vistas pelo movimento do próprio ao ter seu piso vazado. Seria um filme apartado do dispositivo, algo que se efetiva pelo próprio documentário ao concretizar a proposta do artista.

Figura 1: O artista Paulo Bruscky como personagem no software Second Life.

Fonte: Filme *As aventuras de Paulo Bruscky* (Brasil, 2010).

Desta maneira, se a imagética digital foi adotada por Mascaro como veículo para corporificar o pensamento e os anseios do artista pernambucano, algo inverso ocorre nos procedimentos realizados pelo cineasta e teórico alemão Harun Farocki (1944-2014). Na videoinstalação *Parallel* (Alemanha, 2012-2014), Farocki produz quatro vídeos que abordam temas como "elementos", "espaços", "movimentos" e "personagens" para refletir por meio de uma narração sobre como as imagens pós-fotográficas, geradas no interior dos games, traduzem a seu modo impasses e inquietações da condição pós-moderna quando, por exemplo, desestabilizam o olhar do espectador ao oferecer-lhe a possibilidade de contemplar uma mesma cena sob diferentes ângulos e condições.

Nos dias de hoje, a apropriação da imagética pós-fotográfica para criação de narrativas circula intensamente pela rede e está cada vez mais próxima do

espectador comum. São os denominados machinimas que, se por vezes ainda não contemplam uma interação muito rica com personagens – uma vez que os enquadramentos previstos para câmera ainda valorizam o distanciamento, colocando em evidência cenários e ambientes –, por outro lado já são capazes de fornecer uma miríade de elementos visuais capazes de contextualizar narrativas e ambientar uma grande diversidade de enredos. Há diversas produções em *machinimas* geradas para "documentalizar" ou elaborar como ficção desde situações mais prosaicas do universo juvenil, como inadequação social, até casos como violência doméstica e abusos. Um dos softwares mais utilizados neste tipo de produção é o *The Sims*, um simulador de vida em sociedade lançado no ano 2000 que permite ao jogador administrar agentes virtuais, desde as funções fisiológicas mais básicas até aspectos emocionais e comportamentais.

Um dos pioneiros nesta proposta dos *machinimas* serem um campo de criação para autores sem acesso aos meios de produção audiovisual é o curta-metragem *The french democracy* (França, 2005) (Figura 2), dirigido por Koulamata, pseudônimo de Alex Chan, francês, descendente de chineses, com 27 anos na época e sem qualquer experiência cinematográfica anterior. O título carrega uma ironia ao contar os acontecimentos ocorridos em outubro de 2005, quando uma convulsão social tomou as ruas de diversos subúrbios em Paris. Chan teve a iniciativa de fazer *The french democracy* ao acompanhar os juízos de valor emitidos pela mídia que cobria o episódio.

O estopim foi a morte de dois jovens, Zyed Benna e Bouna Traoré que, após fugir de uma abordagem policial, foram eletrocutados ao se esconderem numa subestação de eletricidade.

Feito em quatro dias com o software The Movies e legendas em um inglês simplista por não ter um microfone disponível, *The french democracy* foi disponibilizado no site da produtora do game (Lionhead) e teve imensa repercussão. Principalmente ao explicitar pelas próprias vítimas toda a discriminação racial, cultural, religiosa, além de todos os problemas sociais e a violência policial a que estavam submetidos cotidianamente.

Figura 2: Cenas do curta-metragem *The french Democracy* (França, 2005)

Fonte: Disponível em: <http://bit.ly/2OfLWzw>. Acesso em: 5 nov. 2018

Ao final do curta-metragem é feita uma homenagem a Benna e Traoré e, assim, por meio do despojamento amador de uma imagem técnica digital ainda precária, mas que estava presente no cotidiano dos garotos dos subúrbios parisienses, despontou uma das mais legítimas formas de se lamentar a ausência dos tão aclamados ideais franceses de liberdade, igualdade e fraternidade.

Como no universo dos games transcorre um processo intenso e contínuo, em que a cada nova versão de um produto a imagem pós-fotográfica ganha intensidade e fidedignidade, há um imenso manancial aberto para criação de outras produções audiovisuais, uma espécie de usina geradora de enquadramentos a partir das movimentações de uma câmera virtual manipulada pelo jogador. Isto faria com que documentários de reconstituição histórica se tornassem possíveis de serem realizados com, por exemplo, games como *Assassin's Creed*[12], cujas versões costumam trazer uma meticulosa reconstituição de época por onde circulam personagens célebres. A versão lançada em 2015, denominada Syndicate, que se passa em Londres durante a revolução industrial, não deixa de representar a formação da classe operária e ter como personagens a Rainha Vitória, o naturalista Charles Darwin, o escritor Charles Dickens e até mesmo o filósofo Karl Marx (Figura 3).

12 Site oficial do game *Assassin's Creed* (Ubisoft) no Brasil. Disponível em: <https://www.ubisoft.com/pt-br/game/assassins-creed-syndicate/>. Acesso em: 5 nov. 2018.

Figura 3: Personagens históricos no game *Assassin's Creed*, edição Syndicate (2015), a Rainha Vitória (1819-1901), Charles Dickens (1812-1870), Charles Darwin (1809-1882) e Karl Marx (1818-1883)

Fonte: Assassins Creed. Disponível em: <https://www.ubisoft.com/pt-br/game/assassins-creed-syndicate/>. Acesso em: 5 nov. 2018

Porém, há um caso em que este potencial começa a ser explorado, como no curta-metragem *Stigler* (EUA, 2013)[13], dirigido e produzido por Nick Gillin (pseudônimo "Nassault"), um estudante de cinema na Art Center College of Design em Pasadena, Califórnia. Realizado com o War Thunder[14], um simulador multiplayer de combates aéreos e terrestres inspirado na Segunda Guerra Mundial e produzido pela desenvolvedora de softwares russa Gaijin, *Stigler*, nos seus pouco mais de oito minutos de duração, reencena um episódio ocorrido em território alemão que ganhou muita notoriedade pelo seu desdobramento nos anos posteriores.

No início do filme, um introito na forma de intertítulo com letras brancas em fundo preto anuncia:

13 O curta-metragem encontra-se disponível em: <https://bit.ly/2DnEodf>. Acesso em: 5 nov. 2018.

14 Site oficial do game War Thunder disponível em: <http://bit.ly/2Q52jk9>. Acesso em: 5 nov. 2018.

> Em 20 de dezembro de 1943, depois de um bem-sucedido bombardeio à cidade de Bremen, a "fortaleza voadora" de Charles 'Charlie' Brown foi seriamente danificada pelos caças alemães. Detectando o B-17 de Charlie sozinho, e isolado atrás, o piloto da Luftwaffe e ás Franz Stigler tinha uma oportunidade de abater o debilitado bombardeiro[15]. (STIGLER, 2013, tradução nossa)

Em seguida somos deslocados à cidade alemã de Bremen, em que cenas do céu a partir de uma paisagem rural nevada são vistas do solo para logo em seguida surgirem aeronaves de combate em posição de ataque. Ao som de gritos, por alguns segundos a câmera em solo oscila em planos fechados e desfoques que tentam registrar em vão um grupo de soldados manuseando um canhão antiaéreo para dissuadir o ataque, que é inevitável. A câmera assume agora o espaço aéreo e o ponto de vista dos bombardeiros, que despejam sua carga letal por sobre a cidade. Em seguida, um enquadramento com a linha do horizonte ao fundo mostra a retirada das aeronaves após o ataque e a reação dos caças alemães, dando início a um intenso combate aéreo que nos é apresentado por uma câmera trêmula que, por vezes, está em solo e, por vezes, assume o ponto de vista dos pilotos. Neste trecho, torna-se importante ressaltar que, se o ambiente é uma reconstrução digital de batalha, a instabilidade da imagem não é um mero falseamento de toda tensão em curso, pois a natureza da câmera virtual está indiscernível naquele espaço arquitetado, ou seja, é sensível aos mesmos efeitos que os outros elementos de cena.

Após o combate, vemos o B-17 voando sozinho e muito avariado. Ouve-se a voz dos pilotos no rádio sendo instruídos para retornarem à base com segurança. Vemos então um caça alemão aproximar-se do B-17. Em seguida, a câmera assume o ponto de vista do piloto Franz Stigler, que coloca a aeronave norte-americana sob a mira de seu armamento. Para acentuar o plano subjetivo e superar as limitações que o software oferece no que diz respeito à caracterização física de

15 No original: "On the 20th of December, 1943, after a successful bomb run on Bremen, Charles 'Charlie' Brown's B-17 Flying Fortress was severely damaged by German fighters. Spotting Charlie's B-17 alone, and straggling behind, Luftwaffe pilot and ace Franz Stigler had an opportunity to shoot down the crippled bomber" (STIGLER, 2013).

personagens, ouvimos apenas a respiração profunda e ansiosa do piloto. Vemos então que o mesmo se aproxima, chegando a estabelecer um contato visual entre os pilotos, emparelhando os aviões. Enquanto esta aproximação transcorre, um texto se sobrepõe à cena com a declaração do piloto alemão, reiterando o que foi mostrado: "Eu não tive coração para executar aqueles bravos homens. Voei ao lado deles por um longo tempo. Eles estavam tentando desesperadamente chegar à casa, e eu estava deixando-os fazer isso. Eu não poderia ter atirado contra eles."[16] (STIGLER, 2013, tradução nossa).

Por fim, um outro intertítulo anuncia o desfecho, dizendo que, entre 1990 e 2008, Charlie Brown e Franz Stigler se tornaram amigos íntimos e assim permaneceram até a morte de ambos no ano de 2008. Haviam se reencontrado somente 47 anos depois, nos Estados Unidos, num encontro de ex-combatentes (MAKOS; ALEXANDER, 2012). Ao final, uma fotografia mostra os dois ex-pilotos idosos sendo homenageados em um evento (Figura 4), uma foto que tem o efeito de articular uma reconexão com o mundo histórico ao instaurar um novo espaço em que passado, presente, real e simulado se fundem organicamente.

Figura 4: Fotografia dos ex-pilotos Charlie Brown e Franz Stigler na cena final.

Fonte: *Stigler* (EUA, 2013)

16 No original: "I didn't have the heart to finish those brave men. I flew beside them for a long time. They were trying desperatly to get home, and I was going to let them do that. I could not have shot at them" (STIGLER, 2013).

Portanto, conclui-se que, mesmo sendo uma obra despretensiosa pelas limitações de uma narrativa que teve de apelar a textos para exprimir-se e a um tom evidentemente romantizado que floreia relatos de guerra – efeito reforçado pelas canções ao estilo New Age[17] –, *Stigler,* ainda assim, carrega uma proposta instigante. Primeiramente, por demonstrar o protagonismo dos videogames na ascensão da imagem pós-fotográfica, tornando desnecessários dispendiosos orçamentos para reconstituições históricas, o que consequentemente coloca ao alcance de muitos o potencial para (re)contar fatos, refazer versões e reinterpretar relatos do mundo. Mas, além disso, também nos faz refletir sobre toda a tradição fundada no estatuto da câmera como captador e organizador de fenômenos. Nos procedimentos dos *machinimas,* a câmera é agora parte integrante da diegese fílmica, a matéria da câmera e do seu registro é a mesma do ambiente filmado, numa inusitada ocorrência em que o filme engendra sua própria câmera.

Referências

APPLE. Apple, 2007. Disponível em: <http://apple.com>. Acesso em: 12 jul. 2007.

BARNOUW, E. *Documentary:* a history of non-fiction film. New York: Oxford University press, 1979.

BAUDRILLARD, J. *Tela total, mitos-ironias de era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

CHANAN, M. *The politics of documentary*. London: British Film Institute, 2012.

DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

17 As músicas *Near Light* e *Stutter* utilizadas no curta-metragem foram compostas pelo músico islandês Ólafur Arnalds. Site oficial: http://olafurarnalds.com/

FAROCKI, H. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

FLUSSER, V. Sintetizar imagens. In: FABRIS, A; KERN, M. L. B. (Orgs.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006.

HARDY, F. (Org.). *Grierson on documentary*. London: Faber and Faber, 1979.

MACHADO, A. *O sujeito na tela*. São Paulo: Paulus, 2007.

MAKOS, A.; ALEXANDER, L. *A higher call:* an incredible true story of combat and chivalry in the war-torn skies of world war II. New York: Berkley Caliber, 2012.

MELLO, M. Os tormentos de Caouette. *Revista Teorema: Crítica de cinema,* n. 11, p. 44-48. Porto Alegre, set. 2007.

MORAN, P.; PATROCINIO, J. (Orgs.). *Machinima.* São Paulo: Cinusp, 2011.

MORAN, P. Deslocamentos de Paulo Bruscky por Gabriel Mascaro: um documentário no Second Life. *Revista Z Cultural*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, ano VIII, n.1. Disponível em: <http://bit.ly/2Q5hXfu>. Acesso em: 20 abr. 2018.

NICHOLS, B. *Representing reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

_____. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2001.

NÓVOA, J.; FEIGELSON, K.; FRESSATO, S. B. (Orgs.). *Cinematógrafo:* um olhar sobre a história. Salvador: EdUfba; São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

PRIOSTE, M. *O cinema documentário de Santiago Álvarez na construção de uma épica revolucionária*. 2014. 248 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo,.

RICH, B. R. Tell it to the camera. *Sight & Sound Magazine,* British Film Institute, London, abr. 2005. Disponível em: <http://bit.ly/2P0zmcy>. Acesso em: 20 jul. 2016.

submetido em: 24 abr. 2018 | aprovado em: 08 jun. 2018

número 24 | volume 12 | julho - dezembro 2018 RuMoRes
DOI:10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.145594

Mashups de horror, western e melodrama na série de televisão *The walking dead*[1]

Mashups of horror, western e melodrama in the TV series The walking dead

Laura Cánepa[2]

1 Este artigo tem como base a comunicação apresentada no I Cinemídia Intermidialidades, encontro internacional realizado na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) entre os dias 16 e 20 de novembro de 2015.

2 Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Doutora em Multimeios pela Unicamp. E-mail: laurapoa@hotmail.com.

Resumo

Este trabalho tem o objetivo de discutir o papel da série de televisão *The walking dead* num processo de popularização e, ao mesmo tempo, de esvaziamento da ameaça do monstro-zumbi – tanto na sua própria diegese quanto fora dela. Para tanto, traz algumas considerações sobre a tradição das histórias de mortos-vivos e também sobre a reciclagem dessa tradição ao longo das oito temporadas já exibidas de *The walking dead*, nas quais os realizadores vêm explorando as ligações, já presentes na série original de quadrinhos, com outros gêneros narrativos, em particular o *western* e o melodrama.

Palavras-chave

Televisão, séries, EUA, *The walking dead, mashup*.

Abstract

This paper aims to discuss the role of the television series *The walking dead* in a process of popularization and at the same time emptying the threat of the monster-zombie. It brings some considerations on the tradition of undead stories, as well as the recycling of this tradition throughout the eight seasons of *The walking dead* on television, in which the directors have been exploring the connections already present in the original graphic novel series, with other narrative genres, specifically the western and the melodrama.

Keywords

TV, series, EUA, The walking dead, mashup.

Cadáveres andantes, mortos-vivos, zumbis. Esses monstros, que quase sempre andam em bandos e perambulam sem rumo, famintos por vísceras humanas, vêm se multiplicando no imaginário audiovisual desde os anos 1960. Mas, na segunda década dos anos 2000, parecem ter sido devorados pela indústria cultural com tamanha avidez que seu aspecto originalmente transgressor talvez comece a mostrar sinais de cansaço. Isso se verifica por sua insistente presença no cinema, na televisão, nos quadrinhos, nos jogos eletrônicos, na literatura e na publicidade (Figura 1), e também na produção de fãs, em vídeos amadores e até mesmo em artigos infantis (Figura 2).

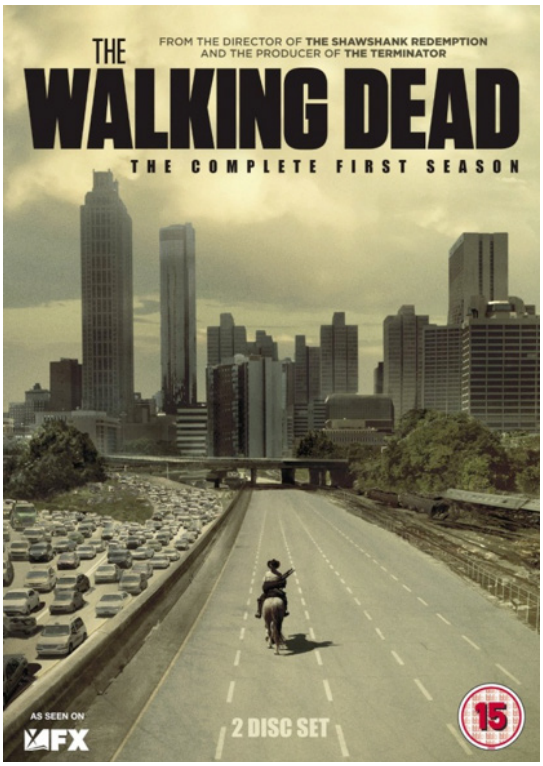
Figuras 1 e 2: Anúncio brasileiro da empresa de vendas e trocas online OLX, veiculado na televisão brasileira em 2014; capa do livro infantil *Zumbizito – descubra seu segredo*, de Stanley Nudelman

Um dos produtos responsáveis pela integração e acomodação desses monstros à paisagem midiática foi a série televisiva estadunidense *The walking dead*, criada por Frank Darabont para o canal de TV a cabo AMC em 2010 e ainda sem previsão de encerramento. A história foi inspirada na série de quadrinhos homônima escrita por Robert Kirkman e desenhada por Tony Moore e Charlie Adlard, que já soma mais de 170 capítulos lançados desde 2003.

O objetivo aqui é discutir o papel de *The walking dead* num processo de popularização e, ao mesmo tempo, de esvaziamento da ameaça do monstro-zumbi – tanto na diegese da série de TV quanto fora dela. Para tanto, o presente

trabalho traz algumas considerações sobre a tradição das histórias de mortos-vivos e, também, sobre a reciclagem dessa tradição ao longo das oito temporadas completas até agora exibidas de *The walking dead*, nas quais os realizadores vêm explorando as ligações já presentes na série de quadrinhos com outros gêneros narrativos, em particular o *western* e o melodrama.

Por tratar-se de um ensaio de caráter amplo e inicial, não será possível fazer aqui uma análise exaustiva ou detalhada do produto televisivo (Figura 3), nem uma comparação sistemática com a série de quadrinhos (Figura 4). O que proponho, em vez disso, são considerações que possam nos ajudar a compreender o fenômeno de popularidade de *The walking dead* na TV. Neste sentido, vale destacar que, apesar do tema dos mortos-vivos comedores de carne humana ser praticamente inédito em séries de televisão, *The walking dead* vem se mantendo nos primeiros lugares de audiência nos EUA, e também como uma das narrativas seriadas audiovisuais mais populares do planeta.



Figuras 3 e 4: Anúncio da primeira temporada de *The walking dead* na TV; capa do número 132 da série de quadrinhos *The walking dead*

Por exemplo, segundo dados amplamente divulgados, a estreia da quinta temporada, em 12 de outubro de 2014, bateu inúmeros recordes de audiência, incluindo o de episódio de drama mais assistido da história da TV a cabo americana até então, conquistando 17,3 milhões de telespectadores. Mesmo com a queda de audiência que vem se verificando nas duas últimas temporadas, a série ainda conta com uma média de cerca de seis milhões de espectadores por episódio na primeira transmissão[3]. O sucesso já deu origem a um *spin-off*, intitulado *Fear the walking dead*, criado por Dave Erickson e Robert Kirkman em 2015, que se encontra na quarta temporada. No Brasil, o sucesso da série original fez com que, desde 2015, os novos episódios passassem a estrear no país simultaneamente com a TV americana, no canal a cabo Fox. Além disso, a série conta com um *aftershow*[4] intitulado *Talking dead* (exibido no Brasil apenas no canal a cabo Fox Premium), que conta com a participação de fãs do programa e de membros do elenco.

The walking dead: horror, western, melodrama

Em trabalho recente sobre o jogo eletrônico *The Last of Us* – que, como a série *The walking dead*, baseia-se no tema da hecatombe zumbi –, observávamos que o horror foi, durante todo o século XX, um dos gêneros mais recorrentes nos produtos da indústria cultural, legando ao imaginário do século XXI uma grande quantidade de tipos adaptáveis a diversas situações narrativas. Assim, monstros de diferentes origens, cientistas loucos, entidades extraterrestres, objetos animados e toda sorte de doidos varridos formaram um repertório poderoso e disseminado, onipresente nos produtos midiáticos – e o resultado dessa onipresença se verifica, hoje, em diversas narrativas nas quais o imaginário do horror "se apresenta incorporado à experiência cotidiana, e não mais como um evento extraordinário" (CÁNEPA; FALCÃO, 2016, p. 11).

3 Cf. site da série. Disponível em: <http://bit.ly/2CPn5AG>. Acesso em: 31 jan. 2018.

4 Espécie de *talk show* exibido logo após a transmissão dos novos episódios, com a participação do elenco da série.

Percebe-se, por exemplo, que, de acordo com o mundo da ficção apresentado por séries de TV como *Buffy – A caça-vampiros* (1997-2003, criada por Joss Whedon), *Dexter* (2006-2013, James Manos Jr.) e outras, podemos encontrar com facilidade um vampiro, um lobisomem ou um *serial-killer* em cada esquina. Esse processo de incorporação do horror ao cotidiano permite que ele facilmente se apresente em cruzamentos com outros gêneros, não raro se transformando em *outra coisa* (CÁNEPA; FALCÃO, 2016, p. 12). Trata-se de um fenômeno já visto tanto na TV quanto em outros meios (como a literatura, o teatro e o cinema), mas que vem se acentuando em anos recentes, juntamente com um processo mais amplo de complexificação das narrativas televisivas, que tem na combinação de gêneros uma de suas marcas (MITTEL, 2012, p. 36).

Por exemplo, o termo em voga *mashup* (mistura), mencionado no título deste trabalho, é uma expressão "importada" da música eletrônica pela literatura desde o improvável fenômeno do best-seller *Orgulho e preconceito e Zumbis* (*Pride and prejudice and Zombies*, de Seth Grahame-Smith), lançado no dia 01 de abril de 2009. A data não foi escolhida ao acaso. O livro trazia, literalmente, uma "mistura" do clássico de Jane Austen com uma aventura de horror repleta de jovens virginais combatendo monstros comedores de carne humana. O sucesso originou outras obras do mesmo autor (como *Abraham Lincoln, caçador de vampiros*, de 2010) e também de outros autores, como o brasileiro Lúcio Manfredi, que lançou o romance *Dom Casmurro e os Discos voadores* (2010). Algumas dessas histórias, por sua vez, inspiraram produtos como gibis, filmes, jogos eletrônicos e programas de TV, reforçando a cultura da *remixagem* (LESSIG, 2008), que tão bem caracteriza a nossa época.

Mas há misturas mais antigas do horror com outros gêneros, particularmente com a comédia (HALLENBECK, 2009). Na TV estadunidense, observa-se esse fenômeno desde os anos 1960, em séries retomadas diversas vezes como *Família Addams* (*Addams Family*, 1964-1966, David Levy) e *A turma do Scooby Doo* (*Scooby Doo*, *where are you?*, 1969-1971, Hannah & Barbera). A década de 1960 viu também o início de um famoso "novelão" de horror, com inúmeros

personagens e trama melodramática: *Sombras da noite (Dark shadows,* 1966-1971, Dan Curtis), retomada em 2012 por Tim Burton, em filme homônimo. Outra série sempre lembrada é a clássica *Além da Imaginação* (*The twilight zone*, 1959 a 1964), criada por Rod Serling para TV dos EUA em forma de antologia (isto é, com episódios independentes), e que teve diversos *remakes* e cópias ao longo dos anos. Essa mesma série já estava inspirada na antologia *Hitchcock presents* (1955-1965). Nessas duas séries, era comum que episódios misturassem gêneros como a fantasia, a comédia, o drama familiar, o melodrama e a aventura com o horror.

Desde meados dos anos 1990; porém, o horror tem sido incorporado com cada vez mais frequência por produtos seriados vinculados a outros gêneros narrativos, como a ficção-científica em *Arquivo X* (1996-2002; 2017-2018; Chris Carter) e *Lost* (2004-2010, J.J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon Lindelof); o policial em *Twin Peaks* (1990-1991; 2017, Mark Frost e David Lynch); o juvenil em *Pânico* (*Scream*, 2015 -, Wes Craven) e *Scream queens* (2015-2016, Iann Brennan, Brad Falchuk, Ryan Murphy); o romance em *Vampire diaries* (2009-2017, Julie Plec, Kevin Williamson) e *True blood* (2008-2014, Alan Ball); a ação em *Angel* (1999-2004, David Greenwalt, Joss Whedon) e *Supernatural* (2005-, Eric Kripke), entre outros. Particularizando essa discussão, este trabalho traz considerações sobre *The walking dead*, observando a relação da série de horror com o *western* clássico, que trata dos conflitos entre os imigrantes que chegaram ao terrirório americano e os indígenas, e com o melodrama, particularmente aquele de tipo novelesco, que traz dezenas de personagens ligadas por relações territoriais e familiares, em conflitos retratados de forma maniqueísta.

No que se refere ao *western*, são diversas as aproximações propositais feitas pelos criadores, tanto da série de quadrinhos (como observa HASSLER-FOREST, 2012) quanto da televisiva. Essas aproximações podem ser verificadas nos aspectos temático-narrativos, mas também em achados imagéticos, como se observa, por exemplo, nas tomadas do policial Rick Grimes (Andrew Lincoln) andando a cavalo pela cidade sitiada na primeira temporada da série

(Figura 3), e que deu origem a diversos *memes*, como o reproduzido abaixo (Figura 5), em que o ator é substituído pelo astro do faroeste John Wayne (1907-1979). Tais aproximações ganham, em *The walking dead*, contornos muito evidentes, retomando antecedentes cinematográficos cultuados como *Billy The Kid versus Drácula* (William Beaudine, EUA, 1966), *O colecionador de almas* (*Dust Devil,* Richard Stanley, RU, 1992) e *Vampiros* (*Vampires*, John Carpenter, EUA, 1999).

Figura 5: *Meme* que circula nas redes sociais do mundo todo desde 2010, e que coloca o astro dos *westerns* hollywoodianos John Wayne na "pele" do policial Rick de *The Walking Dead*

Como ocorre em muitos *westerns* e histórias de zumbis, *The walking dead* reúne personagens esteriotipadas que são obrigadas a lutar pela sobrevivência, quase sempre em constante deslocamento, negociando suas idiossincrasias enquanto enfrentam um inimigo comum: os índios, no primeiro caso, e os mortos-vivos, no segundo. Também em *The walking dead* e nos *westerns* clássicos, os protagonistas positivos carregam a esperança no processo civilizatório, opondo-se tanto à "selvageria" de uns (os nativos americanos ou os zumbis) quanto à

"tirania" de outros (os grupos de bandoleiros e seus líderes sociopatas, em ambos os casos). Do mesmo modo, tem-se mundos em eterno conflito territorial, dotados de uma natureza inclemente que não provê com facilidade as necessidades básicas de alimentação, abrigo, higiene e conforto de seus habitantes.

As dificuldades de relacionamento provocadas pela convivência forçada entre os protagonistas positivos geram ainda outra semelhança notável entre *The walking dead* e o modelo de *western* consagrado por filmes como *No tempo das diligências* (*Stagecoach*, John Ford, 1939). Em ambos os casos, apesar da ameaça inimiga ser a geradora do desafio principal da sobrevivência, este logo se transformará num problema menor, que poderá ser resolvido com relativa facilidade por um pequeno contingente humano armado, paranóico e que acredita em princípios democráticos e no diálogo – desde que apenas para a resolução de conflitos surgidos internamente no grupo. Assim, os inimigos originais logo passam a ocupar uma posição secundária, coadjuvando uma aventura na qual o desafio das relações humanas em condições extremas é o foco de maior interesse dramático.

No entanto, vale destacar que há certa inversão irônica relativa ao *western* em *The walking dead*, o que ajuda a compreender seu posicionamento no mundo atual, no qual os ideais da conquista do Oeste parecem ter chegado a certo esgotamento. Afinal, as personagens da série agora se deslocam para o lado oposto àquele que consagrou os filmes de cowboys. Sua viagem não é mais para o Oeste — aquele pedaço da América considerado selvagem e aberto à conquista pelo homem branco dois séculos atrás —, mas para o Leste, onde buscam na cidade de Washington, capital do país, algum resquício de esperança na ordem e na autoridade estatal e militar.

Além do *western*, outro gênero estruturante de *The walking dead* – e do qual seria muito difícil escapar ao longo de várias temporadas e com um número muito grande de personagens – é o melodrama de tipo novelesco, repleto de subtramas envolvendo segredos e dilemas familiares, traições, ciúme e histórias de amor ameaçadas. A segunda temporada *The walking dead*, por exemplo, que

assinala a saída do criador Frank Darabont da direção por divergências com a AMC, é um marco do "novelão". Basicamente, a trama isolou o grupo de personagens lideradas pelos policiais Rick (Andrew Lincoln) e Shane[5] (Jon Bernthal) em um único cenário – a fazenda do médico, pastor e ex-alcoólatra Herschel Greene (Scott Wilson). O objetivo? Encontrar a pré-adolescente desaparecida Sophia (Madison Lintz), filha da dona-de-casa Carol (Melissa McBride). Esta, por sua vez, na temporada anterior, perdera o marido Ed (Adam Minarovich) para uma horda de mortos-vivos num acontecimento terrível que, ironicamente, também a libertara de uma situação de opressão e violência doméstica.

A necessidade afetiva de recuperar uma pessoa querida pelo grupo, aliada à relativa proteção sentida por todos pelo confinamento na fazenda, acabam servindo como gatilhos para as personagens apresentadas na primeira temporada de *The walking dead* descobrirem e expressarem suas verdadeiras personalidades. E a revelação de suas faces genuínas logo estabelecerá uma oposição entre um "mocinho" (Rick) e um "vilão" (Shane) – estrutura maniqueísta tipicamente melodramática, surgida dentro do próprio grupo. Em temporadas posteriores, outros personagens masculinos externos ao grupo voltarão a desafiar Rick em moldes parecidos: o "Governador" (David Morrisey), na terceira e quarta temporadas, e o temido Negan (Jeffrey Dean Morgan), o maior vilão da série, que surgiu como personagem a partir do final da sexta temporada. Já as líderes femininas de grupos rivais ou aliados (como Jadis, interpretada por Pollyanna McIntosh, personagem conhecida como a "mulher do lixão"), constituirão ameaças menores e mais ambíguas.

O conflito entre os dois policiais já estava delineado na primeira temporada, quando Rick, após acordar sozinho num hospital em pleno apocalipse zumbi, reencontra seu ex-parceiro no mesmo acampamento de sobreviventes onde estão sua esposa Lori (Sarah Wayne Callies) e seu filho Carl (Chandler Riggs). Shane, então, fica submetido a uma enorme pressão, pois, além de não ter sido capaz

5 Mesmo nome do protagonista do *western* clássico *Os brutos também amam* (*Shane*, George Stevens, 1953), interpretado por Alan Ladd.

de resgatar o amigo, estava iniciando um romance com Lori, ao mesmo tempo em que estabelecia vínculos de mentoria com Carl. As coisas pioram muito na segunda temporada quando, depois de se reconciliar com Rick, Lori revela estar grávida. O ciúme e a frustração levam Shane a tentar eliminar o ex-parceiro numa emboscada – plano interrompido pelo próprio Rick e por Carl, que acabam sendo obrigados a matar Shane.

O assassinato possibilita a retomada gradual das relações entre pai e filho, postas em crise pela aproximação do menino com Shane. E os laços se complicarão na terceira temporada, quando Carl será obrigado a realizar uma cesariana em Lori, matando-a para salvar a vida da irmã recém-nascida. Quatro temporadas depois, o próprio Rick reconhecerá, em diálogo com sua nova companheira, Michone (Danai Gurira), ter certeza de que a pequena Judith é, na verdade, filha de Shane, mas que isso não faz diferença em seu compromisso com a criança. E os problemas da família de Rick são apenas uma parte das diversas subtramas surgidas ao longo da série, como o romance entre os jovens Maggie (Lauren Cohan) e Glenn (Steven Yeun); a separação dos irmãos marginais Daryl (Norman Reedus) e Merle (Michael Rooker); a reabilitação do guerreiro descontrolado Morgan (Lennie James) pelo psiquiatra Eastman (John Carroll Lynch); o triângulo amoroso entre Abraham (Michael Cudlitz), Rosita (Christian Serratos) e Sasha (Sonequa Martin-Green), entre muitas outras.

Uma breve história dos zumbis

A partir dessa constatação da presença de algumas características do melodrama e do *western* na estruturação da narrativa de *The walking dead*, a pergunta que surge é a seguinte: que elementos a série acrescenta à tradição das histórias de zumbis (ou apenas "*walkers*", na versão em inglês) quando as leva para a televisão? E, neste sentido, podemos ainda perguntar: que impacto isso tem na nossa relação com o imaginário dos mortos-vivos, num momento em que eles se tornam o tema de uma das séries mais populares da TV mundial?

No final dos anos 1960, o cineasta George Romero, até então um jovem dedicado a filmes publicitários, lançou o longa-metragem *A noite dos mortos vivos* (*Night of the living dead*, 1968), tido como obra inaugural do moderno filme de zumbi. Pouco depois, ele vaticinou que suas criaturas canibais podiam ser compreendidas como o proletariado dos monstros. Afinal, diferentemente de figuras aristocráticas do horror clássico (como o Conde Drácula), os mortos-vivos de Romero não tinham nome próprio, bens ou poder de fala; andavam quase sempre em bandos e maltrapilhos, tendo como único objetivo saciar a necessidade básica da própria alimentação:

> Relegados a uma posição análoga ao que muitos entenderiam por *alienação*, os zumbis de Romero eram, como observa Larsen (2010), pura necessidade". Não se percebia em sua existência qualquer desejo genuíno ou reflexão sobre moralidade e livre-arbítrio – "no entanto, essas questões assombrariam suas vítimas, obrigadas a lidar com o perigo da desumanização representada pelo contágio e pela implosão social provocada pela chegada dos monstros. (CÁNEPA; FALCÃO, 2016, p. 12).

Até que se alcançasse esta "fórmula", os cadáveres andantes trilharam um caminho tortuoso. Como descreve Fernando Vugman, "o zumbi [...], diferentemente de monstros [...] oriundos da literatura [...] emergiu, segundo Peter Dendle, 'nos anos 1930 como um monstro cinemático ajustado de forma única para se dirigir a muitas das tensões sociais da América do período da Grande Depressão'" (VUGMAN, 2013, p. 141). Mas, ainda que o zumbi só tenha se consagrado como monstro por meio do cinema, suas origens remontam à figura do *Ghoul*, um parente menos nobre do vampiro (chamado pelos portugueses de *Carniçal*). Costuma-se relacioná-lo também ao imaginário em torno de vítimas de epidemias como a Peste Bubônica e a Hanseníase (Lepra). Como observa Lúcio Reis Filho:

> De maneira geral, as analogias entre a lepra e a ficcional epidemia dos zumbis referem-se a elementos que compreendem as misteriosas condições do contágio; as implicações da doença, como a degeneração dos traços fisionômicos; e o medo da infecção. Consideramos também, por um lado, o histórico isolamento social dos hansenianos, e, por outro, o

> isolamento dos sãos em face da invasão dos mortos-vivos, nas narrativas ficcionais. (REIS FILHO, 2012, p. 11).

Já a alcunha mais popular dos monstros representados em *The walking dead* foi herdada da cultura centro-americana. Os *zumbis* foram introduzidos no imaginário estadunidense e europeu quando descritos pelo aventureiro William Seabrock, no romance *A ilha mágica* (*The magic island*, 1929), como corpos vivos sem alma, explorados por mestres feiticeiros no Haiti. Sua condição era como uma reencenação da escravidão que perdurou nesse país caribenho até 1794, quando foi derrubada em uma guerra travada pelos trabalhadores cativos contra os colonizadores franceses. Neste sentido, Russell (2010, p. 34) identifica no zumbi descrito por Seabrock "tanto o trauma local da escravidão quanto o preconceito religioso do observador branco quanto às religiões de matriz africana" (CÁNEPA, FALCÃO, 2016, p. 13).

Da literatura, rapidamente os zumbis haitianos foram absorvidos com muito mais energia pelo cinema de horror – que, em 1930, dava seus primeiros passos em Hollywood, tanto em produções de estúdio (como *Dracula*, 1931, de Tod Browning, produzido pela Universal) quanto em produções independentes como *Zumbi Branco* (*White Zombie,* Victor Halperin, EUA, 1932), estrelada por Bela Lugosi, ator húngaro, oriundo do teatro, que interpretara o personagem Drácula na produção de 1931. Na descrição de Vugman:

> *Zumbi Branco* estabelece as primeiras convenções específicas [do filme de zumbi]: o morto vivo como um ser escravizado por um senhor por meio da magia ou da feitiçaria (...); como ser sem vontade própria e insensível à dor; o figurino pobre, que remete ao figurino do monstro cinemático de Frankenstein (frequentemente lido como metáfora do trabalhador explorado no início da era industrial), mas também referente aos trabalhadores explorados nas colônias europeias; e a divisão dos personagens basicamente entre uma aristocracia ociosa e trabalhadores sem direitos, explorados no campo ou em uma estrutura fabril muito primitiva. (VUGMAN, 2013, p. 142).

Nos anos seguintes, os zumbis, que não estavam sujeitos ao controle de direitos autorais (ao contrário de personagens como Drácula, que pertencia à

Universal), estrelaram produções modestas de grande sucesso de público, como *A morta viva* (*I walked with a zombie*, Jacques Tourneur, 1943), uma das fitas de horror produzidas pelo ucraniano Val Lewton para o estúdio RKO, que então se recuperava de dois grandes fracassos de bilheteria em 1940 (*Cidadão Kane*, de Orson Welles, e *Fantasia*, de Walt Disney). Com o passar dos anos, o termo também passou a ser usado para identificar vítimas de experimentos científicos e invasões extraterrestres , como *Zombies of Mora-Tau* (Edward L. Cahn, 1957) ou *The astro-zombies* (Ted V. Mikels, 1968).

Paralelamente, ao longo dos anos 1960, a produtora britânica Hammer retomaria a ideia do *ghoul* em *Epidemia de zumbis* (*Plague of the zombies*, John Gilling 1966), até que Romero fez a síntese que conhecemos hoje, inspirado no livro *Eu sou a lenda* (1954), de Richard Matheson (que havia sido adaptado para o cinema em 1964, com *Mortos que matam/I am legend*, de Ubaldo Ragona e Sidney Salcon), "explorando as ideias de contágio, apocalipse e epidemia hoje tão marcantes nos filmes sobre mortos-vivos" (CÁNEPA, FALCÃO, 2016, p. 14).

Em *A noite dos mortos vivos*, Romero deu vida, segundo Steven Shaviro, aos "primeiros zumbis pós-modernos" (2015, p. 99), embora não os tenha chamado assim. Para Shaviro, nesse processo de reinvenção, os cadáveres ambulantes revelam uma nova relação contemporânea com a morte, como a quintessência das imagens midiáticas, uma vez que são réplicas de alguma coisa que um dia andou viva pela Terra (SHAVIRO, 2015, p. 100). Nesse filme e nos outros seis que se seguiram[6], Romero foi "reelaborando os significados de seus monstros, em geral produzindo alegorias satíricas que os traziam como resultado da podridão do sistema capitalista" (CANEPA, FALCÃO, 2016, p. 14).

A partir da experiência inicial de Romero, que se popularizaria ao longo da década de 1970 e geraria dezenas de imitadores em vários países do mundo, houve, como observam Reis Filho e Suppia (2011, p. 278), uma "secularização" da figura do zumbi, "agora destacada da esfera religiosa para se coadunar ao

6 (*Dawn of the dead/ Despertar dos mortos*, 1978; *Day of the dead/Dia dos mortos*, 1986; *Land of the dead/Terra dos mortos*, 2002; *Diary of the dead/Diário dos mortos*, 2007; *Survival of the dead/Ilha dos mortos*, 2009)

contexto cultural, social e político dos anos 1960" (REIS FILHO; SUPPIA, 2011, p. 278). Assim, os mortos-vivos deixaram de ser um fenômeno sobrenatural ou extraterrestre a ser temido, ou mesmo um acidente científico a ser evitado, mas passaram a representar o futuro de todos nós na sociedade capitalista: cidadãos famintos e consumidores miseráveis (CÁNEPA; FALCÃO, 2016, p. 14).

Nas três décadas seguintes, como descreve Paula Gomes (2014, p. 135-157), o fenômeno se disseminou e popularizou, dando origem a versões satíricas, *fanfictions* e a um alastramento mundial das histórias de zumbis. A partir daí, também as questões políticas receberam um olhar mais crítico às estruturas da sociedade capitalista[7], tratada como decadente e catastrófica, sobretudo por força de suas instituições mais poderosas, como o exército e as agências governamentais e científicas. Assim:

> Na "tradição" dos filmes fundada por Romero, como destaca Shaviro (2015, p. 105-106), a esperança em um futuro pós-apocalípitco está depositada naquelas personagens que estão fora das categorias principais de poder: os negros, as mulheres, os militares desertores, os bêbados etc. Em contraste, os representantes do poder estabelecido (governantes, militares, cientistas) saem-se mal, mostrando-se covardes, autoritários, irresponsáveis e, sobretudo, mais interessados em eliminar outros seres humanos do que em combater os mortos-vivos, já que esses últimos podem ser usados com fins políticos, científicos e militares. (CÁNEPA; FALCÃO, 2016, p. 15).

Em *The walking dead*, percebe-se claramente, por um lado, a continuidade da tradição fundada por Romero: o fenômeno misterioso que dá origem aos zumbis é contagioso e se propaga pela mordida, como a Raiva; não há explicação clara para o surgimento da epidemia; os zumbis são cadáveres redivivos que andam quase sempre em bandos, aparentemente sem consciência, buscando alimento em seres humanos vivos; os monstros só podem ser eliminados quando seu cérebro é atingido; a hecatombe social é muito rápida e destrói todas as instituições; os

7 A ideia de decadência associada ao surgimento dos mortos-vivos também pode ser verificada em filmes realizados em países socialistas, como o longa-metragem cubano *Juán de los muertos* (Alejandro Brugués, 2013).

grupos de sobreviventes se encontram ao acaso e competem por armas, abrigo e comida; a pobreza e a "lei do mais" forte se instalam.

Por outro lado, nessas semelhanças também reside uma importante diferença. E, neste caso, mais uma vez, a segunda temporada e o vilão Shane desempenham papeis fundamentais. Pouco antes de sua morte, Shane tivera a oportunidade de mostrar seu caráter violento e à beira da insanidade, revelando-se mais perigoso do que os próprios zumbis. No episódio 7 da segunda temporada da série de TV, depois de descobrir que Herschel recolhia mortos-vivos em um celeiro de sua fazenda na esperança de curá-los, Shane comanda um massacre de todos os zumbis lá escondidos – inclusive o da adolescente Sophia, que acaba sendo alvejada por Rick diante de Carol, sua desesperada mãe. Neste episódio, Shane, a pretexto de proteger seus amigos do perigo iminente, desobedeceu às ordens do dono da propriedade e colocou o negociador Rick na berlinda – oferecendo sua "deixa" para ser eliminado no episódio 12 da mesma temporada.

Mas, curiosamente, seu ato extremo acabou sendo também o grande legado de Shane, pois, deste momento em diante, eliminar os mortos-vivos e se impor a partir das armas para quaisquer outros seres humanos passará a ser o principal motor das ações do grupo liderado por Rick. A partir da terceira temporada, na qual o grupo ficará confinado em um presídio ao lado de criminosos sobreviventes, até mesmo a sofredora Carol descobrirá que a vida pode voltar a ter sentido se ela praticar tiro ao alvo – e logo essa mulher insegura encontrará seu talento como assassina traiçoeira e implacável, transformando-se em uma das personagens com maior grau de letalidade em *The walking dead*.

Observando-se o modo como se desdobram os eventos dramáticos vividos pelo grupo de Rick, pode-se dizer que todo o "novelão" que emoldura a história de zumbis se constitui, de certo modo, como a racionalização de uma sociedade violenta e autocentrada, na qual valores tipicamente "masculinos" de bravura, impulsividade e pretensa racionalidade assassina predominam. Com isto, reitera-se a composição ideológica do *western* clássico, o que dá a esta história de horror

conteúdos bastante tradicionais e conservadores entre aqueles que definem a sociedade estadunidense: as lideranças escolhidas são quase todas de origem branca e do sexo masculino, preferencialmente ligadas ao poder estabelecido antes da hecatombe zumbi (em particular o policial/xerife Rick e seu polêmico companheiro Shane); há o incentivo ao porte e ao uso de armas como condição básica de sobrevivência, à frente da busca de abrigos, de conhecimentos básicos de sobrevivência, de alimentação e de cuidados com a saúde; há, subliminarmente, a defesa da família tradicional e da monogamia, com a separação por morte dos dois únicos casais homoafetivos (Aaron e Eric, interpretados por Ross Marquand e Jordan Woods-Robinson; Tara e Denise, interpretadas por Alanna Masterson e Merritt Wever) e do único triângulo amoroso surgido na trama (entre Abraham, Rosita e Sacha); busca-se a preservação do grupo a qualquer custo, mesmo quando isso significa o assassinato de pessoas suspeitas sem investigação ou direito à defesa; o foco principal será a segurança do território e da propriedade privada, representada pelos abrigos conquistados.

Há tambem outros conteúdos que reforçam esses aspectos tradicionais da cultura estadunidense. Estre eles, pode-se destacar a posição das personagens afro-descendentes, quase sempre voltadas à força física ou a uma religiosidade difusa; a resistência aos regimes totalitários, como se observa no grupo liderado com mão de ferro pelo personagem do Governador (David Morrisey) na terceira e quarta temporadas; o retrato negativo de uma suposta "comunidade hippie" (chamada Terminus) que se revela, ao final da quarta temporada, como um centro de extermínio voltado ao canibalismo; a desconfiança (em maior ou menor grau) relativa às lideranças carismáticas, encarnadas pelo sanguinário Negan e pelo vacilante "Rei" Ezequiel; a visão ambígua de personagens pouco afeitos à ação física, mas que possuem conhecimentos científicos, como o mentiroso Eugene (Josh McDermitt), muito mais preocupado em usar seus conhecimentos para salvar a própria pele do que para colaborar com o grupo.

Não por acaso, da segunda temporada em diante, quase todas as personagens de *The walking dead* que reajam à ordem estabelecida por Rick,

duvidem da estrutura interna do grupo ou desenvolvam esperanças humanitárias serão implacavelmente mortas pelos zumbis ou por outros humanos de fora do grupo, reforçando sempre a tese de Shane. Esse aspecto é claramente retomado na quinta e na sexta temporadas, que confinam o grupo ao condomínio idílico de Alexandria, governado pelo casal de pacifistas formado por Deanna (Tovah Feldshuh) e Reg (Steve Coulter). Quando o grupo de Rick é convidado a mudar-se para o condomínio em nome da proteção dos habitantes, vê-se que a série parece defender uma espécie de militarização dentro das fronteiras (LINNEMAN; WALL; GREEN, 2014). Com a chegada do grupo ao condomínio, há um choque entre, de um lado, as personagens que estavam protegidas da realidade "zumbificada", e, de outro lado, o grupo de Rick, que precisa se ressocializar, mas que insistentemente vai provar aos seus anfitriões que a lógica da nova realidade é a do assassinato. Daí em diante, não matar começará a sair cada vez mais caro para os habitantes de Alexandria, como se verifica nos episódios 7 e 8 da sexta temporada, nos quais um grupo de saqueadores humanos invade o condomínio, deixando-o exposto à invasão de uma horda gigantesca de zumbis.

A morte provocada pelos desejos humanitários não poupará nem mesmo o jovem Carl no episódio 9 da oitava temporada da série. Seu desejo de paz e de um mundo menos violento será interrompido por um acidente bobo no qual será ferido por um zumbi ao tentar ajudar um desconhecido. Mesmo as cartas que ele escreve a Rick e Negan enquanto espera pela morte, pedindo que seja estabelecido um tratado de paz, serão solenemente ignoradas pelos sobreviventes. Ainda que essa morte prometa o início de um processo de pacificação para a nona temporada (prevista para estrear em outubro de 2018), a lógica da matança persistirá entre muitas personagens positivas, como se observa nos diálogos finais da oitava temporada entre Maggie, Daryl e Jesus (Tom Payne).

Comparando-se esta configuração às histórias de Romero, trata-se de uma lógica diferente. Afinal, na "tradição" fundada em *A noite dos mortos vivos*, deparar-se com a realidade dominada pelos zumbis tem, para a maioria das personagens,

um efeito de perda da coesão imaginária com o mundo (BÉGIN, 2010, p. 167). Elas são obrigadas a reinventar suas relações previamente estabelecidas e a encarar o vazio da existência e dos vícios inerentes ao poder. O morto-vivo de Romero vem, de certo modo, "demonstrar" – como todo o monstro[8] – o limite do sistema em que vivemos. Para Fernando Vugman, a "forma zumbi" de Romero é dotada de "um potencial metafórico possivelmente ainda não encontrado em nenhum outro monstro" (VUGMAN, 2013, p. 146). Para ele:

> Ao libertá-lo do domínio de um senhor (um feiticeiro, um "cientista maluco", etc.), Romero elimina a relação entre o zumbi e qualquer propósito ou finalidade, mas, ao mesmo tempo, dota-o de uma vontade incontível e sempre agressiva e destruidora. Um ser que se apresenta simultaneamente como uma força da natureza e como um ser sobrenatural. Um ser movido apenas pelo desejo de consumir, mas que nada ganha com este consumo. Uma criatura que se orienta sempre como massa, como multidão. Um monstro cuja aparência é a de alguém que "morreu em vida", ou seja, que se move como os vivos, mas cuja superfície exibe uma destruição mais profunda, interior, uma corrupção da própria alma, da própria vontade. (Ibidem).

Em *The walking dead*, os personagens, ao perceberem a crise do mundo em que vivem, representada pela hecatombe zumbi, arvoram-se em um papel messiânico como novos colonizadores dispostos a refundar seu mundo sobre velhas estruturas, sem abrir-se de fato para o novo (já que preservam o *status quo* na figura de Rick), nem entregar-se niilistamente ao fim inevitável, pois buscam manter sua comunidade e recomeçar a vida sob antigos padrões políticos e familiares. O zumbi de *The walking dead*, aparentemente, em vez de mostrar os limites da sociedade em que surgiu, reafirma o sentido original dessa mesma sociedade baseada no patriarcalismo, na existência autocentrada e no poder exercido majoritariamente por pessoas de origem branca e ocidental. Para Juliene Marques, na série, "os humanos passam a ser eliminadores de *walkers* [zumbis] e procuram promover a 'limpeza' dos lugares onde se abrigam" (MARQUES,

8 O verbo vem do Latim *demonstrare*, que significa "mostrar, apontar, indicar": DE, "para fora", + MOSTRARE, "mostrar", ligado a MONSTRUM, "sinal".

2016, p. 44). Neste sentido, para a autora, o conceito de *homo sacer*, de Giorgio Agamben (2010), pode ser utilizado para a compreensão do significado dos zumbis em *The walking dead*:

> Aquele que qualquer um pode matar sem cometer homicídio, sacrifício ou sacrilégio, sem promover nenhum tipo de condenação, é teorizado por Agamben como *homo sacer*. O filósofo (2010, p. 83) comenta que "No caso do *homo sacer,* uma pessoa é simplesmente posta para fora da jurisdição humana sem ultrapassar para a divina". Esse ser é excluído da comunidade por pertencer a Deus na sua forma insacrificável e, simultaneamente, incluído por sua matabilidade. Para Agamben (2010, p. 84, grifo do autor), "*A vida insacrificável e, todavia, matável,* é a vida sacra". A vida sacra, desprovida de qualquer direito, é intitulada também como vida nua (zoè). (MARQUES, 2016, p. 45).

O mundo sem nós

No centro das discussões recentes sobre a ficção de horror e suas expressões na cultura popular, estão em voga as reflexões sobre o horror sobrenatural empreendidas pelo escritor H.P. Lovecraft (1890-1937), escritor de ficção estadunidense que hoje tem sido relido por analistas culturais a partir de sua contribuição filosófica sobre o tema, no famoso ensaio *O horror sobrenatural em literatura* e também nas novelas e contos que produziu.Para Lovecraft, a raiz do horror sobrenatural estaria no que ele chamava de *medo do desconhecido*, descrito como "a emoção mais antiga e mais forte da humanidade" (LOVECRAFT, 2008, p. 13). Retomando as ideias de Lovecraft, o filósofo Eugene Thaker, na trilogia *In the dust of this planet* (2011), buscou compreender a força do gênero horror sobrenatural, investigando filosoficamente o *desconhecido*, a que ele chama de "mundo impensável" (*unthinkable world*, 2011, p. 1), definindo-o como aquele no qual a filosofia revela seus próprios limites, já que ela não pode se expressar de outro modo que não seja o de uma linguagem não filosófica (THACKER, 2011, p. 2). Neste sentido, "o autor aponta o horror sobrenatural como gênero privilegiado no qual o impensável assume lugar de destaque" (CÁNEPA: FALCÃO, 2016, p. 15).

Prosseguindo em sua investigação, Thacker aponta três modos básicos de conhecer o mundo que nos ajudam a compreender a função do horror sobrenatural como um tipo de *não filosofia* ou *filosofia negativa* buscada por ele (2011, p. 1). O primeiro modo seria o "mundo para nós" [*world for us*, 2011, p. 4], que é antropocêntrico, conforme compreendido pela filosofia ocidental. O segundo modo seria o "mundo ele mesmo" [*the world itself*, 2011, p. 5], composto pela humanidade e também pela Natureza que a cerca, sem que o homem esteja considerado como o centro da indagação filosófica. Por fim, o terceiro modo seria o "mundo sem nós" [*world without us*, 2011, p. 5], categoria especulativa que adotaria a perspectiva do Universo – para o qual, até onde sabemos, nós e a natureza de nosso planeta não fazemos diferença alguma:

> A partir desses modos de compreender o mundo, Thacker acredita que o horror sobrenatural pode ser compreendido como um espaço de confronto entre *mundo para nós* e o *mundo-ele-mesmo* ou o *mundo-sem-nós* (2011, p. 8). A ficção de horror e seus monstros, para o autor, apontariam para o espaço imaginário sugerido por Lovecraft (THACKER, 2011, p. 8), em que nos deparamos com um universo no qual não somos nada, não sabemos nada e, quanto mais o compreendermos, mais próximos ficaremos do desespero e da loucura. Não se trata, então, simplesmente do medo de encarar a morte, mas de deparar-se com o enigma final. O horror como uma tentativa de pensar o impensável. (CÁNEPA; FALCÃO, 2016, p. 16)

Retomando pela última vez a série televisiva *The walking dead*, o que se percebe é que suas personagens se recusam constantemente a pensar o impensável, evitando refletir sobre o desconhecido que se apresenta diante de seus olhos na forma de hordas de cadáveres andantes e famintos. Rick e seus companheiros, diferentemente dos sobreviventes temporários da maioria das histórias de zumbis, precisam continuar existindo para que a série siga indefinidamente, sendo obrigados a adiar a indagação sobre os mortos-vivos em nome da luta pela vida. E a forma que os criadores encontraram para garantir essa continuidade tem sido jogar suas personagens numa busca obsessiva por retomar o mundo como ele "era" – isto é, o "mundo para nós".

Na série, quase todos os que enfrentam filosoficamente o "desconhecido" (representado pelos mortos-vivos) morrem em seguida – é quase como uma senha para sua despedida. Entre os que escapam da sina da morte certa, a figura mais questionadora, o Padre Gabriel (Seth Gilliam), em constante crise de consciência, é retratado como um covarde que, em vários momentos, acaba colocando seus companheiros em situações de altíssimo risco, sendo responsável indireto por inúmeras mortes. No microcosmo ali representado, questionar a morte, aceitar o fim, realizar uma verdadeira autocrítica, tudo isso é o mesmo que tentar destruir o grupo. Negar-se a enxergar o horror é a palavra de ordem do grupo de Rick.

Nesta toada, a presença dos monstros permanece quase todo o tempo como mero pano de fundo para um drama cheio de protagonistas heroicos que retomam uma sociabilidade típica do Velho Oeste. Como já dissemos, eles defendem a autoridade do xerife, mesmo quando ele parece estar fora de si; acreditam no direito de portar armas e abrir fogo diante de qualquer ameaça; incentivam o aprendizado do uso de armas para todos os membros do grupo, mesmo aqueles que se mostram resistentes ou incapazes para tal; respeitam certo tipo de família nuclear, monogâmica e quase sempre heterossexual; praticam um tipo de democracia "só para os nossos" que vê os outros seres humanos que se aproximam sempre como potenciais inimigos. Assim, o núcleo principal de personagens tenta impor ao que resta da humanidade um *status quo* do século XVIII que estaria desvirtuado antes da ameaça zumbi – e que vai ser recolocado nos trilhos por Rick e seus amigos, como velhos cowboys.

Comparando-se os episódios da série com o pensamento de Thacker, veio à minha memória uma frase que circulou recentemente em diversos memes nas redes sociais (Fig. 6). A frase diz assim, em tradução nossa: "Você é um fantasma que comanda um esqueleto coberto de carne feita de poeira de estrelas, montado em uma pedra que flutua pelo espaço. Não tenha medo de nada".

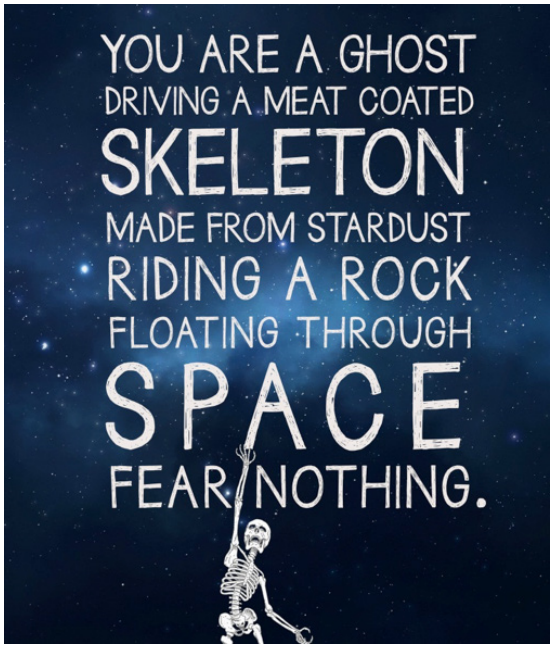


Figura 6: Meme que circula nas redes sociais do mundo todo desde 2015

Creio que Thaker e Lovecraft concluiriam essa frase de maneira oposta, avisando: tenha medo de tudo; tenha muito medo. Nesta nova equação horrífica transformada em meme, o zumbi é diferente de outros monstros (como vampiros, bruxas e lobisomens), pois elimina o fantasma, isto é, o lugar destinado à identidade e à consciência, pois não há qualquer pista do destino da mente ou da alma daqueles que são infectados ou comidos. Mas é esse fantasma, justamente, que nos dá a compreensão, ainda que limitada, da imensidão misteriosa à nossa volta:

> Ao aniquilar qualquer traço de consciência, o zumbi deixa sobrar só a nossa carne – que, mesmo apodrecendo, é o que ainda resiste, junto com a matéria do mundo. O monstro-zumbi empurra um horizonte de tempo vazio à sua frente (LARSEN, 2014). Ele é, de certo modo, o grau máximo em que somos capazes de imaginar o futuro inevitável: o *mundo-sem-nós*. (CÁNEPA, FALCÃO, 2016, p. 15).

A partir da formulação de Thacker sobre a relação da humanidade com um universo terrível e indiferente a ela, pode ser apontada, talvez, a incontornável

limitação crítica de *The walking dead*, pois a série vem insistindo, a cada nova temporada, no esvaziamento do poder de mistério dos mortos-vivos, afirmando que a angústia representada por sua chegada poderá ser superada por um grupo de amigos que conversa entre si e empunha metralhadoras. Infelizmente (ou felizmente), não o será, ou, pelo menos, não para sempre.

Referências

AGAMBEN, G. *Homo Sacer*: o poder soberano e a vida nua I. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BÉGIN, R. L´horreur post-apocalyptique ou cette terrifiabte attraction du reel. In: *Cinéma:* revue d'etudes cinematographiques. v. 20, n. 2-3, Quebec, Université de Montreal, p. 165-193, 2010.

CANEPA, L.; FALCÃO, T. Horror e distopia nos videogames: experiência narrativa e cultura contemporânea em *The last of us*. In: XXV Encontro Anual da Compós, Goiânia, 7-10 jun. 2016. *Anais*..., Goiânica: Universidade Federal de Goiás, 2016. Disponível em: <http://bit.ly/2OWeqDH>. Acesso em: 31 jan. 2018.

ELLIS, K. F. *The contested castle:* gothic novels and the subversion of domestic ideology. Urbana/Chicago: University of Chicago Press, 1989.

GOMES, P. *Terra dos mortos:* o espaço narrativo nos filmes de zumbis. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

HAKOLA, O. Exotic primitivism of death in classical Hollywood living dead films. *Revista Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 62, p. 219- 240, jan.-jun. 2012.

HASSLER-FOREST, D. Cowboys and zombies: destabilizing patriarchal discourse in *The walking dead*, *Studies in Comics*, v. 2, n. 2, p. 339-355, jan. 2012, .

HALLENBECK, B. G. *Comedy horror film* (1914-2008). London: MacFarland & Company, 2009.

LARSEN, L. Z. Zombies of immaterial labor: the modern monster and the death of death. *E-Flux*, n. 15, apr. 2010, New York. Disponível em:<http://bit.ly/2yFQytW>. Acesso em: 26 dez. 2015.

LESSIG, L. *Remix making art and commerce thrive in the hybrid economy*. London: Blumsburry Pbls, 2008.

LINNEMAN, T.; WALL, T.; GREEN, E. The walking dead and killing state: Zombification and the normalization of police violence. *Theoretical criminology*, v. 18, p. 506-527, abr. 7 2014.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MARQUES, J. S. *Restos e devires (im)profanáveis:* um olhar político sobre a série The walking dead. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina, 2016.

MITTEL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *Revista Matrizes*, ano 5, n. 2, São Paulo, p. 29-52, jan./jun. 2012.

REIS FILHO, L. *Impermanência Entusiasta*: transmutações do modelo Romeriano de horror. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

_____; SUPPIA, A. Dos cânones sagrados às alegorias profanas: a laicização do zumbi no cinema. *Mneme – revista de humanidades*. Caicó, 29, n. 11, p. 272-285, jan/jul 2011.

RUSSEL, J. *Zumbis:* o livro dos mortos. São Paulo: Leya, 2010.

SHAVIRO, S. *Corpo cinemático*. São Paulo: Paulus, 2015.

THAKER, E. *In the dust of this planet*: *horror of philosophy*. v. 1. Winchester: Zero Books, 2011.

VUGMAN, F. S. O zumbi nas telas: breve história de uma metáfora. *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, ano 2, n. 4, p. 139-151, 2013.

submetido em: 24 abr. 2018 | aprovado em: 6 jun. 2018

número 24 | volume 12 | julho - dezembro 2018 RuMoRes
DOI:10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.145781

Cinema e intermidialidade na América Latina: o que a *cabaretera* tem a nos dizer sobre este processo[1]

Cinema and intermediality in Latin America: what the *cabaretera* has to tell us about this process

Maurício de Bragança[2]

1 Este artigo tem como base a comunicação apresentada no I Cinemídia Intermidialidades, encontro internacional realizado na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) entre os dias 16 e 20 de novembro de 2015.

2 Professor do Departamento de Cinema e Vídeo e da Pós-graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense. Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq Nível 2. E-mail: mauriciode@yahoo.com.

Resumo

As mídias ganham materialidade pela perspectiva de cruzamentos intermidiáticos que lhes garantem uma "impureza" desde suas origens. Neste artigo pretendemos discutir de que forma o cinema latino-americano se organizou através de circuitos midiáticos. Os cinemas nacionais na América Latina se estabeleceram em determinados contextos sociais, políticos e econômicos que ganharam sentido na ideia de cultura intermidiática. Para isso, nos inspiramos na presença da *cabaretera* num repertório do cinema musical latino-americano que, desde o início do processo de sonorização, aponta para a importância de pensarmos os circuitos midiáticos como forma de compreender as matrizes culturais que impactaram a nossa produção cinematográfica.

Palavras-chave

Cinema musical latino-americano, intermidialidade, *cabaretera*.

Abstract

Media gain materiality from the perspective of an inter-mediatic crossing that guarantees them an "impurity" since their beginnings. In this article we intend to discuss how Latin American cinema has organized through media circuits. The national cinemas in Latin America have settled in social, political, and economic contexts that have gained meaning in the idea of intermedial culture. For this, we are inspired by the presence of the *cabaretera* in the Latin American musical cinema. From the arrival of sound in the cinema, this character points to the importance of thinking in the intermedia processes as cultural matrices that impact our cinematographic production.

Keywords

Latin American musical Cinema, intermediality, *cabaretera*.

> *Las tareas a realizar cuando el patrón estaba en casa eran las más pesadas, porque no podía acompañarse cantando, mientras que a la mañana entonaba diversas melodías, en general tangos, milongas y tangos-canción escuchados en las películas de su actriz-cantante favorita. (Manuel Puig, Boquitas Pintadas)*

O primeiro longa-metragem sonoro mexicano, *Santa*, dirigido por Antonio Moreno em 1932, produzido pela *Compañía Nacional Productora de Películas*, apresenta uma cena em que a protagonista (Lupita Tovar), uma prostituta de bom coração, escuta no rádio uma canção. A cena se inicia com um *close* no rádio, onde escutamos os primeiros acordes e versos do bolero. Logo vemos Santa diante de um espelho, a dançar feliz com o robe aberto, deixando à mostra seu corpo em trajes íntimos. Outro *close* do rádio e entra em quadro Hipólito (Carlos Orellana), o cego que toca piano no cabaré onde Santa trabalha e que nutre pela prostituta uma paixão silenciosa. Contemplativa, ela diz ao pianista que a canção lhe fora dedicada. O bolero ouvido pela personagem faz parte de um gênero musical que ganhou projeção internacional por um processo de intermidialidade, no qual a formação de um circuito organizado em torno do cabaré, do rádio e do cinema é fundamental. Nesta passagem, ressaltamos o bolero por sua presença determinante nos melodramas mexicanos dedicados ao cabaré e ao universo da personagem da prostituta, mas podemos expandir esta relação para outros gêneros da canção, que também se sintonizaram com outros repertórios fílmicos. Falando sobre a relação entre teatro de revista, canção e cinema pelo gênero *ranchero*, Yolanda Moreno Rivas, explica:

> As revistas que utilizavam canções do estilo *ranchero* iniciaram com *México lindo* e *Do rancho à capital*, cuja estrutura prefigurava a produtiva e popular comédia *ranchera* do cinema mexicano. O estilo teve seu apogeu com o estilo *neobravío* de Lucha Reyes e célebres revistas como *Rayando el sol*, da Companhia de Revistas Soto, um verdadeiro sucesso de bilheteria que, além de inspirar o famosíssimo filme, teve a honra de

> permanecer vários meses do ano de 1937 no Palácio de Belas Artes com o teatro lotado[3] (RIVAS, 2008, p. 60).

É emblemático que, no primeiro filme de sincronização entre som e imagem da história do cinema mexicano, o rádio ganhe um destaque tão grande em uma cena, com direito a um plano em que vemos apenas o aparato e ouvimos a canção (que na cena é apresentada integralmente), como se de fato estivéssemos ouvindo o bolero a partir desta mídia, mas na tela do cinema.

Santa, nome da personagem e título do filme, também intitula o bolero de autoria de Agustín Lara que forneceu o argumento para o desenvolvimento da narrativa do longa-metragem, a história de amor do cego pianista pela mulher que, por infortúnios do destino, acabou sendo levada à prostituição: "En la eterna noche de mi desconsuelo, tú has sido la estrella que alumbró mi cielo".

Assim como o filme que iniciou esse processo de sincronização entre som e imagem no México, inúmeros outros, de vários gêneros cinematográficos, também recorreram a esta fórmula *canção e narrativa* para contarem suas histórias na tela. Apenas no repertório dos filmes de cabareteras dos anos 1940 e 1950, poderíamos citar vários: *Pervertida* (José Díaz Morales, 1945), *Carita de cielo* (José Díaz Morales, 1946), *Pecadora* (José Díaz Morales, 1947), *La bien pagada* (Alberto Gout, 1947), *Señora tentación* (José Diaz Morales, 1947), *Revancha* (Alberto Gout, 1948), *Coqueta* (Fernando A. Rivero, 1949), *Callejera* (Ernesto Cortázar, 1949), *Hipócrita* (Miguel Morayta, 1949), *Perdida* (Fernando A. Rivero, 1949), *Aventurera* (Alberto Gout, 1949), *Arrabalera* (Joaquín Pardavé, 1950), *Vagabunda* (Miguel Morayta, 1950), *Sensualidad* (Alberto Gout, 1950), dentre outros. Todos eles

3 As traduções deste artigo são de responsabilidade do autor. "Las revistas que utilizaban canciones del estilo ranchero se iniciaron con *México lindo* y *Del rancho a la capital*, cuya estructura prefiguraba la productiva y popular comedia ranchera del cine mexicano. El estilo tuvo su apogeo con el estilo neobravío de Lucha Reyes y célebres revistas como *Rayando el sol* de la Compañía de Revistas Soto, un verdadero taquillazo que además de inspirar a la famosísima película, tuvo el honor de permanecer varios meses del año 1937 en el Palacio de Bellas Artes con el teatro lleno".

recorreram ao universo do bolero, que circulava pelas ondas do rádio, para expor o drama da *cabaretera*[4].

Também nos anos 1950, o filme brasileiro *Carnaval Atlântida*, dirigido em 1952 por José Carlos Burle, traz uma cena emblemática do nosso cinema nacional: o momento em que Lolita (María Antonieta Pons) ensina o professor Xenofontes (Oscarito) a dançar mambo. Na cena, a provocante rumbeira apresenta ao sisudo e erudito professor de história e cultura gregas os passos da dança caribenha, construindo a ponte necessária entre cultura erudita e cultura popular que o filme evoca (e seus desdobramentos nas discussões sobre centro e periferia ou, ainda, desenvolvimento e subdesenvolvimento). Para além das discussões sobre a potência desconstrutora que a paródia operava no repertório da chanchada, politizando o debate sobre subdesenvolvimento e atraso em nossa cinematografia[5], um detalhe em especial presente na cena merece nossa atenção neste artigo.

No encontro entre as duas personagens, antes de começar sua performance arrebatadora, a *cabaretera* liga o rádio e, dali, surge a música que iria acarretar no processo de transculturação/carnavalização fundamental proposta pelo filme, ao fazer o corpo culturalmente engessado do erudito professor sacudir-se em molejos que o ritmo da canção exigia. Em outra oportunidade (BRAGANÇA, 2010), já comentamos a presença da personagem da rumbeira/*cabaretera* – uma das representantes maiores do cinema clássico mexicano – em telas brasileiras, indicando que, em meados do século passado, a indústria cinematográfica mexicana ampliava suas fronteiras – culturais e mercadológicas – sobre outros mercados

4 Neste artigo, optamos por utilizar o termo em espanhol, ainda que a palavra cabareteira exista em português, por acreditarmos que a acepção da palavra original não encontra correspondência em nosso idioma. No México, o termo *cabaretera* traz em si não apenas a referência à personagem deste ciclo de filmes (inexistente na cinematografia brasileira), como também ao universo que circunda essa personagem. O significado do cabaré na cultura mexicana promove uma série de agenciamentos políticos, sociais e culturais que acabam por dar suporte às questões postuladas pelo cinema de *cabareteras*. Neste sentido, privilegiamos o uso do termo em espanhol para preservar toda a complexidade conceitual original que o termo carrega.

5 Dentre as inúmeras contribuições sobre as relações entre chanchada e paródia de vários pesquisadores brasileiros e estrangeiros, destaco aqui a pioneira investigação sobre o tema de autoria de João Luiz Vieira, indicando a leitura de um artigo tão fundamental quanto clássico a respeito da discussão: VIEIRA, João Luiz. "Este é meu, é seu, é nosso: Introdução à paródia no cinema brasileiro". *Filme Cultura*, no. 41/42, Rio de Janeiro, Embrafilme, 1983.

nacionais cinematográficos latino-americanos[6]. Ressaltamos em outro artigo (BRAGANÇA, 2012) o quanto este diálogo entre cinema mexicano e cinema brasileiro foi frutífero em significações e afirmações políticas de caráter transnacional. Aqui, mais uma vez, recorremos a estas discussões e, sobretudo, a esta memorável cena da comédia do cinema brasileiro, para pensarmos a questão da intermidialidade que a cena sugere.

Na tela do cinema, testemunhamos não apenas a presença desta outra mídia, o rádio, mas, sobretudo, podemos analisar o papel que os cruzamentos midiáticos assumiram na produção de sentidos operada na conformação da indústria cultural e, principalmente, na organização de um repertório simbólico e cultural presente no universo intermidiático latino-americano. Neste artigo, recorremos a estas prostitutas e *cabareteras* do cinema mexicano – e seu encontro com o cinema brasileiro – para problematizarmos discussões em torno da linguagem do cinema, do circuito intermidiático, do universo do cabaré e do teatro de revista e da cultura de massa na América Latina.

Interessados em pensar uma genealogia das mídias, André Gaudreault e Philippe Marion partem do princípio de que "a intermidialidade [é] encontrada em qualquer processo de produção cultural" (apud RAJEWSKY, 2012, p. 20). Assim, podemos pensar que, para compreender qualquer mídia especificamente, é necessário que pensemos suas relações com outras mídias, como parece indicar o gesto da rumbeira diante do rádio ou da prostituta a ouvir a canção. Se constatamos que o cinema é uma "arte impura", como diagnosticou André Bazin ao analisar as relações deste com o teatro e a literatura[7], podemos ir ainda mais fundo ao recuperar uma história tecnológica das origens do cinema, que se misturava com toda uma série de aparatos óticos e visuais, além de inseri-lo em um contexto cultural no qual outras formas de expressão de entretenimento

6 Neste sentido, faço menção às pesquisas de Tunico Amâncio sobre a distribuidora de filmes mexicanos PELMEX, cuja atuação na América Latina foi estrategicamente imprescindível na alocação da filmografia daquele país por todo o continente, inclusive em território brasileiro.

7 Aqui fazemos referência ao clássico artigo de André Bazin "Por um cinema impuro – defesa da adaptação", publicado em BAZIN, André. O que é o cinema? São Paulo: Cosac Naify, 2014.

tinham espaço: "o período do primeiro cinema foi uma época de confusão inicial em que o cinema estava misturado a outros tipos de manifestações culturais – o teatro popular, a lanterna mágica, o vaudeville, as atrações de feira" (COSTA, 2005, p. 72). Desta forma, o cinema instalava-se nesse contexto não apenas como uma nova mídia que encarnava as expressões mais desafiadoras do sentido de modernidade, mas, sobretudo, incorporava, nesse sistema próprio de um circuito industrial e tecnológico, um novo sentido de experiência que também diagnosticava um aparato sensorial hibridizado pelos meios.

> (...) os espectadores de cinema levaram para a experiência cinematográfica modos de ver cultivados em uma variedade de atividades e práticas culturais. Ao examinar práticas que coexistiram com os momentos iniciais do cinema, minha hipótese é de que este terminou por ser mais do que apenas uma de uma série de novas invenções, porque incorporou muitos elementos que já podiam ser encontrados em diversos aspectos da chamada vida moderna (SCHWARTZ, 2004, p. 338).

Nas palavras de Vanessa R. Schwartz percebemos a impossibilidade de pensarmos o cinema como uma mídia autônoma e independente – como também nos ensina Gaudreault e Marion –, ressaltando que a intermidialidade do cinema será abordada, neste artigo, "numa acepção deliberadamente simples, que é a de 'interação entre as mídias'" (MOSER, 2006, p. 43). No entanto, encaminharemos uma discussão mais centrada em aspectos de intermidialidade que o repertório dos filmes musicais latino-americanos (da passagem para o sonoro bem como no que resultou desse diálogo entre narrativa e música), em especial no México e no Brasil, pareciam emular: a combinação de várias expressões da indústria do entretenimento como forma de proporcionar o espetáculo intermidiático na tela, sobretudo no que concerne ao cruzamento entre cinema e rádio, ressaltando, porém, outras naturezas de hibridização (linguagens, expressões artísticas, manifestações culturais). Esta discussão ganha um relevo ainda maior se pensarmos que o imaginário popular em torno dos processos de identidade nacional que se organizaram desde o final do século XIX e ao longo do século XX na América

Latina se articulou intimamente com o estabelecimento de um circuito de mídias que incorporou a emergência e transformação de uma vasta realidade midiática.

> Por volta do final do século XIX, e ao longo de todo o século XX, novas mídias se desenvolveram e se impuseram como mídias de massa: fotografia, fonógrafo, telefone, rádio, cinema, televisão, vídeo, para mencionar apenas as mais conhecidas e que fazem parte constitutiva de nosso cotidiano (MOSER, 2006, p. 54).

Esta profusão midiática foi fundamental para operar o atravessamento do massivo na cultura popular que se constituiu a partir das mediações promovidas pela indústria cultural na América Latina, fazendo com que as relações entre comunicação, cultura e política ganhassem centralidade no jogo dessas mediações, como muito bem ressalta Martín-Barbero (2001). É no seio destas disputas pelas representações do popular na cultura midiática que se constituem os processos de hegemonia (e contra-hegemonia) na conformação de determinadas tradições nacionais. Se Maria Antonieta Pons, no cinema, recorre ao mambo para ensinar (a Oscarito e ao espectador) onde se localiza o popular; ou se a prostituta Santa, decaída em seu infortúnio, aprende pelas letras dos boleros o que é o verdadeiro amor; é pelo rádio que esse investimento se dá, pontuando o papel decisivo que o circuito midiático operou na organização de um sistema simbólico latino-americano. O cruzamento intermidiático se constitui, desta forma, num processo fundamental para organizarmos as discussões sobre a cultura popular e o modo como devemos pensar a constituição de repertórios simbólicos da cultura de massa.

> A ideia de modernidade que sustenta o projeto de construção de nações modernas nesses anos [1930 a 1950] articula um movimento econômico – entrada das economias nacionais na participação no mercado internacional – a um projeto político: constituí-las em nações mediante a criação de uma cultura e de uma identidade nacional. Projeto que somente será possível mediante a comunicação entre massas urbanas e Estado. As mídias, especialmente o rádio e o cinema, em alguns países – México, Brasil, Argentina –, irão fazer a mediação das culturas rurais tradicionais com a nova cultura urbana da sociedade de massas, introduzindo nesta elementos de oralidade e da expressividade daquelas, e possibilitando que deem o passo da racionalidade expressivo-simbólica

> à racionalidade informativo-instrumental organizada pela modernidade (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 42).

Percebemos que tais cruzamentos assumem uma perspectiva diacrônica ao apontar as mudanças nas práticas e nas funções dos processos intermidiáticos que operam no interior de determinados produtos da mídia, ressaltando a presença de mídias distintas na emergência de novas experiências da produção midiática. Assim, compreender um determinado produto midiático é observá-lo a partir dos seus atravessamentos intermidiáticos. Ao analisar tais fenômenos, Irina O. Rajewsky (2012) ressalta três subcategorias relacionadas ao processo intermidiático.

A primeira delas se refere à transposição midiática, quando a criação de um produto está relacionada à transformação de uma mídia em outra. É o caso, por exemplo, das adaptações cinematográficas de obras literárias, que fazem transitar uma fábula entre contextos semióticos distintos, organizando um percurso entre mídias também distintas. Podemos citar, nesse contexto, estas narrativas que migram das letras das canções para as telas de cinema, como o caso de *Santa* e outras prostitutas do cinema mexicano.

Um segundo caso de intermidialidade estaria relacionado à combinação de mídias convencionalmente diferentes, articulando-as em uma experiência conjugada, como nas produções multimídias. É o caso de algumas experiências históricas da chegada do som ao cinema, quando a projeção dos filmes era acompanhada pela reprodução de discos, tentando sincronizar o que acontecia na tela com o que se ouvia. É importante estarmos atentos, no entanto, à ideia de que falar de "mídias convencionalmente diferentes" não significa acreditar em uma pureza essencial do meio; uma vez que nenhuma mídia opera sentido de forma isolada, mas, se organiza, inclusive, na combinação de forças sociais e econômicas.

Por fim, a autora enfoca a intermidialidade em um sentido mais restrito de referências midiáticas – quando se notam referências a uma mídia em outra –, como no caso da evocação de determinados recursos da linguagem cinematográfica em um texto literário. Aqui, as mídias não aparecem combinadas como no

segundo caso, mas tematizadas a partir de algum procedimento que repercute a presença da mídia alheia na materialidade própria da mídia que a acolhe. Podemos mencionar a própria presença da música diegética na cena de *Santa*, que simula a transmissão da música pelo rádio.

É importante, no entanto, percebermos que essas subcategorias de relações intermidiáticas não se constituem de forma excludente, podendo ser combinadas alternadamente, como alerta a autora:

> Em relação a essa divisão tripartida, é importante notar que uma única configuração midiática pode preencher os critérios de dois (sic) ou até de todas as três das categorias intermidiáticas apresentadas. Como filmes, por exemplo, as adaptações cinematográficas podem ser classificadas na categoria de combinação de mídias; como adaptações de obras literárias, elas podem ser classificadas na categoria de transposições midiáticas; e, se fizerem referências específicas e concretas a um texto literário anterior, essas estratégias podem ser classificadas como referências intermidiáticas (RAJEWSKY, 2012, p. 26).

Essa categorização proposta por Rajewsky nos ajuda a pensar de que forma o cinema desenvolveu diversas naturezas de relação com outras mídias, tanto no aspecto formal da linguagem quanto na ordem estética ou narrativa. No caso específico dos filmes de *cabaretera* mexicano, nos quais a figura da rumbeira é personagem central, podemos observar a presença de vários marcadores formais que se constituíram no interior de outros meios, como o já citado rádio, mas também o *vaudeville*, o teatro de carpa[8] e o teatro de revista, e também as narrativas da cidade presentes nas páginas dos jornais (recorrendo aqui a um expediente narrativo também dos filmes policiais americanos). Estas referências se constituem em importantes formas de espetáculo e de narração que se hibridizaram e se combinaram como um projeto estruturante da narrativa e, sobretudo, da construção da cena dos filmes musicais *cabareteros*.

8 As carpas mexicanas foram um tipo de teatro muito popular desde o início do século XX no México e se assemelhavam aos circos, uma vez que eram compostas por estruturas desmontáveis feitas de lona que percorriam de forma itinerante várias partes do país. Ali, eram apresentados números diversos; desde obras de teatro popular – sobretudo comédias e melodramas –, até números de circo ou apresentações musicais.

Para pensarmos esses cruzamentos, é necessário recorrermos ao cabaré como um espaço de articulação intermidiática fundamental nesse processo, capaz de combinar gestos e procedimentos de múltiplas manifestações culturais e de linguagem, nos quais os processos de mediação se constituíram desde o final do século XIX em vários países da Europa. Naquele momento, a canção tornou-se a principal forma de entretenimento, sobretudo nos cabarés franceses, assumindo-se como um meio de comunicação pública que também trazia em si uma característica de informação; emulando o papel dos jornais, como nos mostra Lisa Appignanesi (1984, p. 9):

> A *chanson* não era apenas uma letra de amor ou de humor que entretinha, mas também funcionava como um veículo de reportagem – uma alternativa ao jornal, que, por causa de sua dependência de maquinário e finanças, era amplamente controlado pela classe dominante. Como tal, a *chanson* foi um dos poucos meios pelos quais as pessoas puderam guardar sua história do dia a dia e publicamente expressar suas reações aos eventos contemporâneos. Uma versão popular do jornal, transmitida oralmente em ruas, cafés, reuniões e tavernas, a música poderia satirizar ou ridicularizar a autoridade e atuar como uma convocação[9].

Caminhando em uma linha tênue entre o teatro e o show de variedades, o cabaré construía um lugar independente nas formas de espetáculo. Como um meio instável, que partia de uma improvisação tanto na programação quanto na cena, o cabaré se apresentava como um território experimental que, aos poucos, foi misturando várias linguagens e estéticas que surgiam com os movimentos das vanguardas artísticas. Rompendo com o espaço tradicional do teatro, que separava público e os agentes em cena, as apresentações do cabaré desconsideravam a quarta parede do palco tradicional e convocavam o público a atuar de forma mais direta, apresentando um procedimento que também estaria presente, de forma

9 "Not only was the chanson a love lyric or mood piece which entertained, but it could function as a reporting vehicle – a performed alternative to the newspaper, which because of its dependence on machinery and finance, was largely controlled by the ruling class. As such, the chanson was one of the few means by which the people could record their daily history and publicly voice their reactions to contemporary events. A people's version of the newspaper, passed on orally in streets, cafés, meetings and taverns, the song could spoof or ridicule authority and act as a rallying call".

particular, nos números musicais do cinema clássico, no qual também se nota o abandono da simulação ilusionista que isola o espectador da cena. Pensando na relação do espectador com a cena, que migraria dos espetáculos do palco para as cenas de boate do cinema musical, João Luiz Vieira (2003, p. 49) dirá que "a relação espectatorial não sofrerá instabilidades, até porque o cenário da boîte já posicionava, narrativamente, uma plateia dentro do filme; em consonância com a plateia do lado de cá, na sala de cinema".

No cabaré, veículo privilegiado das vanguardas artísticas, a ideia de variedade é um conceito fundamental que passa a organizar a programação: artes plásticas, poesia, música, esquetes, polêmicas, ação política, projeção de imagens; tudo se organiza em torno de uma ideia de entrecruzamento de experiências artísticas e multiplicidade de mídias. É nessa chave do entrecruzamento de linguagens que Appignanesi apresenta uma experiência dadaísta do *Cabaret Voltaire*, em Zurich, na década de 1910:

> O programa, em si, era uma colagem não sistemática, cujas várias peças poderiam ser rearranjadas e alteradas aleatoriamente, em um processo contínuo de criação. Assim, o Cabaret Voltaire encenou um programa díspar: performances de poetas e escritores franceses, russos, alemães e suíços; canções de Bruant; uma orquestra de balalaica, Rubenstein interpretando Saint-Saëns; poemas de Max Jacob, Erich Mühsam, van Hoddis; o leilão de uma boneca. Qualquer variedade de combinações era possível. E, claro, à medida que os dias passavam, havia as criações pessoais dos próprios dadaístas[10] (APPIGNANESI, 1984, p. 79).

Essa experiência multidimensional das expressões artísticas e das várias manifestações das linguagens dos espetáculos chegaria à América Latina através de cabarés de feições transculturalizadas pelos trópicos, mas mantendo esse mesmo cruzamento que se observou na sua gênese europeia. Aqui, o modelo de cabaré será entrecruzado com o teatro de revistas, em uma experiência na qual a sátira

10 "The program itself was an unsystematic collage whose various pieces could be randomly rearranged and altered, in an ongoing process of creation. So the Cabaret Voltaire staged a disparate program: performances by French, Russian, German and Swiss poets and writers; songs by Bruant; a balalaika orchestra, Rubenstein playing Saint-Saëns; poems by Max Jacob, Erich Mühsam, van Hoddis; the auctioning of a doll. Any variety of combinations was possible and, of course, as the days passed, there were the personal creations of the Dadaists themselves."

política e a ideia de crônica da cidade e da vida nacional ganharão relevo. Para o pesquisador Salvyano Cavalcanti de Paiva (1991, p. 24), o teatro de revista ganhou sua forma moderna a partir das contribuições de três modelos de espetáculos estrangeiros: o *vaudeville*, o *music-hall* e o espetáculo de *varietés*. De contornos fluidos e programação quase superposta, essas formas de entretenimento popular combinavam atrações as mais variadas, desde números de sapateado até a inclusão de várias práticas circenses, como números de trapézios e barras, contorcionismo, malabarismo, ventriloquismo, transformismo, exibição de feras domesticadas, além de apresentações de *clown*. Nos intervalos destas apresentações, números de música e dança – geralmente com um corpo de bailarinas. Ao apresentar a programação típica de um café-concerto no final do século XIX, Neyde Veneziano (1996, p. 25) demonstra a profusão de números de características distintas:

> Nos primeiros tempos, um programa de café-concerto era, infalivelmente, assim composto:
> Números 1 e 2 – Orquestra;
> Números 3, 4 e 5 – Cançonetistas e bailarinas;
> Número 6 – Ginastas;
> Número 7 – o cantor (ou cantora) da *grande voz* (os divos);
> Número 8 – o cômico;
> Final – uma brilhante marcha. Durante a sua execução apareciam a diva do espetáculo, que também poderia ser uma vedete, e mais todos os outros participantes. Strass, plumas e lantejoulas brilhavam nos figurinos.

Como se pode perceber, essa característica da mistura e da hibridização de formas de espetáculos foi importante para dar corpo a nossos mais populares modelos de entretenimento, que acolheram de forma bastante generosa e definitiva uma mídia que surgia na década de 1920 na América Latina e teria uma importância fundamental nos processos intermidiáticos da cultura de massa e na constituição de nossos imaginários em torno do nacional: o rádio.

A primeira estação de rádio do México foi inaugurada em 1923. Dois anos depois, havia no país, onze estações de rádio; sendo sete na capital e outras espalhadas pelo interior. Contudo, o rádio só se converteria em um meio de integração nacional capaz de influenciar o gosto popular a partir de 1930, com a

inauguração da rádio XEW, de alcance nacional e logo apelidada de *la voz de la América Latina*. Esta pretensão de assumir uma voz continental a partir do México já indicava uma consciência das amplas possibilidades de difusão oferecidas pelo meio, expressa no próprio discurso de inauguração da estação: "seu alcance, claridade e transparência lhe permitiriam ser a força impulsora da cultura para além de nossas fronteiras".[11] (RIVAS, 2008, p. 71).

No Brasil, em 1936 se iniciaram as transmissões de *A Voz do Brasil*. Na noite de 12 de setembro foi inaugurada a Rádio Nacional que, ao som dos acordes de *Luar do Sertão*, conferiu ao locutor Celso Guimarães a honra de lançar a primeira fala destas novas ondas que modernizavam o país: "Alô, alô, Brasil! Aqui fala a Rádio Nacional do Rio de Janeiro". Esta terá um papel preponderante na comunicação radiofônica brasileira e como catalizadora de um repertório musical nacional da cultura popular[12].

Assim, é importante que pensemos, nas duas experiências destacadas aqui (os circuitos intermidiáticos mexicano e brasileiro), uma circularidade entre rádio, cinema e teatro de revista. Esses diálogos são destacados por pesquisadores brasileiros e mexicanos, que indicam como uma economia narrativa dos filmes musicais do primeiro momento do sonoro acionam essa circularidade. Rivas põe a ênfase necessária da canção, no caso mexicano:

> O cinema sonoro utilizou a música e os gêneros da canção já previamente operados pelo teatro de revista. [...] Os elencos completos do teatro de revista se transportaram para o cinema, proporcionando não apenas as canções, mas também muito de sua estrutura: esquetes intercalados com canções, quadros regionais e algo de sua concepção simples de espetáculo[13] (RIVAS, 2008, p. 66).

---

11 "Su alcance, claridad, y transparencia le permitirían ser la fuerza impulsora de cultura más allá de nuestras fronteras."

12 João Luiz Vieira chama atenção sobre a oralidade desses primeiros títulos do cinema sonoro, fazendo menção à saudação que estava presente também na primeira transmissão da Rádio Nacional: *Alô, alô, Carnaval!* e *Alô, alô, Brasil!* (VIEIRA, 1990, p. 142).

13 "El cine sonoro utilizó la música y los géneros de canción ya manejados de antemano por el teatro de revista. [...] Los elencos completos del teatro de revista se trasladaron al cine, proporcionando no sólo las canciones, sino también mucho de su estructura: sketches intercalados con canciones, cuadros regionales y algo de su sencilla concepción del espectáculo."

Esta mesma natureza de observação pauta a análise de João Luiz Vieira, ao abordar a relação entre a narrativa cinematográfica dos nossos primeiros filmes sonoros e o circuito intermidiático destacado pela pesquisadora mexicana, confirmando a semelhança entre os processos e indicando uma possibilidade de leitura da história do cinema sonoro latino-americano pela perspectiva das intermidialidades operadas por esses repertórios.

> Numa primeira fase, que compreende a década de 1930 e vai até meados dos anos de 1940 – tipificada pela produção da Cinédia ou da Sonofilmes –, esse gênero de comédia musical desenvolveu roteiros esquemáticos e elementares com esquetes e piadas do teatro de revista, do circo e do rádio alternados por números musicais mais ou menos autônomos. A impressão geral era a de que, de olhos fechados, o espectador poderia perfeitamente estar sentado à frente de um rádio. De olhos abertos, diante da tela de cinema, a sensação era semelhante a de estar bem próximo de um palco de teatro de revista. De certa maneira, nos anos seguintes, a chanchada desenvolveu-se em consequência do sucesso do rádio, no auge da Rádio Nacional, dos programas de auditório, das novelas, da Revista do Rádio[14] (VIEIRA, 2003, p. 48).

No trecho citado, além do teatro de revista, do rádio e do circo, Vieira também indica a importância que as revistas, as novelas e os programas de auditório relacionados ao universo radiofônico exerceram na conformação dessa comédia musical cinematográfica carioca. Podemos pensar ainda numa outra mídia importante na organização desse repertório: os discos produzidos pela indústria fonográfica. Sobre isso, além da comentada aparição nas telas de cinema dos cantores e cantoras cujas vozes já eram conhecidas do público pela audição dos mesmos no rádio e nos discos, Fernando Morais da Costa nos lembra que muitos dos primeiros técnicos de som do processo inicial de sonorização do cinema brasileiro têm origem no mercado fonográfico, citando o caso de Moacir Fenelon, que vinha de uma formação de técnico de som das gravadoras Columbia e Parlophon. Além

14 Se voltarmos à cena de *Santa* que abre esse artigo, podemos afirmar que não era nem necessário fechar os olhos para ter a sensação de estar à frente de um rádio, uma vez que o aparelho toma conta da tela em dois planos da cena descrita.

de sua participação em *Acabaram-se os otários* – dirigido por Luís de Barros em 1929 e citado como o primeiro longa-metragem sonorizado do cinema brasileiro –, Fenelon seria responsável pelo som dos filmes *Coisas Nossas*, de Wallace Downey (1931), *Estudantes* (1935) e *Alô alô carnaval* (1936), também parceria de Downey com a Cinédia, de Adhemar Gonzaga (COSTA, 2008, p. 99). O próprio Downey teria chegado a São Paulo em 1928 para ser diretor artístico da Columbia Discos e partiria para o cinema, levando consigo o técnico de gravação Moacir Fenelon (idem, p. 108).

Todos esses processos, enfim, de alguma forma já mapeados e estudados pelos pesquisadores das primeiras experiências sonoras do cinema na América Latina, permanecem de várias maneiras na produção do cinema como linguagem, como elaboração estética e como articulação narrativa. Entre a imagem de Santa embalada diante do espelho pelo bolero tocado no rádio e a aula de mambo que Lolita oferece ao professor Xenofontes ao ligar o aparelho, se passaram 20 anos, mas a importância desta mídia era evidente na conformação do cinema como uma experiência intermidiática.

Estas conformações ainda se apresentam na produção de sentidos proporcionada pela cultura das mídias, contemporaneamente. Para além dos contextos particulares que levaram às materialidades dos circuitos midiáticos ao longo da organização do cinema brasileiro e mexicano, Lupita Tovar, María Antonieta Pons e Oscarito parecem nos indicar que uma história do cinema latino-americano ainda pode render bastante sob o aspecto da intermidialidade e das mestiçagens resultantes dos mais variados entrecruzamentos e mediações operados por nossa indústria cultural.

Referências

APPIGNANESI, L. *Cabaret*: the first hundred years. Nova York: Grove Press, 1984.

BRAGANÇA, M. Pontes nada clandestinas: melodrama, carnaval e nação nas trocas entre México e Brasil. *Filme Cultura*, v. 57, p. 41-45, 2012.

_____. Hibridaciones y mediaciones latinoamericanas: la cabaretera en el cine brasileño. *Razón y Palabra*, v. 71, p. 1-14, 2010.

COSTA, F. M. da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

COSTA, F. C. *O primeiro cinema*: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. *Os exercícios do ver*: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

MOSER, W. As relações entre as artes: por uma abordagem da intermidialidade. *Aletria*. Juiz de Fora, jul.-dez. 2006.

PAIVA, S. C. *Viva o rebolado!* Vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

RIVAS, Y. M. *Historia de la* música popular mexicana. Cidade do México: Editorial Océano, 2008.

SCHWARTZ, V. R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Orgs.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VENEZIANO, N. *Não adianta chorar*: teatro de revista brasileiro... oba! Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

VIEIRA, J. L. A chanchada e o cinema carioca (1930 – 1955). In: RAMOS, F. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.

_____. O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência. *Acervo:* Revista do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, jan.-jun. 2003.

submetido em: 30 abr. 2018 | aprovado em: 08 jun. 2018

número 24 | volume 12 | julho - dezembro 2018 RuMoRes
DOI:10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.145535

A hora dos amadores: notas sobre a estética da imperfeição no audiovisual contemporâneo[1]

The hour of the amateurs: notes on the aesthetic of imperfection in contemporary audiovisuals

Rodrigo Carreiro[2]

1 Este artigo tem como base a comunicação apresentada no I Cinemídia Intermidialidades, encontro internacional realizado na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) entre os dias 16 e 20 de novembro de 2015.

2 Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco, onde cursou Mestrado e Doutorado em Comunicação. É jornalista formado na Universidade Católica de Pernambuco. Atualmente pesquisa sobre cinema de horror e *sound design*. E-mail: rcarreiro@gmail.com.

Resumo

Este artigo descreve e examina algumas influências exercidas nas fases de produção, circulação e recepção da indústria do audiovisual, de tecnologias e práticas de trabalho considerados amadores. Estes novos procedimentos têm desafiado o modo como indivíduos, tecnologias e interfaces não profissionais estão provocando uma mudança do paradigma de clareza e legibilidade que tem constituído a estética hegemônica da indústria do audiovisual. O artigo procura demonstrar alguns aspectos estilísticos do que chamamos de *estética da imperfeição*, que parece ser uma forte tendência na cultura audiovisual contemporânea.

Palavras-chave

Amador; efeito de real; *lo-fi*.

Abstract

This essay describes and examines some influences, exercised in the phases of production, circulation and reception of the audiovisual industry, by technologies and work practices considered as amateurs. This set of procedures has challenged the way in which individuals, technologies and non-professional interfaces are defying a paradigm shift of clarity and readability that has constituted the clean, hegemonic aesthetics adopted by the audiovisual industry for many decades. The essay tries to demonstrate some stylistic aspects of what I am calling an "aesthetics of imperfection", which seems to be a strong trend on contemporary audiovisual culture.

Keywords

Amateur; real effect; *lo-fi*.

A estética da imperfeição

Enquanto trabalhavam na pré-produção do filme *A Bruxa de Blair* (1999), os diretores Eduardo Sánchez e Daniel Myrick foram confrontados com uma questão delicada. Eles precisavam que os três atores escalados para os papeis principais do filme registrassem a incursão pelos bosques de Maryland (EUA) com duas câmeras. Apenas um dispositivo – uma câmera semiprofissional de 16 mm – estava disponível, e o orçamento de US$ 22 mil não lhes permitia o aluguel de outra. A dupla resolveu o problema de maneira incomum: com apenas US$ 500, comprou uma câmera amadora Hi8, da marca RCA, na *megastore* de equipamentos eletrônicos *Circuit City*. Oito dias depois, com as filmagens encerradas, eles voltaram à loja, devolveram o equipamento e pediram o reembolso do valor gasto, alegando um motivo técnico qualquer.

O episódio, detalhado por Nicholas Rombes (2006, p. 90), era alegremente mencionado pelos dois diretores nas entrevistas que deram para promover o filme. Estavam orgulhosos pelo feito inédito de incluir imagens feitas com equipamento amador num filme exibido em salas de exibição do mundo inteiro. Visto em retrospectiva, esse episódio sublinha com ênfase um dos motivos pelos quais *A bruxa de Blair* se tornaria marco histórico de um fenômeno da cultura audiovisual contemporânea: uma metamorfose profunda dos processos de produção, circulação e consumo de produtos audiovisuais, concretizada em um cenário de cultura participativa e convergência midiática (JENKINS, 2009).

O fenômeno que tento circunscrever aqui não é pequeno e tem raízes socioculturais que vão além da cultura audiovisual. Basta lembrar que, em 2006, a revista *Time* causou surpresa ao escolher, como Personalidade do Ano (a tradição remonta a 1927, quando a famosa publicação norte-americana começou a selecionar, anualmente, uma pessoa que sintetizaria os acontecimentos históricos daquele período), *você*, ou seja, cada cidadão comum que estava lendo a reportagem. O motivo:

> Acontece que você e eu, todos nós, estamos "transformando a era da informação". Estamos modificando as artes, a política e o comércio e até

> mesmo a maneira de percebermos o mundo. Nós, e não eles, a grande mídia tradicional, tal como eles próprios se ocupam de sublinhar. Os editores da revista ressaltaram o aumento inaudito de conteúdo produzido pelos usuários da internet, seja nos blogs, nos sites de compartilhamento de vídeos como o *YouTube* ou nas redes sociais de relacionamento como o *MySpace* e o *Orkut*. Em virtude desse estouro de criatividade (e de presença midiática) entre aqueles que costumavam ser meros leitores e espectadores passivos, teria chegado "a hora dos amadores". (SIBILIA, 2008, p. 8-9).

Nas mais diversas áreas do conhecimento, a cultura participativa e os processos de convergência midiática têm produzido uma turbulência cultural que reverbera, também, nos paradigmas estéticos do audiovisual, relativamente estáveis desde as primeiras décadas do século XX. Nos campos da produção, circulação e consumo de produtos audiovisuais, a citada "hora dos amadores" tem marcado presença através de múltiplas tendências estilísticas. Uma das mais proeminentes consiste na valorização de imagens e sons precários, de baixa resolução e/ou legibilidade, impregnados de erros técnicos, com textura amadora – uma espécie de estética da imperfeição.

Este fenômeno vem sendo examinado e discutido por pesquisadores das mais variadas tendências teóricas (ODIN, 1995; ANDACHT, 2005; WEST, 2005; SIBILIA, 2008; FELDMAN, 2008; BRASIL, MIGLIORIN, 2010; INGLE, 2011; SCHØ LLHAMMER, 2012; LEAL, 2012; CÁNEPA, FERRARAZ, 2013; HELLER-NICHOLAS, 2014; CÁNEPA, CARREIRO, 2014 VIEIRA JR, 2015; DE LUCA, 2015; ELSAESSER, 2015; CONTER, 2016; BRAGANÇA, 2016; ACKER, 2017). A ressignificação de filmes íntimos ou caseiros; o uso de vídeos produzidos sem fins lucrativos de naturezas variadas (oriundos de *smartphones*, câmeras de vigilância, sistemas de monitoramento de tráfego, etc.), em geral disponíveis na Internet como matéria-prima de trabalhos audiovisuais; os fenômenos virais nascidos de vídeos espontâneos postados no *YouTube* e outras redes sociais; e a crescente tendência à valorização de erros técnicos em produtos audiovisuais de índole profissional constituem temas que integram um debate amplo sobre novos regimes de visualidade, fartamente impregnado por modalidades diversificadas de efeitos do real.

> Não apenas nos telejornais, mas também nos programas de auditório, nas investigações policiais, nas campanhas publicitárias e políticas, no cinema de grande e pequeno orçamento e em praticamente todos os tipos de site na internet, as imagens amadoras assumiram, nos últimos anos, um papel preponderante. (BRASIL, MIGLIORIN, 2010, p. 86).

Embora haja diversas abordagens possíveis a esta questão, há algo inquestionável no fenômeno: as formas do real vêm sendo extensamente utilizadas como estratégia de engajamento afetivo de espectadores e utilizadas (intencionalmente ou não) para agregar valor cultural estético, biopolítico e econômico a obras que as utilizam para gerar uma aura de autenticidade e verossimilhança. Essa aura, na cultura da mídia (KELLNER, 2001), parece funcionar frequentemente como símbolo positivo de distinção cultural (BOURDIEU, 2007).

Algumas das táticas utilizadas pelos realizadores de produtos audiovisuais para gerar tal engajamento afetivo são recorrentes – e, muitas vezes, contraditórias – e estimulam a aparição de novas modalidades de realismos. O uso de imagens amadoras (reais ou simuladas) constitui uma das mais nítidas, mas, de modo algum, é a única.

Embora as imagens amadoras estejam sendo bem mais examinadas e discutidas por acadêmicos, teóricos e pesquisadores, os sons passam por fenômeno semelhante, inclusive no campo da música. Os sons *lo-fi* (CONTER, 2016), de pouca legibilidade e clareza, e as sonoridades mixadas de modo rústico, recheadas de fenômenos acústicos normalmente evitados (tais como reverberação e eco), além de ruídos indesejáveis, têm alterado parâmetros estéticos de gosto e valor da música pop, tanto quanto das bandas sonoras de filmes, seriados de TV e *games* eletrônicos.

Assim, dos filmes de ficção de grandes orçamentos *hollywoodianos* a telejornais de pequenas redes de televisão, de *games* eletrônicos de última geração a redes sociais, de *smartphones* ultra-tecnológicos a *tablets* e *consoles* de jogos digitais, incluindo obras que circulam em plataformas digitais como *Netflix* e *Apple TV*, o uso extenso e recorrente de diferentes formas do real, bem como de tecnologias de ponta utilizadas para fazer o espectador imergir

na diegese (tanto em sentido literal quanto figurativo), parece constituir uma ferramenta de engajamento afetivo e sensorial que vem alterando a maneira como nós, consumidores audiovisuais, nos relacionamos com os cinco sentidos e com a sociedade.

Referindo-se especificamente a uma das tendências nomeadas aqui, André Brasil e César Migliorin sintetizaram uma explicação convincente para o conjunto geral de táticas de engajamento afetivo baseadas em modos diversos de realismos:

> Nossa hipótese é a de que a crescente utilização de imagens amadoras pelos mais diversos domínios profissionais revela algo da natureza do capitalismo contemporâneo que, na esteira do conceito de Michel Foucault (2004), poderia ser denominado biopolítico. (BRASIL, MIGLIORIN, 2010, p. 85).

De certo modo, essa afirmação pode ser imputada a muitas outras ferramentas de imersão, interatividade e construção narrativa multimídia que buscam diferentes formas do real como estratégias para agregar valor estético e cultural a produtos que delas se utilizam. Os dois autores enxergam mecanismos biopolíticos (FOUCAULT, 2004) que injetam um sentido perverso na utilização de imagens amadoras pelas mídias tradicionais. Neste sentido, ambos se colocam na contramão de certa tendência exaltadora das tecnologias da informação como ferramentas capazes de prover um lugar de fala para cada indivíduo, uma espécie de utopia da comunicação, elogiada por intelectuais como Pierre Levy. A crítica de André Brasil vai mais longe:

> O que caracteriza o atual espetáculo de realidade é o fato de que, por meio do apelo à performance (e, muitas vezes, à performance como jogo), ele pode estimular e incorporar a indeterminação como elemento constituinte de seus processos, sem, no entanto, perder o controle de resultados e efeitos. Algo que se percebe na própria ambiguidade do nome: espetáculo de realidade. De um lado, temos uma abertura, mesmo que parcial e controlada, dos roteiros à experiência, à chamada vida real. Diante do esgotamento de certas formas ficcionais – aquelas do espetáculo de variedade e suas narrativas de evasão – a vida real é demandada a salpicar a tela com algo de sua emergência. (BRASIL, 2010, p. 192).

Evidentemente, a leitura biopolítica nada tem de ingênua. E, como já enfatizado, as imagens amadoras constituem apenas uma das múltiplas tendências da cultura audiovisual que busca o real como tática de engajamento afetivo. Existem outras ferramentas que trazem à tona o fenômeno. Para citar um exemplo saliente que este artigo pretende explorar, tem-se a incorporação dos erros técnicos – outrora indesejados – ao cinema de ficção, o que ajuda a emprestar-lhe uma aparência e sonoridade precárias ou amadoras. Em outras palavras: uma espécie de estética da imperfeição parece estar alterando parâmetros estéticos que privilegiam, historicamente, a clareza e a legibilidade como critérios de perfeição técnica.

Este artigo descreve e examina algumas das tendências de uso crescente de tecnologias e práticas de trabalho consideradas amadoras na indústria do audiovisual. Vários conjuntos de procedimentos técnicos têm desafiado o modo como indivíduos, técnicas e interfaces não profissionais parecem ganhar nas áreas de produção, circulação e recepção de produtos audiovisuais.

Precursores históricos

O uso de registros casuais ou amadores, que flertam com o erro técnico, não é um fenômeno historicamente novo, seja no cinema, na televisão ou em outras mídias analógicas (inclusive e, talvez, principalmente, no rádio). Um exame atento à história do cinema, por exemplo, mostra que esta modalidade audiovisual tem usado formas estilísticas oriundas de procedimentos técnicos amadores, embora sempre mantendo essas formas a uma distância segura. Recorro a um clássico para lembrar disso: *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), um dos filmes mais importantes da história do cinema, cuja sequência de abertura utiliza imagens propositalmente riscadas e arranhadas, como se tivessem sido extraídas de algum arquivo mal preservado. Casos como este, contudo, foram por muitas décadas pontuais, esporádicos, constituindo exceções e, certamente, muito longe da norma.

Desde os anos 1960, no entanto, a partir do surgimento das câmeras e gravadores portáteis, muitos documentários observacionais (NICHOLS, 2016, p. 181) passaram a empregar imagens de baixa resolução e sons imperfeitos como matéria-prima regular de construção dramatúrgica. Eventualmente, elementos dessa estética da imperfeição começaram a aparecer com mais frequência dentro de filmes de ficção oriundos de movimentos e circuitos alternativos, como a *nouvelle vague* francesa, os *Cinemas Novos* internacionais (inclusive no Brasil), os ciclos de filmes populares italianos de *western* e horror e a produção da geração *New Hollywood*, nos EUA. Alguns anos depois, a partir de 1999, *A Bruxa de Blair* deu partida a uma fase mais aguda dessa tendência, a qual não tem passada despercebida.

Na primavera de 2004, a revista *Spectator* dedicou um número inteiro ao fenômeno do filme amador, que começava então – no rastro da valorização de um novo tipo de amadorismo, detectado por estudiosos do mercado como Alvin Toffler (1980) e Chris Anderson (2006), e por sociólogos como Antoine Hennion (2010) – a alcançar um estágio mais amplo de circulação e consumo midiáticos. Àquela altura, já era realidade a adoção de técnicas e tecnologias consideradas amadoras, incluindo o uso de formatos de vídeo doméstico como o VHS e o Hi8, ou Super Oito, na construção estilística de filmes exibidos regularmente em grandes cadeias de cinema.

De lá para cá, essa forma de amadorismo – que parece ter uma relação algo romântica com a noção de colecionador de Walter Benjamin (2006, p. 240) – parece estar se expandindo e se consolidando em diversas direções. O uso massivo de imagens e sons precários e de baixa legibilidade (supostamente produzidos por amadores) em filmes de ficção, VTs publicitários e videoclipes, bem como na música pop, têm constituído uma estética *lo-fi* exaltada por segmentos da crítica especializada e do público (CONTER, 2016). O uso constante de imagens gravadas por espectadores com *smartphones* e *webcams* em filmes, novelas, séries de TV e telejornais; o fenômeno dos *youtubers* (pessoas comuns que se tornam celebridades por gerarem vídeos caseiros expondo aspectos de sua

intimidade); os *games* eletrônicos com imagens simulando gravações toscas em vídeo eletrônico; todos são fenômenos midiáticos que procuram extrair um elemento de autenticidade da ideia de conteúdo produzido por amadores.

Neste sentido, acreditamos que este tipo de amadorismo, espontaneamente nascido da disponibilização de aparelhos de registro de interfaces mais simples de operar, vêm evoluindo como modo de produção e como modelo estético – a estética da imperfeição – baseado na baixa legibilidade visual e sonora, na valorização do erro técnico e na utilização de imagens precárias.

A própria noção de amadorismo é explorada por realizadores sem orçamento para pagar por produções profissionais que sigam mais fielmente o paradigma de alta legibilidade e resolução exigido pela indústria do audiovisual. Qualquer produto que pareça fruto de atividade amadora, nos últimos anos, tem ganhado capital cultural (BOURDIEU, 2007) baseado na aura de espontaneidade e casualidade neles injetada, muitas vezes, de forma simulada.

De certo modo, a estética audiovisual *clean*, tratada como "profissional", tem, historicamente, uma relação próxima com a indústria do cinema, tendo sido consolidada na década de 1910 (FOX, 2004, p. 6) e reforçada alguns anos depois, na fase de adoção do som sincrônico inscrito na película de 35mm como paradigma definitivo de exibição cinematográfica profissional. Na época, os grandes estúdios de Hollywood sentiram necessidade de criar padrões tecnológicos rígidos para gravação, edição e mixagem de sons, a fim de garantir que os filmes fossem exibidos em quaisquer tipos de salas de exibição com grau de legibilidade semelhante, sem variações indesejáveis (BUHLER, NEUMEYER, DEEMER, 2010; KALINAK, 2015).

Estas ações constituíam uma estratégia para manter sob controle dos estúdios a primazia de uma estética mais ou menos uniforme: *clean*, limpa, de alta fidelidade (*hi-fi*), com imagens estáveis e sons legíveis. A ideia central era alcançar a compreensão instantânea pelo espectador. Embora aqui e acolá houvesse ciclos de produção e obras que contrabandeavam uma estética mais suja para o consumo popular (os filmes *noir* dos anos 1940, por exemplo), foi

somente após os anos 1960 que essa estética "profissional" da imagem polida e do som límpido começou a ser desafiada a partir do encontro de novas tecnologias e interfaces de produção e edição disponíveis a baixo custo, com a aparição de canais efetivos de circulação e consumo desses produtos menos hegemônicos (o circuito internacional de festivais alternativos e, posteriormente, a partir de 1976, o primeiro sistema de *home video* realmente popular, o VHS).

Alguns dos exemplos mais conhecidos da primeira geração de filmes a desafiar a estética *clean* da alta legibilidade foram *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959), *Por um punhado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964), *Sem destino* (*Easy rider*, Dennis Hopper, 1967), *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *O massacre da serra elétrica* (*The Texas chain saw massacre*, Tobe Hooper, 1974) e *Touro indomável* (*Raging bull*, Martin Scorsese, 1980). Com exceção dos dois primeiros, todos os outros títulos utilizam, total ou parcialmente, imagens registradas em formato 16mm, de resolução não tão baixa quanto a oferecida pela bitola de 8mm, mas bem menos nítida do que aquela vista no filme de 35mm, considerado profissional[3]. De todo modo, esses títulos foram exceções, concebidas mais para frequentar salas de exibição alternativas e o circuito internacional de festivais do que para serem exibidos no *shopping center* mais próximo.

Desde então, a estética da imperfeição foi lentamente ampliando seu raio de influência, inclusive para além do cinema. Alguns cineastas importantes dos anos 1960, a exemplo de Glauber Rocha e Jean-Luc Godard, filmaram trabalhos experimentais em vídeo. A explosão do videoclipe, nos anos 1980, deu um passo adiante na tendência, ao acostumar o público, pouco a pouco, a consumir um fluxo de imagens e sons mais descontínuo, mais rápido e, muitas vezes, explorando texturas imperfeitas, com a aparência de serem constituídos por imagens inacabadas. Os telejornais e programas de auditório também passaram

3 Embora não tenha utilizado a bitola de 16 mm, o primeiro *western* de Sergio Leone foi filmado com um sistema de registro fotográfico econômico denominado *Techniscope* (BARBUTO, 2009). Inventado em Roma, no começo dos anos 1960, o sistema gravava imagens com apenas um quarto da resolução tradicional da película de 35 mm, e isso permitia que a quantidade de filme utilizada fosse reduzida em até 75%, o que reduzia bastante o custo de produção.

a usar, desde o final dos anos 1980, e com frequência cada vez maior, imagens capturadas com câmeras domésticas ou escondidas – e estas últimas também ofereciam imagens de baixa resolução, com problemas de foco, enquadramento, profundidade e luminosidade, o que reduzia sua legibilidade.

Finalmente, *A bruxa de Blair* se tornou, em 1999, um dos primeiros longas-metragens parcialmente filmado em película de 8mm a ser exibido em larga escala no circuito comercial. O sucesso alcançado (faturamento global de US$ 240 milhões, transformando o falso documentário no quarto filme de horror de maior bilheteria da história do cinema) abriu, de fato, uma brecha para o uso mais constante, na indústria profissional, de técnicas, interfaces e tecnologias audiovisuais de registro e circulação que eram, até então, restritas a práticas consideradas amadoras.

> Nos últimos anos, o acesso a essas tecnologias deu enorme visibilidade a estratégias como a remixagem de imagens já circulantes e/ou a ressignificação de registros banais, distribuídos de forma "viral" em redes de compartilhamento, na maioria das vezes em propostas humorísticas e/ou de entretenimento, cuja popularidade vem influenciando produções culturais massivas, com impactos estéticos e políticos que têm sido alvo de intensa discussão acadêmica. O sucesso dessas novas combinações pode ser devido, em parte, à assimilação midiática de imagens amadoras ou caseiras que vem se intensificando, a partir do uso das câmeras de Super-8, nos anos de 1960, passando pelo VHS, nos anos de 1980, e chegando ao digital, nos anos 2000. (CÁNEPA, FERRARAZ, 2013, p. 81)

É preciso registrar, ainda, que, a partir da introdução de câmeras, gravadores e sistemas de edição de som e imagens digitais no início dos anos 2000, as imagens domésticas e caseiras passaram a se tornar cada vez mais próximas, tecnicamente, daquelas produzidas de forma profissional. A proliferação dos dispositivos de registro, bem como a expansão cada vez maior e mais rápida das redes sociais e plataformas de divulgação de produtos audiovisuais gratuitos, tem ajudado a modificar o mapa da circulação e do consumo das obras audiovisuais.

Novos amadorismos

O termo *amador* vem do latim *amare*, que significa "gostar de algo, amar algo". Se examinado atentamente, não é um termo culturalmente estável, pois assume diferentes significados em diferentes culturas ou situações sociais. No cotidiano, chamamos desta forma o indivíduo que pratica alguma atividade por prazer ou satisfação pessoal; ele se situa supostamente no polo oposto ao chamado "profissional", por não receber remuneração ou não visar ao lucro financeiro em primeiro lugar. Podemos nos referir ao autodidata como amador – alguém que aprendeu um ofício sozinho, usando da intuição ou de um programa de aprendizado informal. Amador também pode se confundir com o colecionador, no sentido de Walter Benjamin (2006, p. 240): alguém que se apropriou de determinado objeto, estabeleceu com ele uma relação de afeto e às vezes o ressignificou, frequentemente desenvolvendo um padrão desviante de gosto e valor.

Neste artigo, procuramos compreender o termo *amador* como um produto da fricção entre as múltiplas noções de amadorismo, justapostas nas diversas atividades sociais e culturais. Entendemos como amador o sujeito para quem o ganho econômico ao praticar alguma atividade não está no topo de sua lista de preocupações; alguém que pode não ter tido uma instrução formal, mas que aprendeu um ofício baseado na intuição e num método romântico, às vezes caótico, de tentativa e erro; alguém cujo objetivo maior ao executar determinado ato está no prazer lúdico originado da própria execução, mais do que no produto final almejado, como descreve Antoine Hennion:

> O contato com as coisas, a incerteza das sensações, as operações e as técnicas utilizadas para se tornar sensível aos objetos pesquisados e para se sentir todos esses momentos e gestos do gosto são assimilados a ritos, cuja principal função é menos a de fazer sentir do que a de fazer crer (HENNION, 2010, p. 34).

No universo específico do cinema, a figura do amador sempre esteve historicamente ligada ao conceito de cinefilia (BAECQUE, 2011). Realizar filmes, para um amador, foi por muito tempo algo além de suas possibilidades; a exigência

de acesso a dispositivos caros e sofisticados, cujos protocolos de operação e interfaces eram igualmente de difícil acesso e compreensão, ajudou a manter rígida e nítida a divisão entre as categorias de profissionais e amadores na indústria do audiovisual. Para exercitar sua paixão e estabelecer uma relação afetiva com o objeto dessa paixão, o amador muitas vezes exercia papeis marginais na dinâmica social da comunidade cinematográfica: crítico, cineclubista, colecionador (num sentido literal), estudioso autodidata, e muitos outros papeis periféricos, mas nem por isso sem importância, da indústria do audiovisual.

Não é coincidência que muitos cineastas importantes tenham começado carreiras militando nessas atividades – caso de François Truffaut, Jean-Luc Godard e vários outros membros da célebre geração da *nouvelle vague* francesa, nos anos 1950 e 1960; de Bernardo Bertolucci e Dario Argento, na Itália do final dos anos 1960; de Kleber Mendonça Filho e Eduardo Valente, no Brasil contemporâneo, entre outros tantos nomes. Estes são apenas alguns exemplos de amadores que atuaram como críticos antes de passar, em algum ponto de suas carreiras, a serem remunerados para produzir filmes.

Esses nomes, de fato, desejavam a transição da crítica para a realização; mas nem todo amador pretende se tornar um profissional. De todo modo, a vertiginosa velocidade com que as tecnologias de produção, circulação e consumo de imagens e sons evoluem e são substituídas, atualmente, acabou por colocar a própria noção de cinema em crise (ELLIS, 1992; BELLOUR, 2012; BORDWELL, 2012; CASETTI, 2015; GAUDREAULT, MARION, 2016), além de ajudar a dissipar a outrora rígida fronteira entre a produção amadora e a realização profissional.

Atualmente, graças aos processos de convergência midiática, é possível realizar produções audiovisuais sem abandonar a condição de amador. Dispositivos de boa qualidade – câmeras, gravadores, computadores e *softwares* de edição de som e imagem – são financeiramente acessíveis. Graças a interfaces mais intuitivas e autoexplicativas, as técnicas de operação dos dispositivos também ficaram mais simples e podem ser aprendidas com a ajuda de tecnologias baratas

de circulação de produtos midiáticos, que incluem tutoriais em áudio, vídeo e texto disponíveis em redes sociais como o *YouTube*.

Esta é uma variável fundamental. Outra, igualmente importante, pode ser rastreada na mudança gradual do tipo de consumo audiovisual. Até a década de 1960, esse consumo se concentrava no cinema e na televisão. Juntas, as duas mídias de massa acostumaram o espectador com uma estética audiovisual *clean*, baseada em legibilidade e estabilidade da imagem: planos bem iluminados, bem compostos, nítidos, estáveis. Legibilidade e clareza também têm sido pilares fundamentais dos produtos que circulam nas mídias de massa.

Aos poucos, porém, isso foi mudando. Já vimos que a introdução gradual de produções rebeldes que iam de encontro a essa estética ajudou nessa mudança. Os videoclipes, nos anos 1980, e os *videogames*, na década seguinte, deram importante contribuição para que uma estética mais descontínua e instável fosse incorporada ao vocabulário dos consumidores audiovisuais. Imagens borradas produzidas por câmeras que chacoalham – uma estética emprestada ao modelo amador – se tornaram, aos poucos, mais naturais para o padrão de gosto dos consumidores audiovisuais.

O Ultimato Bourne (Bourne Ultimatum, Paul Greengrass, 2007), que teve várias cenas filmadas em lugares públicos sem que os presentes soubessem disso (a busca pela autenticidade leva a este tipo de estratégia...) e gerou um longa-metragem montado com planos curtíssimos (a duração média de um plano no filme é de 1,8 segundo) e câmeras chacoalhando incessantemente, em busca de um efeito de real que acentua uma modalidade de realismo nascido da aparência espontânea do registro audiovisual, é um exemplo importante desta mudança do paradigma estilístico do produto audiovisual *mainstream*. A lista de longas-metragens realizados em Hollywood com aparência e sonoridade que contêm elementos tomados das produções ditas amadoras, nos últimos 10 anos, poderia gerar várias páginas de texto.

A explosão efetiva da tendência à valorização de uma estética da imperfeição veio a se solidificar em meados da década de 2000 com o aparecimento do

YouTube (2005), do *Facebook* (2006) e de novos meios de armazenamento e exibição de bens audiovisuais. Desde então, a proliferação de câmeras digitais, *smartphones* e variados dispositivos de registro de imagens e sons, associada ao surgimento de múltiplas plataformas de circulação desse material, ajudou a acostumar gradualmente o espectador comum a uma estética próxima daquilo que considerávamos como amadora: imagens tremidas, borradas, sem nitidez, sem profundidade, sem foco e enquadramento, sem estabilidade, sem iluminação; sons de baixa resolução, sujos, sem legibilidade.

Assim, se um modelo de produção audiovisual calcado na noção de amadorismo se consolidou a partir das circunstâncias culturais mencionadas, é natural que a construção de padrões desviantes de gosto e valor estético tenham surgido como consequência. Isso explicaria a crescente valorização da imagem amadora. Os novos realismos estão em todo lugar: nas grandes redes de televisão, no cinema, nos museus, na produção audiovisual que circula em redes sociais, e por aí afora.

> Em um momento histórico marcado pela saturação midiática, pela hipertrofia dos campos da comunicação e do audiovisual, pelo contínuo incremento de uma convergência de mídias e pela paulatina indistinção das fronteiras que modernamente demarcavam os âmbitos do público e do privado, do real e do ficcional, da pessoa e do personagem, da democracia e da tirania, o apelo realista das cada vez mais hibridizadas e renovadas narrativas do espetáculo (...) se afiguraria como um modo simbólico de "reengajamento" e "reintegração" dos sujeitos (produtores, consumidores, portadores e espectadores das imagens) à realidade. Realidade, essa, mediada, produzida e dramatizada por códigos estéticos e suportes audiovisuais cujas fronteiras também estariam se tornando indistintas. (FELDMAN, 2008, p. 62)

À guisa de conclusão, parece-nos que muitos produtos audiovisuais que apelam ao simulacro do real, como o *boom* de filmes de *found footage* de horror (HELLER-NICHOLAS, 2014) e outras formas de apelo realista, estão provocando, aos poucos, uma mudança significativa nas estratégias valorativas de produtos audiovisuais ao deixar de lado critérios baseados no paradigma de boa legibilidade,

outrora vista como profissional, para considerar erros técnicos como símbolo de casualidade acidental nos registros de som e imagem (tais como o ruído do vento e o balançar constante da câmera). O efeito de real (BARTHES, 1972) gerado por esses erros técnicos, por sua vez, parece ser encarado como um índice de distinção e valor cultural (BOURDIEU, 2007) positivo, na medida em que o público tem preferido consumir produtos audiovisuais mais crus, imperfeitos e menos legíveis.

Referências

ACKER, A.M. *O dispositivo do olhar no cinema de horror found footage*. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – . Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

ANDACHT, F. Duas variantes na representação do real na cultura midiática: o exorbitante Big Brother Brasil e o circunspecto Edifício Master. *Revista Contemporânea*, Salvador, v. 3, n. 1, p. 95-122, 2005.

ANDERSON, C. *A cauda longa*: do mercado de massa para o mercado de nicho. São Paulo: Elsevier, 2006.

BARBUTO, A. Western spaghetti e o Techniscope. *Revista Universitária do Audiovisual*, São Carlos, jun. 2009. Disponível em: <http://bit.ly/2AONGw5>. Acesso em: 19 jun. 2016.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

BAECQUE, A. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

BELLOUR, R. *La querelle des dispositifs*: cinéma, installations, expositions. Paris: P.O.L. Trafic, 2012.

BRAGANÇA, K.N. *Realidade Perturbada:* choques corporais, espectros domésticos e a tecnofobia da vigilância no found footage de horror. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

BRASIL, A. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 17, n. 3, p. 190-198, 2010.

BRASIL, A; MIGLIORIN, César. Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 20, p. 84-94, dez. 2010.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BORDWELL, D. *Pandora's digital box*: films, files, and the future of movies. Madison: Irvington Way Institute Press, 2012.

BOURDIEU, P. *A distinção*: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BUHLER, J.; NEUMEYER, D.; DEEMER, R. *Hearing the Movies*: music and sound in film history. Nova York: Oxford University Press, 2010.

CÁNEPA, L.L.; FERRARAZ, R. Fantasmagorias das imagens cotidianas: o estranho e a emulação do registro videográfico doméstico no cinema de horror contemporâneo. In: BRASIL, A.; MORETTIN, E.; LISSOVSKY, M. (Orgs.) *Visualidades*. Salvador: Edufba, p. 79-99, 2013.

CÁNEPA, L.L.; CARREIRO, R. Câmera intradiegética e maneirismo em obras de George A. Romero e Brian De Palma. *Revista Contracampo*, Niterói, v. 31, n. 1, p. 101-121, dez.-mar. 2014.

CONTER, M.B. *Lo-fi*: música pop em baixa definição. Curitiba: Appris, 2016.

CASETTI, F. *The Lumière galaxy*: seven key words for the cinema to come. Nova York: Columbia University Press, 2015.

DE LUCA, T. Realismo dos sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo. In: MELLO, C. (Org.) *Realismo fantasmagórico.* São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, 2015. p. 61-93.

ELLIS, J. *Visible Fictions*: cinema, television, video.Londres: Routledge, 1992.

FELDMAN, I. O apelo realista. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 15, n. 36, 2008.

GAUDREAULT, A.; MARION, P. *O fim do cinema?* Uma mídia em crise na era digital. Campinas: Papirus, 2016.

HELLER-NICHOLAS, A. *Found footage horror films*: fear and the appearence of reality. Londres: McFarland, 2014.

HENNION, A. Reflexividades: a atividade do amador. *Estudos de Sociologia,* Recife, v. 16, n. 1. p. 33-58, 2010.

KERINS, M. *Beyond Dolby (digital)*: cinema in the digital sound age. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

SOUZA, J.B.G. *Procedimentos de trabalho na captação de som direto nos longas-metragens brasileiros Contra todos e Antônia*: a técnica e o espaço criativo. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ELSAESSER, T. Cinema mundial: realismo, evidência, presença. In: MELLO, C. (Org.) *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, p. 37-61, 2015.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

INGLE, Z. George A. Romero's diary of the dead and the rise of the diegetic camera in recent horror films. *Revista Ol3Media*, ano 4, n. 9, p. 31-36, jan. 2011.

KALINAK, K. (Org.). *Sound:* dialogue, music, and effects. Nova Jersey: Rutgers University Press, 2015.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KELLNER, D. *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc, 2001.

LEAL, B.S. As imagens como arquivo do real: reflexões sobre o realismo contemporâneo. *Revista Comunicação Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 9, n. 25, p. 215-230, 2012.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. 6. ed. Campinas: Papirus, 2016.

ODIN, R. (Org.). *Le film de famille*: usage privé, usage public. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1995.

ROMBES, N. *Cinema in the digital age*. Nova York: Columbia University Press, 2006.

SCHØLLHAMMER, K.E. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Rio de Janeiro, n. 39, p. 129-148, jan./jun. 2012.

SIBILIA, P. *O show do eu*: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

TOFFLER, A. *A terceira onda*: a morte do industrialismo e o nascimento de uma nova civilização. Rio de Janeiro: Record, 1980.

WEST, A. Caught on tape: the legacy of low-tech reality. In: KING, G. (Org.) *The spectacle of the real*: from Hollywood to reality TV and beyond. Bristol: Intellect, 2005, p. 86-92.

VIEIRA JR, E. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. In: MELLO, C. (Org.) *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, p. 93-113, 2015.

submetido em: 24 abr. 2017 | aprovado em: 6 jun. 2018

número 24 | volume 12 | julho - dezembro 2018

RuMoRes

DOI:10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.145932

Rádio Novo: a crítica social e a experimentação estética no rádio ficcional brasileiro dos anos 1950[1]

Rádio Novo: social critique and aesthetical experimentation of Brazilian radio drama in the 1950s

Eduardo Vicente[2]

1 Este artigo tem como base a comunicação apresentada no I Cinemídia Intermidialidades, encontro internacional realizado na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) entre os dias 16 e 20 de novembro de 2015.

2 Professor Associado da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Coordenador do MidiaSon – Grupo de Estudos e Produção em Mídia Sonora, bolsista de produtividade PQ.2/CNPq. E-mail: eduvicente@usp.br.

Resumo

Este texto discute a produção radiofônica ficcional brasileira dos anos 1950 a partir da perspectiva da politização, do engajamento e das preocupações estéticas expressos em trabalhos desenvolvidos por Túlio de Lemos, Dias Gomes e Osvaldo Molles. Além de oferecer uma visão do trabalho desses realizadores, o texto visa contextualizar as suas obras tanto em relação ao cenário radiofônico do período como diante do contexto mais geral da produção simbólica nacional. Além disso, é oferecida uma reflexão sobre a relação entre os trabalhos desses autores e as preocupações então expressas pelo Partido Comunista Brasileiro, criado em 1922, em relação à área de cultura.

Palavras-chave

História do rádio no Brasil, radiodrama, Dias Gomes, Osvaldo Molles, Túlio de Lemos.

Abstract

This paper discusses the production of radio drama by Brazilian stations during the 1950s, from the perspective of politicisation, political engagement and aesthetical concerns present in creations of Túlio de Lemos, Dias Gomes and Oswaldo Molles. After providing an overview on those producers' enterprise, the article contextualises their works within the situation of radio in the period and the more general context of the national symbolic production. Additionally, it offers a brief consideration on the relationship between these authors' oeuvre and the concerns about culture expressed by the Brazilian Communist Party (created in 1922).

Keywords

Brazilian radio history, radiodrama, Dias Gomes, Osvaldo Molles, Tulio de Lemos.

Este texto busca demonstrar que uma produção radiofônica mais autoral e engajada chegou a ser desenvolvida no Brasil, especialmente no rádio paulistano, ao longo dos anos 1950. Sintonizados com a efervescência política e cultural do período, autores como Túlio de Lemos, Dias Gomes e Osvaldo Molles, entre outros, desenvolveram, naquela época, obras que representaram um importante momento de renovação estética e de politização da ficção radiofônica nacional.

Com o objetivo de oferecer uma breve apresentação da produção desses autores, dentro do que é denominado aqui como o *rádio novo* paulistano[3], farei, inicialmente, uma breve descrição do cenário mais conservador representado pelas radionovelas do período, focando especialmente naquelas produzidas pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro. A seguir, será discutido o contexto mais geral da politização da produção cultural do Brasil dos anos 1950 e 1960 para, então, ser discutido o papel do PCB — o Partido Comunista Brasileiro — dentro deste processo. Finalmente, serão apresentadas algumas obras dos autores citados.

A Rádio Nacional e a "moral conservadora"

Não seria descabido afirmar que os relatos sobre a história do nosso rádio nas décadas de 1940 e 1950, ou seja, durante o período apontado como o da "época de ouro" do rádio brasileiro são, de um modo geral, relatos sobre a atuação da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Fundada em 1936 e incorporada ao patrimônio da União em 1941 (SAROLDI; MOREIRA, 1984), a Nacional foi, sem qualquer dúvida, a mais importante emissora de rádio da história do Brasil, determinando por décadas os padrões que pautariam o desenvolvimento do veículo no país.

Embora a função mais explícita de instrumento propagandístico do governo não coubesse propriamente à emissora e sim ao programa *A Hora do Brasil*, criado em 1935, Miriam Goldfeder destaca que à Nacional "caberia, teoricamente, a reprodução dos sistemas de valores dominantes enquanto emissora pertencente

3 O termo é uma forma de aproximar os programas produzidos pelos autores que serão aqui citados ao processo de renovação artística e/ou politização das artes que seria proposto por movimentos artísticos ligados principalmente ao cinema, ao teatro e à música do período, mas tentarei explicar melhor essa questão ao final desse artigo.

ao Patrimônio da União, recodificando-os em termos de uma ideologia própria dos setores médios" (GOLDFEDER, 1980, p. 41). Assim, "a emissora deveria atuar como um mecanismo de controle social (...) destinado a manter as expectativas sociais dentro dos limites compatíveis com o sistema como um todo" (Idem, p. 40).

Lia Calabre (2006), que se dedicou ao estudo das radionovelas produzidas pela emissora, afirma que ela veiculou 158 produções do gênero entre 1940 e 1946. Deste total, Calabre localizou 34 roteiros, os quais classificou e analisou em seu trabalho.

Ao discutir as principais características dessas obras, Calabre aponta que, entre os protagonistas masculinos, eram predominantes os empresários e profissionais liberais, enquanto grande parte das "protagonistas femininas está na categoria 'sem ocupação definida', fato compreensível, pois, na maioria das vezes, essa posição é ocupada pelas personagens jovens, que são cuidadas por seus pais. Não é comum que o romance principal se passe com personagens de meia-idade ou mais velhos." (CALABRE, p. 156). Fica patente, deste modo, o protagonismo das classes dominantes e a posição submissa da mulher, o que coincide com as afirmações de Goldfeder acerca da função dos programas como sendo de reforçar o sistema de valores vigente.

Calabre observa, também, que as obras são, de um modo geral, ambientadas na contemporaneidade (anos 1940) e no cenário urbano do Rio de Janeiro (CALABRE, 2006, p. 152-153), mas esclarece que "as mazelas da cidade quase não aparecem nas radionovelas. Quando analisamos a ocupação da maioria dos protagonistas, verificou-se que esta é composta de profissionais liberais e empresários. A cidade destes personagens é a das mansões, das casas confortáveis, dos bairros urbanizados, com carros e motoristas particulares" (CALABRE, 2006, p. 189).

Além disso, entre as características das radionovelas analisadas, temos questões caras à ideologia varguista como a valorização do trabalho, do estudo como forma de ascensão social, das leis de proteção aos trabalhadores e das associações de classe, com algumas das produções sendo, inclusive, ambientadas dentro de fábricas (CALABRE, 2006, p. 162-173).

Mas, ainda que a análise de Calabre tenda a confirmar as afirmações de Goldfeder sobre o viés conservador da Rádio Nacional, seria importante considerar que os trabalhos analisados por ela foram produzidos, em sua quase totalidade, durante o primeiro Governo Vargas e, mais especialmente, sob a Ditadura do Estado Novo (1937-1945), na qual a censura e o controle sobre a produção intelectual e artística foram intensos (GOULART, 1990). Assim, não considero adequado utilizarmos esses exemplos para afirmar uma pretensa tradição conservadora do rádio carioca, que seria confrontada por um rádio paulistano mais engajado. De toda a forma, voltarei a essa questão no final do texto.

Neste sentido, o cenário apresentado até aqui, que certamente se repetia nas radionovelas de São Paulo, é oferecido principalmente como uma demonstração da tradição com a qual uma vertente mais crítica e engajada da produção radiofônica deveria se confrontar; porém, gostaria agora de discorrer brevemente sobre a forma pela qual essa vertente se estabelece no cenário mais geral da produção cultural brasileira do período.

O cenário da cultura brasileira dos anos 1950/1960

Ao discutir a extraordinária combinação entre criatividade artística e crítica social que caracterizou a produção simbólica do país das décadas de 1950 e 1960, Renato Ortiz observa que

> [...] um fator a se considerar é a formação de um público que, sem se transformar em massa, define sociologicamente o potencial de expansão de atividades como o teatro, o cinema, a música e até mesmo a televisão [...] uma audiência específica, mas considerável, formada pelas camadas urbanas médias. (ORTIZ, 1994, p. 102)

Mas a simples formação de um público apto ao consumo de obras de maior sofisticação não explica, evidentemente, a intensa politização da produção cultural do país no período. Ortiz aprofunda essa questão a partir de uma aproximação com o quadro proposto por Perry Anderson acerca do surgimento do modernismo na França. Segundo Ortiz, Anderson

> percebe o surgimento dessa modernidade associada a três coordenadas no campo social. A primeira diz respeito a um passado clássico, altamente formalizado nas artes visuais. [...] A segunda coordenada está vinculada às inovações tecnológicas que conhece a sociedade europeia neste período [...]. Ao terceiro elemento Perry Anderson denomina "a proximidade imaginativa da revolução social". (ORTIZ, 1994, p. 104)

No caso brasileiro, no entanto,

> O passado clássico nós não possuíamos. No Brasil [...] existiu uma correspondência histórica entre o desenvolvimento de uma cultura de mercado incipiente e a autonomização de uma esfera de cultura universal. [...] Foi esse fenômeno que permitiu um "livre trânsito", uma aproximação de grupos inspirados pelas vanguardas artísticas, como os concretistas, aos movimentos de música popular, bossa nova e tropicalismo. (ORTIZ, 1994, p. 104)

Assim, Ortiz sugere a existência, no país, de uma maior permeabilidade entre o que Pierre Bourdieu define como os polos da "arte erudita" e da "arte média" da produção simbólica (BOURDIEU, 1982, p. 139-140), permitindo que uma considerável dose de sofisticação e experimentação estética estivesse presente mesmo a produções voltadas a um consumo, em alguma medida, massificado. Além da aproximação entre música de vanguarda e música popular citada acima, Ortiz exemplifica esse processo também através da relação entre o teatro e o teledrama, mas poderíamos vincular a este "livre trânsito" também as trajetórias de dois dos autores citados no início deste texto.

Alfredo de Freitas Dias Gomes (1922-1999), por exemplo, diante da falta de melhores perspectivas profissionais como autor teatral, transfere-se do Rio de Janeiro para São Paulo em 1944, passando a trabalhar na Rádio Panamericana (DIAS GOMES, 2004, p. 70). Ainda que tenha permanecido por vinte anos trabalhando nesse veículo, Dias Gomes afirmou que "nunca encarara o rádio senão como meio de subsistência – meus desesperados esforços para levá-lo a sério e conferir dignidade ao meu trabalho soavam falsos para mim." (DIAS GOMES, 1998, p. 123).

Também no caso de Túlio de Lemos (1909-1978), a transição para o rádio ocorreu por razões econômicas. Segundo Irineu Guerrini Jr. (2013), Túlio se dedicava a uma carreira como cantor lírico quando, em 1939, foi acometido por uma doença e viu sua trajetória artística abreviada. Por essa razão, dois anos depois passou a trabalhar com "Oduvaldo Vianna na Rádio São Paulo, tendo participado de muitas novelas como roteirista e ator." (GUERRINI Jr., 2013, p. 19). O próprio Oduvaldo, primeiro empregador no rádio também de Dias Gomes (DIAS GOMES, 2004, p. 70), foi obrigado a deixar em segundo plano o teatro e o cinema, áreas em que se destacava como autor e diretor, em favor do trabalho no rádio, que considerava mais bem remunerado e estável (VIANNA, 1984).

Já em relação à segunda coordenada proposta por Anderson, Renato Ortiz aponta que

> O presente técnico ainda indeterminado, nós o possuímos em demasia. (...). As novas tecnologias, rádio, televisão, cinema, disco, abriram perspectivas para experiências as mais diversas possíveis. O experimentalismo possuía duas faces: uma negativa, referente às dificuldades propriamente técnicas dos profissionais; outra positiva, relativa à busca de soluções novas, às vezes engenhosas, para se contornar os problemas enfrentados. (ORTIZ, 1994, p. 106)

Ortiz irá exemplificar essa questão através do caráter artesanal das produções do *Cinema Novo*, marca de uma indústria incipiente onde tais práticas ainda poderiam se contrapor àquelas adotadas no processo de industrialização da produção cinematográfica. Já para o rádio brasileiro dos anos 1950, entendo que o argumento deva ser relativizado, uma vez que este contava com uma estrutura comercial e técnica que o colocava num patamar superior, naquele momento, à televisão, ao cinema e à própria música popular.

Há um consenso em considerar a década de 1950 como a "Era de Ouro" do rádio, com as emissoras contando com grandes auditórios e um expressivo corpo de profissionais formado por roteiristas, atores, regentes, sonoplastas, técnicos de som e músicos de orquestra (SAROLDI; MOREIRA, 1984). Isso se devia, evidentemente, aos grandes investimentos publicitários que recebia e que tornavam

o rádio uma atividade de grande envergadura no favorável cenário econômico do período. Assim, o rádio certamente era menos permeável à experimentação e a trabalhos mais autorais do que outras áreas menos visadas da produção simbólica nacional. Talvez seja essa a razão pela qual trabalhos mais engajados e, numa certa medida, mais experimentais, como os que veremos adiante, tenham representado uma absoluta exceção em sua programação.

Já a terceira dimensão, a da "proximidade imaginativa da revolução social", Ortiz traduz como

> efervescência política, que abria no horizonte a perspectiva de mudanças substanciais da sociedade brasileira, mesmo quando reivindicadas por grupos ideologicamente antagônicos. O período que consideramos é marcado por toda uma utopia nacionalista que busca concretizar a saída de uma sociedade subdesenvolvida de sua situação de estagnação. (ORTIZ, 1994, p. 108)

No caso brasileiro, a atuação do Partido Comunista Brasileiro, o PCB, fundado em 1922, será um importante fator a determinar os modos pelos quais se desenvolve essa "utopia nacionalista" no período. Por isso, seria importante nos voltarmos agora para uma breve discussão sobre a política cultural então proposta pelo partido.

O PCB e a produção radiofônica brasileira dos anos 1950

Muniz Gonçalves Ferreira (2012) observa que a chegada do PCB à legalidade política, em 1945, "possibilitou ao partido uma interlocução privilegiada com o mundo das artes, da cultura e do pensamento em nosso país." (FERREIRA, 2012, p. 28). Para Dênis de Moraes,

> A ideia de que, com a vitória dos Aliados na Segunda Guerra, o futuro imediato poderia ser repensado em bases igualitárias, identificou-se com as propostas socialistas. A tarefa do artista consistia em produzir obras comprometidas com as causas populares e que elevassem o nível cultural das massas. (MORAES, 2006, p. 98)

Neste contexto, nos anos 1950, entre filiados e simpatizantes do PCB, o rádio contava, entre outros, com atores e roteiristas como Oduvaldo Vianna, Dias Gomes, Mário Lago, Alberto Leal, Walter George Durst, Túlio de Lemos e Gilda Abreu, além dos compositores Guerra Peixe e Claudio Santoro. Entre as questões ideológicas defendidas pelo partido, destacava-se a do nacionalismo. Marco Roxo e Igor Sacramento observam que

> Ao longo de sua história, a militância comunista encontrou na produção estética um meio de dar forma simbólica à ideologia nacionalista em torno da qual o PCB passou a estruturar a sua política de aliança para consolidar a "via burguesa" no país. [...] O nacionalismo se configurou, assim, em uma espécie de pré-realização estética da utopia socialista. (SACRAMENTO; ROXO, 2012, p. 7-8)

Porém, se por um lado a questão do nacional era fundamental para o PCB, por outro era também uma demanda pré-existente numa nação periférica como o Brasil, onde a necessidade de construção de uma identidade própria surgia como uma "imposição estrutural" (ORTIZ, 1994, p. 184). É nesses termos que Marcos Napolitano pode afirmar que

> o Partido Comunista Brasileiro, desde meados dos anos 1950, não tinha, propriamente, uma política cultural organizada e sistemática. Entretanto, defendo a tese de que, ainda que as instâncias do Partido não tivessem uma doutrina e uma organicidade muito impositiva, os artistas comunistas (e simpatizantes) constituíam um núcleo pensante e criador que conseguiu traduzir, com relativo sucesso e coerência, a linha frentista e aliancista do partido. A opção pelo nacionalismo, a visão de povo como protoconsciência revolucionária, o papel mediador do artista-intelectual e o realismo como princípio da comunicação com o público (implicando no figurativismo nas artes, na defesa da canção como convenção melódica suportando uma mensagem poética e o realismo dramatúrgico no cinema e no teatro) foram as bases desse projeto. (NAPOLITANO, 2012, p. 101)

Assim, a par das intenções do partido, poderíamos falar numa confluência de visões que não apenas permitiu a materialização das propostas

estéticas e políticas elencadas por Napolitano, mas lhes deu uma importante legitimidade artística.

Nestes termos, a identificação com o ideário político do PCB é evidente nas obras de Dias Gomes, Túlio de Lemos e Osvaldo Molles, autores que terão alguns de seus trabalhos discutidos mais adiante.

Mas nem sempre é simples estabelecer a conexão entre intelectuais do período e o PCB, já que a permanência do partido na legalidade foi bastante curta (1945-1947):

> A repercussão da guerra fria no plano interno não tardou. O PCB foi perseguido pelo governo Eurico Gaspar Dutra e pelas forças conservadoras, que criaram, com apoio da imprensa, atmosfera favorável à suspensão do registro do partido em maio de 1947 e à cassação dos mandatos de seus parlamentares em janeiro de 1948, em sequência ao rompimento diplomático com a União Soviética. (MORAES, 2006, p. 99)

De qualquer modo, no caso dos autores analisados neste artigo, as ligações nos parecem claras. Dias Gomes, em sua autobiografia, afirma ter-se filiado ao PCB já em 1945 (DIAS GOMES, 1998; p. 102). Em relação a Túlio de Lemos, Irineu Guerrini Jr., além de obter um depoimento de Bárbara Fazio[4], amiga de Túlio que confirma sua condição de simpatizante do partido, localizou fotos de viagens deste à União Soviética e China, ainda nos anos 1950, inclusive uma na qual ele aparece ao lado de Mao Tse-Tung (GUERRINI Jr., 2013, p. 19-20).

Já no caso de Molles os indícios são mais tênues, embora nos pareçam decisivos. Segundo depoimento ao autor de Vladimir Sacchetta (2017), Molles foi grande amigo de seu pai, Hermínio Sacchetta (1909-1982), um histórico militante trotskista brasileiro. Convidado por Molles para escrever o prefácio e a apresentação de sua coletânea de crônicas *Piquenique Classe C*, Sacchetta saúda no texto o "companheiro certo das horas incertas de minha acidentada

4 Bárbara foi esposa de Walter George Durst, um importante roteirista de rádio e televisão e também simpatizante do PCB. Segundo Bárbara, Túlio era um grande amigo da família e os visitava constantemente (Bárbara Fazio, depoimento ao autor, 2014).

carreira profissional [...] sempre respondendo presente aos meus apelos" (SACCHETTA, s/d., p. 11). Além disso, Sacchetta afirma que o livro de Molles legitima a "literatura 'popular', em suas versões formais e de conteúdo. Com indiscutível vantagem do autor, em certos aspectos, sobre seus predecessores" (Alcântara Machado e Mário de Andrade foram os nomes mencionados) que, ao contrário de Molles, não conseguem "ocultar os punhos de renda do escritor para elites" (SACCHETTA, s/d., p. 14).

Vale destacar, para uma melhor contextualização do momento em que foram veiculadas as obras aqui citadas, ou seja, o início da década de 1950, que, apesar da perseguição ao PCB, o cenário político permitiu uma considerável liberdade de expressão, especialmente a partir de 1951, quando Vargas retorna à presidência pela via eleitoral. Nesse seu segundo governo, Vargas, em uma surpreendente guinada ideológica, acaba angariando grande simpatia da esquerda a partir de suas convicções nacionalistas, de sua proximidade com a classe operária e por haver retirado as restrições existentes à participação dos comunistas na organização sindical (FAUSTO, 1995, p. 407 e 412).

Apresentarei, agora, trechos de algumas das obras desses três autores, que ilustram a ideia de um "rádio novo" paulistano[5].

O "Rádio Novo" Paulistano

A primeira delas é a série "Ópera em 1040 Quilociclos" que, criada em 1952 por Túlio de Lemos para a Rádio Tupi de São Paulo, trazia temas de óperas célebres transplantados para a contemporaneidade de São Paulo e adaptados criticamente ao seu contexto social e político. Irineu Guerrini Jr. (2013), a quem devemos a única pesquisa existente sobre a obra de Túlio, aponta que, na adaptação de *Lo Schiavo* (1887), de Carlos Gomes, por exemplo, a trama se desloca do Rio de Janeiro de 1801 para uma fazenda do interior de São Paulo em 1952. Em lugar da paixão entre a índia escrava e o filho do Conde, dono da fazenda, temos a ligação entre

5 Gostaria de apontar que, embora de forma mais resumida e para a discussão de uma temática um tanto distinta, alguns dos exemplos aqui utilizados já foram citados em texto anterior (VICENTE; SOARES, 2016).

a trabalhadora doméstica e o filho do senhor das terras, que fala inclusive em reforma agrária no discurso progressista com que anuncia sua candidatura a um cargo eletivo. Na trama original, o Conde obriga a índia a se casar com um outro índio, enquanto na adaptação de Lemos o fazendeiro força a empregada da casa a se unir a um outro trabalhador rural da propriedade. Há, porém, uma diferença fundamental na solução do conflito amoroso. Enquanto na trama original o índio se suicida para deixar o caminho aberto para o amor entre a heroína e o filho do Conde, na versão radiofônica a protagonista não volta para o filho do patrão:

> [...] renegando o seu passado relativamente privilegiado de criada da Casa Grande, diz, encerrando o programa: Me arrependi – por demais da conta – de *tê* levado uma vida tão boa, enquanto o meu povo sofria tanto. Agora não gosto mais do senhor. Só gosto dele, que é meu marido. Eu *vô* com ele pro mato. (GUERRINI Jr., 2013, p. 134)

Em outro programa da série, a adaptação de *La Bohème* (Giacomo Puccini, 1896), que mereceu uma análise mais aprofundada de Guerrini Jr., a ação se passa em um estúdio na Av. São João, no centro de São Paulo, onde moram quatro jovens de poucos recursos. Já no diálogo inicial, Colline, o filósofo do grupo, questiona Rodolfo, o pintor, por estar fazendo o retrato de uma cadela de estimação para a sua rica proprietária:

> Colline: Parece-me que você pertence à tal escola do realismo social, não é?
> Rodolfo: Perfeitamente, Colline.
> Colline: Há uma grande contradição entre o que você faz e o que você pensa.
> Rodolfo: Me diga uma coisa, Colline.
> Colline: O que é que há?
> Rodolfo: Nós não precisamos comer?
> Colline: Infelizmente.
> Rodolfo: Não precisamos pagar o aluguel deste estúdio que fica em plena Avenida São João?
> Colline: Sim.
> Rodolfo: Logo, precisamos arranjar dinheiro em qualquer parte, de qualquer maneira, até pintando cachorrinhas de estimação. Não é possível praticar o socialismo integral dentro da sociedade capitalista. (GUERRINI Jr., 2013, p. 137)

Ao longo da versão de Túlio, Rodolfo, um jornalista que denuncia as condições precárias da periferia de São Paulo, chega a declamar um poema de Brecht, além de refletir, em diversos momentos, sobre o papel do intelectual na desalienação da sociedade (GUERRINI Jr., 2005).

O segundo exemplo é o da série radiofônica *Histórias das Malocas*, de Osvaldo Molles (1913-1967), certamente a mais conhecida das obras que serão apresentadas aqui. Molles produziu a série para a Rádio Record entre 1954 e 1966. A obra era ambientada na periferia paulistana e contava com Adoniran Barbosa como seu principal radioator. Os trechos de seus roteiros que serão apresentados aqui, foram transcritos e publicados por Ayrton Mugnaini Jr. (2002). Adoniran interpretava, entre outros papéis, o protagonista Charutinho, morador da maloca, que abria o programa com a fala:

> Essa é minha maloca, manja? Mais esburacada que tamborim de escola de samba na quarta-feira de cinza. Onde a gente enfia a mão no armário e encontra o céu. Onde o chuveiro é o buraco da goteira. Às *veis* a gente toma banho em bacia e se enxuga com a toalha do vento. E quando não tem água a gente se enxuga antes do banho. Maloca tão pequena que a gente dorme lá dentro e tem que *vim puxa* o ronco aqui fora... não cabe os dois. Maloca tão miserável que só acende o fogo pra fazer churrasco quando pega fogo. Maloca onde na guerra contra os mosquito os mosquito é que ganharam a guerra. Maloca onde a riqueza é uns pedaço de fome e um pacote de gemido. Maloca... maloca onde eu cresci de teimoso que *sô*. (MUGNAINI Jr., 2002, p. 59)

É evidente, no texto, não apenas o tom crítico, mas também o investimento lírico nos personagens da periferia. Nos programas da série, até a questão da discriminação racial ganhava evidência, com o negro Zé Conversa, outro dos personagens de Adoniran, afirmando em certo momento que

> *Num* posso *cum* essas pestes desses brancos [...] Acha que *nóis* os preto devia *arranjá* outro *lugá* para *passeá* nos domingo [...]. Eles vão *quere* me *enganá* que a Rua Direita é deles! Né não! A rua é livre! Eu *sô* preto, *sô* brasileiro e passeio na Rua Direita quando *quisé*, me *bate* ninguém vai! (MUGNAINI Jr., 2002, p. 54)

Ao discutir a série de Molles, Miriam Goldfeder destaca o seu caráter crítico e a forma pela qual o autor, "superpondo os discursos cômico/trágico, extrai resultados que, à primeira vista, conformistas, desnudavam um espaço pouco consumido por um público de classe média." (GOLDFEDER, 1980, p. 121). Já de Dias Gomes podemos citar *A História de Zé Caolho*, minissérie radiofônica veiculada em 1952 pela Rádio Bandeirantes de São Paulo, dentro do programa *Sonho e Fantasia*[6].

Em *Zé Caolho*, o autor apresenta a história de um lavrador cearense, Zé Zeferino, que chega à cidade de São Paulo na esperança de conseguir emprego e uma vida melhor. Ao fracassar na tentativa de obter trabalho, Zeferino, influenciado pelo pedinte Perneta, acaba por se tornar Zé Caolho, um mendigo que finge ser cego de nascença. Após receber um pacote contendo uma grande soma em dinheiro de uma bela e misteriosa mulher, o protagonista, agora rico, concorre inclusive à Presidência da República. Ao final; porém, descobrimos que tudo não passava de um sonho.

A contundência política da obra fica evidente logo no seu início quando, após ouvirmos dois personagens pedindo esmolas, temos a fala do narrador:

> Será crime pedir? Será crime estender a mão à caridade pública? Mãos que deveriam estar dignificadas pelo trabalho? Não, crime não é pedir, crime é dar esmolas. Crime é dos que depositam migalhas nas mãos dos miseráveis em vez de lutar para destruir a podridão social que os criou[7].

A minissérie traz, ainda, diversas canções populares especialmente compostas, o que contrasta com o acompanhamento orquestral típico das produções ficcionais do período (VICENTE, 2013). Esse procedimento denota o interesse de Dias Gomes em incorporar elementos da cultura popular em suas

6 A análise desse programa foi realizada a partir de uma gravação do acervo do CEDOM, Centro de Documentação e Memória da Rádio Bandeirantes, cedida ao autor por Milton Parron.

7 A gravação original do programa está disponibilizada em <http://youtu.be/JvJ4F5zGhus> (Parte 1) e <http://youtu.be/RY4JKrFxqWw> (Parte 2). Ofereço uma descrição mais detalhada dessa obra de Dias Gomes em Radiodrama em São Paulo: A História de Zé Caolho, de Dias Gomes. *Observatorio* , v. 7, n. 1, p. 173-185, 2013. Disponível em: <http://obs.obercom.pt/index.php/obs/article/view/623/577>.

produções – preocupação que o acompanhará ao longo de toda a sua trajetória radiofônica (SACRAMENTO, 2012).

Além disso, tanto nessa obra como nas descritas anteriormente, temos não só o protagonismo de membros das classes populares – mendigos, camponeses, desempregados, etc. – como uma visão mais dura e realista da cidade de São Paulo, bem distante das "mansões" e dos "bairros urbanizados" descritos por Calabre em sua análise das radionovelas da Nacional.

Conclusão

Este texto buscou demonstrar que, apesar do inegável predomínio da radionovela dentro de uma programação voltada, de um modo geral, para o entretenimento e a afirmação de valores conservadores (GOLDFEDER: 1980), o rádio ofereceu, ao longo dos anos 1950, espaços para uma expressão mais politicamente engajada por parte de alguns de seus realizadores.

Neste sentido, esses trabalhos aproximaram o veículo de um processo de crescente politização da produção artística que resultaria, nos anos seguintes em manifestações de grande repercussão em áreas como o cinema (Cinema Novo), a música popular (Tropicalismo, Canção de Protesto), a literatura e o teatro (Arena, Teatro Oficina). Por essa razão, foi utilizada aqui a expressão "Rádio Novo" como uma forma de aproximar a produção dos autores radiofônicos aqui citados ao movimento mais amplo da produção simbólica nacional.

Embora não haja aqui nenhuma pretensão de dar às poucas iniciativas apontadas o mesmo peso e abrangência das produções desenvolvidas nas áreas citadas, é importante afirmar a sua existência em um veículo que no Brasil é tido – e não sem razão, devo acrescentar – como tradicionalmente conservador.

Também é importante deixar claro o uso de "paulistano" na descrição desse "rádio novo". Ele se deve exclusivamente ao fato de que as produções analisadas foram efetivamente veiculadas pelo rádio de São Paulo. Como já foi afirmado aqui, entendo que não temos elementos, apesar das afirmações de Goldfeder ou

das análises de Lia Calabre, para considerar o cenário radiofônico de São Paulo como radicalmente diferente do carioca.

Na análise de *Herança de Ódio*, de Oduvaldo Vianna, por exemplo, irradiada pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro entre 1951 e 1952, Laura do Carmo aponta que, através do protagonista da narrativa, Vianna "dá voz aos seus ideais comunistas (força do operariado, direito à greve, divisão de lucros, perseguição a políticos corruptos, etc.), estimulando o ouvinte a não se entregar ao conformismo" (CARMO, 2007, p. 11).

Neste sentido, talvez uma análise de produções radiofônicas desenvolvidas no Rio de Janeiro e em outros estados do país a partir da queda do Estado Novo demonstre que, mesmo em radionovelas centradas em "uma história de amor entre os protagonistas" (CARMO, 2007, p. 11), preocupações políticas e sociais podem ter ocasionalmente surgido. Assim, mesmo que sem a veemência expressa em alguns dos textos apresentados aqui, é possível que os germes de um "Rádio Novo" tenham estado presentes em diversas das produções radiofônicas realizadas no país durante o período.

Referências

BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982. p. 99-181.

CALABRE, L. *O rádio na sintonia do tempo*: radionovelas e cotidiano (1940-1946). Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2006.

CARMO, L. Apresentação. In: CARMO, L. do (Org.). *Oduvaldo Vianna:* Herança de Ódio. Rio de Janeiro: Casa de Ruy Barbosa, 2007.

DIAS GOMES, A. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Russell, 1998.

_____. Dias Gomes (1922-1999). In: M. J. L. (Org.). *Pioneiros do rádio e da TV no Brasil*. São Paulo: Códex, 2004.

FAUSTO, B. *História do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1995.

FERREIRA, M. G. O PCB e a organização do campo intelectual brasileiro. In: ROXO, M.; SACRAMENTO, I. (Orgs.) *Intelectuais partidos*: os comunistas e as mídias no Brasil. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

GOLDEFEDER, M. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOULART, S. *Sob a verdade oficial*: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. Rio de Janeiro: Marco Zero/CNPq, 1990.

GUERRINI Jr., I. De um sótão no quartier Latin para uma kitchinete na avenida São João: La Bohème e outras óperas na Rádio Tupy de São Paulo. *Comunicare, revista de pesquisa Faculdade Cásper Libero*, v. 5, n. 2, p. 67-75, 2 sem. 2005.

_____. *Tulio de Lemos e seus admiráveis roteiros.* São Paulo: Terceira Margem, 2013.

MORAES, D. Graciliano, literatura, criação cultural e engajamento. *Contracampo*, v.15, p. 96-112, 2006. Disponível em: <http://http://bit.ly/2qo000m>. Acesso em: 2 nov. 2018.

MUGNAINI Jr, A. *Dá licença de eu contar*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAPOLITANO, M. O PCB e a resistência cultural comunista (1964-1968). In: ROXO, M.; SACRAMENTO, I. (Orgs.) *Intelectuais partidos*: os comunistas e as mídias no Brasil. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTRIWANO, G. *A informação no r*ádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos. São Paulo: Summus, 1985.

SACCHETTA, H. Apresentação. In: MOLLES, O. *Piquenique classe C*. São Paulo: Boa Leitura Editora, s/d.

SACRAMENTO, I. Dias Gomes e a intelectualidade comunista nas modernizações midiáticas: rádio e televisão (1944-1979). In ROXO, M. e SACRAMENTO, I. (orgs.) *Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

SAROLDI, L. C.; MOREIRA, Sônia V. *Rádio Nacional*: o Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

VIANNA, D. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VICENTE, E. Radiodrama em São Paulo: a história de Zé Caolho, de Dias Gomes. *Observatório*, v.7, n. 1, p. 173-185, 2013.VICENTE, E.; SOARES, R. Entre o rádio e a televisão: gênese e transformações das novelas brasileiras. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação E-compós*, Brasília, v.19, n.2, p. 1-17, mai./ago. 2016

Depoimentos

FAZIO, B. Depoimento ao autor, out. 2014.

SACCHETTA, V. Depoimento ao autor, set. 2017.

Gravações

Dias Gomes. *Sonho e fantasia*: a história de Zé Caolho. São Paulo, Rádio Bandeirantes, 1952.

submetido em: 07 maio 2018 | aprovado em: 08 ago. 2018

número 24 | volume 12 | julho - dezembro 2018

RuMoRes

DOI:10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.145839

Batman *vs* Superman: interações sinérgicas e convergentes na lógica das franquias[1]

Batman *vs* Superman: synergistic and convergent interactions in the logic of franchising

Denise Azevedo Duarte Guimarães[2]

1 Parte deste artigo, agora atualizado e reformatado, foi originalmente apresentado com o título "HQs & Cinema: a sinergia das interações recíprocas e convergentes", no XX Encontro SOCINE, em Curitiba, 2018.

2 Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professora aposentada da UFPR. Docente, Pesquisadora e Orientadora no Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens da UTP. Editora Científica da Revista Interin. E-mail: denise.guimaraes@utp.br.

Resumo

O artigo focaliza os expressivos diálogos e interconexões entre narrativas gráficas e fílmicas, com ênfase na lógica das franquias da cultura da convergência. Toma-se como exemplo a adaptação *Batman vs Superman: a origem da justiça* (2016), do diretor Zack Snyder – um filme que se apoia em narrativas originariamente diversas, a partir da criação da Liga da Justiça. Ao observar aspectos da dinâmica do processo tradutório das HQs para as telas, o texto procura potenciais dificuldades ou soluções criativas. As reflexões contemplam três cernes temáticos: 1) subsídios ao estudo da adaptação; 2) a proposta tecnoestética do diretor, com seu caráter híbrido; 3) a configuração mitopoética dos super-heróis.

Palavras-chave

Narrativas gráficas, cinema, teoria da adaptação, mitopoética.

Abstract

This article focuses the expressive dialogues and interconnections between graphic and filmic narratives, on enphasizing the logic of the franchises in the culture of convergence. It is taken as an example *Batman vs Superman: dawn of justice* (2016), by Zack Snyder, - a film that relies on originally diverse narratives, since the creation of the Justice League. By observing aspects of the translation process, in its dynamics from the comics to the screens, the text seeks out to potential difficulties or creative solutions. The reflections developed contemplate three tematic kernels: 1) Subsidies for the study of adaptation; 2) the diretor's techno-aesthetic proposal, with its hybrid character; 3) the mythopoetic configuration of the superheroes.

Keywords

Graphic Novel, cinema, theory of adaptation, mythopoetic.

A linguagem sensorialmente rica e híbrida do audiovisual contemporâneo tem privilegiado as interfaces entre a Arte Sequencial e o Cinema, com ênfase na sinergia das suas interações recíprocas e convergentes. Contudo, após mais de duas décadas de sucessivas e bem-sucedidas adaptações cinematográficas das narrativas dos super-heróis, foi apenas em 2016 que se efetivou o primeiro encontro nas telas entre os dois grandes heróis das HQs, no filme *Batman vs Superman: a origem da justiça,* dirigido por Zack Snyder, obra selecionada para estudo neste artigo.

Procurando efetuar um recorte no vasto material já produzido nas HQs e no cinema sobre os dois super-heróis, este artigo concentra-se em três cernes temáticos: 1) Subsídios ao estudo da adaptação; 2) A proposta tecnoestética do diretor Zack Snyder; e 3) A construção mitopoética dos protagonistas.

Neste artigo, não nos propomos a desenvolver uma análise fílmica, mas sim a elaborar reflexões sobre diversos aspectos de um filme concebido de narrativas originariamente diversas, a partir da criação da Liga da Justiça, e que aponta para seus desdobramentos. Enfatizamos sua estrutura narrativa vinculada à lógica das franquias na cultura da convergência, o projeto artístico da direção do filme, bem como seu estatuto mitopoético associado aos conceitos da heroicidade.

Do gráfico ao cinematográfico

Tendo em vista as interfaces do Cinema, não só com o universo dos quadrinhos, mas também com os *games*, a televisão e uma infinidade de produtos correlatos, começamos pelo final do filme de Zack Snyder, reportando-nos à morte do Superman e à inserção da Mulher Maravilha no referido filme como estratégias transmidiáticas, na acepção que Henry Jenkins (2009) confere ao termo. Lembramos que se trata do primeiro filme em *live-action* a apresentar os dois super-heróis juntos, assim como a primeira representação cinematográfica em *live-action* da super-heroína dos quadrinhos.

Em entrevista disponível na Internet[3], Snyder justificou o final polêmico e sombrio. Segundo o diretor: "Senti que tínhamos que matar o Superman neste filme para honrar a premissa séria que tivemos ao longo do filme inteiro". "Claramente ele não se foi para sempre", diz o diretor, além de asseverar que Superman voltará à vida para a adaptação de Liga da Justiça[4], o que fica sugerido nos segundos finais do filme, quando o punhado de terra sobre o caixão de Clark Kent se movimenta.

O clímax do arco diegético é a luta dos três personagens, Batman, Superman e a Mulher Maravilha, contra um monstrengo criado para este momento específico da trama; e nele se concentram os efeitos visuais mais ostensivos do filme. A destruição do monstro está condicionada à morte do próprio Superman, que tem o espetáculo de seu sepultamento como final infeliz do filme.

Contudo, nas HQs, o filho de Krypton já pereceu algumas vezes, mesmo porque à DC interessa usar este recurso como uma estratégia de choque. Em 1966, o vilão Zunial matou o Superman com um raio de kryptonita, mas ele ressuscitou. Em 1971, o Doutor Luz matou o super-herói usando uma varinha mágica, mas Batman o salvou revertendo o feitiço. Em 1977, o Superman foi morto pelo Conde Cristal, porém, a Liga da Justiça o resgatou do reino das almas perdidas. Em 1992, a morte do super-herói deveu-se ao monstro Apocalypse e ele permaneceu em recuperação por mais de um ano, antes de retornar. Assim sendo, pode-se argumentar que, no filme de 2016, a morte do super-herói é muito mais um dispositivo da narrativa para que Bruce Wayne proponha-se a formar a Liga da Justiça – grupo que será liderado pelo Batman em filmes futuros da franquia.

Tanto a morte do Superman quanto a inserção da Mulher-Maravilha na trama obedecem à mesma lógica da cultura da convergência, como entendida por Henry Jenkins "[...] se houver material suficiente para sustentar as diferentes

3 Disponível em: <https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/noticias/2016/03/batman-vs-superman>. Acesso em: 16 jan. 2018.

4 Criada por Gardner Fox e Mike Sekowsky em 1960, *A Liga da Justiça* é o principal grupo de super-heróis do Universo DC. Na versão mais recente, apresentada em *Os Novos 52 (2011)*, quase toda a formação original foi mantida.

clientelas – e se cada obra oferecer experiências novas-, é possível contar com um mercado de intersecção que irá expandir o potencial de toda a franquia" (JENKINS, 2009, p. 139).

Da super-heroína não trataremos especificamente neste artigo porque, muito embora tenha tido um papel significativo no filme de Snyder, a personagem já estava com seu protagonismo definido para o longa-metragem lançado no ano seguinte: *Wonder Woman* (2017), da diretora Patty Jenkins.

Figura 1: O trio de super-heróis nos quadrinhos da DC

Fonte: DC Comics

Figura 2: O trio de super-heróis no filme

Fonte: Omelete

As estratégias narrativas acima referidas identificam-se ao conceito de uma adaptação fílmica que exige maior envolvimento do público, para entender um complexo universo ficcional que se desenvolve "através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo." (JENKINS, 2009, p. 138). Nestes casos, para acompanhar a história em sua plenitude, é preciso interagir com o conteúdo espalhado em diversos suportes, onde cada meio faz o que faz de melhor.

Ao tratar das traduções/adaptações para o cinema, Umberto Eco explica que é quase impossível dizer a mesma coisa que o texto original, mas pode-se dizer 'quase a mesma coisa' – afirmação que serve de título para seu livro de 2007. Neste sentido, reportamo-nos à oposição explicitada no título do filme entre os dois protagonistas: ambos lutam entre si por força dos ardis da vilania de Lex Luthor, mas a batalha decisiva é contra uma criatura monstruosa de DNA adaptável, criada a partir dos restos mortais do General Zod.

Quanto à caracterização física do vilão, gostaríamos de assinalar uma diferença observada na adaptação fílmica de Snyder: Luthor, que aparece, na maior parte do filme, com longa cabeleira ruiva. Nas HQs ele é calvo, pois perdera todo o cabelo em acidente no laboratório quando era um cientista adolescente e se tornara um gênio do mal; de cientista louco, o personagem passou a ser um mega-empresário criminoso com os delírios de poder e dominação típicos dos supervilões da Era de Ouro dos quadrinhos.

Figura 3: Lex Luthor nas HQs (1941/1986)

Fonte: DC Comics

Figura 4: Lex Luthor no filme (2016)

Fonte: Omelete

Da perspectiva da caracterização visual não esperada do arqui-inimigo do Superman no filme aqui abordado, entre outras diferenças observadas na referida adaptação, entende-se que o público possa aceitar alguma parcela de "violação" do texto original. De acordo com o Brian McFarlane, elementos do texto literário podem ser transferíveis ou adaptáveis. O teórico considera que a tradução da atmosfera ou o humor de toda uma situação que integra elementos como sensações, sentimentos e pensamentos dos personagens são característicos do processo de *adaptation proper* (adaptação criativa), constituindo a prova de toque da arte do cineasta. Tal conceito, que diverge do de "transferência", implica mudança de elementos da narrativa ficcional ao ser transposta para o cinema:

> há uma distinção a ser feita entre o que pode ser transferido de um meio narrativo a outro e o que necessariamente requer propriamente a adaptação. A "transferência" refere-se aos elementos narrativos do romance que são mais facilmente, e de forma mais semelhante, transpostos ao filme, enquanto "adaptação" diz respeito aos elementos narrativos do hipotexto, ou texto-fonte, para os quais se mostra mais difícil encontrar equivalentes fílmicos, quando eles são encontrados[5]. (MCFARLANE, 1996, p. 13, tradução nossa)

5 No original: "there is a distinction to be made between what may be transferred from one narrative medium to another and what necessarily requires adaptation proper. […] 'Transfer' will be used to denote the process whereby certain narrative elements of novels are revealed as amenable to display in film, whereas the widely used term 'adaptation' will refer to the process by which other novelistic elements must find quite different equivalences in the film medium, when such equivalences are sought or available at all".

Por outro lado, o teórico assinala que as funções cardeais são os pivôs da narrativa, ações que abrem as possibilidades alternativas para o desenvolvimento da história. A simples transposição dessas funções cardeais, diretamente passadas da literatura para o cinema, constitui a parte mais fácil de uma adaptação, que ele considera um estágio de transferência.

Julie Sanders explica que a apropriação não precisa ater-se ao cânone, nem meramente aceitar o texto precursor sem questões ou críticas:

> Certamente o estudo da apropriação no contexto acadêmico tem sido parcialmente estimulado pela reconhecida habilidade da adaptação de responder ou retornar à informação original a partir de uma nova ou revista posição política e cultural e pela capacidade das apropriações de iluminar falhas perturbadoras, ausências e silêncios dentro dos textos canônicos aos quais se referem[6]. (SANDERS, 2008, p. 98)

Destarte, diante de um filme como *Batman vs Superman: a origem da justiça,* talvez seja mais relevante indagar sobre diferenças, lacunas e acréscimos, motivados pelo ineditismo deste encontro nas telas e por força do contexto sociocultural de seu lançamento.

Neste sentido, fazer inferências sobre a processualidade transformadora verificada no salto das páginas para as telas não se restringe apenas ao cotejo entre as versões de uma mesma narrativa, mas, principalmente, em se perguntar sobre as novas lógicas entremeadas nos processos intersemióticos em questão.

Thierry Groensteen (2015) reconhece como o único elemento ontológico dos quadrinhos a conexão de uma pluralidade de imagens solidárias que ele denomina 'a solidariedade icônica', ou seja, seriam solidárias "as imagens que participam de uma sequência, apresentando a dupla característica de estarem apartadas [...] e serem plástica e semanticamente sobredeterminadas pelo simples fato da sua coexistência *in praesentia*" (GROENSTEEN, 2015, p. 28). Em suma,

6 No original: "Indeed the study of appropriations in academic context has in part been spurred on by the recognized ability of adaptation to respond or write back to informing original from a new or revised political and cultural position, and by the capacity of appropriations to highlight troubling gaps, absences, and silences within the canonical texts to which they refer".

a condição necessária para que se possa falar sobre os quadrinhos é que, neles, imagens diversas são correlacionadas de alguma forma. O espaço fragmentado e compartimentado de uma página de HQ pode ser descrito, fisicamente como "uma coleção de ícones apartados e solidários" (GROENSTEEN, 2015, p. 31). As imagens fixas dos quadrinhos são unidimensionais, ou seja, são definidas pela especificidade de suas vinhetas em si e por suas coordenadas no contexto da página.

No Cinema, por outro lado, o espaço próprio da sequência é aquele individualizado pela soma das imagens ou fotogramas, e daí surgem conotações diversas; o que importa é sua dinâmica e seus componentes aglutinados em sua iconicidade.

Tendo sido um dos primeiros a tratar das relações entre o Cinema e as HQs, Will Eisner define a arte sequencial como "uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia" (EISNER, 1999, p. 5). "Não importa se o meio é um texto, um filme ou quadrinhos. O esqueleto é o mesmo. O estilo e a maneira de se contar pode ser influenciado pelo meio, mas a história em si não muda" (EISNER, 1999, p. 13). Por outro lado, o autor assinala o que ele considera algumas limitações dos quadrinhos em relação aos filmes. Na arte sequencial,

> O número de imagens é limitado, ao passo que no cinema uma ideia ou emoção podem ser expressas por centenas de imagens exibidas numa sequência fluida, numa velocidade capaz de emular o movimento real. No meio impresso, esse efeito só pode ser simulado. (EISNER, 1999, p. 24)

Além disso, embora ambos trabalhem com material similar – palavras e imagens –, seus recursos geram efeitos diferenciados. Desse modo, o autor revela a consciência de que cada meio dá a medida da utilização de determinado recurso, com diferenças tangíveis quando da sua transposição em outro suporte. Nesse processo destaca-se o papel do *story board:*

> *Story Boards* são cenas 'imóveis' para filmes, pré-planejadas e dispostas em quadros pintados ou desenhados. Embora empreguem os elementos

> principais da arte sequencial, diferem das revistas e tiras em quadrinhos por dispensarem balões e os quadrinhos. Não são destinadas à 'leitura', mas antes a fazer a ponte entre o roteiro do filme e a fotografia final. Na prática, o *story board* sugere 'tomadas' (ângulos de câmera) e prefigura a encenação e a iluminação. (EISNER, 1999, p. 143)

Com aporte na(s) teoria(s) da adaptação, verificamos que as opções do processo adaptativo são variadas e dependem da configuração e da proposta estética do texto fonte, bem como da direção do filme. As formas de adaptação mais consagradas são diametralmente opostas, de um lado a fidelidade à linguagem cinematográfica tradicional e, de outro, a fidelidade ao material impresso:

a) Alguns críticos consideram que as melhores adaptações dos quadrinhos para o cinema sejam aquelas assumidamente traduzidas para a linguagem audiovisual, ou seja, são cinematográficas antes de tudo; como é o caso dos filmes de super-heróis, em geral. São filmes que procuram manter uma opção mimética ligada ao naturalismo cinematográfico (transparência em relação ao real), como explicado por Ismail Xavier: "No caso da história deliberadamente fantástica, a visão direta do naturalmente impossível ganha todo o seu poder de atração justamente pela espetacular precisão com que o fantástico parece real na tela" (XAVIER, 2008, p. 42).

b) No segundo caso, a direção do filme busca a fidelidade ao material impresso; é o caso da 'transcriação' ou tradução icônica, definida por Júlio Plaza (2001) como regida pela semelhança de estrutura.

De modo geral, os teóricos da adaptação concordam que alguma dose de infidelidade/traição ao texto adaptado, além de possível, é, muitas vezes, necessária. Robert Stam afirma que são inevitáveis problemas (lacunas e transformações) na passagem para mídias e materiais de expressão muito diferentes, o que exige atenção do crítico para respostas dialógicas específicas aos textos de origem. Diz o autor:

> o artista não imita a natureza, mas sim outros textos. Pinta-se, escreve-se ou faz-se filmes porque viu-se pinturas, leu-se romances, ou assistiu-se

> a filmes. A arte, neste sentido, não é uma janela para o mundo, mas um diálogo intertextual entre artistas. (STAM, 2008, p. 44)

As duas opções condizem com aquilo que Ismail Xavier contrapõe como "transparência e opacidade" em suas reflexões sobre o naturalismo e o antinaturalismo no cinema. Para o autor, o cinema como transparência seria uma espécie de janela por onde se mostra o mundo de forma verossímil na tela. Por outro lado, a opacidade liga-se ao antirrealismo e ao artificialismo das propostas de vanguarda, "[...] implica em trabalhar contra a ´reprodução natural´ e contra a ideia de mimese no próprio terreno onde tal naturalidade da tal perfeição mimética parecem estar inscritas no próprio instrumento e na própria técnica de base" (XAVIER, 2008, p. 100).

Julgamos que ambas as posturas parecem integrar-se harmoniosamente no filme *Batman vs Superman: a origem da justiça,* por força do projeto cinematográfico do diretor; comentado a seguir.

A proposta tecnoestética do diretor Zack Snyder

Tendo atuado no mercado publicitário e dos videoclipes, Zack Snyder passou a ser conhecido por seus filmes de super-heróis e produções baseadas em quadrinhos, como *300* (2006) e *Watchmen* (2009), assim como o filme do Superman que começou o Universo Estendido DC: *Man of Steel, de* 2013. Com seu caráter híbrido e sua ênfase nos efeitos de pós-produção, o projeto fílmico de Snyder procura conciliar a ilusão cênica dos filmes de aventuras e ação com a estilização gráfico-cinemática, na esteira de Frank Miller.

Não se pode esquecer que Miller foi responsável por um marco definidor nos *comics,* com seu *Batman: o cavaleiro das trevas,* de 1986. Muito embora o *design* do super-herói tenha se modificado nas décadas anteriores, graças aos diversos artistas que o desenharam, a comparação com as imagens originais (de 1939 a 1985) demonstra como Frank Miller recriou estilisticamente os quadrinhos do Batman, visivelmente amadurecido e reforçado em sua essência de herói problemático.

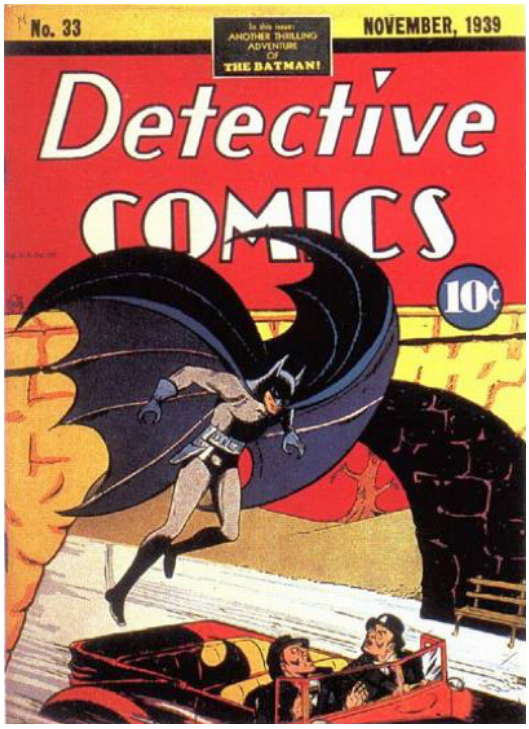


Figura 5: Batman criado por Bob Kane, 1939

Figura 6: Batman estilizado por Frank Miller, 1986

Fonte: DC Comics

Embora conserve reverberações artificializantes do filme *300* (2006), também originário da *graphic novel* de Miller e dirigido por Snyder, o filme de 2016 procura ainda, paradoxalmente, a verossimilhança externa daquele discurso da transparência percebido nos filmes do Superman. Esta dualidade coaduna-se com os conflitos entre as identidades secretas e as "vidas normais" de Clark Kent e Bruce Wayne. Desse modo, o embate entre os dois super-heróis é visto sob a ótica superlativa de Zack Snyder, em sua opção estética pela artificialidade; porém, as peripécias dos protagonistas apresentam algumas janelas para o mundo, principalmente nos momentos relativos ao Superman, em busca de uma possível naturalidade, como nas mais consagradas adaptações das HQs para o cinema.

Na narrativa fílmica de 2016, tal como nos quadrinhos originais, o plano, a composição, o enquadramento, as tomadas e a perspectiva reproduzem a organização discursiva da história impressa, com algumas alterações no conteúdo. Vale assinalar que o uso das cores, luzes e sombras e texturas originais, bem

como o traço estilístico do desenho, tudo procura similaridades com os textos de origem, como se observa na comparação das imagens a seguir.

Figura 7: Os dois super-heróis nas HQs

Fonte: DC Comics

Figura 8: Os dois super-heróis no filme

Fonte: Omelete

Todavia, em determinadas sequências do filme, obeservam-se ardis miméticos inusuais ou surpreendentes, principalmente no que tange aos efeitos especiais e à representação do universo quadrinístico. Ademais, cabe ao diretor fazer uma série de cortes, acréscimos ou interpolações, deslocamento de cenas ou falas das narrativas anteriores, notadamente em cenas nas quais as adaptações costumam exigir soluções diversas daquelas do texto-fonte, em decorrência das exigências de uma produção cinematográfica.

A construção mitopoética dos protagonistas

Diante da adaptação fílmica aqui abordada, acreditamos ser pertinente afirmar que nela se verifica o ato de colher, de tomar e de reconhecer traços dos textos anteriores para ressignificá-los, o que é evidenciado na linguagem do filme em sua dupla orientação. O processo é explicado por Júlia Kristeva, em sua abordagem do texto poético como intertexto.

> toda sequência se faz em relação a uma outra proveniente de um outro corpus, de maneira que toda sequência está duplamente orientada: para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escritura). (KRISTEVA, 1974, p. 120)

Lembramos, ainda, que textos anteriores são reescritos ou reimaginados em outras formas de arte, conferindo-lhes uma dimensão estética peculiar.

Umberto Eco situa o gênero dos super-heróis no terreno dos mitos, entendidos como realizações de uma simbolização inconsciente e como expressão de uma coletividade. Seus "superpoderes físicos", que expressam as frustações do capitalismo e da sociedade industrial, articular-se-iam a uma 'identidade secreta', que viabiliza a identificação dos leitores, de modo a criar uma estruturação mítica efetivamente eficaz.

Contudo, sendo símbolos da chamada cultura de massas, os super-heróis diferem das entidades míticas da antiguidade, principalmente no que concerne à sua visão da circularidade do tempo. Segundo o autor, "Assim, se constituíram em um processo singular, um processo de mitificação afim com o das sociedades primitivas, mas com a mecânica mitopoética do poeta moderno" (ECO, 1979, p. 242).

Julie Sanders assinala que o corpo das narrativas tradicionais está ligado a uma cultura da mitologia. "A literatura mítica depende, incita mesmo, atos perpétuos de reinterpretação em novos contextos, um processo que incorpora a verdadeira ideia de apropriação" (SANDERS, 2006, p. 62, tradução nossa)[7].

7 No original: "Mythical literature depends upon, incites even, perpetual acts of reinterpretation in new contexts, a process that embodies the very idea of appropriation".

A autora considera que os arquétipos literários da adaptação/apropriação são mitos, contos de fadas e similares, muitas vezes revelando as mediações entre cultura e história.

Observe-se a aglutinação dos dois vocábulos (mito e poética) no conceito de atividade mitopoética (*muthopoïos)*, sobre o qual a pesquisadora Véronique Gély se debruça. A autora procura elucidar como os mesmos são integrados desde suas origens platônicas, tendo sido investidos do enorme poder de inventar narrativas exemplares, bem como de modelar as almas dos que as ouvem.

> o que me proponho aqui a chamar mitopoética, [...] uma palavra forjada por outros, concernente ao gesto criador (a *poiesis*) – por sua vez "invenção" e 'trabalho" – não apenas das obras, mas também dos mitos em si. Como resultado, o estatuto e a definição do "mito também mudam. (GÉLY, 2006, tradução nossa)[8]

Assinalamos que, muito embora a abordagem antinaturalista do filme *Batman versus Superman* o aproxime da narrativa fantástica, por outro lado seu caráter mitológico é o que se sobressai. A narrativa fantástica mostra algo que não poderia acontecer, porque infringe as leis físicas e os padrões lógicos. Seria qualquer fenômeno contrário à ordem natural das coisas ou à racionalidade humana, mas que, em certo sentido, é visto como "estranho" e apenas aceito, sem questionamentos.

Do ponto de vista antropológico e filosófico, o mito é encarado como a narrativa primordial que designa um estágio do desenvolvimento humano anterior à história, à lógica, à arte. O mito encadeia-se principalmente ao sagrado, traduzindo o profundo vínculo entre o biológico e o religioso.

Os modelos do herói, seja nos quadrinhos, no cinema ou na TV, utilizam elementos originados a partir das chamadas formas narrativas simples, tais como contos e lendas; contudo, esses arquétipos sofrem adaptações para

8 No original: "Ce que je propose ici d'appeler mythopoétique, [...] un mot forgé par d'autres, concerne le geste créateur (la poïesis) – à la fois 'invention' et 'travail' – non seulement des œuvres, mais aussi des mythes eux-mêmes. Du coup, le statut et la définition du 'mythe' changent eux aussi».

dialogarem com as necessidades e incertezas do homem contemporâneo. De qualquer modo, a figura do herói continua a ser o elemento catalisador de toda narrativa e determina a construção dos enredos, nos quais tais estereótipos são delineados de forma a propiciar uma identificação maior do espectador com os temas e os personagens e, também, com um objetivo a perseguir, que os move e motiva.

São enormes as diferenças entre os dois super-heróis: Batman revela-se uma antinomia para o idealismo e a leveza consolidados por Superman. A crise é uma constância no universo do Homem-Morcego; é a principal motivação dos vilões e do próprio Bruce Wayne, em sua caverna que emblematiza seu universo sombrio, *dark* e gótico. Além disso, Batman possui inteligência aguçada e extraordinário preparo físico e tecnológico; porém, nenhuma habilidade sobrenatural como voar, que é a marca registrada do Superman.

Diríamos, por outro lado, que o Superman é mais "solar", pois a vida e a profissão de Clark Kent coadunam-se à aparente normalidade das ruas de *Metrópolis*. Só décadas após sua criação ele foi, gradativamente, assumindo missões mais grandiosas e ligadas à salvação do mundo, sem abandonar a nobreza heroica, sempre em defesa da liberdade, da justiça e do *american way of life.*

Desde a sua criação por Jerry Siegel e Joe Shuster, em 1938, o Superman foi apresentado como a manifestação máxima da bondade. Com grande impacto social, ele foi o primeiro super-herói criado para os *comics* porque reuniu dois elementos fundamentais: um uniforme (responsável por sua identidade secreta) e os superpoderes. A ausência de nuances entre o bem e o mal na caracterização do super-herói começou a ser questionada no filme *Homem de aço* (2013) e alcançou um novo patamar em *Batman vs Superman* (2016). O filme problematiza o conceito de um herói convicto da bondade e com fé no ser humano, procurando fazer emergir o seu lado mais fraco, inseguro e egoísta.

No filme de 2016, tal redimensionamento dos protagonistas se efetiva por força da maquiavélica e terrorista trama do vilão Lex Luthor para indispor os dois maiores super-heróis da DC, despertando o lado negro de ambos. É o

momento em que tanto Batman quanto Superman assumem seus defeitos como heróis modernos, com suas personalidades estéticas bem definidas; o que vem confirmar a tese de Lucy Hughes-Hallett de que não é exigido do herói que ele seja altruísta, honesto e sequer competente. As únicas coisas que se exige dele é que seja único (inimitável) e inspire "confiança e que, conquanto não necessariamente sejam bons, projetem uma imagem de grandiosidade" (HUGHES-HALLET, 2007, p. 15). Segundo a autora, "Heróis são pessoas dinâmicas e sedutoras – de outra forma não seriam heróis – e a fúria heroica é emocionante de se contemplar. É a expressão de um espírito soberbo" (HUGHES-HALLETT, 2007, p. 13).

Os tempos mudam e propiciam o surgimento de heróis que são frutos de determinados contextos ou épocas, muito embora os atuais também sejam dotados dos predicados físicos, típicos da heroicidade clássica ou dos "mocinhos" das narrativas românticas. A modernidade permitiu a criação de heróis ambíguos ou problemáticos que se estabelecem no espaço da diferença, como assinala Joseph Campbell:

> A tarefa do herói a ser empreendida hoje não é a mesma do século de Galileu. Onde então havia trevas, hoje há luz; mas é igualmente verdadeiro que, onde havia luz, hoje há trevas. A moderna tarefa do herói deve configurar-se como uma busca destinada a trazer outra vez luz à Atlântida perdida da alma coordenada. (CAMPBELL, 2007, p. 73)

Para o autor, os estudos sobre os mitos não desembocam em teoremas abstratos ou crenças exóticas de civilizações perdidas, mas sim como modelos pragmáticos que racionalizam a experiência humana.

Considerações finais

Para abordar a adaptação fílmica *Batman vs Superman: origem da justiça*, procuramos indagar sobre os modos como o produto cinematográfico mantém, manipula ou reformula elementos essenciais das narrativas originais impressas, tendo em vista os conflitos sígnicos das negociações entre os dois suportes, por força das peculiaridades inerentes a cada um deles.

Ao contextualizar o filme dentro da lógica das franquias na cultura da convergência, nosso estudo desenvolveu-se em torno em três cernes temáticos que contemplam: questões relativas às adaptações das narrativas gráficas para as telas; o caráter híbrido da proposta tecnoestética do diretor; e a configuração mitopoética dos protagonistas, com ênfase no conceito de heroicidade.

Em suma, assim como o herói mítico, também um super-herói dos quadrinhos se encontra em uma singular posição: ele precisa ser um arquétipo ou a síntese de determinadas aspirações coletivas e deve ter, ainda, a obrigatória caracterização dotada de uma fixidez que o torne facilmente reconhecível. Tanto nas páginas quanto nas telas, Batman e Superman parecem preencher tais requisitos; bem como se revelam aptos para o desenvolvimento das peculiaridades inerentes à lógica das franquias em narrativas inseridas no contexto de convergências midiáticas.

Referências

BORDWELL, D. *The way Hollywood tells it.* Berkeley: University of California Press, 2006.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces.* São Paulo: Pensamento, 2007.

CATTRYSSE, P. *Pour une théorie de l'adaptation filmique*: le film noir. Berna: Peter Lang, 1992.

ECO, U. *Quase a mesma coisa.* Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

EISNER, W. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRYE, N. *Fábulas de identidade:* ensaio sobre mitopoética. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GÉLY, V. *Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction.* Société française de littérature générale et comparée. 2006. Disponível em: <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/gely.html>. Acesso em: 30 jan. 2018 .

GROENSTEEN, T. *O sistema dos quadrinhos*. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.

GUIMARÃES, D. A.D. *Histórias em quadrinhos & cinema*. Adaptações de Alan Moore e Frank Miller. Curitiba: UTP, 2012.

HUGHES-HALLETT, L. *Heróis:* salvadores, traidores e super-homens. Rio de Janeiro: Record, 2007.

HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. Londres: Routledge, 2006.

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

KRISTEVA, J*. Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MC CLOUD, S. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2005.

MC FARLANE, B. *Novel to film:* an introduction to the theory of adaptation. Oxford: Clarendon Press, 1996.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SANDERS, J. *Adaptation and appropriation*. Nova York: Routledge, 2006.

SNYDER, Z. *Batman vs Superman: Zack Snyder defende o final polêmico do filme*. Disponível em: <https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/noticias/2016/03/batman-vs-superman>. Acesso em: 16 jan. 2018.

STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência.* São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Ficha técnica do filme

Batman vs Superman: dawn of justice. Direção: Zack Snyder. Produção: Charles Roven, Deborah Snyder, Christopher Nolan, Emma Thomas e Geoff Johns. Intérpretes: Ben Affleck, Henry Cavill, Amy Adams, Jesse Eisenberg, Diane Lane, Laurence Fishburne, Jeremy Irons, Holly Hunter e Gal Gado. Roteiro: Chris Terrio e David S. Goyer. Música: Hans Zimmer e Junkie XL. Los Angeles, USA: Warner Bros Pictures, 2016 (151 min).

Imagens do filme

OMELETE. *Batman vs Superman*. Disponível em: <https://omelete.com.br/filmes/.../batman-vs-superman-a-origem-da-justica/>. Acesso em: 15 fev. 2018.

Imagens dos quadrinhos

DC COMICS. *Batman vs Superman.* <https://www.dccomics.com/graphic.../batman.../batman-vs-superman/>. Acesso em: 15 fev. 2018.

submetido em: 01 maio 2018 | aprovado em: 06 jun. 2018

número 24 | volume 12 | julho - dezembro 2018 RuMoRes
DOI:10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.142536

Namorando o Brasil: o caso do filme *Romance no Rio*[1]

Dating the Brazil: the case of movie *Romance no Rio*

Arthur Autran[2]

1 Versões deste texto foram apresentadas no XX Encontro da Socine, ocorrido em Curitiba em 2016, na Universidade Tuiuti do Paraná, e no Seminário Circuitos del Entretenimiento en América Latina, Siglo XX, ocorrido em Buenos Aires em 2017, na Universidad Torcuato di Tella. A pesquisa do qual o artigo resulta tem o apoio do CNPq e da Fapesp.

2 Bacharelado em Comunicação Social pela Universidade de São Paulo (1994), mestrado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (1999) e doutorado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (2004). Atualmente é Professor Associado no Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos atuando no Bacharelado em Imagem e Som, no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som e no Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade. E-mail: autran@ufscar.br.

Resumo

Este artigo aborda o filme *Romance no Rio* (*Caminito de gloria*, Luis Cesar Amadori, 1939), produzido no período do cinema clássico argentino. Partindo do contexto da realização da película pela produtora Argentina Sono Film, o texto descreve e analisa o lançamento comercial no Brasil e sua repercussão na imprensa. O artigo também discute a presença do Brasil e de elementos associados à sua cultura em *Romance no Rio*.

Palavras-Chave

Cinema argentino, Brasil, exibição, história do cinema.

Abstract

This article discusses the movie *Romance no Rio* (*Caminito de gloria*, Luis Cesar Amadori, 1939), produced in the period of classical Argentine cinema. Starting from the context of the realization of the film by the production company Argentina Sono Film, the text describes and analyzes the commercial launch in Brazil and its repercussion in the press. The article also discusses the presence of Brazil and elements associated with its culture in *Romance no Rio*.

Keywords

Argentine cinema, Brazil, exhibition, film history.

Introdução

Este texto visa discutir o longa-metragem argentino *Romance no Rio* (*Caminito de gloria*, Luis César Amadori, 1939) a partir de dois eixos de análise: um deles diz respeito à divulgação, exibição e repercussão da fita no Brasil; já o segundo se liga ao modo como o Brasil e a sua cultura são representados no filme. Outrossim, será apresentado um panorama da produção da película no contexto do dito cinema clássico argentino, bem como de sua recepção crítica na Argentina.

Trata-se de uma película da Argentina Sono Film, então a principal produtora do país vizinho, em um momento no qual a sua cinematografia estava em plena "época de ouro" – para utilizar a expressão consagrada pelo historiador Domingo di Núbila –, marcada pelo crescimento quantitativo e qualitativo da produção e pela entrada em diversos mercados de países latino-americanos. O filme teve orçamento alto, mas o investimento tinha retorno garantido, pois se tratava de uma fita estrelada por Libertad Lamarque, que anteriormente fizera grande sucesso entre o público latino-americano em *Ajuda-me a viver* (*Ayúdame a vivir*, José A. Ferreyra, 1936), *Madreselva* (Luis Cesar Amadori, 1938) e *Porta fechada* (*Puerta cerrada*, Luis Saslavsky, 1939)[3]. Ademais, os distribuidores estrangeiros para terem acesso aos filmes com Libertad Lamarque tinham de aceitar outros títulos impostos por Argentina Sono Film (ESPAÑA, 1984) – que dessa forma emulava uma prática comercial das companhias *majors* norte-americanas tais como Warner ou Metro Goldwyn-Mayer.

A direção coube a Luis César Amadori, um dos mais importantes realizadores do cinema argentino, cuja obra inclui sucessos de bilheteria como o já citado *Madreselva*, *Hay que educar a Níni* (1940) ou *Deus lhe pague* (*Dios se lo pague*, 1948), entre muitos outros. No setor técnico deve-se destacar a fotografia, que ficou a cargo inicialmente do grande John Alton e depois foi assumida por outro profissional de destaque, José María Beltrán, após desentendimentos do primeiro

3 *Ajuda-me a viver* é uma película produzida pela companhia cinematográfica SIDE (Sociedad Impresora de Discos Eletrofónicos), já *Madreselva* e *Porta fechada* foram produzidas por Argentina Sono Film.

com a estrela. A imponente cenografia foi de responsabilidade de Raúl Soldi, também um técnico muito respeitado (ESPAÑA, 1984).

A exibição e a recepção de *Caminito de gloria* na Argentina e de *Romance no Rio* no Brasil

O filme narra a história de uma moça pobre chamada Marta Rinaldi (Libertad Lamarque) que pretende seguir carreira artística trabalhando junto à humilde companhia lírica de seu pai (Rodolfo Zenner), mas, após algumas desventuras que incluem a saída de Marta da companhia, tudo o que ela consegue é ser camareira da grande cantora Luísa Maraval (Emperatriz Carvajal), cujo temperamento é muito difícil. Note-se que Marta está sempre acompanhada pelo seu simpático e compreensivo tio (Miguel Gómez Bao). Por capricho, Luísa desiste na última hora de embarcar para uma temporada de apresentações no Rio de Janeiro. Marta, que já se encontrava no navio que as conduziria, acaba vindo para essa cidade e é confundida com Luísa, apresentando-se como se fora a estrela e fazendo muito sucesso nos shows. Para além disso, Marta encontra um grande amor no navio, coincidentemente o produtor do espetáculo Dario de Ledesma (Roberto Airaldi). Luísa fica sabendo que Marta se passa por ela e vem ao Brasil, as duas têm um confronto pouco antes de uma apresentação. Na confusão ocorre um incêndio que deixa Marta cega, amargurada, ela volta a Buenos Aires com seu tio, mas sem avisar ao namorado. Desesperado, Dario retorna para a Argentina, reencontra a amada, colabora na sua cura e eles finalmente ficam juntos.

Resumi bastante uma trama que possui diversos quiproquós e cujo tratamento vai da comédia (Marta confundida com Luísa no navio e as armações do tio no navio) até o melodrama mais tradicional (quando Marta fica cega, por exemplo), passando pelo romântico (Marta e Dario namorando em cenários cariocas). O historiador Claudio España classifica o filme como uma das "comédias melodramáticas" estreladas por Libertad Lamarque (1984, p. 158).

Segundo a pesquisadora Cecilia Nuria Gil Mariño (2016), os dotes de cantora de Libertad Lamarque são muito bem aproveitados na película, pois há desde

peças do repertório lírico até ritmos da música popular. Dentre eles, destaca-se o tango, e o ponto alto da fita é Libertad Lamarque cantando "Caminito", de autoria de Juan de Dios Filiberto. Mas há espaço, conforme veremos, até para uma marchinha brasileira: "A jardineira", de Benedito Lacerda e Humberto Porto. O apelo aos diferentes tipos de música era uma estratégia visando atingir os mais variados setores do público, tanto na Argentina – onde a música lírica também era amplamente apreciada, além obviamente do tango – como no Brasil e no restante da América Latina. Ademais, o diretor de *Caminito de gloria*, Luis César Amadori, quando da realização da película, possuía uma trajetória profissional que se ligava à ópera – como crítico –, ao tango – como letrista –, e ao teatro de revista – como autor e diretor artístico. Ou seja, trava-se de alguém com traquejo em diversas formas de manifestações artísticas e que amiúde se apropriava de elementos de uma forma artística na composição de outra, por exemplo, ao utilizar compassos de "Tannhäuser", de Richard Wagner, na revista teatral *A Misia Presidencia* (*Torneo galante*), encenada em 1928 (ZYLBERMAN, 2014). Seria de observar ainda que o filme, produzido no início do cinema clássico argentino e nos primórdios da indústria cultural na América Latina, ao acionar manifestações musicais bastante diversas entre si, faz uso de uma estratégia que foi importante nas cinematografias de toda a região entre os anos 1930 e 1950.

Caminito de gloria estreou comercialmente em Buenos Aires a 20 de setembro de 1939 em pleno cine Monumental, a casa dos grandes lançamentos do cinema argentino da época.

Parte da crítica foi algo reticente em relação à película. No *Heraldo del Cinematografista* – periódico voltado para o comércio cinematográfico – aponta-se que "nos dão outro filme cheio de simpatia e bem realizado, apesar das falhas do argumento, demasiado infantil, com episódios inverossímeis – entre eles a viagem dos emigrantes de Buenos Aires ao Rio – e alguns convencionalismos"[4].

4 No original: "nos dan otra película llena de simpatía y bien realizada, a pesar de las fallas del argumento, demasiado infantil, con episodios inverosímiles – entre ellos el viaje de los emigrantes de Buenos Aires a Rio – y algunos convencionalismos". Esta tradução, bem como todas as demais deste artigo, são de nossa responsabilidade.

A classificação desse jornal era dividida em três segmentos, "Valor Comercial", "Valor Artístico" e "Valor Argumental", podendo as notas ir de 1 (o mínimo) a 5 (o máximo). *Caminito de gloria* obteve, respectivamente, 5, 3 e 2 (CAMINITO, 1939, p. 152). O diário *La Nación* publicou uma crítica de autoria anônima – o que era corrente então – ligando a "fórmula" deste filme a *Madreselva*, porém, assinala haver mais humor em *Caminito de gloria*. O tom geral tem o mesmo sentido do texto publicada no *Heraldo del Cinematografista* e é de se notar que ambos elogiam as partes iniciais da fita, as quais possuem tratamento cômico. O artigo de *La Nación* critica negativamente o segmento mais melodramático – ou seja, quando Marta fica cega e foge do namorado voltando para a Argentina.

> Decai sensivelmente, por outro lado, ao adentrar no folhetim melodramático, com o que se coloca de novo o problema, urgente nesta etapa da nossa cinematografia, da qualidade dos argumentos e dos roteiros, atacados em geral de infantilismo literário[5]. (TEMA, 1939, p. 15, tradução nossa)

Já o crítico Roland[6] escreveu a melhor análise do filme a qual tive acesso. Com argúcia, entende que "Amadori descobriu, em nosso meio, a adaptação mais eficaz da fórmula norte-americana"[7], o que significaria trabalhar as situações cômicas com as sentimentais de maneira a obter um conjunto equilibrado. Destarte "Seus filmes são homogêneos, sem complicações temáticas nem inquietudes técnicas, mas agradáveis e simpáticos"[8]. O crítico vê semelhanças entre *Caminito de gloria* e *Madreselva*, embora entenda que esta película tem um argumento mais estruturado, em relação à direção *Caminito de gloria* seria mais exitosa. Elogia as cenas cômicas e principalmente as românticas, mas, como os outros críticos

5 No original: "Decae sensiblemente, en cambio, al internarse en el folletín melodramático, con lo que se plantea de nuevo el problema, urgente en esta etapa de nuestro cinematógrafo, de la calidad de los argumentos y los libretos, atacados por lo general de infantilismo literario".

6 Roland (1915-1999) iniciou-se como crítico profissional no diário *Crítica* em 1935 e aí permaneceu até 1963. Ademais, foi um dos fundadores da Cinemateca Argentina, além de professor na Universidade de La Plata e na Enerc (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica) (OLIVERI, 2011, p. 498-499).

7 No original: "Amadori ha descubierto, en nuestro medio, la adaptación más eficaz de la fórmula norteamericana".

8 No original: "Sus películas son homogéneas, sin complicaciones temáticas ni inquietudes técnicas, pero agradables y simpáticas".

não, gosta das partes mais dramáticas. Ele se entusiasma com o desempenho de Libertad Lamarque como cantora e afirma que "*Caminito de gloria* é Libertad Lamarque. E mais exatamente Libertad Lamarque, cantando 'Caminito'"[9], também não deixa de considerar positivo seu trabalho como atriz mesmo que haja aspectos fracos devido à certa infantilização da voz e dos gestos (1939, p. 10).

O público local não teve reticências em relação ao filme, o qual foi grande sucesso de bilheteria – como, aliás, anunciara a cotação do *Heraldo del Cinematografista*.

Já em fins de 1939, o lançamento de *Romance no Rio* no Brasil começou a ser anunciado. Em *A Scena Muda*, pode ser encontrada uma página repleta de fotografias da fita e um texto eminentemente publicitário que reitera a presença do Rio de Janeiro no filme e o talento de Libertad Lamarque:

> Radiante e encantadora como nunca, Libertad Lamarque vive um idílio cercada pelos cenários incomparáveis de nossa cidade maravilhosa, sob o azul do nosso céu, nas alvíssimas areias das nossas lindas praias e nos mais aristocráticos centros da nossa brilhante vida noturna... (ROMANCE, 1939, p. 10)

Pouco depois, *A Scena Muda* publicou a novelização de *Romance no Rio*, a qual ocupa oito páginas da revista, cuja edição tem Libertad Lamarque na capa. O texto foi escrito por Renato de Alencar, dando destaque às partes passadas no Rio de Janeiro, especialmente as belezas naturais da cidade:

> Enfim... chega o vapor ao Rio. Marta se extasia diante de todas as belezas panorâmicas da grande cidade! [...]
>
> A imensa Guanabara, pontilhada de ilhotas verdes, tendo à entrada o gigantesco monólito do Pão de Açúcar. Mais ao fundo, a enseada de Botafogo que há cem anos atrás era subúrbio... Ali o Corcovado... Mais longe o pico da Tijuca, ponto culminante do Rio, com seus mil e vinte metros de altura. Ao sul, os bairros chiques de Copacabana, Ipanema e Leblon, com suas montanhas, penhascos e florestas virgens, por onde

9 No original: "*Caminito de gloria* es Libertad Lamarque. Y más exactamente Libertad Lamarque cantando 'Caminito'".

> correm estradas de turismo de vistas deslumbrantes. Ao fundo, a Serra dos Órgãos, como dentes de gigantesco serrote encravado no cimo da cordilheira. (1939, p. 13)

Romance no Rio estreou na praça carioca a 15 de janeiro de 1940 no cine Palácio, e em São Paulo no dia 26 do mesmo mês no cine Ópera. Em ambas as cidades o lançamento ocorreu por meio da Cinesul – distribuidora que trabalhou no Brasil com as produções da Argentina Sono Film. As duas salas eram importantes e localizavam-se nas respectivas Cinelândias, ou seja, no coração da exibição cinematográfica.

Para além do título da fita no mercado brasileiro remeter explicitamente ao Rio de Janeiro, produtora e distribuidora tiveram a preocupação de filmar uma espécie de homenagem ao país na qual Libertad Lamarque dedicava *Romance no Rio* aos espectadores brasileiros, em um tipo de introito que precedia ao filme propriamente dito (AUTRAN, 2016). Também houve atenção para com os cartazes e o publicado nos jornais de São Paulo tinha o desenho do Pão de Açúcar. Tudo isso demonstra o grau de atenção com que a película foi lançada no Brasil. É de se notar que na Argentina as referências publicitárias ao Rio de Janeiro foram mínimas.

Na imprensa diária carioca foram publicadas diversas notas de divulgação em torno de *Romance no Rio*. Por exemplo, *Jornal do Brasil* salienta as cenas passadas no Rio de Janeiro e o esforço da companhia produtora:

> Apresenta o nosso Rio como o veem só olhos amigos. Um operador da Argentina Sono Films veio especialmente para tirar aspectos de nossa Cidade Maravilhosa, e que lindos aspectos, que situações, que ângulos, que panorama magnífico! (CINEMAS, 1940, p. 5)

Para além de publicizar o filme e da tentativa de aproximá-lo dos espectadores, a divulgação de *Romance no Rio* no Brasil está inserida em um contexto histórico no qual, segundo Lúcia Maria Lippi Oliveira, o Rio de Janeiro era o "polo principal de construção da cultura do Estado nacional", sendo representativo desse momento a letra da música "Cidade maravilhosa", de André Filho, a qual apresentava a

então capital da República como símbolo do país ao dizer que ela era o "coração do meu Brasil" (2003, p. 329).

Em relação à fatura da obra, outra matéria publicada no *Jornal do Brasil* destaca o nível técnico do cinema argentino de maneira geral e que *Romance no Rio* era exemplo disso:

> O filme argentino possui já uma fotografia tão boa quanto a americana ou alemã, o som em que não se perde uma nuance de tom, um ruído por quase imperceptível, o diálogo perfeito. Tecnicamente, ainda, vemos ângulos bem apanhados, distribuição de luz artística, interiores soberbos. (CINEMAS, 1940, p. 11)

Se a divulgação do filme no Brasil possuía uma coloração nacionalista destacando o fato de o enredo se passar no Rio de Janeiro, outra era a postura quando se tratava de abordar a questão técnica, pois aí se buscava equiparar o cinema argentino às grandes indústrias cinematográficas, de maneira que o leitor / espectador não o tomasse pelas cinematografias com sérias dificuldades em apresentar nível técnico de qualidade – como, por exemplo, a brasileira.

Para o *Correio da Manhã*, *Romance no Rio* indicava "que vamos ter toda uma temporada de magníficos filmes portenhos", além de apontar que parte da película transcorria no Rio de Janeiro e que Libertad Lamarque cantava vestida de baiana a música "A jardineira" (MUNDO, 1940, p. 8). E o *Jornal do Brasil* asseverava: "todo o mundo sabe que Libertad Lamarque é uma das maiores, senão a maior, intérprete da canção argentina. Assim tivemos ocasião de vê-la e ouvi-la aqui no Rio" (LIBERTAD, 1940, p. 13).

Esta última matéria demonstra que Libertad Lamarque já era bem conhecida no Brasil. Para além dos filmes que estrearam aqui antes de *Romance no Rio*, tais como *Madreselva* e *Porta fechada*, ela era conhecida pelas canções no rádio – o que incluía sua presença em emissoras como a Rádio Difusora em São Paulo, em 1937 (AUTRAN, 2016), ou a Tupi do Rio de Janeiro, em 1939 (RICIBIMIENTO, 1939) – e pelas apresentações no palco – nesse mesmo ano de 1939 ela havia feito uma temporada de grande sucesso no Cassino da Urca (LIBERTAD, 1939)

e cantou em São Paulo no Cine Rosário em espetáculos que se alternavam com a exibição de *Madreselva* (AUTRAN, 2016).

Mas *Romance no Rio* só permaneceu nas telas do Palácio e do Ópera por uma semana, o que é indicativo do pouco interesse do público quando do lançamento da película. No Rio de Janeiro, o filme voltou a entrar em cartaz nos cines Rio Branco e Meyer em agosto (*Jornal do Brasil*, 1 ago. 1940, p. 22), a partir daí circulando por diversos cinemas como Alfa (CARTAZ, *Jornal do Brasil*, 11 ago. 1940, p. 4), Lapa (*Jornal do Brasil*, 29 ago. 1940, p. 20), D. Pedro (*Jornal do Brasil*, 10 set. 1940, p. 22), Guarani (CARTAZ, *Jornal do Brasil*, 22 set. 1940, p. 4) e, finalmente, no Nacional em dezembro do mesmo ano (CARTAZ, *Jornal do Brasil*, 11 dez. 1940, p. 11). Em São Paulo, a fita também fez o circuito dos bairros ficando de novo em cartaz na segunda quinzena de março no Roxy e depois no Astória (*Correio Paulistano*, 24 mar. 1940, p. 10). Ou seja, tanto em uma cidade quanto em outra, *Romance no Rio* seguiu a trajetória convencional de então para a exploração de uma película, exibida primeiramente nas salas centrais e depois sucessivamente em espaços menos importantes do ponto de vista comercial. A reiteração do pouco tempo em cartaz nos diversos cinemas nos quais a fita foi exibida permite supor um reduzido desempenho de bilheteria. A revista *Cine Argentino* – a qual acompanhava a exibição das películas argentinas nos mercados estrangeiros – chega a comentar que o filme teria sido recebido com "extrema indiferença" pelo público do Rio de Janeiro (CINEMATOGRAFIA, 1940).

Em relação à crítica brasileira, *Romance no Rio* mereceu a cotação "Bom" de um crítico anônimo da revista *Cinearte*, para quem a película destacava o cinema argentino. O texto salienta, sobretudo, o trabalho de Libertad Lamarque, que teria alcançado "momentos magníficos, vividos no melhor estilo cinemático". Tal como Roland, considera-se as cenas românticas o melhor do filme e se elogia ainda as partes cômicas, bem como se entende que Libertad Lamarque "canta o tango 'Caminito' com extraordinário sentimento". O crítico brasileiro atenta também para a estrela cantando "A jardineira", o que demonstrava uma "delicada

intenção", embora fosse interpretando tangos que a cantora se destacasse mais (TELA, 1940, p. 40). Ou seja, sem chegar a entusiasmar, *Romance no Rio* teria qualidades segundo o crítico de *Cinearte*.

O Brasil em *Romance no Rio*

O Brasil representado em *Romance no Rio* está simbolizado quase somente pelo Rio de Janeiro – o que se ressalta desde o título da película no mercado brasileiro. Já então havia alguns filmes de ficção estrangeiros que tinham a cidade como espaço diegético, é o caso, por exemplo, do emblemático *Voando para o Rio* (*Flying down to Rio*, Thornton Freeland, 1933), produção norte-americana com Dolores del Rio, Gene Raymond, Fred Astaire, Ginger Rogers e o brasileiro Raul Roulien.

Em relação a *Romance no Rio*, nota-se que, dos cerca de noventa minutos do filme, aproximadamente quinze transcorrem no Rio de Janeiro, índice indicativo da importância da parte que se passa nessa cidade. Entretanto, nas cópias a que tive acesso, há poucas imagens de externas referentes ao Rio de Janeiro: um belo plano geral da baía de Guanabara com o Pão de Açúcar em destaque e um plano geral de um prédio do que no filme é o hospital no qual Marta é internada ao ficar cega e que eventualmente pode ter sido rodado na cidade. Ademais, há dois momentos na fita em que parece ter sido utilizada a técnica de *backprojection*[10]: uma cena romântica passada em um jardim com o Pão de Açúcar ao fundo servindo para realçar o idílio de Marta e Dario e o plano do corredor do hospital no qual temos a praia é reenquadrada pela janela. Todo o resto são imagens feitas em estúdio, tais como as internas do navio atracado, do escritório de Dario, do Cassino Miramar (palco e camarim) e do hospital. Trata-se de estúdio mesmo quando diegeticamente a cena ocorre na rua, refiro-me à situação em que um mendigo pede esmola ao casal Marta/Dario em um dos dois

10 O *backprojection* consiste em uma técnica na qual a imagem é projetada no fundo do quadro e se filma esta imagem com atores à sua frente. Desta forma, era possível filmar em estúdio e se passar a impressão de que determinada situação ocorria na praia, em uma avenida movimentada, junto ao Pão de Açúcar, próximo à Torre Eiffel etc.

momentos nos quais se fala português; o outro momento é Marta – passando-se por Luísa – cantando "A jardineira"[11].

A parca quantidade de planos com externas do Rio de Janeiro destoa do que é noticiado nos jornais e revistas brasileiros da época, pois, como vimos anteriormente, se anuncia com insistência as imagens da cidade. Na filmografia que Domingo di Núbila apresenta ao final do seu livro, anota-se que *Caminito de gloria* teria 97 minutos (1998), a se crer na informação cerca de sete minutos teriam sido suprimidos nas cópias a que tive acesso. Portanto, não é impossível que partes passadas no Rio de Janeiro tenham sido cortadas em cópias atualmente em circulação. Esta me parece uma hipótese provável para explicar a decalagem entre o apresentado no filme (ou pelo menos em algumas cópias) e o noticiado pela imprensa. A outra hipótese é que se tratava de um golpe dos publicistas tentando atrair os espectadores brasileiros.

A análise da representação do Rio de Janeiro por meio das imagens existentes nas cópias a que tive acesso indica que a cidade é apresentada nos seus aspectos naturais mais belos e de viés turístico, no estilo cartão postal, vide o plano geral da baía de Guanabara ou a cena no jardim com o Pão de Açúcar ao fundo – esta última produzida em estúdio, como apontei. Quanto aos ambientes que surgem nas cenas internas passadas na cidade, eles possuem um caráter asséptico sem marcos de identidade local ou nacional, ou seja, o escritório de Dario, o hospital e mesmo o cassino poderiam estar em quaisquer lugares do mundo. Para resumir, o Rio de Janeiro que surge no filme é a cidade cosmopolita marcada pela grande beleza natural. Há um plano breve que representa isso perfeitamente: a referida interna do corredor do hospital em que temos reenquadrada por uma janela a praia com sua formosura se destacando na profundidade de campo. É como se a beleza natural fosse o pano de fundo dos ambientes cosmopolitas.

---

11 Nesse sentido, *Romance no Rio* segue a convenção já então difundida pelo cinema norte-americano segundo a qual os personagens falam apenas uma língua – o inglês – não importando sua nacionalidade e o país em que estejam. No caso do filme argentino, a diferença é que se fala em espanhol. Entretanto, por vezes, o monoglotismo é quebrado para dar alguma cor local à película, em geral em diálogos com figurantes. Um exemplo, entre muitos possíveis, encontra-se em *Interlúdio* (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946), no qual há um diálogo em português entre Devlin (Cary Grant) e um garçom em um bar localizado diegeticamente no Rio de Janeiro.

Em termos dramáticos, as cenas envolvendo o Rio de Janeiro são muito importantes, pois é o momento do filme em que do idílio romântico se passa para o melodrama, passagem realizada sem muita delicadeza, custando ao conjunto da obra.

Quanto às referências ao Brasil, o ponto alto de *Romance no Rio* é certamente quando Libertad Lamarque vestida de baiana canta a música "A jardineira" no Cassino Miramar – cujo cenário construído em estúdio é uma réplica impressionante pelo tamanho e pela beleza do Cassino da Urca. Essa cena, assim como sua ambientação, eram mais elementos que buscavam capturar a atenção do público brasileiro para o filme. Em entrevista publicada em *Cinearte*, a estrela fala sobre por que essa música foi incorporada à película:

> Canto "A jardineira", marchinha [tão em] voga quando lá estive. Gostei tanto que pedi à Carmen Miranda que me ensinasse a cantá-la. Quando li o argumento desse filme, pedi a Amadori que adaptasse às cenas do Rio uma sequência onde eu pudesse cantar "A jardineira", vestida de baiana. (CINEMA, 1940, p. 42)

Quando do lançamento de *Romance no Rio*, tanto matérias quanto propagandas publicadas nos jornais destacavam as músicas cantadas por Libertad Lamarque, tais como "Caminito" e "uma marchinha carnavalesca muito nossa", em referência a "A jardineira" (CINEMATOGRAPHIA, 1940, p. 8).

Texto da revista *A Scena Muda* aduz que:

> E Libertad Lamarque, com sua voz maravilhosa, nos canta "A jardineira", dando ao romance todo o sabor, toda a realidade do cenário em que se desenrolam as passagens mais sentimentais da interessante história de uma moça que realizou no Rio seu eterno sonho de chegar a ser uma grande artista. (ROMANCE, 1939, p. 10).

Não deixa de ser interessante a afirmação de que pela canção "A jardineira", na voz de Libertad Lamarque, se chegaria à "realidade do cenário", ou seja, a música brasileira na voz de uma grande cantora argentina parece criar um vínculo cultural profundo entre o filme argentino e o Brasil.

É interessante considerar que alguns meses antes de *Romance no Rio* ser filmado[12] havia estreado no Brasil mais uma produção de Wallace Downey, *Banana da terra* (Ruy Costa, 1939), que entrou em cartaz em fevereiro de 1939. Esta película brasileira apresentava pela primeira vez no cinema Carmen Miranda vestida de baiana interpretando "O que é que a baiana tem?", de Dorival Caymmi, outrossim, também "A jardineira" era cantada na fita, mas na voz de Orlando Silva. Uma coincidência: Libertad Lamarque encontrava-se no Brasil nesse momento para a temporada de apresentações no Rio de Janeiro e em São Paulo antes mencionada. Não é impossível que ela tenha visto *Banana da terra*[13].

A referida cena de Carmen Miranda em *Banana da terra* ainda existe, aliás, é o único material que sobrou da fita[14]. Se compararmos esta cena com a de Libertad Lamarque cantando "A jardineira", há mais diferenças do que semelhanças. O contraste entre as duas cantoras na tela é enorme, destacando-se a sensualidade de Carmen Miranda frente a uma Libertad Lamarque algo contida, o que, aliás, correspondia perfeitamente às personas dessas estrelas na mídia. A quantidade de balangandãs de Carmen também é significativamente maior. Salienta-se ainda a pobreza do cenário da fita brasileira, em tudo distante do grandioso teatro no qual Marta se apresenta – e que foi inspirado claramente no Cassino da Urca, onde Carmen Miranda se apresentava de baiana cantando a música de Dorival Caymmi que, segundo João Luiz Vieira, "atraiu a atenção do empresário norte-americano Lee Schubert, levando-o a convidar Carmen para cantar na Broadway" (1987, p. 151).

É de se observar que a incorporação por parte de Libertad Lamarque de músicas e/ou trajes típicos de diversos países da América Latina foi parte importante de sua estratégia no âmbito do *Star system* ao longo da carreira. Não por acaso, ela ficou conhecida como La Novia de América e fez grande sucesso por todo o subcontinente.

---

12 *Caminito de gloria* começou a ser filmado em 3 de julho de 1939 (ESPAÑA, 1984).

13 Note-se que, conforme registra Ruy Castro, Carmen Miranda fez diversas viagens a Buenos Aires para apresentações nos palcos e rádios portenhos nos anos 1930 (2005).

14 Ver <http://bit.ly/2qGZcni>. Acesso em: 16 out. 2016.

Considerações finais

Ao se referir a *Romance no Rio* em sua tese de doutorado, Cecilia Nuria Gil Mariño aduz: "pode afirmar-se que esta iniciativa da Argentina Sono Film e da distribuidora Cinesul teve suma importância nas tentativas de consolidar a comercialização de filmes argentinos no Brasil"[15]. (MARIÑO, 2016, p. 200).

Na virada dos anos 1930 para os 1940, a produção argentina já conseguira boa penetração nos mercados dos países latino-americanos hispanohablantes, no entanto, o público brasileiro em geral recebia com pouco entusiasmo as películas daquele país. Produtores como os irmãos Mentasti, proprietários da Argentina Sono Film, desejavam alterar essa situação, dado o tamanho do mercado brasileiro, o maior parque exibidor na América Latina de então[16].

Nesse contexto, a inserção do Rio de Janeiro no enredo de *Romance no Rio*, as imagens da cidade, a música "A jardineira" cantada por Libertad Lamarque bem como seu figurino remetendo a Carmen Miranda e toda a campanha de lançamento que cercou o filme conformam um grande esforço em torno de uma película que pudesse interessar ao espectador brasileiro, para além do argentino e de outros países da América Latina.

Não por acaso, a partir de então diversos filmes argentinos do período clássico terão o Brasil, com destaque para o Rio de Janeiro, como cenário de pelo menos parte do enredo, como é o caso de, entre outros, *Lua de mel no Rio* (*Luna de miel en Río*, Manuel Romero, 1940), *A Marquesa de Santos* (*Embrujo*, Enrique Susini, 1941), *Melodias da América* (*Melodías de América*, Eduardo Morera, 1942), *Passaporte para o Rio* (*Pasaporte a Río*, Daniel Tinayre, 1948) e *Não me digas adeus* (*No me digas adiós*, Luis José Moglia Barth, 1950) – este último uma coprodução com o Brasil.

---

15 Tradução de "puede afirmarse que esta iniciativa de Argentina Sono Film y la distribuidora Cinesul, tuvo suma importancia en los intentos de consolidar la explotación de filmes argentinos en Brasil".

16 *Heraldo del Cinematografista* publicou dados extraídos de *Motion Picture Herald* estimando que no Brasil havia então 1.450 cinemas, na Argentina havia 1.200 e no México 823 (POSIBILIDADES, 1939, p. 65).

Esta estratégia, entretanto, não resultou via de regra na maior aceitação do público brasileiro em relação ao filme argentino, como, aliás, já deixava entrever *Romance no Rio*. De 1935 até a década de 1950, os produtores argentinos buscaram acesso ao mercado brasileiro, mas em geral com poucos resultados de bilheteria, salvo algumas exceções.

Por outro lado, essa circulação saliente de artistas, músicas e filmes, cujo esboço apresentei aqui por meio do caso de *Romance no Rio,* indica para a vitalidade das primeiras tentativas de formação da indústria cultural na América Latina. É possível afirmar, pelo exposto no artigo, que a circulação possuía um forte impulso de viés econômico, bem como ativava intercâmbios complexos e por vezes inesperados no âmbito cultural.

Os diversos tipos de intercâmbios entre os países latino-americanos nas décadas de 1930, 1940 e 1950 foram até o momento pouco analisados por uma historiografia do cinema ainda eivada pelos recortes nacionais dos objetos de estudo e por ideias pré-concebidas sobre a produção dita de estúdios. Mas este quadro historiográfico aos poucos começa a se alterar, como dá conta a publicação recente do livro *Pantallas transnacionales* (2017), organizado por Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg e Andrea Cuarteloro, o qual aborda as trocas entre Argentina e México no período clássico. Quanto ao Brasil, há ainda todo um universo a ser pesquisado quanto às suas relações cinematográficas com Argentina, México e outros países nesse período de formação das indústrias culturais na América Latina.

Referências

ALENCAR, R. Cineromance – Romance no Rio. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 976, p. 13-20, 5 dez. 1939.

AUTRAN, A. A guerra gaúcha: o cinema argentino no Brasil (1935-1945). *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 39, n. 1,

p. 139-158, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2CP4Dbk>. Acesso em: 11 nov. 2018.

CAMINITO de gloria. *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, v. 9, n. 426, p. 152, 27 set. 1939.

CASTRO, R. *Carmen*: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CINEMA Argentino. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 528, p. 42, 43 e 49, 1 fev. 1940.

CINEMAS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 11, 13 jan. 1940.

_____. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 5, 14 jan. 1940.

CINEMATOGRAFIA argentina por el mundo, La. *Cine Argentino*, Buenos Aires, v. 3, n. 94, 22 fev. 1940.

CINEMATOGRAPHIA. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 8, 25 jan. 1940.

ESPAÑA, C. *Medio siglo de cine*. Buenos Aires: Abril, 1984.

LIBERTAD Lamarque não é apenas cantora de tangos... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 13, 9 jan. 1940.

LIBERTAD saluda desde Río. *Cine Argentino*, Buenos Aires, v. 2, n. 38, 26 jan. 1939.

LUSNICH, A. L.; AISEMBERG, A.; CUARTEROLO, A. (Orgs.). *Pantallas transnacionales*: el cine argentino y mexicano del período clásico. Buenos Aires: Imago Mundi, 2017.

MARIÑO, C. N. G. *Los usos de lo nacional en el desarrollo de un proyecto cinematográfico en Argentina y Brasil en la primera etapa del sonoro*. Tese (Doutorado) – Universidade de Buenos Aires, Buenos Aires, 2016.

MUNDO da Tela, No. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 8, 14 jan. 1940.

NÚBILA, D. *La época de oro*: historia del cine argentino. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.

OLIVEIRA, L. M. L. Sinais de modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. (Orgs.). *O Brasil republicano* – o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 323-349.

OLIVERI, R. G. Roland. In: RODICIO, E. C. (Org.). *Diccionario del cine iberoamericano* – España, Portugal y América. v. 7. Madri: Sociedad General de Autores y Editores/Fundación Autor, 2011. p. 498-499.

POSIBILIDADES de explotación en Sud y Centro América. *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, v. 9, n. 409, p. 65, 31 mai. 1939.

RICIBIMIENTO triunfal, Un. *Cine Argentino*, Buenos Aires, v. 2, n. 41, 16 fev. 1939.

ROLAND. "*Caminito de gloria* se ve con agrado y está bien hecha". *Crítica*, Buenos Aires, p. 10, 21 set. 1939.

ROMANCE no Rio. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 973, p. 10, 14 nov. 1939.

TELA em revista, A. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 528, p. 40-41, 1 fev. 1940.

TEMA sentimental en *Caminito de gloria*. *La Nación*, Buenos Aires, p. 15, 21 set. 1939.

VIEIRA, J. L. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, F. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. p. 129-188.

ZYLBERMAN, D. Luis César Amadori y la construcción de una industria cultural argentina en la década de 1930. In: MANETTI, R.; RIVA, L. R. (Orgs.). *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2014. p. 49-71.

submetido em: 01 jan. 2018 | aprovado em: 04 mar. 2018

número 24 | volume 12 | julho - dezembro 2018

RuMoRes

DOI:10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.145893

O Corpo Juvenil Televisual: apontamentos para uma categoria de análise[1]

The Youth Televisual Body: notes for a category analysis

Marina Caminha Gomes[2]

1 Esta discussão foi apresentada no VI Congresso Internacional de Comunicação e Consumo – COMUNICON.

2 Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense - UFF (2012). Realiza estágio de Pós-doutoramento pelo PPGCOM/ESPM, pesquisando a dimensão política do afeto popular, com direcionamento para as diferentes referências cômicas, na relação entre juventudes e audiovisual. E-mail: ninacaminha@gmail.com.

Resumo

Este artigo tem como objetivo apresentar um caminho metodológico para analisar as relações entre as marcas narrativas televisivas e os audiovisuais produzidos e disponibilizados na internet pelas juventudes como ferramentas de disputas políticas. Parto do pressuposto que, na década de 1980, forjou-se no Brasil um imaginário de consumo televisivo através de uma pedagogia estética dos modos de produção vinculados ao audiovisual com a finalidade de interligar cultura juvenil e televisiva. Proponho analisar as maneiras como esse saber estético apresenta-se como uma referência importante de visibilidades juvenis em audiovisuais compartilhados nas redes sociais. O Corpo Juvenil Televisual será mapeado a partir de três eixos: 1) o momento histórico em que uma cultura televisiva e juvenil se consolidou no Brasil; 2) as maneiras de narrar através do popular e 3) a performance.

Palavras-chave

Juventudes, audiovisual, performance, matrizes populares.

Abstract

This article intends to present a methodological approach to analyze the relations between television narrative marks and the audiovisual produced and made available on the internet by the youth as tools for political dispute. I assume that in the 1980s an imaginary of television consumption was forged in Brazil through an aesthetic pedagogy of modes of production, linked to the audiovisual sector, in order to connect youth and television culture. I propose to analyze the ways in which this aesthetic knowledge presents itself as an important reference of youth visibilities in audiovisuals shared in social networks. The Youth Televisual body will be mapped from three axes: 1) the historical moment in which a television and youth culture was consolidated in Brazil, 2) the ways of narrating through the popular and 3) performance.

Keywords

Youth, audiovisual, performance, popular matrices.

Em 18 de junho de 2013, o midiativista Rafucko postou em sua página o audiovisual intitulado: "Este vídeo não saiu na mídia". O autor elaborou uma paródia de vários programas jornalísticos da televisão nacional – entre eles, o *Jornal Nacional* (TV Globo), *Jornal Hoje* (TV Globo) e *Brasil Urgente* (Band) – com a função de debochar da maneira como a mídia hegemônica interpretou as manifestações/manifestantes de junho/julho de 2013[3]. Logo no início, assistimos a uma animação, montada em fundo preto, enquanto letras espelhadas nas formas visualizadas em máquina de escrever montam a seguinte frase: "este vídeo é uma homenagem a todos os veículos de comunicação que trabalham contra o povo brasileiro".

Rafucko é "Artivista[4] multimídia. Freelancer como VJ, editor de vídeo, modelo e presença VIP em protestos"[5], tornou-se conhecido nacionalmente através do uso de narrativas cômicas como ferramentas de disseminação e engajamento em algumas causas defendidas nas manifestações de junho/julho de 2013. O uso da paródia de programas televisivos historicamente reconhecidos e validados pela audiência, tais como ginástica, telenovelas, jornais, programas de culinária e de entrevistas, é a principal referência narrativa visualizada em seus vídeos, imagens e textos postados.

Rafucko possui um blog, 85.253 curtidas em sua página no *Facebook*, 20,7 mil seguidores no Twitter e um canal no YouTube com 3.915.166 visualizações e

---

3 As primeiras manifestações apareceram como uma ação contra o aumento de passagens dos transportes públicos das principais capitais do país, organizadas pelo Movimento do Passe Livre (MPL). Esse processo gerou um espalhamento de passeatas caracterizadas por atuações descentralizadas, fragmentadas e multifocais que abriu espaços para uma diversidade de reivindicações juvenis, refletindo uma crise de representação política no Brasil. A grande mídia mediou as informações criminalizando essas práticas, a partir da construção simbólica inscrita na palavra vandalismo. Cf. CAMINHA, 2015.

4 A Palavra Artivista – artista + ativista – é uma reapropriação do autor de uma denominação dada a ele por outras pessoas. A partir de 2014, o termo passa a ser parte constituinte de sua descrição biográfica em seu blog. A explicação para o uso dessa palavra pode ser visualizada na Página do *Imagina Coletivo*. Para maiores informações, conferir as referências bibliográficas.

5 Essa frase foi extraída do texto de identificação do personagem Rafucko descrito em seu blog na seção *Biografia*. O texto Completo: "Bobo contemporâneo. Artivista multimídia. Freelancer como VJ, editor de vídeo, modelo e presença VIP em protestos. Não canto. Qualquer semelhança com a realidade é mera inspiração na realidade.". In: <http://rafucko.com/bio/>, Acesso em: 10 jun. 2014.

26.794 inscritos até o momento[6]. Em função da visibilidade que vem angariando nas redes sociais, foi intimado pela Polícia Civil do Rio de Janeiro a prestar depoimento em 24 de abril de 2014 sobre um suposto roubo de um boneco manequim da loja *Toulon* para a performance 1º UPP – Prêmio de Protestos, ocorrida no dia 20 de novembro de 2013. Além de conclamar a população a comparecer no dia da intimação através de narrativas cômicas, o artivista foi travestido de William Bonner, utilizando batom e meia-calça. O evento foi filmado pelos coletivos MIC (Mídia Independente Coletiva) e Linha de Frente do Audiovisual e compartilhado em sua página por ele próprio.

Posteriormente, o midiativista produziu um *Talk Show* – *Talk Show do Rafucko* – patrocinado pela rede de financiamento coletivo *Catarse*. Entre os entrevistados, o programa contou com a presença dos deputados Marcelo Freixo e Jean Wyllys (PSOL- RJ), a cantora e atriz Letícia Novaes, o humorista Gregório Duvivier – roteirista, produtor e ator do programa *Porta dos Fundos* (na internet), o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, o escritor João Paulo Cuenca, o delegado Orlando Zaccone e a cartunista Laerte. Em 24 janeiro de 2016, compartilha a entrevista com o humorista e ex-prefeito de Reykjavík, capital da Islândia, Jón Gnarr[7].

Rafucko ainda se lançou como um fictício candidato à presidência da República, em 14 de setembro de 2014. Aparecendo como uma opção de voto, produziu um Guia Eleitoral, veiculado em sua página logo após as transmissões em Rede Nacional dos programas eleitorais de candidatos oficiais. O primeiro programa foi montado a partir de imagens televisivas de arquivo (Entre elas, TV Globo e a extinta Rede Manchete) para compor um histórico das eleições presidenciais desde o final da ditadura militar até os dias atuais. Foi a partir desse recorte que o midiativista construiu a sua performance. A campanha ainda

6 Todos os dados numéricos foram medidos no dia 07/05/2017. Para maiores informações, conferir as referências bibliográficas.

7 Todas as entrevistas podem ser acessadas no canal do YouTube de Rafucko. Para maiores informações, conferir as referências bibliográficas.

contou com a formulação de um site, um programa de governo e um Manifesto do PBTM – Partido Bom pra Todo Mundo.

Essas formas de ação podem ser compreendidas como um processo mais complexo que envolve uma projeção de imaginários televisuais que nos atravessa desde 1950, quando surgiram as primeiras emissoras televisivas no país. Rafucko é parte de uma geração que reconhece os códigos simbólicos televisivos, não só no que se refere aos formatos dos programas, como também ao modo como as marcas afetivas populares mesclam-se às nossas experiências cotidianas. As novelas a que assistimos, programas de auditório, jornalísticos, musicais, entre outros, forjam lugares afetivos, apresentando-se como espaços de reconhecimentos, tensões e negociações.

É neste sentido que o autor atua com as mesmas "tramas afetivas" inscritas na televisão nacional para projetar significados, denunciar e produzir engajamentos que desvelam uma estreita e complexa relação entre juventudes e televisão. O que chamo de tramas afetivas configura-se pela utilização de partículas sensórias vinculadas aos gêneros narrativos populares – tais como o melodrama, o riso, o suspense – que atuam na esfera do corpo; produzindo respostas também sentimentais como o riso, o choro, o medo – muitas vezes ao mesmo tempo –, com as quais interpretações de mundo aparecem como termômetros de uma paisagem cultural audiovizualizada.

As ações de Rafucko nas redes sociais evidenciam o entendimento por parte das juventudes da capacidade de engajamento que essas marcas afetivas e televisivas gestam quando são ativadas. São anos de uma afetividade construída e retroalimentada em cada programa televisivo transmitido. Essas transformações culturais são visíveis desde a: 1) implantação da primeira emissora; 2) o processo de modernização autoritária, em 1960 – momento em que o foco político centrou-se na implantação de um parque industrial nucleado pelos meios de comunicação de massa com instância central para a televisão e; 3) os anos 1980 – período em que uma cultura de consumo televisivo e juvenil se consolidou no país. Deste modo, a TV se tornou uma janela importante de configuração de nossos vínculos

nacionais, reatualizando formas e normas a partir do uso de expressões massivas e populares (ORTIZ, 2001).

Não é à toa que são referências nas falas de Rafucko. Acredito que os imaginários televisivos visualizados são importantes marcações de construções identitárias. É a partir desta perspectiva que compreendo como essas narrativas juvenis deixam rastros para entendermos "novas pertinências semânticas" fabuladas pelas "ruínas" de práticas simbólicas anteriores e apresentam-se como esferas de organização da vida social atualmente (RICOEUR, 1994, p. 10).

Meu argumento é: estamos diante de Corpos Juvenis Televisuais, que são ações juvenis audiovisuais como esferas interpretativas de si e do mundo, isto é, uma performatividade afetada por modos de falar televisivos e que se apresenta como espaço de projeção de outros imaginários juvenis. Partindo desta linha de raciocínio, interpreto essas mediações audiovisuais das juventudes como extensões corporais, sintoma e lugar de fabulação daquilo que Gilles Lipovetsky (2009) nomeou como era do "excesso de telas".

Este artigo tem como proposta apontar algumas questões importantes para o entendimento do que chamo de Corpo Juvenil Televisual. Proponho alinhavar, em formato de nota, três percepções para uma costura mais aprofundada dessa categoria. Os três eixos serão entendidos aqui como fenômenos interdependentes. São eles: 1) o momento histórico em que uma cultura televisiva e juvenil se consolidou no Brasil; 2) as maneiras de narrar através do popular; e 3) a performance.

Anos 80: televisão, o futuro será

Em minha tese de doutorado, apontei a década de 1980 como marco simbólico para o início de outro modo de relacionamento com a cultura. Tendo em vista o processo de modernização nacional baseado na consolidação de um mercado de bens simbólicos já implantado, esse período apresentou o ingresso nas emissoras de uma primeira geração televisiva, ou seja, profissionais jovens que nasceram com o meio consolidado e reformularam todo o campo televisivo.

É neste momento que o modo de representar a "realidade brasileira" incidiu em uma discussão sobre a própria linguagem televisiva, apontando um caminho estético por meio do qual a televisão falou de si mesma.

O uso excessivo de paródias, citações, colagens e mistura de linguagens, atreladas a uma velocidade na imagem promovida por cortes abruptos e desconstruções de uma narrativa tradicional com a intenção de referir-se a esse universo, são marcas claramente identificáveis em alguns programas elaborados pela e para as juventudes. A principal característica estética inscrita nos programas televisivos produzidos foi a autorreflexividade.

Esteticamente, a autorreflexividade é uma maneira de contar que faz do enunciado enunciação, evidenciando as maneiras de contar de uma determinada narrativa. Dito de outra maneira: é uma prática que se constitui como um "metacomentário sobre os mecanismos que dão forma" à argumentação (DÁ-RIN, 1997, p. 71). Esse processo forjou a formação de uma nova arquitetura comportamental juvenil, pois ajudou a projetar um sujeito comum amplamente reconhecedor dos códigos televisivos em um momento em que se vivia sob as expectativas de uma abertura política em consonância com sucessivas crises econômicas, tornando singulares e contraditórios os processos de consolidação de uma cultura televisiva no Brasil (CAMINHA, 2012).

Entender esta trajetória sem simplificações significa atentar para as imagens constituintes do período. Entre elas, é preciso destacar as disputas memoráveis que envolveu dois projetos de nação nos idos de 1960. A década de 1980 foi a época do processo de redemocratização, a volta dos exilados políticos e a primeira eleição presidencial. Em conjunto com uma memória traumática – dos vestígios violentos de uma ditadura militar –, assentou-se outra de novas crenças e, principalmente, um sentimento de poder falar. Sendo um meio ainda jovem, que chegava aos trinta anos naquele momento, a televisão assumiu um papel central na construção de outro imaginário do que seria aquele Brasil novo.

Por um lado, abriu-se um mundo encarnando a perspectiva de novas lideranças, novos projetos, novos consumos, novos sujeitos em ação, agregando uma política

de corpo festiva, eufórica e de crenças. E esse mundo poderia ser reduzido a essa memória se não fosse o fato da presença de um corpo recente marcado pela violência e silenciamentos como reminiscências de uma ditadura militar.

Por outro lado, uma crise econômica marcada por hiperinflação[8] que, além de diminuir o poder de compra, fez sumir diversos produtos de consumo. A ordem advinda do projeto político econômico da época foi a de reduzir o consumo e aumentar a poupança como ferramenta para abrandar a inflação estabelecida. Esse processo deflagrou uma crise no projeto de direita, que defendia os mercados capitais como solução de desenvolvimento do Brasil.

Nem à esquerda, nem à direita: naquele momento, o Brasil, na visão dessas juventudes oitentistas, deixou para trás um legado de interpretação de si vislumbrados entre ser isso ou aquilo. Escolher entre ser de direita ou de esquerda, alienado ou crítico, burguês ou povo, neste sentido, tornou-se um problema e reposicionou essas dimensões sensoriais em um mesmo plano significativo. Embutidas nestas conexões sentimentais, essas juventudes começaram a perguntar por si mesmas.

A televisão apareceu como cenário dessas expressividades em parte porque atravessou as experiências infantis dessas juventudes, em parte porque as juventudes surgiram como metáforas de reconfiguração da linguagem televisiva nacional para atender as demandas desse público-alvo e também do mercado publicitário, adensando as negociações entre consumo, televisão e juventudes. Daniel Filho, ao falar sobre a criação do programa *Armação Ilimitada CB* (TV Globo/1985) relata essa perspectiva:

> Uma nova linguagem começava a surgir na televisão, apesar de não ser muito bem compreendida pelos adultos: a linguagem de videoclipes. Era representada pelo surgimento da MTV, que começava a ter grande influência sobre os jovens. Havia também os anúncios publicitários que seguiam esse estilo e que eram referenciais muito fortes, como os esportes da Coca-Cola e as aventuras do cigarro Hollywood. Eu achava

8 Em 1985, o índice inflacionário anual foi de 235,11%, duplicando seu valor, em 1987, para 415,83%; em 1989 chegou a medir 1.764,87%. Cf. Folha de S.Paulo. Disponível em: <http://bit.ly/2z5BQfO>. Acesso em: 20 mar. 2012.

> que ali tinha uma forma de fazer história com um ritmo mais frenético e bem-humorado. (FILHO, 2003, p. 93-94)

Na década de 1980, mais de 30 programas, entre jornalísticos, auditórios, séries, telenovelas e musicais foram pensados, produzidos e/ou apresentados pelas juventudes. Destaco aqui alguns exemplos: *Geração 80*, *Mixto Quente* e *Armação Ilimitada* (TV Globo); *Mocidade Independente*, *Os adolescentes*, *Outras Palavras* (TV Bandeirantes); *FMTV* (Manchete); *A Fábrica do Som* e *Cabeça Feita* (TV Cultura); *Grito de Rua*, *Crig Rá* e *TV Mix I e II* (TV Gazeta) (CAMINHA, 2012). Diante da expressividade de programas juvenis transmitidos em conjunto com o uso da categoria estética autorreflexividade, afirmo que este período forjou uma nova arquitetura comportamental juvenil à medida que a televisão nacional foi cartografada. Assim, foi a partir das angústias dessas juventudes em busca de si, centradas em performances corporais, que um universo televisivo se consolidou como cultura.

Entender as expressões juvenis vinculadas ao universo televisivo significa compreender os mecanismos de afetação inscritos nesses audiovisuais. Mais do que uma apropriação de formatos massivos, há uma reapropriação dos encantamentos visuais que compõe tais narrativas. É neste sentido que proponho apontamentos sobre as imaginações populares como próxima etapa deste processo, pois acredito que está contido no popular os conectores principais de uma "política de visibilidades" nas ações dessas juventudes (ROCHA, 2010).

As marcas do popular

Como já foi dito no início deste artigo, somos atravessados desde os anos de 1950 por uma programação televisiva constituída de arrebatamentos; corporificamos medos, risos, paixões, entre outros sentimentos que legitimam uma história cotidiana da televisão no Brasil. Estas narrativas sensacionais (costumeiramente associadas a teleficções e programas de entretenimento, mas cujo modo de contar é perceptível em emissões de muitos outros gêneros, como o

jornalismo) são textualidades constitutivas de uma imaginação popular, inscritas nos processos de formação dos meios de comunicação de massa.

Segundo Jesús Martin-Barbero (2003), o popular é diferente da matriz iluminista porque é composto por traços simbólicos dramáticos, vinculado ao *pathos*. É no ato de afetar o corpo do outro que o popular se constitui como imaginário. Neste sentido, o autor afirma que essas matrizes apareceram como estratégias pedagógicas que, firmadas pelo pacto do sentir, forjaram uma maneira consensual de transmissão dos ideais liberais burgueses, corroborando como projeção de um imaginário de consumo modernizante, materializado em cartazes de cinema, peças de teatro e/ou promoções publicitárias, salas de cinema e vitrines de lojas de departamentos e, posteriormente, no rádio e televisão.

O início da televisão no país evidencia esse processo no que se refere aos primeiros programas elaborados, em conjunto com os primeiros profissionais contratados pelas emissoras. A primeira emissora de televisão brasileira (TV Tupi) foi inaugurada em 18 de setembro de 1950. Sem recursos técnicos e pouquíssima mão-de-obra, os primeiros profissionais que atuaram no meio vieram do rádio, do teatro e do cinema. Foi através desse diálogo que o universo de matrizes populares apareceu como maneira de dizer, forjando a formação dos primeiros gêneros televisivos. O programa de auditório e a telenovela são dois exemplos existentes desde o início da televisão e que permanecem até os dias atuais angariando grandes audiências (CAMINHA, 2012).

Este modo de contar se consolidou no país abrindo espaços para processos de "refiguração"[9] por meio dos quais esse imaginário é apreendido atualmente

9 Para Paul Ricoeur, a concepção de narrativa é entendida como uma operação que dá sentido a uma experiência no mundo. O autor estabelece sua teoria, procurando entender como o sujeito histórico significa o mundo através de uma imitação da ação que põe em diálogo o jogo da tríplice mimese como tecer da intriga: um processo que se configura pela relação entre presente, a rememoração (passado encenado) e a espera (o leitor). Desta maneira, a tríplice mimese é uma operação da ação que se estabelece na relação entre um mundo prefigurado, anterior a obra (mimese I – lugar do mundo cultural/passado enquadrado) e um mundo refigurado (mimese III – a interlocução entre a obra e o leitor implicado/futuro implicado) no ato de configuração, de produção da obra (mimese II – mundo do autor/presente). Assim entendida, narrativa é a arte que sintetiza uma dada experiência temporal que implica o diálogo entre formações ideológicas impressas em contextos históricos por meio das quais visões de mundo se estabelecem como ponto de partida para o estabelecimento de uma imaginação produtora como construção identitária. A tríplice mimese é, portanto, os modos organizadores pelos quais o tempo é agenciado, inserindo nas relações culturais as noções de passado, presente e futuro (RICOEUR, 1994).

como uma ferramenta política de disputas visuais juvenis. Rafucko é um exemplo deste trajeto. Não é à toa que os vídeos produzidos pelo midiativista retomam vários elementos que fazem alusão ao universo televisivo. Embutida nas citações diretas aos personagens e emissoras televisivas, há uma arquitetura afetiva da comicidade, refletida nos usos da paródia, como instância organizadora de suas produções (RICOEUR, 1995).

Mikhail Bakhtin (1996), ao construir uma genealogia do popular, destaca que a paródia é inerente à sátira menipeia porque estão reunidos em sua estrutura elementos da cultura popular carnavalesca. Neste sentido, é um discurso duplo em que o autor utiliza a palavra do outro para compor o seu próprio discurso, ocorrendo duas orientações plenas de significados voltadas para o mesmo objeto; porém, a segunda voz instaura um discurso oposto à primeira, gerando um diálogo conflituoso dentro do enunciado. O discurso parodiado sofre modificação no seu acento, levando a uma espécie de negação da primeira réplica.

Esta acentuação diferente caracteriza-se pelo tom zombeteiro que aniquila a afirmação do primeiro enunciado e instaura a ideia de ambivalência no interior do discurso. São dois discursos de significações opostas que estabelecem uma espécie de duelo dentro de um mesmo enunciado. O texto se torna uma arena de lutas. É esse lugar de disputa que gera a lógica interna da paródia: a sua capacidade de conter ambivalência no interior do seu enunciado.

O riso contido em Rafucko é o vetor que entrelaça narrativas televisivas e matrizes populares. Assim, refletir sobre os usos do popular na fabulação dos audiovisuais do midiativista é importante porque suas narrativas são constituídas por elementos sensoriais que tornam o afeto uma instância central na formulação de disputas por representação. São narrativas que vão ao encontro do corpo, marcadas por gestos que transformam o que é dito em sentimento e conclama o outro a engajar-se no que está sendo dito.

Ao utilizar essas ferramentas afetivas, Rafucko evidencia não apenas a maneira como fomos e ainda somos atravessados por uma pedagogia televisiva, em que as marcas afetivas populares se apresentam como instrumental metodológico,

como também o reconhecimento da potência que esse tipo narrativa produz justamente por ser um espelhamento desse processo histórico-pedagógico.

Deste modo, parto do pressuposto que as imagens de Rafucko são projetações das "culturas bastardas" (Rincón, 2016), isto é, narrativas atravessadas esteticamente por diferentes afiliações paternas – o folclórico, as culturas eruditas, o entretenimento, a internet, entre outras – e apenas uma mãe: o local; espaço de ressignificação das estéticas migrantes, que nos chegam por diferentes cantos do mundo e formulam ambientes por meio dos quais o popular se configura como elemento de diversão e prazer nas cenas midiáticas:

> Culturas bastardas porque renunciam às referências autênticas e densas para ganhar as instabilidades do fluxo: essas *made in USA*. Essas que se nomeiam em inglês, mas que acenam para o *abya-yala* do ancestral bom viver; essas que assumem que somos praticantes de muitos modos do popular. (RINCÓN, 2016, p. 34)

Em Rafucko, essas formas de narrar se apropriam de estéticas encontradas nas indústrias do audiovisual com o intuito de produzir outros olhares de entendimento sobre o mundo, modificando, neste sentido, o discurso sobre o popular projetados por essas grandes mídias. São disputas de visibilidade/representação que estão relacionadas a uma arquitetura histórica e simbólica dos usos pedagógicos do popular pelos meios massivos no Brasil – com foco central para a televisão. Tais maneiras de narrar apresentam-se como instâncias de reconhecimento e fruição e, portanto, contribuem para afetar o outro. Por esse motivo, são ações políticas com roupas de baile, convidando o corpo ao gozo e ao prazer enquanto novas significações são desenhadas pelo bailar/olhar sentimental dos espectadores.

A performance

Esta nota é um começo de discussão com o intuito de abordar as práticas juvenis abordadas a partir de uma leitura mais ampla. Parto do pressuposto que os audiovisuais produzidos por Rafucko são o ponto de partida para o entendimento de um corpo distendido, mesclado entre materialidades e televisualidades como

instâncias configurantes do eu. Cabe iniciar aqui uma discussão sobre performance, demanda que abordarei a partir do diálogo entre o conceito de fachada, inscrito em Erwing Goffman (2009) e a expectativa da recepção, conceituada por Paul Zumthor (2007).

Seguindo esta costura, Goffman ressalta que a performance é uma ação de um dado sujeito em um contexto específico, que tem como finalidade interpelar e modificar, influenciando atos em interlocutores presentes na encenação:

> Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser. (GOFFMAN, 2009, p. 25)

Deste modo, a performance é um gerenciamento corporal que, como sugere Paul Zumthor, dá contorno ao texto, corporificando interpretações por meio das quais nos imprimimos como sujeitos e nos relacionamos com outros no mundo: "o corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos." (ZUMTHOR, 2007, p. 23).

Performance, ademais, implica recepção; é sempre uma ação que envolve ordenações sensoriais em resposta ao outro que as recebe, produzindo, consequentemente, novas impressões, articulações e sentimentos – nem sempre em concordância com a primeira ação performativa. É, portanto, um fenômeno ativo, materializa imaginações culturais, inferindo diretamente na fabulação de nossas identidades.

Há que se pensar, de acordo com Goffman, a performance como um lugar de encenação e, assim, o conceito de "fachada" me auxilia a interpelar os audiovisuais como uma performance. Segundo o autor, fachada "é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação". Para ele, essa padronização refere-se a três circunstâncias em diálogo: o cenário, a aparência e a maneira. No primeiro,

temos aquilo que o autor nomeia como "elementos de pano de fundo que vão constituir o cenário e os suportes do palco para o desenrolar da ação humana"; deste modo, são fontes interpretativas que gestam uma ambiência, como uma espécie de porta de entrada para o que será representado (GOFFMAN, 2009, p. 29).

O segundo e terceiro elementos são partes constituintes da fachada pessoal: roupas, maquiagens, idade, raça, gênero, expressões corporais, formas de falar, entre outros. A aparência, de certa maneira, tem como função revelar o *status quo*, assim como "o estado ritual temporário do indivíduo"; já a maneira pode ser pensada como "estímulos momentâneos para nos informar sobre o papel da interação que o ator espera desempenhar na situação que se aproxima", são excitações que estão circunscritas nas ações corporais, imprimindo certa tonalidade à representação, como raiva, melancolia, alegria (GOFFMAN, 2009, p. 31).

É necessário ressaltar a gestão dessas performances em cenários midiáticos onde os contextos de interação se modificam e outros elementos simbólicos apresentam-se no que Goffman nomeou como fachada, tendo em vista que modos de falar tecnológicos estão imersos na confecção dessas posturas juvenis. Concordo com Zumthor no que se refere à relação entre ação e recepção, pois ainda que a midiatização altere os contextos de presença, modificando a forma como recebemos a informação, a performance continua sendo um ato corporal com o intuito de produzir sensações em quem as recebe.

A maneira como lemos um livro (questão principal para o autor), ouvimos uma música e assistimos a programas televisivos, por exemplo, são materializações de afetos inscritos nas fachadas. Temos vontade de chorar, rir e dançar como projeções corporais em cada voz que nos é transmitida midiaticamente. Consequentemente, pensar representações a partir de uma cultura audiovisual significa entendê-las como lugar de "projeção e identificação" que implica seleções memoráveis entre uma história dos gêneros narrativos e a reapropriação desses em campos midiáticos, inferindo, deste modo, em novas ordenações sensoriais, mas que, ainda assim, organiza-se no ato da recepção porque se constitui ao sensibilizar o outro (MORIN, 2007).

Assim, entender as performances audiovisuais significa alargar as condições da fachada para os critérios de edição e captação de imagens visualizadas em enquadramentos, cortes, fusões e retoques nas texturas imagéticas de acordo com o propósito da história contada e em diálogo com a escolha pelos gêneros narrativos expostos. A performance deixa de ser percebida como apenas a esfera de ação do personagem e passa a ser significava através dos elementos simbólicos que constituem o quadro imagético como um todo. A fachada, deste modo, é a própria imagem que assistimos e nos provoca uma especulação sensorial. Portanto, apesar de estarmos em outros cenários que influenciam na escuta e na visão da performance, podemos adentrar em um regime de imersão ao que está sendo ouvido e/ou visto e, por conseguinte, somos interpelados por essas práticas representativas.

Rafucko entende esse processo e joga com o público ao utilizar as referências televisivas para dispor outras interpretações de mundo. É através da paródia, marca central de suas histórias, que ele propõe um contrato de leitura com o espectador, ativando duas memórias: a televisiva e a cômica. No senso comum, o entendimento do riso como lugar de prazer é ponto de partida para que Rafucko discuta questões não necessariamente engraçadas, projetando outras nuances afetivas em seus audiovisuais. Essas características, entendidas aqui como fachada, acionam nosso campo sensorial por meio do qual imergimos na história contada. Acredito que esse tipo de performance seja o desenho de um Corpo Juvenil Televisual.

Considerações finais

Este artigo é um caminho para um pensamento sobre as novas maneiras de dizer das juventudes. Entendo-o como um exercício de decalque em que vamos aprendendo os primeiros formatos de uma anatomia em processo. Dissequei três indícios, e por que não, sensações, que acredito serem importantes no trajeto de visualização desse Corpo Juvenil Televisual a partir de uma célula: o personagem Rafucko.

É preciso deixar claro que Rafucko se apresenta como paradigma de um fenômeno mais complexo e extensivo que reflete novos lugares de ação e

de produção de sentido por parte das juventudes. Deste modo, aponta para a formação de novos hábitos culturais que se expandem, fabulam e sustentam uma tessitura social imaginada recorrentemente.

Ao discorrer sobre o Corpo Juvenil Televisual, proponho buscar outras maneiras de perguntar por essas juventudes, sem esquecer que essas trajetórias são fabuladas como potências contidas na cultura midiática e, assim, carregam o peso de uma história que não pode ser silenciada se quisermos entendê-las para além de um viés dicotômico, buscando lugares de tensões e negociações que podem ser visualizados nas tramas dos consumos audiovisuais atuais.

Referências

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1996.

CAMINHA, M. *O corpo juvenil televisivo:* diálogos entre televisão, juventudes e consumo nas ondas de Armação Ilimitada e TV Pirata. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

_____. Não é só por 20 centavos: marcas de afeto como experiência e potência comunicativa nos audiovisuais produzidos por Rafucko. *Ponto-e-Vírgula*, PUC-SP, São Paulo, v. 17, p. 351, 2015.

DÁ-RIN, S. Autorreflexividade no documentário. In: *Cinemais*, n. 7. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, set./out., 1997.

FILHO, D. *O circo eletrônico*: fazendo TV no Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

FOLHA DE S.PAULO. *Banco de dados do jornal Folha de São Paulo*. Disponível em: <http://bit.ly/2z5BQfO>. Acesso em: 20 mar. 2012.

GOFFMAN. E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Rio de Janeiro-Petrópolis: Vozes, 2009.

IMAGINA COLETIVO. *Entrevista com Rafucko*. Disponível em: <https://bit.ly/2qjuH6Q>. Acesso em: 10 jun. 2014.

LIPOVETSKY, G. *A Tela Global:* mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MORIN, E. *Cultura de massas no século XX*: neurose. Rio de Janeiro: Forense, 2007.

ORTIZ, R.*A moderna tradição brasileira.* São Paulo: Brasiliense, 2001.

RAFUCKO. *Blog do Rafucko.* Disponível em: <http://rafucko.com/>. Acesso em: 10 jun. 2014.

_____. Canal do YouTube Rafucko. Disponível em: <http://bit.ly/2DwGuHN>. Acesso em: 7 mai. 2016.

_____. Twitter do Rafucko. Disponível em: <http://bit.ly/2T3NjVN>. Acesso em: 7 mai. 2016.

_____. Facebook do Rafucko. Disponível em: <http://bit.ly/2DxYTno>. Acesso em: 7 mai. 2016.

_____. Esse vídeo não saiu na mídia. Disponível em: <https://bit.ly/2CQeRbn>. Acesso em: 7 mai. 2016.

_____. Site Rafucko Presidente. Disponível em: <http://bit.ly/2qFzYWL>. Acesso em: 7 mai. 2016.

_____. 1º UPP – Prêmio de Protestos. Disponível em: <http://bit.ly/2T28dVb>. Acesso em: 27 jul. 2014.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. v. 1. Campinas: Papirus, 1994.

_____. *Tempo e narrativa*. v. 2. Campinas: Papirus, 1995.

RINCÓN, O. Lo popular em la comunicación: culturas bastardas + ciudadanías celebrities. In: RINCÓN, O.; AMADO; A. (Orgs.) *Lo popular em la comunicación*. Bogotá: C3 FES, 2015a. E-book.

_____,_____. Lo Pop-pular está de moda: sobre Culturas Bastardas y Quilombos Pop-líticos. In: MARTIN-BARBERO, J. et al. *Voces abiertas*: comunicación, política y ciudadanía en América Latina. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2015b. E-book.

ROCHA, R. M. Políticas de visibilidade como fatos de afecção: Que ética para as visualidades? *Revista Famecos*, v. 17, n. 3, Porto Alegre, set./dez. 2010.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

submetido em: 04 maio 2018 | aprovado em: 25 jun. 2018

número 24 | volume 12 | julho - dezembro 2018

RuMoRes

DOI:10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.145341

Representações críticas da vida universitária nos webquadrinhos *PhD Comics*

Critical representation of university life in online PhD Comics

Luís Mauro Sá Martino[1]

1 Jornalista e Professor na graduação e pós-graduação em Comunicação na Contemporaneidade da Faculdade Cásper Líbero. Doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), foi pesquisador-bolsista na Universidade de East Anglia, Inglaterra. Autor dos livros Teoria da comunicação (Vozes, 2009) e Comunicação e identidade (Paulus, 2010), entre outros. O autor agradece aos pesquisadores Fernanda Alcântara e Fernando Gonzalez pelas conversas que levaram ao desenvolvimento deste texto. E-mail: lmsamartino@gmail.com.

Resumo

Este artigo delineia as representações da vida acadêmica presentes nos quadrinhos *PhD Comics*, criada por Jorge Cham e publicada on-line desde 2006, focalizando os aspectos subjetivos da prática de pesquisa. Foram analisadas cerca de duas mil tiras, em diversos arcos narrativos. Observou-se, de um lado, as interações entre pesquisadores, orientadores e professores e, de outro, suas interações com as pesquisas. Três aspectos se destacam dentre as representações: (a) a estrutura hierárquica do ambiente universitário; (b) as disputas presentes no âmbito acadêmico; e (c) a tensão entre a vida pessoal e universitária dos pesquisadores. A representação crítica é, no entanto, feita de maneira leve, construindo um efeito de humor para quem está ou esteve no ambiente acadêmico.

Palavras-chave

Comunicação, quadrinhos, vida acadêmica, epistemologia.

Abstract

Academic life has been a privileged theme for ficcion, which found in the microcosmos of campus life the repertoire for stories, generally expounding the contradictions and underlining the all-to-human aspects behind the seriousness of academia. This paper outlines some aspects of the webcomics "Phd Comics", published by Jorge Cham since 2006. Research question focus on the comical representation of academic life, which develops threefold: (a) the hierarchical structure with positions set to everyone; (b) the struggle for power and prestige has precedence over research; (c) the tension between researcher's personal life and the constraints of academic demands. PhD Comics deals with these themes with light-hearted humour, targeted at those who are, or were, at the university.

Keywords

Communication, comics, academic life, epistemology.

As dinâmicas da vida acadêmica, de tempos em tempos, atraem a atenção da ficção, em particular do cinema e da literatura. A complexidade das relações profissionais, os dilemas pessoais e demandas institucionais, além do ambiente das salas de aula e das atividades de pesquisa, são um material rico para a narrativas ficcionais.

Na literatura, esse tema chega a ganhar seu próprio nome, as *campus novel*, literatura do *campus*, e tem como expoentes, entre outros, Kingsley Amis e David Lodge. Enquanto microcosmos relativamente autônomo, a universidade parece ser um cenário fértil para inúmeros temas, seja destacando o cotidiano das atividades acadêmicas, seja deixando o mundo universitário como cenário para outras tramas.

Este artigo delineia alguns aspectos da representação da vida universitária tal como são mostrados nos *webcomics PhD Comics*[2], tira criada por Jorge Cham e publicada on-line desde 2006. A pergunta de pesquisa diz respeito às representações da vida acadêmica nos quadrinhos, destacando as relações entre pesquisadores, orientadores e professores, de um lado, e as relações com a pesquisa, de outro. Quais são os principais aspectos da representação desses recortes? Em particular, como a relação orientador-orientando e pesquisador-pesquisa são mostradas? Esses pontos foram destacados por se mostrarem, como salientam, entre outros, Graves (1997) e Wisker (2012), particularmente importantes dentre as atividades acadêmicas.

Foram observadas as quase duas mil tiras publicadas on-line, em diversos arcos narrativos, fechando o foco nas relações assinaladas. As relações entre o institucional e o subjetivo nas práticas de pesquisa é tematizado, por exemplo, nas coletâneas publicadas por Maldonado (2006; 2012) ou Bonin e Rosário (2013), em uma discussão crítica dos processos formativos na prática de pesquisa.

Este trabalho dá continuidade a uma investigação sobre o lugar da subjetividade nas práticas epistemológicas, especialmente na pesquisa em

2 Disponível em: <http://www.phdcomics.com>.

comunicação, iniciada e desenvolvida em outros momentos em Martino (2016) e Martino e Marques (2017).

Além de episódios da vida no *campus* protagonizada por uma série de personagens, *PhD Comics* também mostra, com um humor crítico, outras práticas universitárias, como o *Bingo da Palestra*, uma seleção de jargões e maneirismos das apresentações em eventos, ou *O que acontece realmente nas apresentações*, sobre erros e problemas no uso de *slides*. Por uma questão de foco, quadrinhos com essas temáticas foram deixados de lado.

Em termos do suporte, vale observar que *PhD Comics* se apresenta como uma transposição da linguagem de quadrinhos impressos, sem utilização de recursos multiplataforma, conforme indicados por Bernardi (2013) ou Evangelista (2015). Cappellari, traçando o roteiro dos quadrinhos rumo à internet, destaca a existência de rupturas e continuidades nesta passagem:

> "Na modernidade e na pós-modernidade – analógica ou digital – buscar saber aquilo que melhor se encaixa ao imaginário social é o mais sábio a se fazer para ser bem-sucedido. E os artistas costumam ser os primeiros a perceber mudanças na forma de pensar e agir de uma sociedade." (CAPPELLARI, 2010, p. 227)

PhD Comics faz uma crítica ácida, mas bem-humorada desses procedimentos, permitindo, a partir de sua representação artística, refletir e questionar sobre sua validade e pertinência.

Se não é aqui o lugar de um inventário sobre a pesquisa em quadrinhos, em particular no ambiente digital, vale uma breve nota indicando o que Werneck (2012) e Anjos e Gushiken (2011) destacam sobre essa resistência da academia em relação aos quadrinhos. Abrão e Gomes (2014, p. 223) indicam, no entanto, o "aumento significativo na produção de revistas especializadas ou sites que tratam do assunto, e até mesmo no número de monografias, dissertações e teses, repensando e produzindo um olhar atento ou ingênuo para as histórias". Parte dessas pesquisas destaca o potencial dos quadrinhos no ambiente educacional, como fazem, entre outros, Pizarro (2009) e Lucas, Rosa e Fernandes (2013).

Seria possível indicar também, como fonte, as pesquisas clássicas de Eco (1995) sobre quadrinhos como espaço de representação dos signos de uma cultura.

Não deixa de haver uma nota de ironia ou metalinguagem ao se propor um artigo acadêmico – com suas regras, exigências e pressupostos – a respeito de uma história em quadrinhos que satiriza essas práticas, sublinhando o arbitrário de seus procedimentos, a dimensão afetiva presente em qualquer pesquisa e seu conflito com as linhas de força presentes no espaço universitário. E, principalmente, faz isso de maneira humorística, com um humor direcionado a um público que conhece o ambiente acadêmico, especialmente o da pós-graduação *stricto senso*.

Conforme afirma Machado (2015, p. 8), "na medida em que o consumo de quadrinhos funciona como um elemento constituinte da construção da identidade do indivíduo, instaura-se, a partir da identificação mútua, um sentimento coletivo de pertencimento comunitário entre esses consumidores." Cham, ele mesmo detentor de um doutorado em engenharia, destaca situações corriqueiras na vida acadêmica e que, de uma maneira ou de outra, compõe os temas de conversas nos *campi* e corredores universitários.

Não há, nas tirinhas, espaços para comentários, mas alguns quadrinhos são sugeridos por leitores, o que indica algum grau de identificação provocado pela narrativa gráfica – e também a perspectiva de certa correlação entre as práticas acadêmicas de vários lugares ao redor do mundo. Ao mesmo tempo, esse processo também apresenta limites relacionados às particularidades de cada país ou região: nos detalhes das tramas, observa-se que a origem das tirinhas são universidades norte-americanas, com seus procedimentos e cenários específicos.

As personagens e seu espaço simbólico

O núcleo das histórias se desenvolve em torno da equipe de pesquisa liderada pelo professor Brian Smith, acadêmico sênior. A universidade, tal como apresentada na primeira tira da série, é Stanford, nos Estados Unidos, mas as

referências desaparecem a partir daí. Sua área de atuação, bem como de seu grupo de pesquisa, nunca é exatamente definida, embora, pela referência a *cálculos*, *experimentos* e *laboratórios*, é possível supor que se trata de um ramo das exatas. Todos estão continuamente envolvidos em *projetos*, tanto individuais quanto em grupo, que nunca chegam a ser mostrados para o leitor.

O grupo de pesquisa é constituído por várias pesquisadoras e pesquisadores de pós-graduação em momentos diferentes de suas carreiras. Na maior parte dos casos, há poucas identificações e várias personagens têm participação episódica.

A personagem principal, curiosamente, é anônima. A percepção de sua insignificância no âmbito acadêmico transforma-se em representação literal: ao longo de quase duas mil tiras, nunca é nomeado. Quando alguém se refere a ele diretamente, é sempre em termos de *você*. Sabe-se apenas que ele está na pós-graduação ("*grad student*"), recebe uma bolsa de pesquisa e mora no *campus*. Raramente volta para casa, ao que tudo indica por falta de dinheiro para a viagem. Em uma das sequências, chega a dizer que "vai passar o Natal no laboratório".

Não fica explícito se está cursando mestrado ou doutorado – supõe-se o primeiro devido à sua idade. Seus únicos amigos são os outros membros da equipe de pesquisa e não há nenhum tipo de envolvimento mais ao longo de toda a sequência. Tem uma participação relativamente ativa na vida acadêmica e, de tempos em tempos, participa de eventos científicos. Ele é o "pesquisador", anônimo, envolvido até o limite na vida acadêmica, sem reconhecimento ou perspectiva de mudança antes de "terminar a pesquisa", momento infinitamente protelado, seja pelas infindáveis exigências do orientador, seja por suas atitudes – procrastinar diante da tela do computador, deixar leituras e atividades "para depois" como uma de suas principais formas de fuga, ou resistência, diante da vida acadêmica.

Também sob orientação de Smith, mas em um momento completamente diferente, está Michael Slackenerny. No início das histórias, está terminando seu doutorado. Vive com Jeniffer, e ao longo da série eles têm uma filha. A principal

preocupação de Michael, mais do que sua pesquisa, parece ser com a comida nos intervalos dos eventos acadêmicos dos quais participa – mais de uma vez ele é mostrado tentando levar sanduíches e outros alimentos para casa. Ao concluir seu doutorado, instado por Jeniffer, começa a procurar um "emprego de verdade" (*a proper job*). No entanto, suas qualificações tornam impossível sua contratação por alguma empresa – em uma construção irônica, sua titulação e habilidades intelectuais só têm valor dentro da academia (Figura 1).

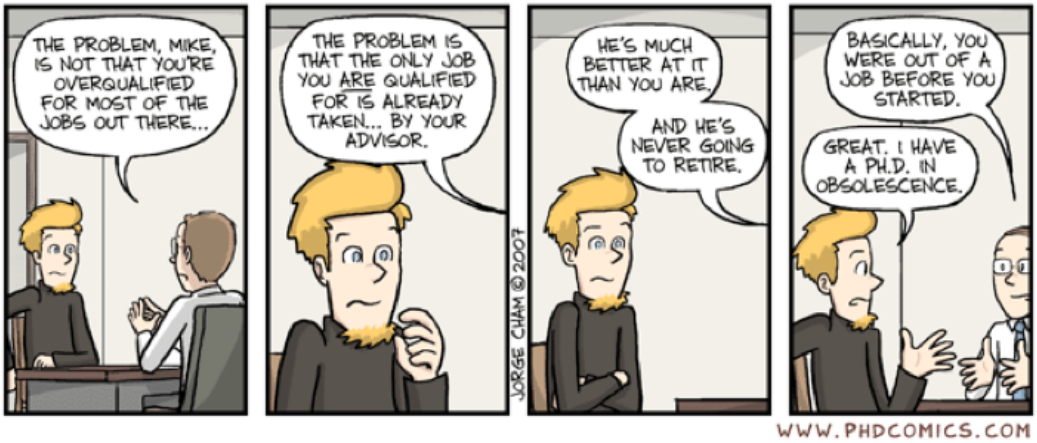


Figura 1: A validade da qualificação acadêmica[3]

Fonte: <http://phdcomics.com/comics/archive.php?comicid=912>

O fato de já ter alcançado o último grau da carreira acadêmica parece lhe conferir uma situação de relativa liderança em relação aos outros participantes do grupo, mas Michael foge dessa condição de mentor, mostrando-se desinteressado em auxiliar seus colegas mais novos.

A estratégia da designação da personagem por uma característica reforça a sensação de impessoalidade e, de certa maneira, da falta de importância da subjetividade das personagens, reduzidas ao seu modo de ser acadêmico – o centro da narrativa se vale justamente desse recurso.

3 Empregador: "O problema, Mike, não é que você esteja superqualificado para a maioria de nossos empregos. O problema é que o *único* trabalho para o qual você está qualificado já está ocupado… pelo seu orientador. Ele é muito melhor no que faz do que você e nunca vai se aposentar. Basicamente, você estava fora antes de começar." Mike: "Ótimo. Eu tenho um doutorado em obsolescência".

Além do protagonista, um de seus colegas, o "aluno preferido" de Smith, não é nomeado, sendo referido pelas outras personagens como *golden boy*, o "menino de ouro" – pesquisador exemplar, detentor do respeito de Smith. Ao longo das tiras, suspeita-se que ele não é particularmente brilhante, nem está mais avançado que seus colegas: sua distinção é ter atraído a simpatia do líder do grupo (Figura 2).

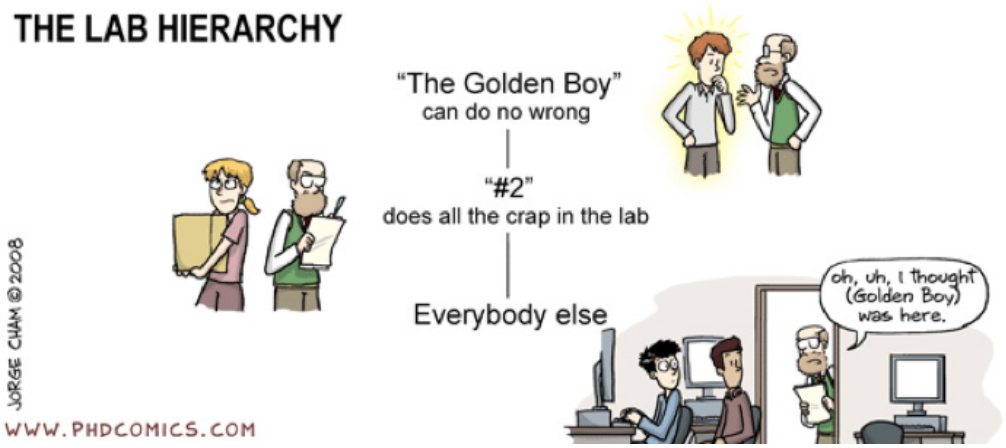


Figura 2: Representação da hierarquia de atividades[4]

Fonte: <http://phdcomics.com/comics/archive.php?comicid=1019>

Outras personagens são "colegas de pesquisa", e nomeados quando – e se – necessário. Isso parece deixar evidente a despersonalização existente nesse ambiente: trata-se, em última instância, de uma organização de posições, mais do que propriamente personalidades. Os núcleos da série também estão ligados à fictícia universidade, sem proximidade com Smith e seu grupo de pesquisa.

Cecília, doutoranda, é orientada por Jones, outro professor sênior, com o qual mantém uma relação mais próxima do que aquela entre Smith e seus orientandos. A certa altura, Jones consegue para ela aulas na graduação. Em termos narrativos, isso significa a entrada de um novo ponto na trama – a relação de Cecília com os jovens da graduação, que, coletivamente, acabam se transformando em uma espécie de "personagem" com a qual ela interage. Sua pesquisa também não é identificada, embora fique claro que se trata da área de exatas.

4 Hierarquia do laboratório: "O garoto de ouro nunca erra"; "#2: faz todo o trabalho pesado"; "Todos os outros"; "Professor Smith: oh, eu pensei que o garoto de ouro estava aqui".

O pano de fundo pessoal de Cecília é o mais explorado na trama, focalizando na dificuldade de equilibrar suas atividades acadêmicas e sua vida afetiva. Há uma presença recorrente de diálogos com sua mãe a respeito de suas atividades, mas sempre por telefone ou reportados para uma terceira pessoa – ela nunca aparece. A mãe não compreende completamente o que a filha está fazendo na universidade, uma vez que já é formada, e insiste que ela deveria ter um "trabalho de verdade" e definir sua vida amorosa. O ponto é importante: durante a série, o namorado de Cecília recebe uma proposta de trabalho em outro país. Presa a seus compromissos acadêmicos, "terminar o doutorado", ela não pode ir. As dificuldades de manter o contato à longa distância – são quatro horas de diferença – acaba definindo o fim do namoro.

Cecília divide um apartamento com Tajel, única estudante de ciêncais sociais. Sua apresentação deixa de lado a figura da cientista ligada exclusivamente ao trabalho acadêmico e em seu lugar aparece a militante: Tajel é mostrada como uma estudante ligada a questões políticas e, sobretudo, a discussões sobre gênero, etnia e desigualdades econômicas. É ela quem, em alguns momentos, faz comentários a respeito dos problemas da própria academia. Essa apresentação, no entanto, também não é desprovida de crítica na série de tirinhas: Tajel, em certos momentos, mostra um pragmatismo que contraria alguns de seus princípios declarados, indicando uma série de tensionamentos aos quais a personagem também está exposta.

O professor Brian Smith é a personagem mais explorada dentre o corpo docente. Sua história é contada de maneira fragmentária, a partir de recordações ou pequenos comentários apresentados de maneira espaçada ao longo das tirinhas. Cerca de vinte anos antes do começo da trama, ainda como um jovem pesquisador, Smith publicou um ou dois artigos de alto impacto em seu campo. Com isso, conseguiu estabilidade (*tenure*), ápice da vida acadêmica na medida em que lhe provê de um capital simbólico, no sentido de Bourdieu (1997), alto o suficiente para entrar em um circuito de reprodução.

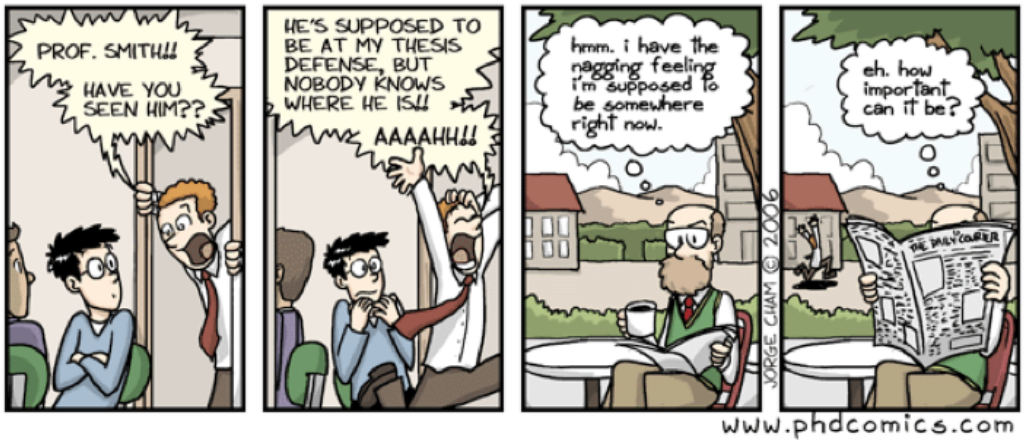


Figura 3: Orientador esquece da banca do orientando[5]

Fonte: <http://phdcomics.com/comics/archive.php?comicid=668>

Sua relação com os estudantes é de distância e frieza, mostrando um interesse protocolar em suas pesquisas – em uma das tirinhas, chega a esquecer da banca de defesa de um de seus orientandos (Figura 3). Seus interesses se dividem entre suas pesquisas e a obtenção de bolsas e financiamentos. É casado e tem dois filhos, que aparecem em um único arco narrativo: estão na praia, de férias, e Smith passa o tempo todo pensando em seu trabalho (Figura 4) – a representação gráfica mostra o casal de frente para o mar e um balão de pensamentos de Smith cheio de cálculos e figuras.

A dimensão institucional e sua dinâmica

A partir de Smith, o leitor é conduzido para o quadro institucional das questões acadêmicas, representado nas tirinhas pelas disputas entre departamentos, a pressão e a dificuldade para obter financiamentos e toda a trama de pequenas lutas simbólicas por reconhecimento, prestígio e interesse entre os pares. As disputas políticas presentes nesse espaço são representadas graficamente muitas vezes

5 Doutorando: "Professor Smith! Você o viu? Ele deveria estar na minha banca, mas ninguém sabe onde ele está!! Aaaaah!"; Professor Smith: "Hum... Tenho a leve sensação de que eu deveria estar em algum outro lugar agora.... Eh, não deve ser muito importante".

de maneira literal, quando as figuras aparecem como figuras de um baralho ou mostradas como parte de gráficos ou, em certos momentos, jogos de tabuleiro.

Na medida em que, como assinala Braga (2010), o processo de pesquisa é uma contínua tomada de decisões, é importante levar em consideração não apenas suas diversas etapas, mas também as várias dimensões – institucionais, pessoais, cognitivas – presentes.Em seu conjunto, o mundo acadêmico é apresentado como um espaço de tensões, disputas e uma série considerável de desilusões que só não se convertem em abandono ou desistência pela reiteração periódica da *illusio* do campo, no sentido de Bourdieu (1980; 1992), objetivada em momentos de reconhecimento, elogio ou mesmo nas pequenas vitórias do cotidiano acadêmico – como em uma das tiras na qual Cecília termina de corrigir uma pilha de trabalhos da graduação, quando Michael finaliza seu doutorado ou mesmo, na intersecção com o aspecto pessoal, quando Tajel se casa.

No entanto, a reiterada dificuldade das pessoas de fora da academia – a mãe de Cecília, a esposa de Michael – em compreender qual a razão do alto investimento financeiro, emocional e pessoal das personagens em sua pesquisa levanta continuamente a suspeita, nos quadrinhos, que as atividades acadêmicas são autorreferentes, com pouca ou nenhuma validade fora de seu âmbito específico. Essa circularidade é indicativa das dinâmicas de um campo – a validade de uma prática é definida e reconhecida por aqueles que a praticam. O capital simbólico do campo acadêmico, elemento de disputa contínua ao longo da série de tiras, não encontra nenhum tipo de conversão fora da universidade. O espaço construído de disputa, o campo, só faz sentido para seus participantes, parecendo hermético àqueles que estão fora. O prêmio só se configura como tal para quem o almeja, recorda Bourdieu (1980).

Desenha-se uma suspeita de que todo o esforço de pesquisa é, na verdade, inútil no "mundo real", no qual as regras e valores da academia não se aplicam. A perspectiva de ter um emprego regular, representado por Jeniffer, ao mesmo tempo desperta curiosidade e medo em Mike, que volta para o mundo acadêmico – é convidado pelo professor Smith para fazer um pós-doutorado. Como reconhece

Michael, na perspectiva crítico-cômica que perpassa os quadrinhos, é "fazer a mesma coisa do doutorado, mas ganhando uma bolsa de pesquisa com o dobro do valor."

O foco das relações acadêmicas em *PhD Comics* é marcado, o tempo todo, por um forte componente emocional e afetivo. A relação dos pesquisadores com suas pesquisas é caracterizada alternadamente por momentos de completo envolvimento afetivo e uma distância próxima do desamor, recusa ou da desistência. O enredo da série se concentra em mostrar as dimensões humanas – próximo, talvez, de um *homo demens* no sentido de Morin (2009) – presentes nos bastidores da produção científico-acadêmica e que, em certa medida, são determinantes para estabelecer linhas de investigação, conceitos ou determinadas práticas na academia.

Há um componente de crítica também nesse momento: à parte as dificuldades de pesquisa, escrita ou os prazos acadêmicos, o momento diante da tela também é uma oportunidade de contínua procrastinação, com interrupções contínuas da escrita ou pesquisa para responder e-mails sem importância ou "pesquisar na internet" em busca de informações insignificantes ou sem relação com o trabalho. Essas atividades são sempre mostradas como responsáveis por consumir um tempo considerável que, no momento seguinte, se mostra crucial para o término do trabalho.

O plano subjetivo e a tensão com o acadêmico

A articulação dos aspectos subjetivos da produção acadêmica na tomada de decisões sobre a pesquisa parece ser inversamente proporcional à atenção dada a isso no âmbito das questões sobre produção de conhecimento, como sugerem também Rey (2007) e Hyland (2012).

A subjetividade das personagens, nos *PhD Comics*, é mostrada como um ponto de tensão entre suas personalidades, história pessoal e aspirações, de um lado, e as exigências acadêmicas, de outro. Há uma diferença, sempre ressaltada, entre as aspirações das personagens e o que é possível, de fato,

fazer. Esse desequilíbrio pode ser explicado pela presença de inúmeras "linhas de força" – como assinala Deleuze (2017) – nas quais se entrelaçam as personagens. Uma parte do desbalanço afetivo e emocional dos pesquisadores em relação às suas pesquisas, na série de quadrinhos, parece ter sua origem justamente na inabilidade de todos, incluindo os orientadores, em lidar com as dinâmicas de poder do campo acadêmico. Suas identidades acadêmicas ao mesmo tempo colidem e complementam sua subjetividade.

No entanto, a expectativa de reconhecimento, isto é, de obter uma posição de prestígio na universidade, mantém a dinâmica das interações das personagens – o reconhecimento da validade das disputas, recorda Bourdieu (1980; 1992), permite cultivar a *illusio* do campo e garantir, desta maneira, sua manutenção. Há uma faixa de objetivos comuns – terminar o mestrado ou doutorado, no caso dos pesquisadores; conseguir bolsas, financiamento e cargos, para os professores – responsável, conforme mostram os quadrinhos, pela manutenção da situação de todos e de cada um dentro do espaço acadêmico. Conforme afirma Machado (2015, p. 8), "na medida em que o consumo de quadrinhos funciona como um elemento constituinte da construção da identidade do indivíduo, instaura-se, a partir da identificação mútua, um sentimento coletivo de pertencimento comunitário entre esses consumidores".

Seria possível sugerir, como afirma Bourdieu (1992), que o preço da falta de visão decorrente de uma *illusio* de campo está ligado a um *habitus* acadêmico atuante para manter a todas e todos na disputa, mas não introjetado o suficiente para evitar conflitos com a subjetividade das personagens. A solução adotada por elas é submergir o elemento subjetivo diante da pesquisa – até o ponto radical do protagonista da série não ter nome, mas ser o "aluno de pós-graduação".

Cecília, Tajel e Michael têm maneiras diferentes de lidar com a tensão entre as demandas acadêmicas e as implicações de sua subjetividade – Cecília tem um estoque de chocolates para os momentos de dificuldade na escrita e precisa dar conta da relação com sua mãe; Tajel contrabalança suas atividades acadêmicas com sua militância política; e Michael dedica seu tempo à Jeniffer e sua filha.

Desta maneira, conseguem, ainda que parcialmente, dar conta efetivamente de suas atividades mantendo algum referencial no mundo externo à academia.

Barbosa e Hess (2010) destacam a necessidade de ter sempre em mente as razões de ordem subjetiva presentes em cada momento da pesquisa. Isso permite não apenas dimensionar cada passo, como também recordar as motivações e ideias presentes no início de cada trabalho.

É interessante observar o peso menor desses conflitos no caso dos professores e orientadores. Integrados à vida acadêmica há mais tempo, tem um conhecimento maior das exigências universitárias e das estratégias necessárias para lidar com elas. Raramente são mostrados com conflitos pessoais ou com algum pano de fundo familiar que exija sua atenção. Ao contrário, direciona sua energia, tempo e dedicação para as atividades universitárias, sobrepostas à vida familiar. Como mencionado, Smith, de férias, é retratado pensando em sua pesquisa (Figura 4):

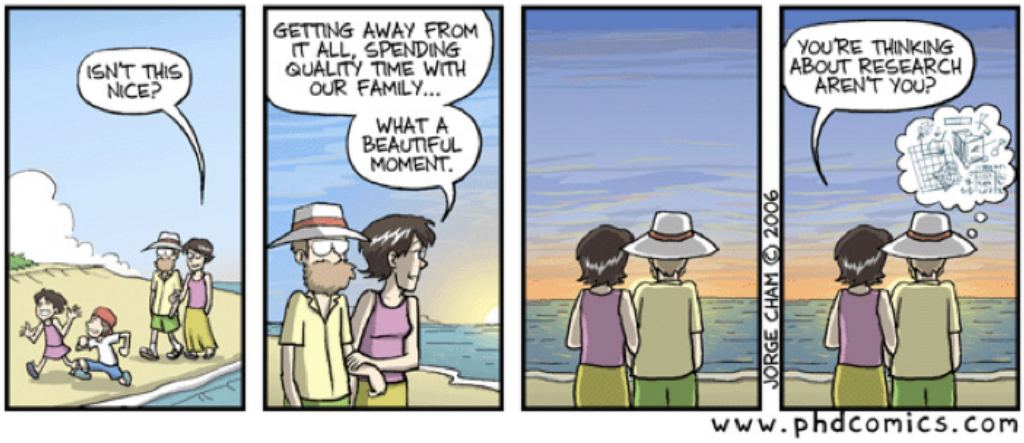


Figura 4: A mescla do mundo familiar com as atividades de trabalho[6]

Fonte: <http://phdcomics.com/comics/archive.php?comicid=753>

Professor Jones, orientador de Cecília, quando ela lhe conta sobre o término do namoro, tenta confortá-la dizendo que "foi casado três vezes", mas sua

6 Esposa: "Não é ótimo? Ficar longe de tudo, ter um tempo para a família... Belo momento. [...] Você está pensando em sua pesquisa, não está?".

dedicação à vida acadêmica invariavelmente o levou ao divórcio em todas as ocasiões (Figura 5).

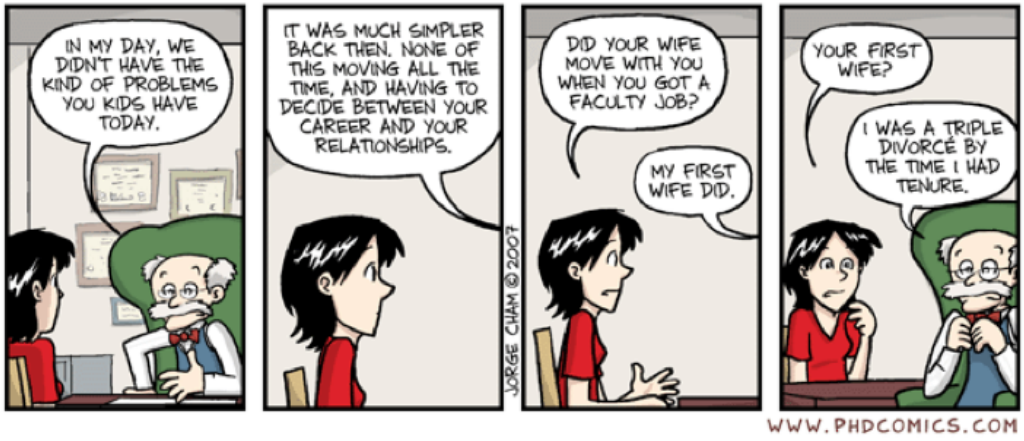


Figura 5: A mescla do mundo familiar com as atividades de trabalho[7]

Fonte: <http://phdcomics.com/comics/archive.php?comicid=875>

Esses conflitos se tornam particularmente visíveis quando os pesquisadores são retratados nos momentos de escrita e produção de seus trabalhos. O lugar diante da tela do computador é o espaço de conflitos, dúvidas, problemas de autoestima e falta de autoconfiança para a realização da pesquisa. Os conflitos deixados de lado durante o tempo de trabalho com os colegas ou nas reuniões de orientação vêm à tona na solidão do momento da escrita. Em várias tirinhas focalizando esse momento, a reação emocional das personagens fica explícita em sua relação com o computador – salvando obsessivamente o mesmo arquivo, batendo no teclado ou golpeando a tela.

O estudante anônimo de pós-graduação é mostrado de maneira recorrente nessa situação: diante de um prazo, deixa tudo para última hora enquanto se dedica a tarefas sem importância, voltando ao trabalho, já em pânico, apenas quando não há mais tempo (Figura 6):

7 Professor Jones: "Na minha época, a gente não tinha problemas como vocês. Era muito mais simples antigamente. Nada dessa história de ficar de um lado para o outro, tendo que optar entre carreiras e relacionamentos." Cecília: "Sua esposa ficou com você quando você se tornou professor?" Professor: "Minha primeira esposa sim". Cecília: "Sua primeira?" Professor: "Sim, me divorciei três vezes antes de conseguir estabilidade".

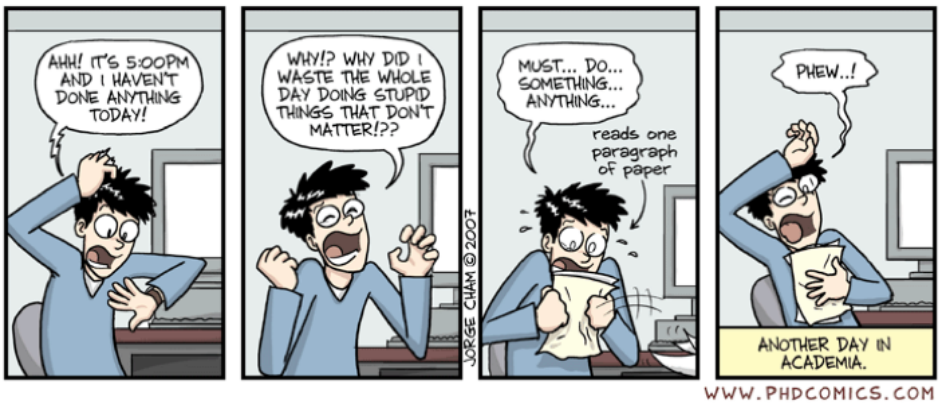


Figura 6: Dificuldades na escrita[8]

Fonte: <http://phdcomics.com/comics/archive.php?comicid=971>

Michael, em uma das tiras, após ser mostrado diante do computador com expressão séria e concentrada, sugerindo também uma longa passagem de tempo, pressiona a tecla "salvar" e comemora "*YES*!". Sua companheira comenta, irônica: "Terminamos outro parágrafo, não?", e ele responde "Eu sou um deus da escrita" (Figura 7):

Figura 7: Dificuldades na escrita[9]

Fonte: <http://phdcomics.com/comics/archive.php?comicid=333>

A opção do autor das tirinhas é por não mostrar dificuldades específicas desta ou daquela pesquisa ou disciplina, mas destacar elementos gerais que, de

8 Pós-graduando: "Aah! São cinco da tarde e eu não fiz nada o dia todo! Por quê?! Por que gastei o dia todo fazendo coisas que não interessam? Preciso... fazer... algo... [lê um parágrafo do artigo] ufa! [outro dia na academia]".

9 Mike: "SIM!" Jeiffer: "Terminamos outro parágrafo, hein?" Mike: "Eu sou um deus da escrita".

certa maneira, permeiam todas as atividades acadêmicas. Para Silva (2001, p. 6), "a narrativa nos quadrinhos oferece uma pista importante para se entender os efeitos diversos que o autor objetiva em sua história". Isso inclui desde questões específicas de pesquisa ou da escrita acadêmica – momentos sempre difíceis, de acordo com os quadrinhos – até demandas institucionais, prazos e financiamentos, sem mencionar a relação, complexa e delicada, de orientação.

Os orientadores, aliás, respondem a essas expectativas pautados no encaminhamento pragmático da pesquisa ou dos procedimentos acadêmicos, sugerindo, na sequência da série, um grau baixo de engajamento com seus orientandos. Há, neste ponto, uma tensão que não se resolve: enquanto para Cecília, Tajel ou Michael suas pesquisas são únicas, parte de projetos de vida longamente planejados e desenvolvidos, fica a impressão de que para seus orientadores trata-se apenas de mais uma orientação na série de atividades e pesquisas às quais se dedicam.

Um dos quadrinhos que evidenciam isso usando, novamente, a literalidade da representação. No primeiro quadrinho é apresentado a um leitor "Como você, pesquisador, se vê": *expectativas, esperanças, vida, interesses, aspirações*. O segundo quadrinho tem como título "Como a maioria dos professores vê você", e mostra um cérebro apoiado em uma vareta (Figura 8).

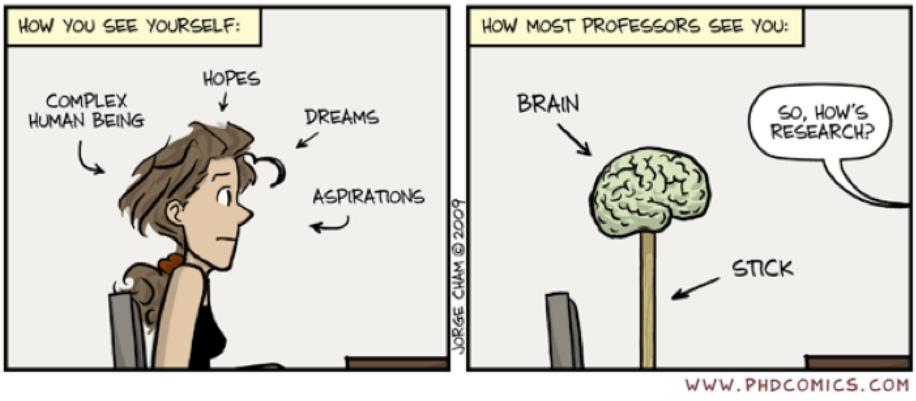


Figura 8: Diferenças na representação da pesquisadora[10]

Fonte: <http://phdcomics.com/comics/archive.php?comicid=1126>

10 "Como você se vê: Ser humano complexo – expectativas – sonhos – aspirações. Como a maior parte dos professores vê você: cérebro – suporte. Professor: 'Então, como está sua pesquisa?'".

Em certa medida, o posicionamento dos orientadores apresentado nos *PhD Comics* é quase o de um "anti-mentor", ecoando o que Schnetzler e Oliveira (2010) e Wisker (2012) mostram como atitudes negativas, a serem evitadas no processo de orientação.

Considerações finais

Como outras atividades humanas, a pesquisa acadêmica não deixa de ter suas peculiaridades, rituais e maneirismos, que podem parecer bastante estranhos aos não-iniciados – mas, por vezes, provocam perplexidade mesmo entre seus participantes. Sob o olhar estético crítico, consegue chamar a atenção para os problemas de algumas dessas práticas e a necessidade de transformá-las.

O reflexo desses conflitos, latentes e explícitos, é uma espécie de tensão – geralmente solucionadas, no *PhD Comics*, com uma chave de humor – presente ao longo de toda a série diante dos dilemas enfrentados pelos pesquisadores. Um dos efeitos de humor é justamente trazer para primeiro plano os conflitos, disputas, hesitações e problemas que perpassam toda a prática acadêmica, mas que raramente são colocadas em questão – aliás, lembra Bourdieu (1997, p. 18), "nada é mais universal e universalizável do que as dificuldades".

A insularidade acadêmica em relação ao mundo exterior, sugerida nos quadrinhos, é complementada pelo distanciamento, talvez em igual proporção, no que diz respeito à vida dos orientandos: questões pessoais só vem à tona quando se tornam obstáculos à realização das pesquisas acadêmicas. Para os professores, esse obstáculo parece ser resolvido com o direcionamento de suas energias para a academia e suas demandas: raramente mostrados em qualquer atividade de sociabilidade ou lazer, são apresentados como parte fixa desse espaço.

Neste sentido, revela-se como personagem a própria universidade: mais do que um cenário ou um lugar, ela é mostrada como um conjunto de relações de força em meio ao qual os pesquisadores são continuamente desafiados a construir e reconstruir suas subjetividades.

Referências

ABRÃO, D.; GOMES, N. S. Quadrinhos: arte contemporânea? *Cadernos Cespuc*, v. 1, n. 25, p. 213-225, 2014.

ANJOS, L. B.; GUSHIKEN, Y. Histórias em quadrinhos: clássicos da literatura? In: INTERCOM CENTRO-OESTE, 13., 2011, Cuiabá. *Anais...* Cuiabá: Intercom, 2011.

BARBOSA, J.; HESS, R. *Diário de Pesquisa:* o estudante universitário e seu processo formativo. Brasília: LiberLivros, 2010.

BARROS, E. P.; RECUERO, R. Representação do gênero feminino como forma de empoderamento da mulher. In: INTERCOM, 38., Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Intercom, 2015.

BERNARDI, B. P. *Quadrinhos digitais*: uma análise das novas possibilidades. 2013. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

BONIN, J.; ROSARIO, M. *Processualidades metodológicas*. Florianópolis: Insular, 2013.

BOURDIEU, P. *Homo academicus*. Paris: Seuil, 1992.

_____. *O poder simbólico*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1997.

_____. *Questions de sociologie*. Paris: Minuit, 1980.

BRAGA, J. L. A prática da pesquisa em comunicação: abordagem metodológica como tomada de decisões. *E-Compós*, v. 14, n. 1, Brasília, jan./abr. 2010.

CAPPELLARI, M. S. V. A transição dos quadrinhos dos átomos para os bits. *Revista brasileira de ciências da comunicação.* São Paulo, v. 33, n. 1, jan./jun. 2010, p. 221-235.

DELEUZE, G. *Dois regimes de loucos*. São Paulo: Editora 34, 2017.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

EVANGELISTA, E. *Quadrinhos digitais*: potencializando a leitura. 2015. Dissertação (Mestrado em Design e Expressão Gráfica) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

GRAVES, N. Problems of supervision. In: GRAVES, N.; VARMA, V. (Org.) *Working for a doctorate*: a guide for the humanities and social sciences. Londres: Routledge, 1997.

HYLAND, K. *Disciplinary identities*. Cambridge: CUP, 2012.

INACIO FILHO, C. *A monografia na universidade*. Campinas: Papirus, 2005.

LUCAS, H. D.; ROSA, R.; FERNANDES, C. História em quadrinhos: reflexões metodológicas. *Revista Pangea*, ano. 4, n. 11, 2013, p. 190-204.

_____. História em quadrinhos: reflexões metodológicas. *Revista Pangea*, ano. 4, n. 11, 2013, p. 190-204.

MACHADO, L. R. M. A dimensão afetiva do consumo de histórias em quadrinhos: indício de uma comunidade. In: INTERCOM, 38., Rio de Janeiro. *Anais…* Rio de Janeiro: Intercom, 2015.

MALDONADO, A. E. et al. *Epistemologia, investigação e formação científica em comunicação*. Natal: Editora da UFRN, 2012.

MALDONADO, A. E. et al. *Metodologias de pesquisa em comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MALDONADO, A. E.; BONIN, J. A.; ROSÁRIO, M. N. *Perspectivas metodológicas em comunicaçã*o. João Pessoa: Editora da UFPB, 2008.

MARTINO, L. M. S. Da teoria à metodologia: um ensaio sobre a construção de projetos em comunicação. *Comunicação midiática*, v. 11, n. 2, ago.-dez. 2016.

MARTINO, L. M. S.; MARQUES, A. C. S. A afetividade do conhecimento na epistemologia: a subjetividade das escolhas na pesquisa em comunicação. In: COMPÓS, 27., 2017, São Paulo. *Anais…* São Paulo: Compós, 2017.

MORIN, E. *O Método 03:* o conhecimento do conhecimento. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PIZARRO, M. V. As histórias em quadrinhos como linguagem e recurso didático no ensino de ciências. In: ENPEC, 7., 2009, Florianópolis. *Anais…* Florianópolis: Abrapec, 2009.

REY, F. G. *Pesquisa qualitativa e subjetividade*. São Paulo: Cengage, 2007.

SANTAELLA, L. *Comunicação e pesquisa*. São Paulo: Hacker, 2001.

SANTOS, M. O.; GANZAROLLI, M. E. Histórias em quadrinhos: formando leitores. *Transinformação*, v. 1, n.23, p. 63-75, jan./abr. 2011.

SCHNETZLER, R. P.; OLIVEIRA, C. *Orientadores em foco*. Brasília: LiberLivros, 2010.

SILVA, N. M. Elementos para a análise das histórias em quadrinhos. In: INTERCOM, 24., Campo Grande. *Anais…* Campo Grande: Intercom, 2001.

WACQUANT, L. *Corpo e alma*: notas etnográficas de um aprendiz de boxe. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

WEBER, M. *Metodologia das ciências sociais*. São Paulo: Cortez, 2010.

WERNECK, D. L. O papel do acadêmico nos quadrinhos em Minas Gerais: estudo de caso. In: WISKER, G. *The good supervisor*. Londres: Palgrave, 2012.

submetido em: 14 abr. 2018 | aprovado em: 18 jul. 2018

número 24 | volume 12 | julho - dezembro 2018

RuMoRes

DOI:10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.146594

Quando o jornalismo político é uma piada: análise do conteúdo político do *Sensacionalista* e sua repercussão em mídias sociais[1]

When political journalism is a joke: analysis of political content of *Sensacionalista* and its diffusion in social media

Viktor Chagas[2], Fernanda Freire[3]

1 Uma versão inicial deste trabalho foi apresentada no décimo terceiro Seminário Brasileiro de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor), em Campo Grande, 2015.

2 Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista CNPq de Pós-Doutorado Jr. pela Universidade Federal da Bahia (UFBA/INCT.DD). Doutor em História, Política e Bens Culturais (Cpdoc/FGV). E-mail: viktor@midia.uff.br.

3 Mestre em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). E-mail: fernanda_afreire@yahoo.com.br.

Resumo

Este artigo tem por objetivo analisar os conteúdos publicados no site de humor *Sensacionalista*, a fim de compreender quanto deste conteúdo se relaciona com a política no sentido estrito. Partindo de uma discussão sobre acuidade jornalística e *fake news*, empreendeu-se uma análise de conteúdo sobre as postagens coletadas, buscando-se identificar quais foram os conteúdos de humor sobre política mais repercutidos entre os usuários do *Facebook*. Embora a proporção de conteúdos sobre política presentes na amostra não seja inicialmente expressiva, esses conteúdos estão entre os que geram maior interesse dos leitores do *website*.

Palavras-chave

Jornalismo e política, humor, notícias falsas, *Sensacionalista*.

Abstract

This paper aims to analyze the published contents on the humorous website *Sensationalista*, in order to understand how much of this content relates to politics in the strict sense. Based on a discussion on the accuracy and objectivity of journalism, a content analysis was carried out on the collected posts. Our goal was to identify which were the humorous contents on politics that generated more engagement in among Facebook users. While the amount of the contents on politics presented in the sample do not seem initially to be of expressiveness, these contents are among those that generate greater interest amongst the website users.

Keywords

Journalism and politics, humor, fake news, Sensacionalista.

"As pessoas acreditam em notícias falsas quando elas parecem reais". A definição é dada pelo jornalista Nelito Fernandes, criador do site de humor *Sensacionalista*[4], em entrevista a Marcos Candido, da Revista Trip, em abril de 2016[5]. A fala remete à definição de *fake news* segundo Allcott e Gentzkow (2017, p. 5, tradução nossa), como "matérias que não têm base factual mas são apresentadas como notícias". Indagado a respeito pelo entrevistador, Fernandes credita a dois fatores a disseminação de conteúdo *fake* na internet: o que ele denomina de "pouca leitura analítica" (isto é, uma certa carência de discernimento por parte do público) e a forma como são apresentados os conteúdos, que se apropriaria de "técnicas jornalísticas". No que tange a esse último vetor, seu site, o *Sensacionalista*, opera em uma margem perigosamente próxima, pois procura investir em um humor que emula o formato noticioso.

O debate recente sobre a disseminação de *fake news* através das mídias sociais (VARGO et al., 2017; ALLCOTT & GENTZKOW, 2017; CHADWICK et al., 2018; TANDOC Jr. et al., 2017) tem recuperado uma série de postulados normativos a respeito do jornalismo, incluindo o tema há muito deixado de lado da acuidade jornalística ou *journalistic accuracy* (HANSON & WEARDEN, 2004; TRENCH & KNOWLTON, 2009; cf. LYCARIÃO & MAIA, 2014), retomado a partir da instituição que tem se apresentado como oposição, se não solução às *fake news*, o chamado jornalismo de *fact-checking* (DOURADO, 2016).

Nos últimos anos, face à instrumentalização deste tipo de estratégia por parte de políticos como Trump (ROSS & RIVERS, 2018) ou fãs de políticos como Bolsonaro (O GLOBO, 2018), as *fake news* ganharam proeminência e ocupam atualmente o centro do concernimento de pesquisas que se dedicam a investigar as relações entre jornalismo e política. Entretanto, preocupados com uma delimitação exclusivamente epistemológica do fenômeno, as definições empregadas e as fronteiras traçadas entre o que seria e o que não seria considerado efetivamente

4 Disponível em: <http://www.sensacionalista.com.br>. Acesso em: 28 mai. 2018.

5 Disponível em: <https://goo.gl/pUqB4A>. Acesso em: 28 mai. 2018.

uma notícia falsa é, por vezes, errante e de difícil aplicação prática. O exemplo mais claro desse tipo de dificuldade é dado por um movimento em sentido diametralmente oposto ao das *fake news*, mas geralmente encarado de modo semelhante pela literatura (TANDOC Jr. et al., 2017), as notícias de humor. Um dos maiores expoentes deste tipo de empreendimento é, sem dúvida, o *website* criado em 2009 por Nelito Fernandes. O conteúdo do *Sensacionalista* tem alcançado enorme repercussão no ambiente on-line, chegando a ultrapassar a marca de 4 milhões de pessoas atingidas em um único dia e posts com mais de 70 mil curtidas e 20 mil compartilhamentos[6]. Muitos são os *links* disseminados pela equipe do site que circulam em mídias sociais como meta-notícias bem-humoradas. Diversos destes conteúdos são utilizados como insumo para fomentar discussões políticas sobre temas que atravessam o dia a dia.

Este artigo tem como objetivo realizar uma análise de cunho exploratório sobre o conteúdo veiculado pelo *Sensacionalista*. Pretende-se avaliar quanto deste conteúdo se relaciona com a política em sentido estrito e como esse mesmo conteúdo é repercutido pelos usuários de mídias sociais. Em paralelo, procuramos compreender que lugar ocupa o tipo de notícia veiculado por sites como o *Sensacionalista* no ecossistema integrado pelas assim chamadas *fake news*.

Assim, esperamos poder testar, com base no cenário que se apresentou, a hipótese (H1) de que os conteúdos políticos publicados pelo *Sensacionalista* são capazes de alimentar discussões travadas entre os usuários de mídias sociais que tenham a política como pano de fundo. Como segunda hipótese (H2), temos que os conteúdos publicados pelo *Sensacionalista* se dirigem a um público que já tem conhecimento prévio das notícias satirizadas, conforme indica o próprio *media kit* do *site*. E, como desdobramento das duas primeiras, lançamos ainda a hipótese (H3) de que, em função desses aspectos, o público a que se destinam as notícias veiculadas pelo *Sensacionalista* é distinto daquele que consome *fake news*, ainda que possam haver pequenas interseções entre os grupos.

6 Os dados estão disponíveis no *media kit* do *Sensacionalista*: <http://sensacionalista.uol.com.br/midia-kit/>. Acesso em: 14 mai. 2018.

Diante disto, as questões que lançamos para investigação no presente artigo são:

(Q1) Quão expressiva quantitativamente é a cobertura política do *Sensacionalista* em relação aos demais temas tratados pelo site de humor? E como se apresentam esses conteúdos?

(Q2) Quantos conteúdos, entre as publicações do *Sensacionalista* presentes na amostra, se relacionam com acontecimentos ou notícias reais?

(Q3) Em que medida repercutem, nas mídias sociais, os conteúdos relacionados à política publicados pelo *Sensacionalista*?

O texto está dividido em quatro seções. Na primeira delas, fazemos uma breve revisão sobre os estudos de acuidade jornalística e achados recentes da literatura sobre *fake news*. Em seguida, discutimos o entrelaçamento entre humor e política. Por fim, apresentamos a metodologia empregada neste estudo, seguida dos resultados e discussões.

Um jornal isento de verdade: humor, acuidade e objetividade jornalística

O *slogan* faz um jogo de palavras: *isento de verdade*. O *Sensacionalista* não é o primeiro e nem o único veículo de humor a flertar com a linguagem jornalística. Os exemplos são profícuos e numerosos, desde panfletos, charges e caricaturas que marcaram o jornalismo ilustrado no século XIX (LUSTOSA, 2011) até os contemporâneos *i-Piauí Herald* e *Laranjas News* (GERSON, 2014). O próprio Nelito Fernandes foi um dos integrantes do extinto *Casseta Popular*, um jornal satírico, que mais tarde se integraria ao *Planeta Diário* no humorístico *Casseta & Planeta*, e, pouco antes, foi responsável por uma das campanhas satíricas mais bem-sucedidas da história política nacional recente, quando promoveu a figura do Macaco Tião como candidato fictício às eleições municipais do Rio de Janeiro, em 1988[7].

7 Tião alcançou o terceiro lugar no pleito eleitoral e é considerado, pelo *Guinness Book*, como o primata com maior número de votos da história, cf. <https://goo.gl/8iz5kd>. Acesso em: 28 mai. 2018.

Internacionalmente, a principal inspiração do *Sensacionalista* é o site norte-americano *The Onion*, que também se apropria da linguagem jornalística para propagar conteúdo bem-humorado pela internet. Na televisão, o paralelo mais próximo — ainda que com ressalvas, uma vez que seu foco está no comentário político bem-humorado — são programas de comédia, como *The Daily Show* e *The Colbert Report* (FAINA, 2012). Mas o primeiro exemplar moderno deste gênero de humor talvez tenha surgido mesmo na imprensa escrita, com o *National Lampoon* (KARP, 2006), periódico ilustrado que satirizava o noticiário americano.

O jornalismo, como apontavam os teóricos do *newsmaking* desde, pelo menos, fins da década de 1970 (TUCHMAN, 1999a), é uma construção sobre os fatos. Isso não lhe tira o valor de verdade, mas certamente condiciona a notícia a uma posição relativa diante do acontecimento, ao lado da própria narrativa popular e dos mitos, conforme sugerem Bird e Dardenne (1999). Como relatos, os conteúdos noticiosos acrescentam uma camada de mediação jornalística à realidade, de tal modo que se constituem como um enquadramento (*frame*) do acontecimento (TUCHMAN, 1999a). Ainda assim, o exame sobre o grau de precisão dos relatos jornalísticos tem servido a um quantitativo razoavelmente grande de trabalhos que buscam avaliar de modo sistêmico a correlação entre jornalismo e verdade.

> Mais do que ser uma meta ou uma diretriz ética, o provimento de informação precisa pode ser encarado, a partir da leitura do trabalho de Meyer (2007), como um elemento fundamental para que a própria prática jornalística se sustente como atividade econômica, pois o nível de precisão com que as informações são fornecidas pelos periódicos tende a incidir diretamente sobre sua credibilidade e até na sua taxa de circulação. (LYCARIÃO; MAIA, 2014, p. 3).

Os primeiros estudos sobre a acuidade (*accuracy*) no jornalismo datam dos anos 1930 nos Estados Unidos, com a pesquisa conduzida por Mitchell Charnley na região de Minneapolis (HANSON & WEARDEN, 2004). Charnley enviou uma amostra de matérias jornalísticas para as respectivas fontes citadas nos textos, solicitando que elas indicassem o que havia de errado naqueles conteúdos, quando

fosse o caso. Segundo as indicações da audiência, Charnley encontrou erros factuais ou gramaticais em aproximadamente a metade das matérias integrantes do *corpus*. O método empreendido pelo pesquisador tornou-se referência desde então e se mantém fundamentalmente o mesmo (HANSON & WEARDEN, 2004), tendo gerado, por outro lado, uma série de revisões teórico-metodológicas à sua abordagem, entre elas, a importante distinção entre erros objetivos ou factuais (erros de grafia ou de apuração em nomes, títulos, idades, erros tipográficos, de registro de data, etc.) e erros subjetivos ou interpretativos (manchetes imprecisas, omissões injustificadas, etc.)[8], e principalmente a crítica à consulta às fontes como grupo de controle. O que se argumenta (TRENCH; KNOWLTON, 2009) é que métodos de pesquisa que envolvem a audiência ou as fontes das matérias tendem a confundir satisfação com acuidade. De todo modo, a literatura é clara ao indicar que a precisão do relato jornalístico em nada se assemelha às técnicas de objetividade textual — empregadas pelos jornalistas, na maior parte das vezes, como lembra Tuchman (1999b), como um mero "ritual estratégico". Assim, a notícia se caracteriza como verdade "objetiva" e "imparcial" por aplicar cerimonialmente estas técnicas, mas o texto jornalístico segue como objeto de crítica a respeito de suas imprecisões e opacidades discursivas (LYCARIÃO; MAIA, 2014).

Neste sentido, as notícias *fake* contidas no humor do *Sensacionalista* e seus congêneres adotam a estratégia da objetividade formal para caracterizarem-se como conteúdo jornalístico. Vários desses conteúdos, como afirma Gerson (2014), são baseados em acontecimentos reais[9]. Entretanto, sua forma final faz menção à realidade apenas como referência intertextual, sobre a qual se constrói o próprio humor. Isto é o que leva a pesquisadora (GERSON, 2014, p. 15) a classificar este tipo de conteúdo como "humor informativo".

8 De acordo com os dados obtidos por Hanson & Wearden (2004, p. 553), os erros subjetivos são percebidos pela audiência como mais sérios do que os erros factuais.

9 Em uma amostra de 25 textos extraídos do *Sensacionalista*, do *i-Piauí Herald* e do *Laranjas News*, Gerson (2014) afirma ter encontrado 68% de conteúdos relacionados a acontecimentos reais. Apesar disso, a autora (GERSON, 2014, p. 26) considera "exceções" os casos em que as notícias são baseadas na realidade.

Ao contrário da autora; porém, nosso objetivo, neste trabalho, não é tanto olhar para o humor constituído a partir do noticiário, mas, em sentido oposto, procurar observar os efeitos, desdobramentos e repercussões desse humor sobre as práticas interacionais e o compartilhamento de informação entre os internautas. As piadas de sites como o *Sensacionalista*, deste modo e de acordo com nossa hipótese H1, servem ao debate político na internet, em primeira instância. Evidentemente, estamos falando de conteúdos de humor que flertam com a linguagem jornalística, mas carecem de um quadro primário (GOFFMAN, 1986) ou um referencial para serem plenamente compreendidos, de modo que, diferentemente da notícia, estes conteúdos estão mais próximos da prática da conversação do que do efeito informativo *per se*.

Faina (2012, p. 542), por exemplo, argumenta que a sátira política é gênero difícil de ser encaixado nas categorias tradicionais do universo do jornalismo e da comunicação política, mas, ao mesmo tempo, considera limitada a opção de ignorá-la como um tipo de jornalismo. Analisando programas de comédia na televisão norte-americana, o pesquisador (FAINA, 2012) infere que a sofisticação do humor na sátira e na paródia políticas o tornam mais persuasivo em suas mensagens, fomentando uma atmosfera de participação e discussão em torno da notícia. O humor, diz Faina (2012, p. 546-548), pode se apresentar como "dispositivo adicional do jornalismo público", atuando como facilitador do debate sobre temas concernentes ao interesse público. Deste modo, ao analisar a performance do âncora Jon Stewart no *Daily Show*, o autor (FAINA, 2012, p. 546) sustenta que o comediante combina clipes de comentaristas políticos e notícias da televisão a cabo com formatos jornalísticos tradicionais para dar origem a uma narrativa completamente nova, que posiciona a sátira como modelo de *storytelling* jornalístico.

Tandoc Jr. e colaboradores (2017, p. 5) descrevem a sátira noticiosa como "a mais comum operacionalização de notícias falsas", destacando programas televisivos e *talk shows* como exemplos recorrentes. Com evidente motivação de humor, esses conteúdos seriam voltados a uma audiência jovem, sarcástica e disposta a rir do noticiário. Os pesquisadores sugerem que esse tipo de programa

tem se afirmado como uma parte importante do ecossistema midiático. Eles se caracterizam pelo recurso ao exagero como forma de envolver a audiência, mas costumam ser baseados em notícias ou acontecimentos reais. Desta forma, a sátira se diferencia da paródia noticiosa. Este segundo tipo também confia no humor como modo de engajar a audiência e também incorpora formatos que emulam a notícia jornalística, mas difere da primeira por se ancorar em informação não-factual, criando portanto uma história completamente fictícia.

Os autores ainda discorrem sobre o que classificam como outros tipos de *fake news* e procuram desenvolver um modelo para avaliá-los, confiando basicamente em duas variáveis: (a) o nível de facticidade (*level of facticity*); e (b) a intenção imediata do autor em enganar (*author's immediate intention to deceive*). A sátira noticiosa, por exemplo, possuiria um alto índice de facticidade, mas uma baixa intenção de enganar. Ao passo que a paródia possuiria um baixo nível de facticidade e uma baixa intenção de enganar.

O modelo adotado por Tandoc Jr. et al. (2017) é interessante por dispor de variáveis claras para a compreensão do fenômeno das *fake news*. Entretanto, há pelo menos dois aspectos na interpretação dos autores que não nos satisfazem. O primeiro é marcado pela suposição de que as intencionalidades por trás dos tipos operam uniformemente e que esses tipos se manifestam de forma pura, o que naturalmente não reflete a realidade. Como veremos em nossa discussão, um site como o *Sensacionalista* se baseia tanto em notícias paródicas quanto em notícias satíricas e, muitas vezes, é mesmo difícil distinguir esses tipos apenas com base na variável de facticidade, como sugerem os autores. O segundo problema da análise reside no fato de que notícias paródicas ou satíricas são classificadas por eles como tipos de *fake news*, a despeito da variável de intencionalidade. Por essa via, se o objetivo do conteúdo é prioritariamente fazer humor e não enganar, por que então enquadrá-lo de forma semelhante a outros que têm como principal objetivo ludibriar a audiência?

Além da apresentada por Allcott e Gentzkow (2017), Vargo e colaboradores (2017, p. 2031) recuperam ainda definições mais restritas de outros autores

que conceituam *fake news* como "informação completamente falsa criada com finalidade de ganho financeiro" (SILVERMAN, 2017 apud VARGO et al., 2017) ou "que lembra o jornalismo de credibilidade a fim de maximizar a atenção [dirigida a ela]" (HUNT, 2016 apud VARGO et al., 2017). A literatura distingue também as *fake news* de campanhas de desinformação ou propaganda ideológica promovidas pelo Estado ou setores específicos da economia (VARGO et al., 2017). Em todos os casos, porém, a variável da intenção é marcante.

Um contraponto a essas perspectivas aparece no trabalho de Gerson (2014), que utiliza a categoria "pseudonotícia" para designar o conteúdo de humor de sites como o *Sensacionalista.* No entanto, essa definição só nos parece aceitável enquanto consideramos estas peças como pseudo-eventos, conforme Boorstin (1992) — na medida em que tais conteúdos não são absolutamente falsos (*fake*), mas *falseados* (*faux*), isto é, consistem em uma simulação ou imitação do real, não com o intuito de manipular ou fraudar, mas de *estender* a notícia. Assim, a mudança de prefixo diminui também a carga política e estrategicamente orientada do conceito. Nem por isso, contudo, pseudonotícia resolve bem a questão, já que a interpretação de que se trata de um conteúdo inverídico, que não reflete a realidade, permanece. Por simplório que pareça, a definição nativa, dada pelo próprio *Sensacionalista*, parece ser a menos equivocada, pois atribui a seus conteúdos publicados a qualidade de "notícias fictícias", ou seja, não inverídicas, mas certamente inverossímeis.

Nos tópicos a seguir, desenvolvemos de forma aprofundada esta relação entre humor e noticiário político, e, mais adiante, apresentamos os resultados da pesquisa com conteúdos noticiosos do *Sensacionalista* e a repercussão gerada por eles.

Infotainment: o humor é assunto sério

No âmbito do jornalismo, os materiais que tencionam as fronteiras entre notícias e entretenimento são tratados na literatura por *infotainment.* Segundo Brants (2005), pesquisador que analisou os efeitos do *infotainment* na televisão e

na campanha eleitoral na Holanda, esta mistura de informação com entretenimento "é o resultado e, ao mesmo tempo, prova da crise da comunicação política nas democracias." (BRANTS, 2005, p. 40).

Se, por um lado, a desconexão da política com a cultura popular, para alguns pesquisadores, teria levado a um afastamento por parte dos cidadãos (SHIFMAN et al., 2007, p. 3), por outro, Brants argumenta que a "popularização" da política pode ser problemática em três aspectos: a forma como a política é representada, a omissão ou pouco aprofundamento de questões concernentes à institucionalidade da política, e a distorção da imagem do político (BRANTS, 2005, p. 52).

Demers (2005) afirma que a base do *infotainment* está em programas que utilizam a informação como alicerce, mas que também fazem uso do entretenimento como instrumento para atrair a atenção dos telespectadores e elevar a audiência. Isso não significa, no entanto, que a notícia perca o seu caráter "noticioso". Gamson (1999), por sua vez, sublinha que, o entretenimento televisivo, quando apresentado em horário nobre, pode influenciar a construção de ideias políticas. Esse gênero é capaz de fornecer, segundo o pesquisador, contextos e temas para discussão, aumentando a exposição dos temas relacionados ao noticiário. Esse tipo de humor oferece ainda visibilidade aos políticos, atribuindo-lhes um grau de humanidade que é normalmente perdido no decurso da corrida eleitoral, ou seja, enquanto a política institucional foca nas práticas tradicionais de participação política, como o voto e a ação popular organizada, o humor e o entretenimento serviriam para atrair o indivíduo comum de volta ao debate público. Desta forma, o poder de (re)aproximar o cidadão médio dos temas políticos tem se beneficiado grandemente da dimensão midiática do espetáculo.

A linguagem jornalística apropriada pelo *Sensacionalista* é, assim, um elemento retórico importante para atrair e engajar o leitor no compartilhamento do conteúdo. O efeito é muito semelhante ao que Shifman et al. (2007) observam ao destacarem que o humor político-eleitoral na internet britânica é elemento

que serve como recurso de reaproximação (ou reconexão) entre a política e a cultura cotidiana.

Além disso, para uma série de pesquisadores (cf. SHIFMAN, 2014), o humor é tido ainda como um recurso que denota positividade (*positivity*) e favorece o fortalecimento de laços sociais e de solidariedade (TAY, 2012), podendo ser empregado como forma de convencimento para apoiar argumentos específicos ou para "alcançar grandes audiências".

A análise que se segue, sobre os conteúdos publicados pelo *Sensacionalista*, procura, em primeiro lugar, destacar qual a participação do noticiário político nesse gênero de humor e, a partir daí, investigar como se dá a circulação destes conteúdos na rede. Nossa expectativa é aprofundar as relações entre cultura popular e cultura política a partir das práticas de sociabilidade desenvolvidas na internet, apontando para distinções entre *fake news* e notícias fictícias.

Metodologia

A partir de um *corpus* coletado em duas fontes distintas, o *website* do *Sensacionalista* e a *fanpage* do portal no Facebook, empreendemos uma análise dos textos de humor publicados pelo veículo. O *Sensacionalista* foi criado em 2009, mas alcançou repercussão nacional a partir das eleições de 2014. De outubro de 2014 a fevereiro de 2015, a audiência foi multiplicada por dez, segundo os dados apresentados pelo próprio portal. Entre 2014 e 2016, o perfil no Facebook passou de 30 mil para 3 milhões de seguidores, na esteira do processo de *impeachment* que afastou a presidenta Dilma Rousseff.

A fim de avaliarmos esse período de crescimento do *site* e, simultaneamente, trabalharmos com a cobertura política do *Sensacionalista* fora do contexto eleitoral, remontamos ao ano de 2015. Esse período representa também o momento inicial em que o deputado federal Marco Feliciano (do Partido Social Cristão de São Paulo — PSC-SP) ingressa com ação indenizatória contra o *site* por danos morais, em função de uma notícia fictícia publicada em junho de 2015.

Por essa razão, concentramos a análise inicialmente sobre esse mês, obedecendo a dois critérios distintos combinados: em primeiro lugar, trata-se de um dos períodos de maior crescimento do *site*; em segundo, é um período não subscrito de imediato às disputas político-eleitorais de 2014 e 2016, distante o suficiente das eleições presidenciais e das eleições municipais, bem como dos desdobramentos mais próximos relacionados ao episódio do *impeachment*.

É, neste sentido, um "excepcional" período de calmaria na agitação da cena política recente. Apesar disso, o mês de junho de 2015, especificamente, foi carregado de eventos políticos, tendo sido palco para pelo menos três coberturas de grande repercussão nas mídias sociais: (1) a crise político-institucional que se iniciava entre o Congresso e o Executivo; concomitante ao (2) debate sobre a redução da maioridade penal, cujo auge se deu na última semana de junho, culminando então com as votações da pauta nos dias 1º e 2 de julho de 2015[10]; e o (3) embate entre o movimento pelos direitos LGBT (lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros) e a bancada conservadora do Legislativo no Brasil diante da aprovação do casamento civil entre pessoas do mesmo sexo pela Suprema Corte Norte-Americana[11]. Esses acontecimentos, conjugados a outros contextos ficcionais ou não, deram origem à boa parte da cobertura política do *Sensacionalista*.

Assim, para avaliarmos Q1 e Q2, utilizamos uma amostra de conteúdos publicados pelo website *Sensacionalista*. Foram coletadas todas as notícias publicadas em junho de 2015, o que resultou em um primeiro *corpus* de 282 posts a serem analisados. A extração de dados foi feita manualmente pelos pesquisadores, isolando-se os conteúdos publicados no referido mês e dispondo-

10 No dia 1º de julho de 2015, a Câmara dos Deputados, então presidida por Eduardo Cunha (do Partido do movimento democrático brasileiro do Rio de Janeiro — PMDB-RJ), votou o substitutivo da proposta de emenda constitucional pela redução da maioridade penal para crimes hediondos, homicídio doloso, lesão corporal grave, roubo qualificado e tráfico de drogas. Na ocasião, o projeto foi rejeitado pelos deputados federais por 303 votos a favor, 184 contra e 3 abstenções. Eram necessários 308 votos, por se tratar de emenda constitucional. Cunha decidiu então recolocar o tema em pauta, votando no dia seguinte, uma emenda aglutinativa.

11 No dia 26 de junho de 2015, a Suprema Corte dos Estados Unidos aprovou o casamento civil para pessoas do mesmo sexo em todo o país. A decisão foi muito comemorada nas mídias sociais em todo o mundo.

os por título e sumário[12]. Em seguida, procedeu-se a análise de conteúdo com base em livro de códigos preparado pelos investigadores[13].

Durante essa etapa da pesquisa, procurou-se avaliar cada conteúdo quanto à sua relação com notícias ou acontecimentos reais e à sua relação com o universo político. Neste último quesito, dada a prática do *site* de politizar temas sociais, atribuímos valores indicativos a (a) nenhuma relação com a política; (b) relação com temas políticos ou sociais em sentido abrangente; e (c) relação com temas políticos ou eleitorais em sentido estrito.

Para fins de análise, conteúdos que tratavam de questões sociais — como as disputas entre o movimento LGBT e correntes religiosas conservadoras (incluindo o "bate-boca" entre o jornalista Ricardo Boechat e o pastor Silas Malafaia e a aprovação do casamento homoafetivo nos Estados Unidos) — e a crise econômica foram classificados como referentes à política em sentido abrangente. Por outro lado, conteúdos que faziam menção direta a atores políticos ou instituições (Dilma Rousseff, a bancada evangélica, o Supremo, etc.) ou que giravam em torno de temas políticos em sentido estrito foram assim classificados.

A análise de conteúdo gerou um primeiro conjunto de resultados, capaz de satisfazer Q1 e Q2. Para resolvermos Q3, porém, uma segunda investigação foi realizada. Nela, foram coletados, através do aplicativo Netvizz, 304 posts da *fanpage* do *Sensacionalista* no Facebook. Esses posts incluíam fotos e vídeos compartilhados, mas eram compostos em sua maioria absoluta por *links* para conteúdos do próprio portal.

Após eliminarmos os posts que continham apenas fotos e vídeos da amostra, analisamos, entre os restantes (N=295), a quantidade de usuários que curtiram, comentaram ou compartilharam estes *links*. Levamos ainda em consideração o índice de interação (*engagement*) fornecido pelo próprio Facebook, que denota "o percentual de pessoas que curtiu, compartilhou, clicou ou comentou uma

12 Isto é, o primeiro parágrafo de cada conteúdo.

13 Livro de códigos e *datasets* utilizados estão disponíveis para consulta dos interessados mediante requisição direta aos pesquisadores.

publicação"[14]. Por fim, relacionamos esta segunda tabela à primeira, associando os conteúdos linkados às peças publicadas pelo *website*. E, assim, procuramos identificar, dentre esses conteúdos, políticos ou não, relacionados a acontecimentos reais ou não, quais foram os mais repercutidos no Facebook.

Os resultados obtidos, conforme apresentamos na sequência, permitem-nos não apenas corroborar em parte algumas das conclusões levantadas por Gerson (2014) em sua dissertação — como o fato de que, segundo a autora, aproximadamente dois terços (N=17) dos conteúdos coletados em sua amostra (que inclui não apenas o *Sensacionalista*, mas também *i-Piauí Herald* e *Laranjas News*) se relacionam com acontecimentos reais —, como ainda avançar em outras observações subscritas ao debate vocacionado à comunicação política.

Resultados e discussão

Empreendidas as análises dos conteúdos presentes nas duas amostras coletadas, é possível tecer as seguintes considerações a este respeito:

Entre os conteúdos coletados na primeira amostra, diretamente do *website Sensacionalista*, 58,5% têm alguma relação com acontecimentos reais que figuraram no noticiário naquele ano, seja na forma de paródia ou sátira (cf. Quadro 1). Este resultado é coerente com o apontado pela literatura, ainda que a amostra sobre a qual nos debruçamos seja consideravelmente maior e enfoque as postagens de um único mês. Já entre os conteúdos de teor político, temos 12,5% das postagens com clara evocação política, 21,6% com evocação de pautas sociais ou que tinham a política apenas como questão de fundo e 65,9% dos conteúdos sem qualquer relação com temas políticos ou sociais, evidenciando apenas piadas situacionais (cf. Quadro 2). Esses dados parecem responder satisfatoriamente às questões Q1 e Q2 colocadas anteriormente.

14 Para mais detalhes, cf. o FAQ do próprio Facebook, disponível em: <https://goo.gl/Z4Roa7>. Acesso em: 14 mai. 2018.

Quadro 1: Análise de facticidade de conteúdos

(N=282)	É notícia política?	%	Tem alguma relação com acontecimentos reais?	%
Sim	96	34,1%	165	58,5%
Não	186	65,9%	117	41,5%
Total	282	100,0%	282	100,0%

Fonte: Elaboração própria.

Quadro 2: Análise de conteúdos políticos

(N=282)	N	%
Trata da política em sentido lato	61	21,6%
Trata da política em sentido estrito	35	12,5%
Não possui relação com pautas políticas	186	65,9%
Total	282	100,0%

Fonte: Elaboração própria.

No que tange à análise dos conteúdos repercutidos a partir do Facebook, cumpre notar que foram consideradas quatro métricas distintas para cada postagem: o número de curtidas (*likes*) recebidas, o número de comentários gerados, o número de compartilhamentos (*shares*) e o índice de interação (*engagement*). Em seguida, os conteúdos foram hierarquizados por cada uma dessas métricas.

O número de *likes* das postagens variava de 1.391 no post menos curtido a 122.029 no post mais curtido. Os comentários, por sua vez, variavam de 38 a 14.781, de acordo com a amostra. Já os compartilhamentos oscilaram entre meros 62 e 33.332 *shares*. O índice de interação fornecido pelo Facebook estabeleceu uma escala de 1.674 a 156.049.

Compartilhamentos e comentários são, portanto, os dois indicadores com maior discrepância entre a razão mínima e a razão máxima, o que provavelmente está relacionado ao fato de se tratarem de ações mais custosas ao usuário do que o simples acionamento do botão "curtir". Para tentarmos dar conta da relação entre esses dados obtidos da *fanpage* do *Sensacionalista* e as postagens analisadas previamente em cada um dos recortes estatísticos das métricas sociais, selecionamos as 50 postagens com maior relevância e procuramos observar os padrões correspondentes.

Quadro 3: Top 50 conteúdos segundo facticidade

(N=50)	*Likes*	%	Comentários	%	*Shares*	%	*Engagement*	%
Relacionados com acontecimentos reais	33	66%	24	58,5%	34	68%	34	68%
Não relacionados com acontecimentos reais	17	34%	26	41,5%	16	32%	16	32%
Total	50	100%	50	100%	50	100%	50	100%

Fonte: Elaboração própria.

Quadro 4: Top 50 conteúdos segundo teor político

(N=50)	*Likes*	%	Comentários	%	*Shares*	%	*Engagement*	%
Tem a política como questão de fundo	15	30%	9	18%	15	30%	15	30%
Tem atores ou instituições políticas retratados	3	6%	2	4%	12	24%	4	8%
Não possui relação com a política	32	64%	39	78%	23	46%	31	62%
Total	50	100%	50	100%	50	100%	50	100%

Fonte: Elaboração própria.

Com base neste procedimento, notamos que, das 50 postagens no Facebook com maior grau de interação (*engagement*), dois terços (N=34) apontavam para conteúdos baseados em acontecimentos reais. Nesta mesma avaliação, 62% (N=31) apontavam para conteúdos que não tinham qualquer relação com a política, 30% (N=15) para conteúdos que se relacionavam com temas sociais, e apenas 8% (N=4) para conteúdos que focavam em temas políticos. O resultado que, à primeira vista, parece modesto; na realidade, indica que os usuários do Facebook repercutem os conteúdos políticos na mesma proporção em que eles são publicados — e isso não é pouca coisa. Para se ter uma ideia, entre os 50 conteúdos que geraram menor interação, segundo o mesmo índice, apenas 18% (N=9) tinham relação estrita com política e/ou tinham atores ou instituições em seu foco. Ou seja, com essa comparação é possível perceber, em resposta à Q3, que os conteúdos políticos geram intenso engajamento entre os internautas.

Ademais, entre as 50 postagens mais curtidas, 66% se referem a acontecimentos reais, mas 64% são notícias não relacionadas à política. Entre os

50 conteúdos mais comentados, 18% se referiam à política em sentido abrangente e 4% à política em sentido estrito; ao passo que, entre os 50 conteúdos mais compartilhados, 30% se enquadram na primeira categoria e 24% na segunda, configurando o maior índice entre as quatro métricas.

A conclusão é que, ao que tudo indica, os usuários comentam muito pouco as notícias políticas na própria página do *Sensacionalista*, o que não significa que não comentem sobre esses conteúdos em suas páginas pessoais na rede. Definitivamente, porém, esses mesmos usuários compartilham intensamente o conteúdo quando o tema é político e, principalmente, quando se refere à política em sentido estrito, o que caracteriza que as notícias fictícias do *Sensacionalista* são um componente da conversação on-line sobre a política.

Se o *Sensacionalista* se afirma "viral por vocação" (cf. *media kit*, op. cit.), o humor sobre a política é um importante trampolim. De modo geral, há um interesse em compartilhar e se engajar em notícias cuja temática é política, incluindo a politização de temas que envolvem disputas sociais, como a maioridade, o respeito à diversidade sexual, o feminismo, a cultura negra e similares. Nos posts do *Sensacionalista*, a política aparece sucessivamente como meio e como fim, cumprindo um ritual cíclico de letramento político em que, primeiramente, o leitor utiliza o contexto político para acessar e decodificar a informação e, depois, imiscuído de humor, para formar sua opinião. Isto é, o público que compartilha notícias fictícias do *Sensacionalista* utiliza esses conteúdos para estimular a discussão pública, mas esses mesmos conteúdos lhe requerem uma leitura prévia sobre o cenário político e os acontecimentos, o que acaba por diferenciar esta experiência do compartilhamento de *fake news*, ainda que, é claro, possa haver sobreposições entre esses grupos.

Os resultados nos levam a traçar um modelo que leva em consideração as três variáveis aqui operadas — (a) facticidade; (b) teor político; e (c) engajamento do público — e que procura avaliar a diversidade de conteúdos publicados por veículos de humor como o *Sensacionalista*.

Quadro 5: Tipos de notícias fictícias

Facticidade	***Teor político***	
	Alto	**Baixo**
Alta	*Piadas políticas* (ou que operam como estímulo à discussão pública)	*Piadas sobre a conjuntura* (ou que operam como estímulo ao entretenimento)
Baixa	*Piadas sobre a política* (ou humor que vulgariza a política, profanação)	*Piadas situacionais* (ou humor *nonsense* e desinteressado)

Fonte: Elaboração própria.

Naturalmente, cientes das limitações que um estudo empírico desta natureza nos impõe, acreditamos que futuras investigações a respeito dos usos e apropriações do jornalismo pelo humor são absolutamente imprescindíveis para entendermos como estas duas linguagens operam em conjunto diante da audiência. No que nos compete, porém, cremos ter respondido às questões que inicialmente levantamos para o presente esforço de investigação. As notícias fictícias de *sites* como o *Sensacionalista* não devem ser confundidas com *fake news*, na medida em que requerem outra experiência de leitura e apontam para outras formas de engajamento por parte das audiências, sendo possível afirmar que esses conteúdos são responsáveis, em grande medida, por fomentar, através do humor, a discussão pública sobre pautas relacionadas à política.

Referências

ALLCOTT, H.; GENTZKOW, M. Social media and fake news in the 2016 election. *Journal of economic perspectives*, v. 31, n. 2, 2017.

BIRD, S. E.; DARDENNE, R. Mito, registo e "estórias": explorando as qualidades narrativas das notícias. In: TRAQUINA, N. (Org.). *Jornalismo*: questões, teorias e "estórias". Lisboa: Vega, 1999.

BOORSTIN, D. *The image*. Nova Iorque: Random House, 1992.

BRANTS, K. Quem tem medo do infotainment? *Media & Jornalismo*, v. 7, n. 7, 2005.

CHADWICK, A.; VACCARI, C.; O'LOUGHLIN, B. Do tabloids poison the well of social media? Explaining democratically dysfunctional news sharing. *New Media & Society*, online-first, 2018.

DEMERS, D. *Dictionary of mass communication and media research*. Spokane: Marquette, 2005.

DOURADO, T. Fact-checking como possibilidade de accountability do jornalismo sobre o discurso político: as três iniciativas brasileiras. In: ANPOCS, Caxambu, 2016. *Anais...* Caxambu: Anpocs, 2016.

FAINA, J. Public journalism is a joke: the case for Jon Stewart and Stephen Colbert. *Journalism*, v. 14, n. 4, 2012.

GAMSON, J. *Freaks talk back*: tabloid talk shows and sexual nonconformity. Chicago: UCP, 1999.

GERSON, D. *Afinal, o que é pseudonotícia?* Um estudo sobre o The i-Piauí Herald, o Sensacionalista e o Laranjas News. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) — Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

GOFFMAN, E. *Frame analysis.* Chicago: Northeastern, 1986.

HANSON, G.; WEARDEN, S. Measuring newscast accuracy: applying a newspaper model to television. *Journalism & mass communication quarterly,* v. 81, n. 3, 2004.

KARP, J. *A futile and stupid gesture*: how Doug Kenney and National Lampoon changed comedy forever. Chicago: Chicago Review Press, 2006.

LUSTOSA, I. (Org.). *Imprensa, humor e caricatura:* a questão dos estereótipos culturais. Belo Horizonte: EdUFMG, 2011.

LYCARIÃO, D.; MAIA, R. Opacidade discursiva e erros na cobertura da COP-15: onde está a distorção sistemática? In: ANPOCS, Caxambu, 2014. *Anais...* Caxambu: Anpocs, 2014.

O GLOBO. Facebook retira do ar duas páginas de apoio a Jair Bolsonaro. In: *O Globo*, Brasil, 2 de abril de 2018. Disponível em: <https://goo.gl/q2AJRf>. Acesso em: 29 mai. 2018.

ROSS, A.; RIVERS, D. Discursive deflection: accusation of ”fake news” and the spread of mis- and disinformation in the tweets of president Trump. *Social Media + Society*, v. 4, n. 2, 2018.

SHIFMAN, L.; WARD, S.; COLEMAN, S. Only Joking? Online humour in the 2005 UK general election. *Information, communication and society*, v. 10, n. 4, 2007.

SHIFMAN, L. *Memes in digital culture*. Cambridge: MIT Press, 2014.

TANDOC Jr., E.; WEI LIM, Z.; LING, R. Defining “fake news”. *Digital Journalism*, v. 6, n. 2, 2017.

TAY, G. *Embracing LOLitics:* popular culture, online political humor, and play. Dissertação (Mestrado em Artes) — University of Canterbury, Christchurch, 2012.

TRENCH, B.; KNOWLTON, S. Accuracy in journalism: a measure of performance? A determinant of trust? In: TRUST, TRUTH AND PERFORMANCE CONFERENCE, Londres. *Annals...* Londres: Trust Conference, 2009.

TUCHMAN, G. Contando "estórias". In: TRAQUINA, N. (Org.). *Jornalismo*: questões, teorias e "estórias". Lisboa: Vega, 1999a.

TUCHMAN, G. A objetividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas. In: TRAQUINA, N. (Org.). *Jornalismo: questões, teorias e "estórias"*. Lisboa: Vega, 1999b.

VARGO, C.; GUO, L.; AMAZEEN, M. The agenda-setting power of fake news: a big data analysis of the online media landscape from 2014 to 2016. *New Media & Society*, v. 20, n. 5, p. 2028-2049, 2017.

submetido em: 31 maio 2018 | aprovado em: 02 jul. 2018

número 24 | volume 12 | julho - dezembro 2018

RuMoRes

DOI:10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.142047

Signos de classe: sobre a circulação das classes sociais nos processos comunicacionais

Signs of Class: on circulation of social classes in communication processes

Rafael Grohmann[1]

1 Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero e Professor Contratado III da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. E-mail: rafael-ng@uol.com.br.

Resumo

O artigo teoriza sobre a dimensão discursiva das classes sociais nos processos comunicacionais a partir dos signos de classe, considerando tanto o discurso midiático quanto, de forma mais ampla, a circulação de signos na comunicação e também na esfera do capital, considerando a linguagem como trabalho e mercadoria, no sentido de mostrar como a luta de classes perpassa a comunicação.

Palavras-chave

Classes, comunicação, lutas, signos.

Abstract

The paper theorizes on discursive dimension of social classes in the communication processes from signs of class, considering both the media discourses and, more broadly, the circulation of signs in communication and also in the sphere of capital, considering language as work and commodity, in order to show how class struggles permeates communication.

Keywords

Classes, communication, struggles, signs.

As classes sociais têm sido tratadas (aliás, *quando* são mencionadas), via de regra, como objeto sociológico. Contudo, elas – e suas lutas – estão inscritas nos processos comunicacionais. Quando se edita um jornal ou quando se cria uma peça publicitária, estamos travando luta de classes, a qual está inserida na dinâmica do processo histórico. Como diz Harvey (2011, p. 197), "a consciência de classe é produzida e veiculada tanto nas ruas, bares, *pubs*, cozinhas, capelas, centros comunitários e quintas dos subúrbios da classe trabalhadora, como nas fábricas." As classes e seus sujeitos estão em todo o espectro da vida social, nas interações e instituições, na vida cotidiana, inclusive na comunicação.

Em nossa tese de doutoramento (GROHMANN, 2016), mostramos como as lutas de classes perpassam os processos comunicacionais em suas mais variadas esferas, da recepção à produção. No presente artigo, buscamos refletir acerca do eixo discursivo, isto é, os modos de aparecer as classes sociais e suas lutas nos discursos comunicacionais. Com isso, abordamos os signos de classe em circulação, tratando o eixo discursivo como o articulador da circulação dos processos comunicacionais, o que envolve o discurso midiático, os discursos em circulação nos processos comunicacionais e também no capital, como procuraremos mostrar.

Discurso midiático sobre as classes

Em pesquisa anterior (GROHMANN, 2016), analisamos teses, dissertações e artigos (de três congressos nacionais de referência – Intercom, Compós e Comunicon) envolvendo classes sociais na pesquisa em comunicação entre 2010 e 2014. O objetivo era compreender os sentidos teórico-epistemológicos do conceito na pesquisa em comunicação e como, a partir daí, poderíamos repensar uma agenda para as lutas de classes inscritas nos processos comunicacionais.

As justificativas metodológicas, inclusive do *corpus*, constam em Grohmann (2016). Aqui, esta pesquisa serve apenas como ponto de partida para apresentar uma agenda para uma abordagem discursiva das classes sociais na comunicação. Uma das conclusões gerais da pesquisa (GROHMANN, 2016) foi que a maioria dos estudos analisados entre 2010 e 2014 trata de classe social de uma maneira

instrumental, reificada, tratando-a mais como um estrato do que uma relação, sem considerar os embates e os conflitos.

Dentre os tipos de "entrada" dos objetos do *corpus* analisado na comunicação – a partir de uma esfera da produção, do consumo/recepção (que tratamos em GROHMANN, 2017) – a dimensão discursiva tem uma centralidade. Dos 48 artigos analisados, 27 (56,25%) abordam uma faceta discursiva/linguageira em relação às classes sociais. Dentre as 42 teses e dissertações, o número relativo a este eixo é de 22 (52,38%). Isto é, mais da metade dos trabalhos analisados aborda as classes na comunicação a partir do discurso midiático/comunicacional. O *corpus*, aqui, se coloca como um ponto de partida para teorizarmos questões sobre a esfera discursiva na pesquisa envolvendo classes sociais na comunicação.

Primeiramente, como esses trabalhos "olham" para o discurso midiático? Um termo majoritário no *corpus* é o de *representação*. Contudo, somente alguns trabalhos efetivamente o discutem, como Sifuentes (2010), Prediger (2011), Silva (2011) e Wottrich (2011). As principais referências desses trabalhos para compreensão da representação são Stuart Hall (1997), Serge Moscovici (2003) e Vera França (2004), mas a maioria acaba naturalizando o termo *representação* na construção da pesquisa como algo dado, sem a devida discussão teórico-metodológica. Não é nossa intenção aqui discutir o conceito, mas apenas apontar, panoramicamente, os sentidos majoritários do termo nos trabalhos: em geral, a discussão se dá em relação a quadros e produção de sentido por meio da linguagem com papel no processo de construção das identidades. Trata-se de pensar, pois, os enquadramentos midiáticos, ou, por assim dizer, como são produzidos os discursos das mídias em relação às classes sociais.

No entanto, como ressalta Souto (2011), representação é um conceito movediço, principalmente se formos à raiz do termo: a mídia é uma representação da realidade (ou do real)? Que realidade é essa? Não se pode, como também afirma Souto (2011), conceber representação como mero reflexo da realidade, como algo icônico. O próprio Stuart Hall (1997) recusou uma teoria do reflexo em relação à representação. Se retomarmos Silverstone (2002), por exemplo,

podemos pensar que o discurso midiático, enquanto tradução (e, portanto, como textualidade), nunca é perfeito ou completo, pois, em alguma medida, envolve "a violência que fazemos aos significados alheios nas mais suaves tentativas de compreender" (SILVERSTONE, 2002, p. 35). Como afirma Baccega (1995, p. 22), "a mera reprodução não existe. Se assim fosse, teríamos tão-somente o reflexo", algo que nos remete também a Bakhtin/Volochinov (2010, p. 47): "o ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se refrata" – algo que se relaciona também à luta de classes – que trataremos à frente.

Considerar, pois, que esses trabalhos tratam exatamente de representação midiática sobre as classes pode ser problemático. Concebemos, então, que, para uma agenda de pesquisa relacionada ao aspecto discursivo das classes na comunicação, um tópico aborda como o discurso midiático se refere às diferentes classes sociais.

Para além do *corpus* analisado em Grohmann (2016), Kellner (2001), por exemplo, coloca como as identidades – classe, sexualidade, gênero, raça, etnia, entre outras – são construídas discursivamente[2] por meio dos dispositivos midiáticos. Trata-se, pois, de um *mundo editado* (BACCEGA, 1994) e algumas questões podem ser colocadas a partir disso: como são os modos de aparecer das classes sociais no discurso midiático[3]? O que é visibilizado e o que é silenciado (ORLANDI, 1992) nesse processo? Como se produz sentido sobre as classes e suas lutas a partir da linguagem? Como se (des)constrói os sentidos sobre a própria noção de classe social a partir do discurso midiático?

Para Ronsini (2012), os discursos (que a autora chama de representações) midiáticos e suas apropriações devem ser vistos como parte da luta política e cultural. "O grande desafio é entender [...] como a mídia participa na definição dessas relações de classe ao representar os estilos de vida dos ricos, da classe média e dos 'pobres' e justificar cada estilo com base na ideologia do

2 Concebendo, como Stuart Hall (2006), que identidade é algo que se constrói por meio do discurso.

3 Como afirma Champagne (2008, p. 63), "os mal-estares sociais não têm uma existência visível senão quando se fala deles na mídia, isto é, quando são reconhecidos como tais pelos jornalistas."

mérito" (RONSINI, 2012, p. 74). Isso também passa pela transformação discursiva das desigualdades em diferenças: "enquanto o desemprego estrutural favorece as identidades fluidas, flexíveis, que possam adaptar-se às regras do mercado, a mídia participa da rentável associação de pessoas em torno de projetos que a mídia chama de 'tribos' (RONSINI, 2012, p. 73). Assim, o que é conflito se transforma em negociação e o que são *classes* viram meras *tribos*. Desta forma, o discurso midiático contribui para a naturalização das desigualdades.

Neste tópico *discurso midiático sobre as classes* há, para além do *corpus* analisado em Grohmann, uma literatura internacional – inclusive não citada por essas pesquisas – que ajuda a sustentar o eixo em questão. Heider (2004), Kendall (2005), Morley (2010), Wood e Skeggs (2011), Skeggs e Woods (2012)[4], Dines e Humez (2014), por exemplo, procuram analisar o discurso midiático sobre as classes, mostrando, em alguma medida, como se constrói o discurso de modo a apagar as diferenças de classes, perpetuando um "mito de sociedade sem classes".

Contudo, o livro-texto organizado por Dines e Humez (2014), *Gender, race and class in media*, em sua edição mais recente, é o que menos trata de classe, apesar das 776 páginas e dos 70 artigos. A maioria dos artigos presentes trata de gênero, sexualidade e raça (como na própria ordem do título), sendo que todos os (poucos) artigos sobre classe estão ligados à questão do gênero, não se discutindo, em nenhum deles, o conceito de classe. Isto é, a questão de classe é vista, de alguma maneira, como algo menor e também sem discutir de forma mais consistente a interseccionalidade da classe com gênero e raça, por exemplo (COLLINS, 2015).

Já no livro organizado por Don Heider (2004), é mostrado como, nos Estados Unidos, o silêncio sobre as classes sociais na mídia é destinado a negar a existência de interesses de classes em conflito. Para tanto, as pesquisas se valem, principalmente, das teorias do jornalismo de matriz norte-americana – por exemplo,

4 Entre outros trabalhos de Beverley Skeggs.

Michael Schudson, Herbert Gans e Gaye Tuchman – utilizando análise de conteúdo. Algumas das conclusões são a racialização da pobreza na mídia, sendo que a maioria dos pobres nos Estados Unidos não é negra, e a construção dos pobres ou como *vítimas* – sempre no sentido individual – ou como *criminosos*. Além disso, observam como a linguagem jornalística é construída com um distanciamento em relação à classe trabalhadora (tratada como "eles") e direcionada às classes médias[5].

Kendall (2005) se baseia em referenciais teóricos semelhantes (como Schudson e Tuchman), adicionando a noção de *enquadramento* de Erving Goffman. A sua chave de análise, a exemplo de Heider (2004), fica na polarização entre *pobreza* e *riqueza*, ou *pobres* e *ricos*, sem um aprofundamento analítico no conceito nem relações com questões de valor e exploração. A autora, então, constrói *tipologias* de enquadramento da riqueza e da pobreza na mídia dos Estados Unidos, por exemplo: a) enquadramento de consenso: ricos são como todos os outros; b) enquadramento de admiração: ricos são pessoas generosas e solidárias; c) enquadramento de emulação: ricos personificam o *american dream*; d) enquadramento "laranja podre": alguns ricos são canalhas. Enquanto isso, os pobres são "sem rosto". Quando muito, segundo Kendall (2005), mostram os membros da classe trabalhadora como "somente isso", reduzindo-os à sua ocupação ou ao *mercado*, invisibilizando o *mundo do trabalho*[6] – que ultrapassa o mercado ou a organização – e a complexidade da vida material desses sujeitos sociais.

Se Heider (2004) e Kendall (2004) analisam o discurso midiático sobre as classes a partir dos Estados Unidos, David Morley (2010), Beverley Skeggs e

5 Em Grohmann (2014), por exemplo, observamos como o discurso da revista *IstoÉ dinheiro* sobre a chamada "nova classe média" é construído no sentido de distanciamento dessa parcela da população, como na manchete "Como lucrar com a nova classe média" (22 nov. 2011).

6 Ultrapassando o referencial de Kendall (2005) e trazendo Antunes (2001) para a discussão.

Helen Wood (2011; 2012) o fazem a partir do Reino Unido. Em comum, o fato de estudarem a questão de classe sob o prisma da *reality TV*[7], ou televisão-realidade.

Para Morley (2010), atualmente, a visibilidade da classe trabalhadora na mídia se deve, em parte, à *reality TV*; mas o discurso é de desvalorização de qualquer entendimento sociológico do mundo, retratando essa parcela da população como indivíduos soltos no mundo. Com relação a questões teórico-metodológicas no trabalho de Morley (2010), podemos criticar o fato de o autor reduzir classe a mero protocolo metodológico – saber *como* aplicar, *como* usar. Em sua visão, *classe* é menos uma questão ontológica do que algo que pode ser posicionado tecnicamente nas análises.

Skeggs e Wood (2011; 2012) concordam com Morley (2010) no fato de que a *reality TV* desordena categorizações sociais e, assim, produz uma "economia moral complexa". Esses programas de televisão, segundo Wood e Skeggs (2001), reinventam o mito da mobilidade social a partir da cultura neoliberal, com o discurso de suposto acesso a uma vida melhor por meio dos *realities*. Além disso, no discurso midiático, segundo as autoras, usa-se *ordinário/ comum* como eufemismo para dizer *classe trabalhadora*, invisibilizando, pois, o próprio termo classe. A desigualdade social, então, é reduzida a uma questão de subjetividade. A *reality TV*, assim,

> objetifica a classe por separar as pessoas de seus conjuntos de relações (classe trabalhadora) que compõem suas experiências sobre o mundo e os coloca dentro de outro conjunto de relações. A objetificação é realizada por meio do desenvolvimento de tecnologias (ângulos de câmera, luz, *mis-en-scene*, música, etc.), performance, conversa com a câmera. (SKEGGS, 2015, p. 99)

Ou seja, essa "televisão-realidade" edita o mundo sobre as classes sociais. Entretanto, não se restringe ao discurso midiático sobre os sujeitos. Em alguma

7 Segundo Rocha (2009, p. 2), "a *reality TV* é uma variedade da programação factual popular que modeliza os mais diversos formatos televisivos. Embora o formato mais associado à *reality TV* seja o *reality show*, ela não se restringe a ele e transporta, para a programação em geral, estilos e técnicas que visam tornar seus textos mais e mais reais."

medida, esse "mundo editado" é incorporado nas performances das participantes dos *realities*. Para Couldry (2011), os *reality shows* mais reforçam que desafiam as desigualdades de classe, reforçando um modelo de julgamento e classificação, além de promover uma dramatização das relações de classe. Segundo Skeggs e Wood (2012), os programas da *reality TV* exigem que os participantes façam performances a partir de determinados valores, gerando uma semiótica de valores que nos convoca, como espectadores, a pensar em modos de avaliação e classificação.

Esses programas "evocam uma linguagem de antagonismo de classes em torno de distinções de gosto e julgamentos de talento que, muitas vezes, resultam no surgimento de celebridades da classe trabalhadora[8] vistas como figuras odiosas" (WOOD; SKEGGS, 2011, p. 2). Desta forma, podemos observar como há uma naturalização do discurso midiático em relação às classes – como também mostrado por Ronsini (2012). Assim, há valores em circulação[9], a partir do discurso midiático, sobre como devem ou não devem ser as classes sociais.

A partir disso, podemos pensar: como esses discursos revelam lutas de classes? Ou ainda: como as mídias operam um "simulacro" de luta de classes, ou individualizando/personalizando o debate (uma personagem *versus* a outra, como nos *reality shows* ou novelas), ou invisibilizando as lutas. Ora, essa dissimulação sígnica da luta de classes (e, por consequência, das próprias classes) é expressão própria da luta de classes. Assim, podemos dizer que o discurso midiático sobre as classes, embora seja um tópico importante, não encerra a pesquisa envolvendo os discursos comunicacionais e as classes sociais. Esta é uma limitação do *corpus* analisado em Grohmann (2016), das pesquisas sobre comunicação e classes sociais entre 2010 e 2014: em geral, elas encerram a dimensão discursiva a partir de um ponto de vista midiático, sem considerar outras possibilidades comunicacionais de articular classes sociais e discursivo. De uma forma mais ampla, portanto,

8 Como afirma Champagne (2008, p. 68), "os dominados são os menos aptos a poderem controlar sua própria representação".

9 Que Beverley Skeggs e Helen Wood (2012) chamam de "circuito de valor"

podemos falar em *signos de classe* que circulam nos processos comunicacionais. Trataremos sobre eles na próxima seção, já em um esforço de uma agenda de pesquisa para as classes sociais na comunicação.

Signos de classe

Considerar os *signos de classe* é, de alguma forma, extrapolar a dimensão midiática e abarcar a esfera propriamente comunicacional. A construção sígnica das classes e suas lutas não se dá somente no discurso midiático (que, por si só, não é homogêneo), mas em todos os discursos sociais. É preciso, pois, pensar os processos comunicacionais a partir do cotidiano (Bakhtin; Volochinov, 2010), considerando que "é no cotidiano que se têm jogado as 'partidas' decisivas da dominação" (BACCEGA, 1998, p. 86).

Como afirmam Bakhtin/Volochinov (2010), os signos são a arena onde se desenvolve a luta de classes, e em todos os signos "confrontam-se índices de valor contraditórios" (Bakhtin; Volochinov, 2010, p. 47), onde os confrontos sociais estão materializados e, de certa forma, sintetizados. A escolha por um ou outro signo é reveladora, pois, do lugar na luta de classes. A linguagem, então, não é formada somente por consensos (como o mínimo para se estabelecer comunicação em uma comunidade linguística), mas primordialmente por conflitos que, de alguma forma, se materializam nos discursos (BACCEGA, 1995). Quando o signo é posto à margem dessa luta de classes, segundo Bakhtin/Volochinov (2010, p. 48), ele "irá infalivelmente debilitar-se, degenerará em alegoria [...] e não será mais um instrumento racional e vivo para a sociedade."

Contudo, o signo, que é ideológico por definição, às vezes, é visto como "mais ideológico" ou "menos ideológico" dependendo da posição dos sujeitos nas disputas de classes. "A classe dominante tende a conferir ao signo ideológico um caráter intangível e acima das diferenças de classe, a fim de abafar ou de ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente" (Bakhtin/;Volochinov, 2010, p. 48). Desta forma, alguns discursos são classificados como *os neutros*, enquanto *os outros* são taxados

como *ideológicos*, no sentido de negativados, naturalizando – no sentido mesmo de construir como natural o que é social e político – as ideologias das classes dominantes.

Neste sentido, os signos são postos em circulação nos processos comunicacionais, seja como *discurso circulante* (CHARAUDEAU, 2006), *circulação de significados* (SILVERSTONE, 2002) ou *circuito de cultura* (DuGAY, HALL et al., 1997; HALL, 1997), enquanto sentidos que são produzidos em lugares distintos e circulados por meio de vários processos e práticas, sem descolar a totalidade de produção-consumo.

A circulação, então, é central para a compreensão das lutas de classes na comunicação. Os processos comunicacionais não são feitos somente de consensos, mas de lutas e disputas, sendo, assim, um terreno por excelência onde as forças ideológicas jogam o jogo da hegemonia a partir da luta de classes. Há, pois, uma *circulação das lutas* (Dyer-Witheford, 1999) que é empreendida pelos *signos de classes*, os quais envolvem o discurso midiático, os processos comunicacionais da sociedade e a própria relação dos signos com o capital (como veremos na próxima seção). Assim, podemos falar em *signos circulantes de classe* ou *signos de classe em circulação*.

Na circulação, os sentidos sobre as classes e suas disputas são (re)produzidos e também tensionados. A comunicação não é um fluxo ou algo linear – e deve ser entendida em sua complexidade, considerando as cenas enunciativas e como os enunciados são difundidos. Esses signos de classe circulam em lugares, nos mais diferentes dispositivos comunicacionais, na acepção de Maingueneau (2001)[10]. A partir disso, podemos nos perguntar: em que medida os próprios dispositivos comunicacionais podem revelar lógicas ou sentidos de classe[11]?

A novela pode ser assistida em uma televisão, no celular, com pessoas por perto ou não. A reunião da empresa pode mobilizar falas, interações por

10 Sobre isso, conferir também Fígaro e Grohmann (2017).

11 Pergunta também levantada por Mauro (2014).

celular, gestos (podendo, inclusive, indicar resistências a uma fala hegemônica). Um pedaço de bilhete, um grupo no *WhatsApp*, uma determinada página do *Facebook*, uma troca de e-mails, a sala de jantar onde é servida a ceia para a família – todos são dispositivos comunicacionais que nos revelam, no plano da comunicação, as lutas de classes, isto é, os lugares por onde os signos de classe circulam. São as ambiências ou os lugares onde a comunicação se efetiva, onde as lutas são travadas e por onde os signos de classes circulam e são materializados, concretizados. A circulação dos signos de classes, portanto, não ocorre sem os dispositivos comunicacionais e determinados discursos se tornam hegemônicos, justamente, porque se concretizam nesses diferentes dispositivos.

Junto aos signos de classes circulantes nos distintos dispositivos comunicacionais, eles também podem atuar em uma interrelação com os processos produtivos e o modo de produção capitalista – um entreolhar da dimensão discursiva das classes na comunicação para a dimensão da *produção*.

Signos de classe e capital

Os signos de classe atuam na circulação dos processos comunicacionais e também do próprio capital. Wood e Skeggs (2011) concebem como os discursos midiáticos em relação às classes podem também compreender extração de mais-valia. Segundo as autoras,

> as performances de pessoas 'comuns' geram audiência, produzindo não somente violência simbólica (por meio de humilhação e vergonha), mas também exploração direta e extração de valor. Oprah Winfrey acumulou muita fortuna posicionando a si mesma como mercadoria máxima em um "gerenciamento de si" por meio de todo o império midiático. (Wood; Skeggs, 2011, p. 16)

Ou seja, podemos pensar a linguagem também a partir da circulação de mercadorias, e, pois, do próprio capital. Em busca de uma semiótica marxista, Rossi-Landi (1985) procura compreender a circulação dos bens linguísticos e da comunicação, partindo do pressuposto de que os signos circulam como mercadorias.

"Podemos perguntar-nos quais são as regularidades que regem a circulação das palavras, expressões e mensagens, começando pelos valores segundo os quais elas são consumidas e trocadas" (Rossi-Landi, 1985, p. 85) – e esta é, para o autor, a dimensão comunicacional[12]. Assim, podemos pensar os signos em circulação nos processos comunicacionais e também como mercadoria[13] no processo de circulação do capital.

A linguagem, para Rossi-Landi (1985), deve ser vista como trabalho, produto do trabalho humano linguístico, pois "as palavras e as mensagens, que são problemas, constituem a realidade social concreta da qual temos que partir" (Rossi-Landi, 1985, p. 66). A partir disso, o autor compreende uma "homologia da produção" entre artefatos materiais e enunciados e discursos, ou entre trabalho e linguagem[14]. Desse modo, a linguagem – que constitui a materialidade da vida social – é, ela mesma, trabalho – atividade linguageira que é enunciada por sujeitos sociais. Na comunicação, portanto, trabalhamos com signos, que são enunciados, trocados, consumidos, circulados. Produzem sentido e também são mercadorias.

Deste modo, reinserimos a dimensão do trabalho e dos processos produtivos na comunicação a partir dos signos de classe. Ursula Huws (2011) afirma que, muitas vezes, ao falar sobre linguagem e discurso, fica "invisível o fato de que os produtos culturais, tais como livros, filmes, 'ciência' ou propaganda – e as 'ideias' que eles contêm (no mínimo, considerando que são resultado consciente de esforço mental) são também produtos de trabalho humano, intelectual e físico." (HUWS, 2011, p. 28).

A linguagem, pois, como trabalho, é uma importante dimensão da luta de classes: a língua é um lugar onde se materializam conflitos (BACCEGA, 1995).

12 Em Rossi-Landi (1985, p. 164), o autor define a comunicação como "a produção, a circulação e o acúmulo de mensagens no âmbito da comunidade linguística". Ele considera política, economia, jurisprudência e moda, por exemplo, como estruturas comunicativas.

13 E também a dupla face da mercadoria, como signo e como materialidade-coisa.

14 Como afirmam Marx e Engels (2007, p. 34-35), "a linguagem nasce, tal como a consciência, do carecimento, da necessidade de intercâmbio com outros homens".

Para Rossi-Landi (1985), as classes dominantes controlam a linguagem em todo mercado linguístico comunicativo a partir de três dimensões de controle: a) da codificação; b) dos canais, ou da modalidade da circulação das mensagens; c) das modalidades de interpretação e codificação, ou consumo. Assim, "a classe dominante aumenta a redundância das mensagens que confirmam sua própria posição e ataca com ruído ou, perturbando se necessário, a codificação e a circulação das mensagens que poderiam, ao contrário, desestabilizá-la." (ROSSI-LANDI, 1985, p. 240). No entanto, como afirma Williams (2000, p. 217), "os grupos dominantes nem sempre controlam (historicamente, de fato, muitas vezes não o fazem) o sistema de significações global de um povo".

Deste modo, podemos perceber o papel dos sujeitos, em suas relações de comunicação, de visibilizar ou apagar – como simulacro – os signos de classe. As lutas de classes, pois, que se revelam nos processos comunicacionais, têm uma dimensão de trabalho linguístico. Por exemplo, como afirma Fígaro (2014, p. 64), "a atividade linguageira, nas relações de comunicação no mundo do trabalho, acompanham, comentam e produzem o trabalho real. Mostram também como são diferentes os lugares de enunciação da empresa (oficial) e do mundo do trabalho".

Além disso, quais são as versões da conjuntura política de um país que serão circuladas hegemonicamente? Quais são as resistências, os tensionamentos e os deslocamentos de sentido? São as disputas ou lutas narrativas – dimensões da luta de classes. Os conglomerados midiáticos e os profissionais de comunicação possuem um importante papel nessas disputas ao fazer circular determinados signos de classe. Marcos Dantas (2012) define o trabalho sígnico tomando como base o "trabalhador da informação" (DANTAS, 2012, p. 126-127).

Mas esta não é a única maneira de fazer circular esses signos de classe, pois isso é algo que também se dá a partir da atividade humana dos sujeitos sociais em seu cotidiano, em sua materialidade própria da vida social, e também contribuem para a circulação dos signos de classe e para as lutas de classes nas relações de comunicação, sejam elas midiatizadas ou não. Na verdade, é

neste circuito que os sentidos de classe são (re)produzidos e, de alguma forma, também tensionados.

Considerações finais

Como mostrado em Grohmann (2016), as pesquisas sobre comunicação e classes sociais, quando tratam da dimensão discursiva, predominantemente tratam-na a partir de uma perspectiva midiática, o que não encerra a agenda de pesquisa sobre os signos de classes inscritos nos processos comunicacionais.

Em suma, podemos definir, de forma panorâmica, dimensões do eixo discursivo para compreensão das classes (e suas lutas) na comunicação: a) os signos de classe presentes nas mídias, no discurso midiático; b) os signos de classes circulantes nas relações de comunicação dos sujeitos a partir dos diferentes dispositivos comunicacionais, que também revelam lógicas e sentidos de classe; c) signos de classe a partir da linguagem como trabalho e mercadoria, tanto matéria dos trabalhadores da área de comunicação em suas atividades, quanto a articulação do discurso midiático com a atividade linguageira presente na produção transformada em mercadoria, isto é, os signos circulantes na esfera do capital.

Portanto, os signos circulam na comunicação a partir de relações e dispositivos, materializando sentidos de classe e de lutas de classes que também perpassam a circulação do capital. Ou seja, na circulação de discursos, sentidos e do próprio capital, os signos de classe atuam em circuitos de hegemonia, acumulação e resistência, perpassando produção e consumo, pois é na circulação onde os sentidos são materializados e efetivados. Os signos de classe são a materialidade comunicacional das lutas de classes. Como afirma Fuchs (2016, p. 195), "lutas culturais são lutas semióticas porque são nelas onde o sentido é contestado – isto é, há disputas sobre quem define e controla o valor e o conhecimento na sociedade". Desta maneira, podemos conceber como as lutas de classes estão inseridas nos processos comunicacionais.

Referências

ANTUNES, R. *Os sentidos do trabalho:* ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo, 2001.

BACCEGA, M. Do mundo editado à construção do mundo. *Comunicação & Educação, n.* 1, p. 7-14, 1994.

BACCEGA, M. *Palavra e discurso:* história e literatura. São Paulo: Ática, 1995.

BACCEGA, M. *Comunicação e linguagem:* discursos e ciência. São Paulo: Moderna, 1998.

BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem:* problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Hucitec, 2010.

CHAMPAGNE, P. A visão mediática. In: BOURDIEU, P. (Org). *A miséria do mundo.* Petrópolis: Vozes, 2008.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das m*ídias. São Paulo: Contexto, 2006

COLLINS, P. H. Em direção a uma nova visão: raça, classe e gênero como categorias de análise e reflexão. In: MORENO, R. (Org.). *Reflexões e práticas de transformação feminista.* São Paulo: SOF, 2015. p. 13-42.

COULDRY, N. Class and contemporary forms of 'reality' production, or hidden injuries of class. In: WOOD, H.; SKEGGS, B. (Orgs.). *Reality television and class.* Londres: Routledge, 2011. p. 33-44.

DANTAS, M. *Trabalho com informação:* valor, acumulação, apropriação nas redes do capital. Rio de Janeiro: Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFRJ, 2012.

DINES, G.; HUMEZ, J. (Orgs.). *Gender, race and class in media.* Londres: Sage, 2014.

DU GAY, P.; HALL, S. et al. *Doing cultural studies:* the story of the Sony walkman. Londres: Sage Publications, 1997.

DYER-WITHEFORD, N. *Cyber-Marx:* cycles and circuits of struggle in high- technology capital. Chicago: University of Illinois Press, 1999.

FIGARO, R. O campo da comunicação e a atividade linguageira no mundo do trabalho. *Revista Chasqui*, n. 126, p. 57-65, out. 2014.

FÍGARO, R.; GROHMANN, R. Dispositivos comunicacionais no mundo do trabalho: uma revisão teórica para operacionalizar o conceito. *Comunicação & Inovação*, v. 18, n. 38, p. 62-75, 2017.

FRANÇA, V. Representações, mediações e práticas comunicativas. In: FIGUEIREDO, V.; PEREIRA, M.; GOMES, R. C. (Org.). *Comunicação, representação e práticas sociais.* Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2004. p. 13-26.

FUCHS, C. *Reading Marx in the information age:* a media and communication studies perspective on Capital volume 1. Londres: Routledge, 2016.

GROHMANN, R. A midiatização da nova classe média: identidades discursivas na revista IstoÉ Dinheiro. *Rumores*, v. 8, n. 16, p. 146-165, dez. 2014.

GROHMANN, R. *As classes sociais na Comunicação:* sentidos teóricos do conceito. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2016.

GROHMANN, R. As classes sociais ainda importam para a recepção? Uma análise de teses e dissertações (2010-2014). *Contracampo*, v. 36, n. 1, p. 1-15, 2017.

HALL, S. *Representation:* cultural representations and signifying practices. Londres: Sage, 1997.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade.* São Paulo: DP&A, 2006.

HARVEY, D. *O enigma do capital:* e as crises do capitalismo. São Paulo: Boitempo, 2011.

HEIDER, D. (Org.). *Class and news.* Oxford: Rowman & Littlefield, 2004.

HUWS, U. Mundo material: o mito da economia imaterial. *Mediações*, v. 16, n. 1, p. 24-54, jan./jun. 2011.

KELLNER, D. *A cultura da mí*dia. Bauru: Edusc, 2001.

KENDALL, D. *Framing class:* media representations of wealth and poverty in America. Lanham: Rowman & Littlefield, 2005.

MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação.* São Paulo: Cortez, 2001.

MARX, K.; ENGELS, F. *A ideologia alemã.* São Paulo: Boitempo, 2007.

MAURO, R. *Aspectos da midiatização do consumo e do sentido de classe social na telenovela:* a representação da "nova classe C". Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2014.

MORLEY, D. Class-ificações mediadas: representações de classe e cultura na televisão britânica contemporânea. *Revista MATRIZes*, ano 3, n. 10, p. 11-34 nov. 2010.

MOSCOVICI, S. *Representações sociais:* investigações em psicologia social. Petrópolis: Vozes, 2003.

ORLANDI, E. *As formas do silêncio:* no movimento dos sentidos. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

PREDIGER, S. *Mídia e representação social juvenil:* recepção do programa Malhação. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, 2011.

ROCHA, D. Reality TV e reality show: ficção e realidade na televisão. *E-Compós*, v. 12, n. 3, p. 1-16 set./dez. 2009.

RONSINI, V. *A crença no m*érito e a *desigualdade:* a recepção da telenovela do horário nobre. Porto Alegre: Sulina, 2012.

ROSSI-LANDI, F. *A linguagem como trabalho e como mercado*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Difel, 1985.

SIFUENTES, L. *Telenovela e identidade feminina de jovens de classe popular.* Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, 2010. Orientadora: Veneza Ronsini.

SILVA, R. *Feminino velado:* a recepção da telenovela por mães e filhas das classes populares. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, 2011.

SILVERSTONE, R. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Loyola, 2002.

SKEGGS, B. A economia moral da apresentação pessoal: relações de classe e auto-performance nos *reality shows*. *Revista Parágrafo*, v. 1, n. 3, p. 93-103, 2015.

SKEGGS, B.; WOOD, H. *Reacting to reality television:* performance, audience and value. Londres: Routledge, 2012.

SOUTO, M. *Figurações em crise:* juventudes de classe média no cinema brasileiro contemporâneo. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2011.

WOOD, H.; SKEGGS, B. (Orgs.). *Reality television and class.* Londres: Routledge, 2011.

WOTTRICH, L. *Envelhecer com Passione:* a telenovela na vida de idosas das classes populares. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, 2011.

submetido em: 27 dez. 2017 | aprovado em: 13 abr. 2018

número 24 | volume 12 | julho - dezembro 2018

RuMoRes

DOI:10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.140423

Telejornalismo universitário e acessibilidade: um caminho em formação[1]

University journalism and inclusion: a path in development

Fabiana Piccinin[2], Michele Negrini[3], Roberta Roos[4]

1 Este artigo faz parte de uma reflexão já apresentada no décimo quinto Encontro Nacional de Pesquisadores de Jornalismo.

2 Jornalista e Licenciada em Letras. Doutora pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Professora e pesquisadora do Departamento de Comunicação Social e do programa de pós-graduação mestrado e doutorado em Letras na Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). Integrante do GENALIM, Grupo de Estudos sobre Narrativas Literárias e Midiáticas (CNPQ), e do GIPTele, Grupo Interinstitucional de pesquisa sobre Telejornalismo. E-mail: fabi@unisc.br.

3 Jornalista. Mestre em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutora em Comunicação pela PUC-RS. Tem pós-doutorado pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), no programa de pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Professora da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Integrante do núcleo de pesquisadores do Grupo Interinstitucional de Pesquisa em Telejornalismo (GIPTele) e integrante do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC). E-mail: mmnegrini@yahoo.com.br.

4 Jornalista. Mestre em Educação pela Universidade de Passo Fundo (UPF). Doutoranda em Comunicação na UFSM. Professora da Universidade Federal do Pampa (Unipampa) – Campus São Borja. Integrante do núcleo de pesquisadores do Grupo Interinstitucional de Pesquisa em Telejornalismo (GIPTele). E-mail: betaroos@hotmail.com.

Resumo

O ensino de telejornalismo é um assunto dotado de complexidades e que carece de constantes ressignificações. Nesta seara, os programas jornalísticos universitários para TV são espaços que dão suporte ao ensino e que possibilitam o desenvolvimento de atividades práticas no contexto das universidades. Esses programas têm passado por reconfigurações para atingir uma audiência diversificada e para levar em consideração questões de inclusão. Diante disso, a proposta deste artigo é fazer uma reflexão sobre o ensino de telejornalismo levando em consideração as práticas inclusivas desenvolvidas em telejornais universitários. Tomamos como objeto de discussão e análise o Pampa News, desenvolvido na Universidade Federal do Pampa, e o Unisc Notícias, desenvolvido na Universidade de Santa Cruz, problematizando os movimentos e adaptações feitas pelos programas com vistas também à inclusão.

Palavras-chave

Ensino de telejornalismo, inclusão, telejornalismo universitário, Pampa News, Unisc Notícias.

Abstract

The teaching of telejornalism is a subject endowed with complexities and lacks constant resignifications. In this area, university journalism programs for TV are spaces that support teaching and enable the development of practical activities in the context of universities. These programs have undergone reconfigurations to reach a diverse audience and to consider inclusion issues. Therefore, the proposal of this article is to reflect on the teaching of telejournalism taking into account the inclusive practices developed in university news programs. We took as object of discussion and analysis the Pampa News, developed at the Federal University of Pampa, and Unisc Notícias, developed at the University of Santa Cruz, problematizing the movements and adaptations made by the programs with a view to inclusion.

Keywords

Telejournalism teaching, inclusion, University telejournalism, Pampa News, Unisc News.

Telejornalismo, inclusão e cidadania

Por conta de ser a mídia que abrange um público bastante heterogêneo, a televisão, especialmente de sinal aberto – mas também em sinal fechado e na internet –, tem conquistado um espaço significativo no cotidiano dos espectadores[5]. Ao longo do seu meio século de existência, tem se consolidado como uma das principais fontes de informação, cultura e entretenimento das sociedades contemporâneas.

Dentro da programação televisiva, os telejornais, identificados com os conteúdos referenciais ou fáticos, são responsáveis por levar às audiências os principais acontecimentos do dia no mundo. Despertam, desta maneira, a atenção de diversos olhares e públicos.

Gomes e Menezes (2008) defendem que o telejornal é, de fato, uma instituição social, em sintonia com a perspectiva de Williams (1997, p. 22). Dizem as autoras que "pensar o telejornalismo como instituição social implica reconhecer também uma específica concepção de notícia ou de informação jornalística". Neste contexto, ao considerar a importância da televisão e, nela, do telejornalismo, Gomes e Menezes convocam olhares críticos sobre o processo de produção de notícias e de reportagens para a transmissão na TV, o que, por extensão, faz pensar sobre a importância e responsabilidade que tem o ensino de telejornalismo enquanto instância de formação dos futuros telejornalistas.

Mas, ainda que o ensino do jornalismo de televisão se coloque como uma reflexão urgente e necessária pela importância e impacto que gera socialmente, enquanto serviço de interesse público, as discussões acerca do tema são surpreendentemente raras. Nem mesmo a dinamicidade da área, sujeita que está a constantes transformações – que operam mudanças também nas práticas e nos modos de fazer e entender o jornalismo de televisão –, tem resultado em uma frequência maior de estudos acerca do assunto. Sequer a criação de cursos

5 Segundo a Agência Brasil: "A televisão estava presente em 97,1% dos 67 milhões de domicílios brasileiros em 2014, um crescimento de 2,9% na comparação com 2013. Cerca de 40% tinham televisão digital aberta. Em 2014, o *tablet* estava presente em 16,5% dos domicílios particulares do país, um aumento de 5,7 pontos percentuais em relação a 2013". Disponível em: <https://bit.ly/2yFQJ75>. Acesso em: 10 jun. 2017. Diversas pesquisas ao redor do mundo dão conta que cerca de 70% das pessoas que possuem smartphones ou *tablets* utilizam os aparelhos enquanto assistem TV. Disponível em: <https://bit.ly/2RqbL22>. Acesso em: 10 jun. 2017.

de Jornalismo, que se proliferou especialmente entre as décadas de 1980 e 1990 no Brasil, aqueceu este debate.

Em outras palavras, é dizer que as análises sobre os telejornais e as práticas operadas em sala de aula por ocasião das disciplinas práticas de telejornalismo são também tão pouco recorrentes quanto faltantes, enquanto instância de formação dos estudantes de jornalismo. Em estudos anteriores (PICCININ; PUHL, 2015) já se apontou que, efetivamente, as disciplinas formativas do telejornalismo estão presentes nos cursos, mas estão da mesma forma voltadas à produção e execução de programas de notícias e às tantas demandas originadas das mudanças tecnológicas e consequentes alterações do fazer jornalístico. Do que se conclui que, tanto as inovações impactam produzindo novas práticas, quanto são demandadas continuamente mais e mais reflexões sobre este fazer.

Neste artigo, a preocupação a respeito da produção, edição e exibição dos telejornais vai se ocupar de uma vereda ou perspectiva em particular que une os mundos da emissão e da recepção. Trata-se da questão da acessibilidade enquanto caminho necessário de inclusão de um certo tipo de público hoje excluído[6], de maneira geral, das possibilidades de consumo dos telejornais. Ou seja, apresenta-se aqui o necessário olhar para a diversidade da audiência e de seu direito constitucional à informação – especialmente nos moldes da TV aberta – de um lado, enquanto de outro a necessidade de considerar também a Lei da Acessibilidade[7] na formação dos futuros telejornalistas.

---

6 As experiências de inclusão são ainda tímidas no Brasil e são raras as emissoras que observam a Lei da Acessibilidade. Uma das exceções é o canal INES com programação totalmente acessível. A webTv é fruto de uma parceria entre o Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES) e a Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (ACERP), com programação em Língua Brasileira de Sinais (libras), com legendas e locução. Disponível em: <http://tvines.ines.gov.br/>. Acesso em: 15 jun. 2017.

7 Segundo o Portal Brasil, "A acessibilidade na TV aberta começou a ser implantada em 2008, quando pelo menos 2 horas diárias do conteúdo exibido pelas emissoras passaram a contar com legenda oculta e dublagem. Esse número de horas aumentou progressivamente, e em 2015 chegou a 20 horas diárias. A legenda oculta representa uma importante ferramenta para os deficientes auditivos, mas atende a uma gama maior de usuários, como idosos e telespectadores em ambientes com limitação de áudio. Já a audiodescrição favorece os deficientes visuais. Esse recurso é a narração, em língua portuguesa, de informações essencialmente visuais, com imagens ou textos. O cronograma vigente prevê o aumento progressivo dessa facilidade, alcançando 20 horas semanais nas emissoras até julho de 2020. Até 2017, toda a programação transmitida pela TV aberta deverá contar com os recursos de legenda oculta (*closed caption*) e dublagem. A meta foi estabelecida pela Norma Complementar nº 1/2006, do Ministério das Comunicações (MC) [...]". Disponível em: <https://bit.ly/2Puulsi>. Acesso em: 10 jun.2017.

Assim, a universidade tem compromissos como instituição formadora de cidadãos livres dotados de capacidade crítica. É sua função enquanto agente socializadora do saber promover a discussão ética e cidadã na formação, capaz de promover a emancipação dos sujeitos no seu fazer e no seu compromisso com o outro. Nesta perspectiva, os telejornais são mais do que conteúdos resultantes das práticas telejornalísticas; devem ser compreendidos como espaços de oferta e acesso à informação pela promoção e inclusão de seu público como exercício de cidadania. Por isso, este trabalho de pensar o telejornal também para os públicos que necessitam de acesso especial, bem como as inciativas de programas que utilizam recursos acessíveis, ainda que bastante raras, precisam ser evidenciadas.

O ensino de telejornalismo precisa problematizar esta realidade, pensando os públicos e suas diversidades e necessárias inclusões em acordo com a Lei da Acessibilidade. Neste caso, a acessibilidade é evidenciada mediante adoção da língua de sinais, libras, voltada para a audiência surda. Para tanto, tomam-se dois exemplos/exercícios de inclusão no âmbito das práticas pedagógicas do telejornalismo, um mais consolidado ao logo do tempo, chamado Pampa News, ligado ao curso de Jornalismo da Unipampa, e outro registrado aqui enquanto amostra de inclusão a partir de um projeto desenvolvido junto a uma disciplina para o telejornal Unisc Notícias, que vai ao ar pela TV Unisc, emissora da UNISC.

O ensino de telejornalismo

Conforme já pontuado, as práticas operadas em termos da televisão e, nela, do telejornalismo, demandam grandes responsabilidades de seus atores pelo tanto que interferem e influenciam nas vidas dos indivíduos que, por sua vez, gerem suas cotidianidades, em grande parte, em razão dos conteúdos ali socializados. É imperativo, portanto, pensar nesta responsabilidade, sobretudo civil, quando se considera a complexidade do ensino do telejornalismo.

Por essas razões, e pela dinâmica do próprio jornalismo de televisão, Brasil (2001) assinala que ensinar telejornalismo é um desafio para as instituições que têm graduação em jornalismo no país. Especialmente pela necessidade de enfrentamento ao que entende ser um paradoxo na clivagem hoje aberta em termos dos conteúdos teóricos e práticos já que "[...] por um lado, a predominância de uma cultura acadêmica que valoriza a 'teoria' e, por outro, uma realidade de mercado onde a 'prática' é considerada simplesmente 'essencial'" (BRASIL, 2001, p. 1).

No decorrer das discussões sobre o ensino do telejornalismo no cenário nacional, Brasil evidencia as nuanças da temática ao mencionar que se está tratando de uma área da comunicação que tem ligação direta com a formação da opinião pública; o que torna ainda mais desafiante a prática pedagógica, posto que o telejornal está em constante evolução na sua relação com a tecnologia, oportunizando a geração de novos formatos e linguagens.

Diz o autor que as inovações tecnológicas estão assentadas de modo particular nas transformações das rotinas de produção. Assim, com o aprimoramento da comunicação em rede e da convergência, o telejornalismo tem passado por ressignificações nas formas de produção, distribuição e consumo que implicam, por extensão, na reconfiguração de todo o processo de ensino de telejornalismo; o que já tem sido objeto inclusive da reformulação dos conteúdos programáticos propostos pelas Novas Diretrizes Curriculares Nacionais[8] para o curso de graduação em Jornalismo, aprovadas em 27 de setembro de 2013 e que preveem a revisão dos projetos pedagógicos dos cursos na medida em que impõem a necessária atenção à convergência midiática.

8 O documento põe ênfase na perspectiva de que os projetos pedagógicos dos cursos devem atentar para a disseminação de conteúdos atendendo a seis eixos de formação: eixo de fundamentação humanística; eixo de fundamentação específica; eixo de fundamentação contextual; eixo de formação profissional; eixo de aplicação processual; e eixo de prática laboratorial.

A preocupação com a questão da convergência tecnológica[9] e seus impactos está descrita na ênfase aos seis eixos de formação que devem ser contemplados durante a graduação em Jornalismo: 1) Eixo de fundamentação humanística; 2) Eixo de fundamentação específica; 3) Eixo de fundamentação contextual; 4) Eixo de formação profissional; 5) Eixo de aplicação processual; e 6) Eixo de prática laboratorial. O ensino de telejornalismo está sob a égide do eixo de formação profissional, voltando-se ao olhar acerca da introdução, do aprofundamento e de reflexões sobre pontos envoltórios do jornalismo televisivo.

O cenário convergente é tema recorrente de atenção do texto das Diretrizes também no tanto que se relaciona também ao perfil dos estudantes de jornalismo, que apresenta novas performances e apropriações das gramáticas midiáticas contemporâneas. Com a popularização e consequente acesso aos equipamentos, estes estudantes chegam à universidade, em geral, apresentando algum nível de descrença em relação aos modelos tradicionais de telejornalismo. Os programas de notícias mais tradicionais são, assim, muitas vezes objeto de questionamento dos alunos que lhes dispensam olhares críticos, sem considerar a dinamicidade da apresentação da notícia televisiva.

Para Martins (2017, p. 104), trata-se de "[...] um cenário de espectadores cada vez mais letrados nas agendas midiáticas – e dessa forma, capazes de apropriarem-se delas criticamente –; há uma percepção generalizada de desconfiança em relação aos meios de comunicação de massa [...]". Em função disso, a pesquisadora faz uma remissão a um novo espectador, bem como um novo discente de jornalismo que vem surgindo na atualidade, fruto, entre outras questões, de sua inserção em contextos tecnológicos cada vez mais desenvolvidos, que permeiam constantemente a vida cotidiana. E que vai gerar, por seu turno, novos desafios à já complexa tarefa de ensinar aos alunos, que podem, facilmente,

9 No pensamento de Jenkins, a convergência é o "fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e [...] comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam." (JENKINS, 2009, p. 29).

seduzir-se pelas facilidades tecnológicas sem dar-se conta da consciência ética e estética que esta manipulação pode ensejar.

Esta dinâmica vai exigir do professor a manutenção da contínua vigilância a este fazer para que não fique restrito a uma visão instrumentalizante da tecnologia, mas que avance o tanto que este estudante pode e deve pensar sobre as práticas telejornalísticas, que, por mais que se atualizem, permanecem demandando a observância da deontologia e valores éticos e humanos na construção da notícia.

Por outro lado, também importa pensar que, além dos desafios promovidos pelos cuidados necessários às formas do operar a tecnologia, as inovações também oportunizam facilidades. Uma demanda importante que veio ser resolvida com a convergência tecnológica diz respeito à exibição dos conteúdos que agora pode ser feita na rede. Ora, publicar os conteúdos produzidos em sala de aula vem dar ao processo de ensino-aprendizagem uma dinâmica de fluxo de início e fim, na medida em que já há um lugar onde a audiência terá acesso ao telejornal. As implicações disso são tão boas quanto desafiantes porque geram responsabilidades que, por isso mesmo, são capazes de instituir-se como propostas pedagógicas, na medida em que os estudantes passam a ter que lidar com um receptor "real" e com tudo a ele relacionado. Ou seja, aos problemas e às soluções a isso associados, na medida em que passam a lidar com as respostas do público. Como diz Piccinin (2015, p. 25-26):

> Na medida em que se quer ensinar o aluno a conceber um produto comunicacional jornalístico para a televisão, este deve fazer um planejamento capaz de dar conta dos itens relativos ao formato, periodicidade, tamanho, linguagem, duração, entre outros, que, por sua vez, são pensados a partir de um público possível. Ora, toda essa estratégia que pauta o processo produtivo do telejornal, desde o início até o fim, só "vale" na medida em que o produto é exibido, quando chega ao seu receptor. O contrário disso compromete esse fazer do ponto de vista pedagógico porque estaciona num lugar de "faz de conta que", situação que foi comum por muito tempo por não se ter onde exibir a produção acadêmica, além das mostras universitárias. (PICCININ, 2015, p. 25-26)

É dizer, portanto, que a concepção de receptor "real" leva o espaço acadêmico e as práticas laboratoriais a se pensarem como *locus* de um fazer profissional, na medida em que o conteúdo chegará efetivamente ao público. Assim, entre as demandas trazidas pela realidade, está também a questão da inclusão apresentada nos termos da lei que, portanto, vai colocar os telejornais universitários no compromisso de se posicionar enquanto instância social para todos os tipos de audiência.

Neste sentido, as produções para os canais universitários se utilizam de diferentes plataformas para tornarem-se públicas – TV aberta, TV por assinatura, portal de conteúdo, *sites* da internet e/ou redes sociais – e configuram-se em exercícios desse fazer, prevendo, em termos de inclusão, as devidas traduções para outras línguas, bem como o uso de recursos especiais, a fim de ofertar conteúdos em modalidades acessíveis.

Os telejornais universitários e a inclusão

Para tratar do telejornalismo praticado no âmbito das TVs universitárias e/ou das disciplinas relacionadas ao telejornalismo, é importante conceituar a própria ideia de televisão universitária. Trata-se de uma emissora caracterizada pelo vínculo com a instituição de ensino superior que possui uma produção voltada para temas de interesse da comunidade acadêmica. A programação diversificada da tevê é feita com a participação de estudantes, professores e técnicos, "[...] voltada para todo o público interessado em cultura, informação e vida universitária [...]" (ABTU, 2004, p. 5).

Nesta perspectiva, Porcello complementa que a televisão universitária "[...] não é e nunca será uma emissora de grande audiência. Tampouco será uma rede nacional como as TVs abertas no Brasil, que sufocam a produção regional. A proposta de sua programação é ser segmentada e voltada para as realidades locais" (PORCELLO, 2002, p. 81). E terá como tarefa distribuir o conhecimento produzido na academia, reforçando a construção da cidadania, através de pautas e debates de temas.

No ano de 2010[10], o Mapa da TV Universitária Brasileira (RAMALHO, 2011) mostrou que o número de instituições com produção televisual passava de cento e cinquenta no país. O levantamento levou em conta toda a natureza de canais universitários, tanto os exibidos em TV aberta, quanto os por assinatura, desconsiderando apenas as produções divulgadas através do YouTube ou de outras mídias sociais. Sobretudo diante destes números, importa considerar que, seja em sinal aberto, em TV por assinatura ou ainda na internet, ao longo destes anos, o telejornalismo universitário teve um papel fundamental tanto na qualificação do ensino nos cursos de Jornalismo, quanto na qualificação do debate acadêmico ao fazer a divulgação dos acontecimentos produzidos na e pela universidade.

No que se relaciona ao ensino, evidencia-se a contribuição dos telejornais universitários especialmente no que tange à potencialização da formação discente na medida em que oportuniza o diálogo entre teoria e prática. Brasil e Emerim (2011) ressaltam que "[...] a formação do jornalista televisivo deve ser levada a sério, vista a importância que estes profissionais tendem a assumir na vida social quando se inserem no mercado de trabalho." (2011, p. 4). Assim, através das práticas laboratoriais, as universidades estão possibilitando mudanças consideráveis no cenário de ensino do telejornalismo ao contribuir para desfazer a dissociação histórica entre teórica e prática. Para Carravetta "[...] se, por um lado, as disciplinas teóricas embasam o conhecimento sobre o fazer televisivo, por outro as práticas desenvolvem as competências técnicas e as habilidades que possibilitam os exercícios de produção." (2009, p. 11).

No caso específico da internet, entende-se que características como a expansão da visibilidade, a liberdade editorial, a difusão dos conteúdos sem custos

10 A TV Universitária de Pernambuco, ligada à Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), deu início à relação entre universidade e televisão na década de 1960 em sinal aberto via UHF. (ABTU, 2004). Mas foi a partir de 1990, com a promulgação da Lei do Cabo — lei nº 8.997 — (BRASIL, 1995), que o surgimento de TVs universitárias foi impulsionado. A Lei previa a disponibilização de um canal universitário na área de prestação de serviço da operadora para ser compartilhado entre as instituições locais. Assim, o primeiro canal universitário a operar através do cabo foi a TV Campus, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), ainda em 1995. (MAGALHÃES, 2013). A partir daí, aconteceu a expansão do segmento no país, com o investimento de outras universidades brasileiras na produção televisual com difusão a cabo.

e a ampliação do espaço de ensino do telejornalismo a tornam um ambiente privilegiado para a criação e desenvolvimento de tevês universitárias. Assim, as produções audiovisuais praticadas nos cursos de Jornalismo podem ser transmitidas através de *sites*, páginas nas mídias sociais, canais como o YouTube ou, ainda, por aplicativos para dispositivos móveis.

Neste sentido, essas potencialidades do meio facilitam também o uso de recursos acessíveis como a introdução de janela de libras, legenda e audiodescrição. Observa-se que os recursos de acessibilidade são mais facilmente encontrados em canais de conteúdos na internet, pois o meio possibilita o uso de mecanismos que permitem a combinação de informação com recursos interativos, o que permite dizer que as tecnologias digitais virtuais vêm contribuindo para a ampliação do desenvolvimento de produtos e serviços que facilitam a inclusão de pessoas com necessidades específicas.

Um exemplo disso são os aplicativos que podem ser baixados nos smartphones e dispositivos móveis em geral, atendendo a necessidades mais personalizadas mediante a flexibilidade de acesso a essas ferramentas de interação e inclusão, possibilitando que um número cada vez maior de usuários seja beneficiado. Além disso, os telejornais universitários, que se utilizam da internet e das tecnologias digitais, proporcionam aos estudantes a experiência da rotina e das tarefas diárias dos profissionais de televisão e o desenvolvimento de sensibilidades e habilidades na produção de recursos que podem atender também um público com necessidades específicas.

Acessibilidade na prática: Pampa News e Unisc TV

O desafio dos telejornais universitários com veiculação na internet é aproveitar as especificidades da *web*, evitando a simples transposição dos conteúdos que seriam de TV no espaço virtual. Além disso, as potencialidades deste meio estão sendo utilizadas por muitos telejornais produzidos em universidades para o desenvolvimento de produtos acessíveis. Este é o caso do projeto Pampa News, da Unipampa – campus São Borja. O telejornal surgiu em 2013 como um projeto

de extensão do curso de Jornalismo, com o objetivo principal de oferecer aos alunos um espaço laboratorial de prática telejornalística. Além disso, trouxe a inserção real na comunidade são-borjense, através do desenvolvimento de um produto onde o papel social da universidade e do Jornalismo fosse colocado em prática de maneira eficaz e contínua.

O Pampa News faz parte da Rede Nacional de Telejornais Universitários, que surgiu através dos pesquisadores do Grupo Interinstitucional de Pesquisa em Telejornalismo (GIPTELE). Os professores do grupo, de diferentes instituições de ensino superior do Brasil, começaram a compartilhar material jornalístico. Nesta perspectiva, inicialmente, o TJ da Universidade Federal de Santa Catarina[11] foi transmitindo principalmente reportagens enviadas pela Unipampa, pela Universidade Positivo do Paraná, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e pela Unisc.

Da mesma forma, essas instituições retransmitiram produções jornalísticas do TJUFSC em seus telejornais na *web*. A ideia se fortaleceu e a equipe do TJUFSC, em parceria com todos os outros programas parceiros, resolveu fazer um telejornal inteiro com reportagens e entradas ao vivo de estudantes de diferentes regiões, com a supervisão dos respectivos professores da área de telejornalismo nas instituições de origem.

Como a Unipampa não dispõe de um canal de televisão, os programas produzidos são disponibilizados na internet e possuem como característica de formato e periodicidade, *telejornal pré-gravado* e *exibição semanal* nos moldes do conceito trazido por Brasil e Emerim (2011, p. 11). Com um ano de produção, percebeu-se que o programa havia se tornado referência na mídia local. Além de a equipe ser solicitada para a cobertura de eventos e acontecimentos importantes na comunidade, vem se observando o crescente número de visualizações do programa

11 A parceria entre as universidades se consolidou e o primeiro Jornal Nacional Universitário (JNU) foi produzido em novembro de 2013, incluindo, além das parceiras já citadas, a Associação Educacional Luterana Bom Jesus (IELUSC), de Joinville, e a UFRGS.

no site. Em razão disso, ao longo do tempo foi-se entendendo a importância de tornar o programa acessível a partir da exploração dos recursos da *web*.

Desenvolveu-se e implantou-se, então, a tradução do telejornal para a Linguagem Brasileira de Sinais, em suas edições. Para isso, contou-se com a colaboração e orientações da Professora de libras da Unipampa, Keli Krause. Como a professora intérprete é surda, a equipe precisou adequar-se a uma série de situações novas, buscando compreender as condições de recepção dos conteúdos no caso dos surdos desde o processo inicial de produção do telejornal.

Na sequência, após o processo de produção, o trabalho de construção do telejornal com a tradução para libras prevê que todas as reportagens precisam ser decupadas na lauda e entregues à professora com pelo menos um turno de antecedência para que ela possa fazer a leitura e pensar a conversão para outra língua. Além disso, depois de gravado o *off* dos VTs, é preciso cronometrar cada parágrafo narrado e passar o tempo para que ela desenvolva a interpretação em sincronia com o que está sendo falado. Esta situação não permite que pautas factuais recebam a interpretação em libras, pois o programa é gravado uma vez na semana.

Também o quadrado da janela de libras, onde normalmente os intérpretes são posicionados, foi retirado, aumentando assim o tamanho do espaço ocupado pela intérprete e melhorando a visualização da linguagem. Estes detalhes, importantes para fazer realmente uma produção acessível, foram obtidos através das observações realizadas pela professora-intérprete. A Unipampa oferece a disciplina curricular de libras no curso de Ciências Humanas, além de um curso com a professora-intérprete ser oferecido semestralmente para a comunidade acadêmica interessada. Há, ainda, o acompanhamento de estudantes surdos nas disciplinas dos cursos oferecidos nos *campi* da instituição, de maneira que o Pampa News vem refletir a política de inclusão da universidade ao dar seguimento a esta iniciativa.

Figura 1: Programa PN 51 – Apresentação Fahen Carvalho em cenário digital, com a intérprete de libras e Professora Keli Krause

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=yf9zVSnYs0k>

Já na Unisc, universidade que, por sua natureza comunitária, estabelece vínculos muito estreitos com seu entorno, a questão da acessibilidade vem sendo discutida já há alguns anos. No caso da acessibilidade comunicacional, tem-se registro especificamente no curso de Jornalismo de duas experiências, ambas em 2016. Uma se deu com um jornal-laboratório impresso (Unicom) que teve sua versão audiodescrita durante sua produção nas disciplinas de Produção em Mídia Impressa e Jornalismo de Revista, e um telejornal que foi traduzido para a linguagem de libras também por ocasião da disciplina específica de Produção Experimental em Jornalismo; e é sobre este caso último que se passa a descrever.

A ideia foi proposta pelas alunas formandas do curso de Jornalismo que cursavam a disciplina de Projeto Experimental em Jornalismo, cujo objetivo é propor um produto comunicacional inovador que apresente justificativa e pertinência, bem como se legitime em sua concepção e formato, além de prever a exequibilidade a partir do custo de produção, associado a um plano de mídia para viabilizá-lo. Neste sentido, a disciplina exercita a competência empreendedora do aluno, além de demandar as já tradicionais habilidades técnicas, estéticas e éticas do fazer jornalístico.

Após conhecer modelos de telejornais universitários acessíveis via congressos da área, as alunas propuseram, como projeto experimental, produzir, editar e levar ao ar o telejornal já tradicional da TV Unisc, o Unisc Notícias. A programação da TV Unisc é exibida no canal 15 da Net Santa Cruz, sendo que alguns programas também são disponibilizados no site da emissora.

Para tanto, além de pesquisar sobre a linguagem de sinais e as características próprias da comunidade de surdos enquanto audiência, as alunas Cleonice Goerck e Roberta Kipper começaram a traçar os passos de como fazer a tradução do telejornal para a linguagem de libras. Assim, num primeiro momento, fizeram uma sensibilização com a equipe de telejornalismo, explicando as intenções para uma determinada edição do telejornal e os movimentos necessários por parte dos funcionários para o atingimento dos objetivos.

Acordou-se que uma intérprete de libras ocuparia em termos de linguagem o canto direito na parte debaixo do visor para fazer a tradução em libras de modo simultâneo ao apresentador, enquanto este leria as cabeças. O processo assim se deu, ainda que, da mesma forma que no Pampa News, a intérprete tomou contato com o *script* previamente para conquistar intimidade com o conteúdo do telejornal. Também em acordo com a descrição feita pelo telejornal anterior, observou-se uma sincronia entre a leitura dos textos pelo apresentador e o ritmo da tradutora intérprete.

No caso da Unisc, a intérprete veio de forma muito disponível, do NAAC[12], o setor da universidade responsável pelo atendimento acessível em suas diferentes formas. Ivanice Dornelles faz tradução de aulas, palestras e eventos para toda a universidade para a linguagem de libras. Entende-se neste processo que, tanto

12 Segundo a Unisc: "O NAAC é um espaço de acolhimento, orientação e atendimento às demandas provenientes do processo ensino-aprendizagem dos estudantes de graduação, pós-graduação, cursos técnicos e docentes da Unisc. Auxilia individualmente ou em grupo, na formação pessoal e acadêmica do estudante, atuando nas dificuldades emocionais, de aprendizagem e/ou promovendo recursos de acessibilidade. Também se configura como um espaço de formação, através de estágios na área da Psicologia, e de avaliação das diferentes variáveis que incidem sobre as situações de ensino-aprendizagem no ensino superior, através de equipe multiprofissional. Os serviços e apoios, realizados pelo NAAC, tem como pauta a legislação específica vigente, visando o compromisso de educação para todos, através de leis citadas nos links interessantes". Disponível em: <http://www.unisc.br/pt/naac/apresentacao>. Acesso em: 10 de jun. Acesso em: 10 jun 2017.

a profissional de libras quanto as alunas e a equipe do telejornal aprenderam e tiveram uma troca de experiências em seus fazeres para dar conta de finalizar o programa e que, isso, por si só, já foi extremamente rico do ponto de vista do exercício de alteridade, tão necessário e tão enriquecedor para a formação humana.

Imagem 2: Apresentador Nelson Rebelato e tradutora Ivanice Dornelles

Fonte: Arquivo pessoal

Imagem 3: Apresentador Nelson Rebelato e tradutora Ivanice Dornelles

Fonte: Arquivo pessoal

Posteriormente à exibição, as alunas responsáveis pelo projeto chamaram duas telespectadoras do Unisc Notícias e que são surdas para, ao assistir à edição do programa acessível, darem seus depoimentos. As telespectadoras disseram, de forma surpreendente, que a tradução estava muito bem-feita e que elas estavam muito felizes pela oportunidade de terem acesso a um telejornal exibido em libras. Lamentaram a inexistência de mais programas acessíveis, especialmente de notícias, e lembraram o quanto a lei ainda é uma abstração em termos de sua não observância pelas redes de TV e rádio e *sites* da internet, ainda que muito importante.

Já as alunas gostariam de implantar a ideia definitivamente na Unisc TV e, eventualmente, em outros canais universitários, mas, ainda que não se discuta a importância e a urgência disso em termos sobretudo legais, e em uma perspectiva também humana, os canais universitários, que enfrentam grandes dificuldades para sua subsistência, não têm orçamento específico destinado a esta demanda. Razão pela qual, por ora, esta se constituiu em apenas uma experiência episódica para o Unisc Notícias.

Considerações finais

A busca pela qualificação da formação dos estudantes através de telejornais universitários requer a constante habilidade e postura ética com as tecnologias digitais e sensibilidade para construção de produtos responsáveis e acessíveis. Assim, promover a inclusão é uma tarefa que exige responsabilidade, sensibilidade e conhecimento, pois muitas produções audiovisuais que se consideram acessíveis não atendem os padrões de acessibilidade, como as janelas de libras. Muitas delas apresentam um tamanho pequeno e dificultam a visualização.

Neste sentido, é preciso lembrar do papel decisivo da universidade enquanto instituição responsável pela formação técnica e humana e pela promoção da cidadania através de produções qualificadas e acessíveis. Afinal, as pessoas com deficiência auditiva somam uma parcela significativa da população, com direito à cidadania, além de serem potencialmente indivíduos aptos ao consumo.

Referências

ABTU. A televisão universitária no Brasil: os meios de comunicação nas instituições universitárias da América Latina e Caribe. 2004. Disponível em: <https://bit.ly/2EPTwl5>. Acesso em: 20 mai. 2016.

Apresentação: NAAC. Universidade de Santa Cruz do Sul. Disponível em: <http://bit.ly/2AP9QhH>. Acesso em: 10 jun. 2017.

BRASIL. Ministério da Educação. *Diretrizes Curriculares Nacionais para o curso de Jornalismo:* relatório da comissão de especialistas instituída pelo Ministério da Educação. Disponível em: <https://bit.ly/2y6D4UJ>. Acesso em: 17 jul. 2017.

_____. Até 2017, TV aberta terá programação com acessibilidade 24 horas por dia. In: *Brasil*. Disponível em: <https://bit.ly/2Puulsi>. Acesso em: 10 jun. 2017.

BRASIL, A. Ensino de telejornalismo no Brasil: um desafio acadêmico entre a cultura teórica e o mundo da prática profissional. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 24., 2001, Campo Grande. *Anais...* Campo Grande: Intercom, 2001.

_____. *Por uma história do telejornalismo na internet*: dez anos da TV UERJ on-line. Guarapuava, 2011. Disponível em: <http://goo.gl/idyFqS>. Acesso em: 18 jul. 2015.

_____.; EMERIM, C. Por um modelo de análise para os telejornais universitários. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ANÁLISE DE TELEJORNALISMO: desafios teórico-metodológicos, 2011, Salvador. *Anais eletrônicos...* Salvador: Edufba 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2Q4I0TT>. Acesso em: 17 jul. 2015.

CARRAVETTA, L. M. C. *Construindo o telejornal*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2009.

GOMES, I.; MENEZES, M. O pacto sobre o papel do jornalismo nos quatro telejornais diários da TV Globo. *Animus*, v. 13, p. 1-20, abr. 2008.

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

MARTINS, M. *Novos efeitos de real no jornalismo televisivo:* reconfigurações estéticas e narrativas a partir da ubiquidade das máquinas de visibilidade. Covilhã: LabCom, 2017.

OLHAR DIGITAL. Experiência de "segunda tela" é nova tendência na TV. Disponível em: <https://bit.ly/2yI0CTj>. Acesso em: 10 jun. 2017.

PICCININ, F. Jornalismo de televisão em sala de aula: dos desafios às novas possibilidades pedagógicas. In: DE AZEREDO SOSTER, D.; TONUS, M. (Orgs.). *Jornalismo-laboratório*: televisão. 1. ed., Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2015.

PICCININ, F.; PUHL, P. Telejornalismo, novas tecnologias e convergência: um estudo sobre ensino no RS. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 11., 2013, Brasília. *Anais...* v. 1. Brasília: SBPJor, 2013. p. 190-191.

PORCELLO, F. *TV universitária:* limites e possibilidade. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

TV Ines. Disponível em: <http://tvines.ines.gov.br/>. Acesso em: 10 jun. 2017.

RAMALHO, A. *Mapa da TV universitária brasileira*: versão 3.0. Viçosa, 2011. Disponível em:<https://bit.ly/2RryNpf>. Acesso em: 14 jan. 2016.

VILLELA, F. *IBGE*: 40% dos brasileiros tem televisão digital aberta. Agência Brasil, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2RnLFfI>. Acesso em: 10 jun. de 2017.

WILLIAMS, R. The technology and the society. In: WILLIAMS, R. *Television:* technology and cultural form. Londres: Routledge, 1997. p. 9-31.

submetido em: 6 nov. 2017 | aprovado em: 22 fev. 2018