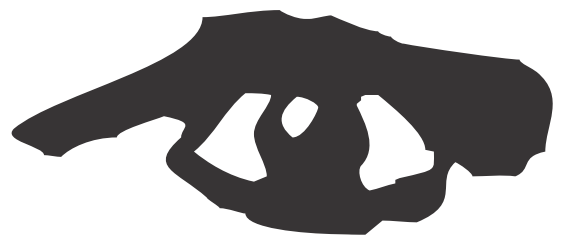


# NOVO SOLH ARES

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE PRÁTICAS DE RECEPÇÃO A PRODUTOS MIDIÁTICOS



Volume 4 N. 2

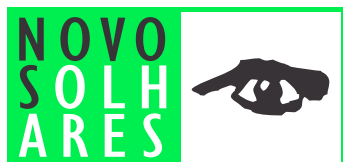
Novos Olhares - ISSN 2238-7714

Revista de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos  
Publicação semestral on line do Programa de Pós Graduação em Meios e Processos  
Audiovisuais (PPGMPA) da ECA/USP

Vol.4 , n. 2 (2o Semestre de 2015)

Revista surgida em 1997 como publicação impressa com o ISSN 1516-5981. O formato eletrônico e a edição em volume anual com dois números foram adotados em 2012, ano em que a numeração da revista foi reiniciada.

# Expediente



Revista de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos: publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP.

ISSN 2238-7714

Volume 4 – número 2 – 2º semestre de 2015

#### Editor

Eduardo Vicente – Universidade de São Paulo

#### Conselho Científico

Salwa Castelo-Branco – Universidade Nova de Lisboa  
Elizabeth Saad – Universidade de São Paulo  
Leonardo De Marchi – Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Marília Franco – Universidade de São Paulo  
Mayra Gomes – Universidade de São Paulo  
Regina Gomes – Universidade Federal da Bahia  
Irineu Guerrini Jr. – Faculdade Cásper Líbero  
Claudia Lago – Universidade Anhembi Morumbi  
Eduardo Morettin – Universidade de São Paulo  
Gilberto Prado – Universidade de São Paulo  
Fernando Resende – Universidade Federal Fluminense  
Luiz Signates – Universidade Federal de Goiás  
Rosana Soares – Universidade de São Paulo  
Rafael Venancio – Universidade Federal de Uberlândia  
Mauro Wilton de Sousa – Universidade de São Paulo

#### Comissão Editorial

Daniel Gambaro  
Evaldo Piccini  
Nivaldo Ferraz

#### Projeto Gráfico

Revista Novos Olhares

#### Produção Editorial: Tikinet Edição Ltda.

Revisão: Otávio Corazzim, Marília Koepl e Renato Ritto  
Diagramação: Bruna Orkki

Normas para publicação e condições para o envio de colaborações poderão ser encontradas no site da revista ([www.eca.usp.br/novosolhares](http://www.eca.usp.br/novosolhares)), que se reserva o direito de aceitar ou não as colaborações enviadas. As opiniões emitidas nessa publicação não expressam necessariamente a posição da revista.

Revista Novos Olhares  
Departamento de Cinema, Rádio e TV - ECA  
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443, prédio 4  
Cidade Universitária, São Paulo-SP  
CEP: 05508-900  
e-mail: [novosolhares@usp.br](mailto:novosolhares@usp.br)

# Sumário

## Apresentação

5

## ARTIGOS

### Apontamentos Históricos sobre Crítica de Mídia Noticiosa

*Wania Célia Bittencourt*  
*Gislene Silva*

6

### Alteridade em movimento no filme

#### *Cinema aspirinas e urubus*, de Marcelo Gomes

*Afonso Manoel da Silva Barbosa*  
*Luiz Antonio Mousinho Magalhães*

19

### O Passado Inabordável e a Necessidade de Imaginação: *Tabu*, de Miguel Gomes

*Mariana Duccini Junqueira da Silva*

27

### Arte e Cultura, Telejornalismo, internet e redes sociais: apontamentos sobre o programa *Arte 1 em movimento*

*Fabiana Piccinin*  
*Paula Regina Puhl*

37

### “Meu Pedacinho de Chão”: pós-modernismo audiovisual, rizoma e as possíveis reconfigurações da telenovela

*Daniel Gambaro*  
*Kaike Wrechiski Leite*

49

**Sobre imaginário, mitos e arquétipos: um exercício  
aplicado à narrativa audiovisual**

*Fernanda Elouise Budag*

64

**Jogos de amor e de espectador**

*Carolina Oliveria do Amaral*

72

**Nem Toda Fotografia é Autoral**

*Eduardo Queiroga*

82

**Interações Sociais em Ambientes Digitais: um Estudo  
Sobre Blogs de Moda a partir de Goffman**

*Olga Bon*

91

**Ao Vivo em *Vai que Cola***

*Ana Márcia Andrade*

101

# Apresentação

Os dez artigos da edição atual da *Novos Olhares: revista de estudos sobre práticas de recepção a produtos midiáticos* abordam uma grande variedade de temas, com especial destaque para a produção audiovisual.

No campo do jornalismo, **Gislene Silva** e **Wania Célia Bittencourt** apresentam um histórico sobre (as raras) práticas de crítica da mídia noticiosa no país, enfatizando a importância dessa área como objeto de ensino e pesquisa. Já **Fabiana Piccinin** e **Paula Regina Puhl** discutem a inserção do jornalismo cultural na televisão e o modo pelo qual as produções são comentadas e compartilhadas no âmbito das redes sociais por meio da análise do programa *Arte 1 em Movimento*.

A produção televisiva é também objeto de três outros artigos da revista. **Daniel Gambaro** e **Kaike Wrechiski Leite** apontam para diferentes elementos da marca autoral do diretor Luiz Fernando Carvalho na telenovela *Meu Pedacinho de Chão* (Rede Globo, 2014). **Fernanda Elouise Budag** discute o conceito de imaginário a partir da mitocrítica, teoria desenvolvida por Gilbert Durand, tomando como objeto de estudo a série televisiva *Once upon a time* (Edward Kitsis e Adam Horowitz, EUA, 2011). Também **Ana Márcia Andrade** procura identificar, por meio da análise audiovisual, a contribuição do teatro para a simulação do ao vivo no programa *Vai que Cola* (Multishow, 2013-2014).

O cinema, por sua vez, é abordado nesta edição por meio de três textos. **Mariana Duccini** analisa o filme português *Tabu* (Miguel Gomes, 2012), focando no modo pelo qual a dinâmica memorialística se expressa na obra. **Afonso Barbosa** e **Luiz Antônio Mousinho** debruçam-se sobre o longa-metragem *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005), analisando a construção das identidades de dois de seus personagens. **Carolina Amaral** analisa comédias românticas contemporâneas, especialmente o filme *Casa comigo* (*Leap Year*, Anand Tucker, EUA-Irlanda, 2010), a partir de proposições teóricas de Wolfgang Iser.

Já **Olga Carolina Pontes Bon**, voltando-se para a internet, analisa as dinâmicas de interação social em ambientes digitais a partir da análise dos blogs de moda. Fechando a edição, **Eduardo Queiroga** busca oferecer em seu texto uma contribuição para o debate sobre a questão da autoria na fotografia.

Agradecemos a confiança dos autores incluídos nesta edição, bem como o trabalho dos pareceristas e de toda a equipe editorial da revista.

Boa leitura e um ótimo 2016 a todos!

# Apontamentos históricos sobre crítica de mídia noticiosa

## Wania Célia Bittencourt

Mestre em Jornalismo. Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade do Vale do Itajaí, e em Letras – Inglês pela UFSC. Professora do Curso de Jornalismo da Associação Educacional Bom Jesus/IELUSC – SC.

E-mail: wania1603@yahoo.com.br

## Gislene Silva

Professora do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutora em Ciências Sociais/Antropologia pela Pontifícia Universidade de São Paulo (PUC-SP), com pós-doutorado na Universidade de São Paulo (USP). Autora do livro *O sonho da casa no campo: jornalismo e imaginário de leitores urbanos*.

E-mail: gislenedasilva@gmail.com

**Resumo:** Influenciada por modelos norte-americanos, a crítica de mídia noticiosa no Brasil já tem uma curta história. Se na prática tais iniciativas são raras e esporádicas, mais raros ainda são os estudos brasileiros sobre crítica de mídia noticiosa. Este artigo tem como objetivo organizar apontamentos históricos sobre experiências de crítica de jornalismo no país, com intenção mais ampla de, a partir desses apontamentos, fazer provocações a respeito da necessidade de se estudar a crítica de notícias como campo de pesquisa e ensino.

**Palavras-chave:** Jornalismo; Crítica de mídia; *Media criticism*; Crítica de notícia.

**Title:** Historical notes on media criticism

**Abstract:** Influenced by North-American standards, the press criticism's practice in Brazil has already had a short history. If, in practice, such initiatives are rare and sporadic, much rarer are the Brazilian studies on this topic. This essay aims to organize historical notes on media criticism in the country. The intention is, based on these notes, reflect the need to study the press review as a research and teaching field.

**Keywords:** Journalism; Media criticism; Press review.

## Introdução

<sup>1</sup>Todas as citações referentes ao texto de Carey são apresentadas em tradução dos autores deste estudo.

Entre as inúmeras instituições contemporâneas existentes não haveria nenhuma isenta de crítica. A observação é de Carey (1974, p. 235)<sup>1</sup>. De acordo com o autor, o próprio jornalismo se incumbiria da tarefa de apontar acertos e erros alheios. No entanto, “permanece o fato de que uma instituição se mantém curiosamente isenta de análise de crítica: a própria imprensa” (Loc. cit.). Com ironia, ele destaca a veemente resistência do jornalismo em ser criticado.

Na época em que o artigo foi escrito, Carey, ao observar a reação dos jornalistas às críticas feitas pela sociedade, concluiu que “a ideia de crítica de imprensa se tornou uma execração para os jornalistas, e a palavra em si se converteu em um farol semântico que, infalivelmente, atrai uma série de mariposas emocionais” (Ibid., p. 227). Metaforicamente, Carey identifica um receio por parte da classe profissional de que qualquer espécie de julgamento da mídia passe a ocasionar uma censura ao trabalho desenvolvido pelos jornalistas.

Os antecedentes históricos de cerceamento ao trabalho da imprensa, a sombra de experiências como órgãos censores e departamentos de regulação e mesmo práticas de conselhos de mídia ocasionam essa preocupação dos jornalistas com uma possível censura. Haveria, contudo, uma confusão entre os termos censura e crítica. Enquanto a censura caracteriza-se como “o exame prévio de conteúdo com possibilidade de restrição à sua publicação” (SILVA; PAULINO, 2010, p. 15), a crítica assemelha-se a “uma resposta ativa e contínua [...] sobre os produtos apresentados ao público” (CAREY, 1974, p. 231). A censura, portanto, antecede a produção e a publicação das notícias, enquanto a crítica busca ser uma avaliação dos produtos que já foram disponibilizados à audiência. Bertrand (2002) defende que, “uma vez entregues, os produtos precisam ser avaliados criticamente pelos consumidores” (p. 24), o que não configura qualquer espécie de cerceamento.

Embora haja uma resistência dos profissionais e dos veículos de comunicação à crítica, deve-se reconhecer a existência de iniciativas de avaliação dos produtos midiáticos denominadas crítica de mídia ou *media criticism*. Para Carey (1974), essas iniciativas se equiparariam a ataques ou resistências à própria mídia e, mesmo juntas, não chegariam a consolidar “uma tradição de crítica de mídia sustentada, sistemática” (p. 227). Porém, como argumenta Braga (2006), essa crítica funciona “mal, como nos parece, não nos autoriza desprezá-la” (p. 334). Ao contrário, reforça o autor, os dispositivos críticos, “ainda que apresentem algumas lacunas, estão fazendo um trabalho apreciável no ambiente geral de escassez”.

Braga (2006) sustenta que esses julgamentos, ainda que incipientes, sobre as práticas e processos jornalísticos fazem parte do processo da comunicação. Além do sistema de produção, que cria conteúdos como as notícias, e do sistema de recepção, formado por leitores, espectadores e ouvintes dispostos a receber e consumir tais conteúdos, haveria o sistema de resposta social. Este, ao lado da produção e a recepção, completaria o ciclo comunicacional, correspondendo a “atividades de resposta produtiva e direcionadora da sociedade em interação com os produtos midiáticos” (Ibid., p. 22). Produtiva porque a sociedade, ao se relacionar com os produtos que assiste, lê e ouve, produziria novos significados sobre os conteúdos, muitas vezes publicando suas opiniões, divergências e colocações na própria mídia; e direcionadora porque abre caminho, de certa forma, para a circulação dos conteúdos produzidos pela mídia, gerando novos sentidos entre os próprios produtores e outros receptores, possibilitando diferentes leituras sobre um mesmo processo ou produto midiático. Inúmeras formas de interação existiriam dentro desse terceiro sistema, entre elas, a interação crítica sobre a mídia, voltada para interpretação e/ou julgamento dos produtos midiáticos.

Influenciada por modelos norte-americanos, a prática de crítica de mídia

noticiosa no Brasil já tem uma curta história. Se na prática tais iniciativas são raras e esporádicas, mais raros ainda são os estudos brasileiros sobre crítica de mídia noticiosa. Este artigo tem como objetivo organizar apontamentos históricos sobre experiências de crítica de jornalismo no país, com intenção mais ampla de, a partir desses apontamentos, fazer provocações a respeito da necessidade de se estudar a crítica de notícias como campo de pesquisa e ensino.

### ***Media criticism: experiências pioneiras***

Um dos primeiros críticos do jornalismo foi o austríaco Karl Kraus que, por meio da sua revista *Die Fackel* (O Archote), tornou-se um “símbolo da imagem negativa que os intelectuais do final do século XIX e do início do século XX traçaram para o jornalismo e os jornalistas” (OLIVEIRA, 2007, p. 134). O trabalho de Kraus é considerado “um dos maiores repertórios de artigos contra o jornalismo e os jornalistas. Mestre do aforismo e da frase cortante, ele dedicou quase quatro décadas da sua vida a anotar faltas, escândalos e abusos precisos da imprensa” (Ibid., p. 135). Karl escreveu peças de dramaturgia, ensaios e 500 conferências sobre temas diversos e chegou a ser, segundo Dines (1982), “convidado para ocupar o cargo de editor do *feuilleton* do Neue Freie Presse”, mas preferiu ficar produzindo “sozinho o pequeno folhetim, rindo de todos – de Freud, da Esquerda, da Direita, dos imortais e, sobretudo, do jornalão Neue Freie Presse que encarnava a requintada decadência vienense” (p. 152). O material produzido sobre jornalismo por Kraus, publicado em uma espécie de revista, primeiramente financiada pelo próprio pai e, posteriormente, mantida com recursos próprios, seria um dos principais trabalhos do escritor. Durante 39 anos, mais especificamente entre 1899 e 1936, ele desenvolveu “a mais ácida ironia no retrato do papel da imprensa” (OLIVEIRA, 2007, p. 134). Justamente pelo caráter irônico e decididamente parcial da produção desenvolvida por Kraus, com a intenção, literal, de combater a imprensa, a crítica desenvolvida por ele se afasta da ideia de uma análise baseada em fundamentos, aproximando-se muito mais da “manifestação cultural [...] de um satirista, debochado e iconoclasta” (DINES, 2002, p. 1).

A crítica das práticas midiáticas ensaiaria uma aproximação com o atual *media criticism* por meio de um trabalho desenvolvido, em 1920, pelos jornalistas norteamericanos Walter Lippmann e Charles Merz, a partir “da análise da cobertura da Revolução Russa pelo mais importante jornal americano, o *The New York Times*” (Loc. cit.). O artigo, produzido pela dupla de jornalistas e publicado no jornal *The New Republic*, “demonstra meticulosamente como o principal jornal do país prestou um desserviço ao público através de reportagens incompletas e preconceituosas, nada menos do que um desastre” (GOLDSTEIN, 2007, IX).

[Lippmann e Merz] puseram-se a colecionar tudo o que o jornal publicou a respeito da rebelião contra o governo imperial [...]. Recortaram e contaram, examinaram teores e fizeram estatísticas, compararam – do sentido das manchetes à maneira como “fontes” tornaram-se relevantes, da formulação das legendas das fotos ao destaque das matérias. (DINES, 2002, p. 1).

O fato de Lippmann e Merz terem sido movidos por procedimentos de pesquisa analítica contribuiu para que escapassem da crítica de uma mídia “idiossincrática, espasmódica e inflamada” e, assim, evitando o “panfleto indignado” (DINES, 2002). O raciocínio da dupla vinha do próprio entendimento do jornalismo como uma atividade crítica da sociedade: se a imprensa, a cada vez que publicava uma denúncia, precisava investigar e colher provas antes de publicar, a atividade crítica sobre o jornalismo deveria seguir a mesma trajetória, ou seja, investigar rigorosamente os procedimentos de produção das notícias.

Dines (2002) classifica esse trabalho como um marco fundamental na história



do jornalismo, considerando-o como o episódio em que se “estabeleceram paradigmas definitivos e universais para obrigar a imprensa e seus profissionais a admitir a crítica”. Parece, contudo, uma visão bastante otimista de Dines. Goldstein (2007, p. IX), por sua vez, identifica o trabalho de Lippmann e Merz como “parte de uma rica – e amplamente esquecida e ignorada – parte da crítica de mídia que tem surgido esporadicamente nos últimos 100 anos ou mais”. Esquecida e ignorada, ressalta-se por que a crítica destinada à avaliação dos produtos jornalísticos nunca foi bem vista entre os profissionais da área.

Goldstein observa que, nos Estados Unidos, mesmo que sejam identificados julgamentos sobre a imprensa produzidos por jornalistas ou os chamados “críticos profissionais”, muitas das investidas na manutenção, mesmo frágil, da crítica de mídia não foram conduzidas pelos próprios profissionais do campo, mas principalmente por meio de membros de outros setores da sociedade, como advogados, políticos e escritores. O autor recorda que, de uma maneira que iria se repetir por todo o século, “outsiders eram muitas vezes mais ousados e penetrantes em sua crítica do que a imprensa em si [...] usando a linguagem raramente utilizada por jornalistas na avaliação da sua performance” (GOLDSTEIN, 2007, p. XII, tradução nossa). Essas críticas externas à imprensa circulavam em diferentes suportes, como ensaios, palestras, colunas em jornais e até capítulos de livros, sendo que o seu principal alvo era a concentração do poder midiático nas mãos de poucos grupos. Apesar de louváveis, principalmente por apresentarem uma abordagem inversa à do pensamento dominante sobre o jornalismo, a maioria dessas críticas tinha um tom “ultrajante e irreverente” que se afastava do modelo mais analítico produzido inicialmente pelos jornalistas Lippmann e Merz.

As preocupações até então esparsas sobre a qualidade do jornalismo e sobre as possíveis interferências na independência e na liberdade dos jornais serão endossadas, a partir da década de 1940, por uma pesquisa desenvolvida pela Universidade de Chicago, nos Estados Unidos. A pedido da empresa Time Inc., que custeou o projeto, com o apoio da Enciclopédia Britânica, o reitor da universidade, Robert Hutchins, montou uma equipe de estudiosos, a *Commission on the Freedom of Press* (conhecida como Comissão Hutchins<sup>2</sup>), com a intenção de investigar “o estado presente e prospectos futuros da liberdade de imprensa” (HUTCHINS, 1947, p. V, tradução nossa). Ao todo, foram colhidos depoimentos de 58 pessoas diretamente ligadas à imprensa e feitas 225 entrevistas com membros da indústria, do governo e de agências privadas, todos, de alguma forma, preocupados com a qualidade e a produção da mídia. Foram ainda organizados 17 encontros de discussão sobre o assunto. O resultado do trabalho, publicado em 1947 e nomeado *A Free and Responsible Press – A General Report on Mass Communication, Newspaper, Radio, Motion Pictures, Magazines, and Books*, traça uma relação entre liberdade de imprensa, responsabilidade social e crítica de mídia. Conclusivamente, o relatório mostra que “a comissão está ciente de que as agências de comunicação de massa não são as únicas a influenciar a formação da cultura e opinião pública norte-americana. Mas, juntas, são provavelmente a influência mais poderosa hoje” e ressalva que este “relativo poder das agências faz com que tenham grandes obrigações” (HUTCHINS, 1947, p. VII, tradução nossa). Na verdade, “o relatório da Comissão Hutchins propunha uma nova agenda a partir de um conjunto de orientações que apelavam à responsabilidade como contrapartida à liberdade de imprensa” (PAULINO, 2010, p. 39), algo que deveria funcionar com a ajuda dos jornalistas, das empresas e da própria sociedade.

Uma das principais condutas apresentadas pela comissão para alcançar esse compromisso de responsabilidade social na oferta de conteúdos ao público seria a crítica mútua, ou seja, a crítica da imprensa produzida pelos próprios profissionais da comunicação e pela sociedade que consome os seus produtos. O relatório já identificava a confusão no entendimento do termo liberdade, tal como defendida pelos proprietários dos veículos de comunicação, e a dificuldade por parte dos

<sup>2</sup> Sob o nome de *press*, a Comissão Hutchins considerava não apenas a imprensa, como é conhecida no Brasil, formada por jornais e revistas nos formatos impressos, televisivos e radiofônicos, mas englobava produtos cinematográficos, livros, propagandas, entre outros produtos midiáticos.

membros da mídia em aceitar as críticas. Sobreavisa, por exemplo, que “uma das principais maneiras mais efetivas de se melhorar a mídia é bloqueada por ela mesma. Por uma espécie de lei não escrita, a imprensa ignora os erros e as deturpações, as mentiras e os escândalos das quais os seus membros são culpados” (HUTCHINS, 1947, p. 65-66, tradução nossa). E pede que a imprensa “abandone a prática de recusar comentário mútuo e adote um decidido policiamento por meio da crítica da imprensa e pela imprensa”.

Padrões profissionais não são possíveis de ser alcançados enquanto as falhas e os erros, as fraudes e os crimes, cometidos pela imprensa, forem silenciados pelos outros membros da profissão. [...] A formalização da imprensa como uma profissão, com o poder de privar um membro que errou da sua atuação, é improvável e talvez indesejável. Temos evidenciado repetidamente o desejo de que o poder do governo não deve ser invocado para punir as aberrações da imprensa. Se a imprensa é para ser responsabilizada e se quer se manter livre, seus membros devem disciplinar uns aos outros e o único meio que eles têm disponível é a crítica pública. (Ibid., p. 94, tradução nossa).

De acordo com Goldstein (2007), o apelo para o desenvolvimento de crítica de mídia feito pela Comissão Hutchins caiu em “ouvidos surdos”. Imediatamente após a publicação e divulgação do relatório, houve uma reação contrária às colocações feitas pelos pesquisadores da Universidade de Chicago, reiterando o discurso que traça uma relação direta e equivocada entre crítica e censura. Seriam abafadas, mais uma vez, as possibilidades de instituição de um fórum amplo para a discussão dos processos e práticas jornalísticas. Paulino (2010, p. 39) explica que “o texto provocou polêmica ao propor a criação de um órgão independente para avaliar a atuação da mídia e recebeu críticas de grande parte das instituições de comunicação, receosas de regulamentações que se materializassem em interferências restritivas à liberdade de imprensa”.

Ainda que as reações ao relatório não tenham sido tão positivas quanto esperavam os pesquisadores, não afetando diretamente a relação entre jornalismo e crítica, resoluções positivas foram retiradas da experiência, especialmente no que se refere ao caráter ético da profissão. A partir do relatório, passou-se a discutir mais amplamente a Teoria da Responsabilidade Social da Imprensa, “uma possível base para se fundamentar um sistema de jornalismo ético, à medida que estabelece como princípio central a ideia de que os comunicadores estão obrigados a serem responsáveis com seu público, prestando conta de suas atividades” (Ibid., p. 38). O relatório, ao definir a “necessidade de os jornalistas conciliarem liberdade e responsabilidade, se tornaria célebre e incontornavelmente citado pelos manuais de ética e deontologia” (OLIVEIRA, 2007, p. 164).

Anos depois da divulgação do relatório da Comissão Hutchins, diferentes mecanismos voltados para a crítica da mídia foram desenvolvidos nos Estados Unidos e importados por outros países. Entre os mais conhecidos está o *ombudsman*. O ofício foi espelhado em um cargo público da Suécia. Conforme explica Jacoby (2002, p. 223), “os sábios suecos, sabendo que o Estado e a sua burocracia não são respeitadores da liberdade, estabeleceram este conceito de ‘cão de guarda’ a serviço dos cidadãos”. Transportando o conceito para o campo do Jornalismo, o *ombudsman* teria como a principal função ser uma espécie de porta-voz do público dentro da redação. O primeiro cargo de *ombudsman* da imprensa ocidental foi implantado no *Courier-Journal*, de Louisville, no Kentucky, em 1967, ocupado pelo jornalista John Herchenroeder<sup>3</sup>. Apesar de, na concepção original, o *ombudsman* devesse interferir nas decisões e publicações do jornal, estando “a serviço do público”, relatos dessa primeira experiência indicam que Herchenroeder atuava como uma espécie de secretário da redação, sendo “encarregado das queixas dos leitores” e, a partir delas, produzia um relatório distribuído internamente aos profissionais, não fazendo “nenhum comentário

<sup>3</sup> Durante muitos anos, os Estados Unidos eram identificados como o país em que foi criado o primeiro *ombudsman* da imprensa. No entanto, na década de 1990, após trocas de informações, passou-se a reconhecer que a primeira experiência, nesse sentido, foi criada no Japão, no periódico *The Yomiuri Shimbun*, em 1922. Informações mais detalhadas podem ser consultadas no artigo Os MAS no Japão – Uma batalha para abrir o mundo da mídia, de Takeshi Maezawa, publicado no livro *O Arsenal da Democracia*, de Claude-Jean Bertrand (2002).

público” (GLASSER, 2002, p. 215). A imagem de um *ombudsman* que analisa a produção jornalística do veículo de comunicação em que atua e publica suas observações no próprio jornal, como conhecido hoje, surge somente em 1970, no jornal norte-americano *Washington Post*, que instituiu a coluna chamada *The News Business*, com comentários internos e externos sobre a redação e seus produtos.

No Brasil, “o exemplo mais consistente da presença desse profissional [o *ombudsman*] nas empresas jornalísticas brasileiras é o do jornal *Folha de S. Paulo*” (LOURES, 2008, p. 169). Inspirado em experiências norte-americanas e europeias, o diário brasileiro instituiu o cargo oficialmente em 1989, que permanece ativo até os dias de hoje. Outros veículos também adotaram a ideia: o jornal *O Povo*, de Fortaleza (CE), em 1994; a rádio AM Povo/CBN, de Fortaleza (CE), em 1998; a Rádio Bandeirantes e a TV Cultura, em 2004.

Apesar de o *ombudsman* parecer, de certa forma, uma resposta positiva, ainda que tardia, ao relatório da *Comissão Hutchins*, muitos são os questionamentos sobre a qualidade e a validade da atuação destes profissionais. Não há clareza sobre quais as funções, os limites e as responsabilidades desse cargo, que se modifica dependendo da redação. A principal contestação gira em torno da aparente dupla ocupação do *ombudsman*: ao mesmo tempo em que deve “servir ao público”, ele remete-se à chefia da redação e tem o seu salário pago pela empresa que, supostamente, deveria questionar. Em decorrência disso, os textos produzidos por esse profissional tendem a preencher “uma função de relações públicas para os jornais e não asseguram um aporte regular de comentário crítico sobre a imprensa local” (GLASSER, 2002, p. 219). Serviriam mais para justificar os erros perante o público do que, necessariamente, cobrar uma postura diferente por parte de jornalistas e da própria empresa jornalística. Por não funcionarem como um fórum de debate entre produtores e consumidores, “tendem a restringir o debate e a limitar a crítica circunscrivendo a discussão aos jornalistas e a outros peritos internos ao mundo da mídia” (Ibid., p. 220). Para Carey (1974, p. 238, tradução nossa), por serem produzidos internamente, esses textos apenas reproduzem o olhar de quem está acostumado com aquela rotina, não sobrando espaço para o desenvolvimento de uma “crítica sustentada de intelectuais, professores, escritores e cidadãos, que estão do lado de fora do aparato dos jornais”.

Outra experiência que surge nos Estados Unidos, que terá o crescimento registrado no fim da década de 1960 e início da década de 1970, são as revistas críticas, conhecidas como *journalism reviews* (JR), que abrangiam as principais cidades norte-americanas e observavam os principais jornais do país. As JR podem ser definidas como “um periódico (ou mais raramente um programa de rádio ou televisão) consagrado à mídia e antes de tudo à crítica desta” (BERTRAND, 2002, p. 241). A primeira JR nasceu, efetivamente, em 1940, com o nome de *In Fact*, tendo durado até o ano de 1950. Somente em 1968 haveria uma explosão editorial dessas publicações.

O movimento norte-americano nasceu em outubro de 1968, quando um grupo de jornalistas de Chicago trouxe a público seu furor contra a imprensa local: eles criaram um modelo para as cerca de 25 JR que iam ser lançadas no decurso dos cinco anos seguintes. Foi um período de intensa observação e monitoramento da imprensa norte-americana, quando também passaram a surgir conselhos de imprensa, comissões de deontologia e a intensificar o trabalho de pesquisadores universitários. (BERTRAND, 2002, p. 242).

As JR eram produzidas por jornalistas, em grandes e pequenas cidades, e por profissionais do meio acadêmico, dentro das universidades. Por problemas com as formas de financiamento do produto e a pouca aderência do público-alvo,

composto por membros de sindicatos, professores e os próprios jornalistas, a maioria não durou mais do que dois anos. Muitas delas não tinham uma boa imagem perante os profissionais das redações, sendo acusadas, muitas vezes, de “serem medíocres ninharias, veículos de vaidade pessoal, folhas de recriminação, atentados dissimulados contra a livre iniciativa ou mesmo incentivos à intervenção governamental” (Ibid., p. 254). Com a dificuldade de se manter financeiramente, os artigos publicados nas JR tinham caráter colaborativo. No entanto, muitas vezes, duvidava-se da sua qualidade. De acordo com Bertrand (2002, p. 255), os artigos costumavam ser “mal documentados, mal construídos, mal escritos” e as JR locais não distinguiam “uma explosão retórica de uma investigação séria, que confundem mexericos de sala de redação com revelações úteis, que planejam vinganças pessoais contra queixas legítimas”. Bertrand (2002) explica que essas publicações exigiam que a mídia dedicasse tempo para a verificação de informações, que apresentasse sempre o outro lado da história e que fizessem a releitura das provas de possíveis denúncias. Porém, internamente, poucos artigos publicados nas JR se dedicavam a seguir essas regras tão cobradas do jornalismo comercial.

### **Crítica de mídia noticiosa no Brasil**

Iniciativas de crítica de mídia noticiosa no Brasil foram geralmente influenciadas por experiências desenvolvidas nos Estados Unidos, práticas tais como a criação de cargos como o *ombudsman* e a instituição de observatórios de imprensa. Para Alberto Dines, o pioneiro da atividade crítica sobre o jornalismo no Brasil seria Lima Barreto, que “ousou ridicularizar não apenas as panelinhas literárias que se abrigavam nas redações dos grandes jornais, como também o jogo do poder” (DINES, 1982, p. 150). Tal crítica seria capaz de mostrar que o jornalismo, como instituição, “jamais foi uma ferramenta a serviço da sociedade”, estando sempre “adaptada aos escopos de uma competição política que visava apenas à alternância de grupos e não de ideias no comando do processo decisório” (Loc. cit.). Posteriormente, jornalistas como Godin da Fonseca, Otávio Malta e Paulo Francis, entre as décadas de 1940 e 1960, teriam se dedicado a observar e comentar o trabalho da imprensa. O primeiro exerceu a função de crítico em diferentes jornais, entre eles *O Mundo*, enquanto Malta e Francis atuaram no *Última Hora*, de Samuel Wainer. Nenhum deles, no entanto, teria criticado a imprensa como instituição. Eles, segundo Dines, teriam desmascarado “jornais, jornalistas ou desempenhos jornalísticos que em sua ótica estavam errados. Mas não feriam a estrutura nem o processo como um todo porque, cada um deles em sua respectiva trincheira era fruto da mesma árvore” (Loc. cit.).

Na avaliação de José Marques de Melo (1986), seria o próprio jornalista Alberto Dines o pioneiro no *media criticism* brasileiro, por meio da coluna *Jornal dos Jornais*, publicada aos domingos na *Folha de S. Paulo*, entre os anos de 1975 e 1977. Dines acabara de retornar dos Estados Unidos após um período como professor-visitante na *Columbia University*, em Nova York, no ano acadêmico de 1974-1975, quando foi chamado pelo diretor do jornal, Otávio Frias, para se tornar colaborador da empresa, atuando como “chefe da sucursal do Rio de Janeiro e também para escrever um artigo político diário. Aceitou o desafio [...] e disse que queria fazer uma coluna de crítica de imprensa [...] No domingo seguinte à conversa, foi publicada pela primeira vez a coluna” (LOURES, 2008, p. 162-163). O conteúdo era composto de “observações e percepções do nosso cotidiano jornalístico cuja riqueza circunstancial as torna fragmentos indispensáveis à compreensão dos fenômenos que ocorreram naqueles tempos de autoritarismo” (MELO, M. 1986, p. 13). Dines comentava não apenas a atuação do próprio jornal em que trabalhava, mas de toda a mídia, levando em conta o contexto político e social da época. Em função das pressões da ditadura militar, a coluna foi encerrada por decisão dos proprietários dos jornais em 1977.



Ainda segundo Marques de Melo, embora o *Jornal dos Jornais* seja um marco dos primórdios do *media criticism* brasileiro, o próprio Dines, anteriormente, já havia se dedicado a criticar a imprensa brasileira. “Em visita ao World Press Institute (vinculado à Universidade de Columbia – EUA), Dines encantou-se com o boletim do *The New York Times*: ‘Vencedores e Pecadores’, que fazia a crítica interna ao jornal”. A partir da experiência, em 1965, ele e o jornalista Fernando Gabeira, que trabalhavam no *Jornal do Brasil*, “resolveram lançar uma publicação que fosse um fórum de críticas à mídia, em 1965” (LOURES, 2008, p. 161), uma espécie de revista que circulava internamente ao jornal, conhecida como Cadernos de Jornalismo e Editoração<sup>4</sup>. De acordo com Jawsnicker (2008, p. 153), ao todo foram publicadas 49 edições, com periodicidade irregular.

<sup>4</sup> De acordo com Jawnicker (2008), “a publicação circulou com três nomes: nas seis primeiras edições saiu como Cadernos de Jornalismo. Em seguida, como Cadernos de Jornalismo e Editoração e, finalmente, como Cadernos de Jornalismo e Comunicação.” Na citação em questão, mantivemos a escolha da autora.

Paralelamente, outras atividades começaram a surgir no país: em 1972 nasceram os *Cadernos de Comunicação Proal*, da Editora e Comunicação Proal, de Manoel Carlos da Conceição Chaparro, Francisco Gaudêncio Torquato do Rêgo e Carlos Eduardo Lins da Silva, uma publicação sobre a mídia que circulava no meio acadêmico; em 1977, o *Jornal da Cesta*, coluna publicada no jornal alternativo *Pasquim*; e o livro *O papel do jornal*, também de Dines (LOURES, 2008).

O conjunto destas experiências, ainda que isoladas e pouco duradouras, ajudaram a construir o que é conhecido como *media criticism* no Brasil. Dines, em artigo publicado nos anais da Intercom, em 1982, enfatiza o caráter rebelde da atividade. Segundo o jornalista, o crítico de mídia precisa se reconhecer como “um maldito, um renunciante, abrindo mão de um lugar ao sol no *establishment*” (DINES, 1982, p. 151). E defende que “o *media criticism*, como de resto toda a função crítica levada às últimas consequências, é necessariamente subversivo” (Ibid., p. 152). Para que o *media criticism* exista “é indispensável que seja vocalizado sem constrangimentos, à margem do *status quo* e, não, esmagado dentro dele.” (Ibid., p. 151). E sugere que a crítica abasteça a imprensa alternativa, nas quais as pressões internas não interfeririam na avaliação do jornalismo.

Na opinião de Dines, aqueles que consideram séria a atividade de crítico deveriam “acrescentar uma contribuição pessoal no exame de obras ou atuações” ou “procurar fazer dissecações sobre os usos, costumes e das ideias em voga” (Ibid., p. 148). Ele lança algumas noções sobre um modo de operação do crítico de mídia. Contudo, sua preocupação, naquele momento histórico, tomava a crítica de mídia como uma resistência aos grandes veículos de comunicação, que (já) monopolizavam o cenário da mídia no Brasil, país em busca de redemocratização. Por isso, mais do que apresentar um modo para se fazer a crítica, o autor defendia sua importância, explicando a sua função no meio midiático e os possíveis resultados da sua resistência. Com isso, aponta a direção em que a crítica de mídia segue no Brasil: um espaço de enunciação externo aos jornais, oferecendo uma resistência ao jornalismo enquanto instituição, ou seja, com a sua relação com a política, na forma de observação e monitoramento das práticas midiáticas, especialmente com as funções de exigir uma melhor atuação da imprensa e, ao mesmo tempo, ensinar o público a ler a mídia.

Quase 15 anos após da publicação do artigo, o jornalista encabeça uma das iniciativas mais conhecidas e persistentes de crítica no Brasil, o site *Observatório da Imprensa* (OI). Lançado em 1996, com o lema “Você nunca mais vai ler jornal do mesmo jeito”, o projeto surgiu dentro do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e atualmente é mantido pelo Instituto para o Desenvolvimento do Jornalismo (Projor), organização social sem fins lucrativos voltada para atividades de formação, treinamento, reciclagem e consultoria. A inspiração veio do Observatório de Imprensa de Lisboa, de Portugal e, em seu próprio site, o OI de Dines se define como um “fórum permanente onde os usuários da mídia – leitores, ouvintes, telespectadores e internautas –, organizados em associações desvinculadas do

<sup>5</sup> Informações disponíveis no site Observatório da Imprensa.

estabelecimento jornalístico, poderão manifestar-se e participar ativamente num processo no qual, até há pouco, desempenhavam o papel de agentes passivos.”<sup>5</sup>. Em 1998, ganhou uma versão televisiva; no rádio, estreou em 2005.

Pesquisas na área de Comunicação recorrentemente levantam a importância do OI no cenário de crítica de mídia brasileira. Loures (2008, p. 165-166) descreve o site como “a experiência de crítica de mídia que alcançou até o momento maior visibilidade na sociedade brasileira”, podendo ser reconhecido como o “pioneiro na prática sistemática do *media criticism*”. Se Dines foi influenciado por modelos norte-americanos e europeus de *media criticism*, as iniciativas encabeçadas por ele no Brasil, especialmente o OI, serviram de motivação para a criação de outros observatórios, criados como entidades civis ou vinculados a universidades. O OI “mobilizou os espíritos críticos e reflexivos em relação ao acompanhamento da atividade jornalística, inspirou também o ambiente acadêmico a fazer parte deste projeto” (GUERRA, 2007, p. 4). Rothberg (2010) identifica os principais interesses dos observatórios:

a) oferecer ao público em geral um conjunto de balizas para avaliar a adequação das mídias jornalísticas em relação ao que delas deve se esperar como compromisso com a cidadania, aqui entendida como direito civil de liberdade de informação; b) compor um meio coadjuvante na formação universitária na área de comunicação e jornalismo; c) divulgar um painel para que os próprios jornalistas sejam incentivados a refletir sobre seus acertos e eventuais falhas. (ROTHBERG, 2010, p. 53).

Em 1998, foi cogitada a possibilidade de criação de uma rede de observatórios, com a intenção de possibilitar um intercâmbio de experiências sobre a rotina e prática da produção de críticas de mídia. Por inúmeras dificuldades, o projeto só veio efetivamente a se concretizar em 2005, quando foi criada a Rede Nacional de Observatório de Imprensa (RenoI), uma associação colaborativa dedicada ao fortalecimento da crítica produzida dentro e fora do ambiente acadêmico. De acordo com Christofolletti e Damas (2006), a “RenoI tem sido ativa, do ponto de vista produtivo, e também consolidado relações. Seus membros têm frequentemente trocado informações [...] Além disso, grupos de debate são articulados em eventos acadêmicos a fim de fortalecer os contatos e as iniciativas”.

Entre 2006 e 2007, levantamento produzido por membros da RenoI registravam a existência de aproximadamente 20 observatórios acadêmicos no Brasil, envolvendo 31 professores-pesquisadores e 220 estudantes em 10 estados. Dados do próprio site da instituição, mais especificamente da seção “Elos da rede”, datados de 2013, indicam que o grupo conta com 13 observatórios acadêmicos ou pertencentes à sociedade civil<sup>6</sup>. Em levantamento feito por Guerra (2007, p. 16), apesar das inúmeras divergências entre os grupos, o pesquisador concluiu que “embora os grupos tenham as suas peculiaridades, que devem ser reconhecidas e respeitadas, há sinais de convergência que podem ser explorados sem que nenhum deles perca a sua própria identidade”.

<sup>6</sup> Informações disponíveis no site da RenoI.

Esses observatórios integrantes do RenoI, bem como outros mecanismos de crítica de mídia já supracitados, como colunas de *ombudsman*, *journalism reviews*, foram categorizados por Bertrand (2002) como *media accountability system* ou meios de responsabilização da mídia (MAS). Em definição proposta pelo autor, os MAS seriam “qualquer meio de incitar a mídia a cumprir adequadamente o seu papel: pode ser uma pessoa ou um grupo, um texto ou um programa, um processo longo ou curto” (BERTRAND, 2002, p. 10). Ao todo, haveria mais de sessenta formatos de MAS, exercendo um “misto de controle de qualidade, serviço ao consumidor, educação contínua e muito mais – não apenas, decerto, auto-regulamentação” (Ibid., p. 35). Em outras palavras, Bertrand (2002, p. 55) considera que “os MAS são armas poderosas, embora brandas, [...] para garantir

que um melhor serviço ao público seja fornecido pelos meios de comunicação e que os jornalistas recuperem a confiança e o favor do público”. Ao depositar suas esperanças na melhoria da mídia por meio da crítica, o autor resume o caráter engajado da literatura existente sobre o assunto. O trabalho de Bertrand, assim como de outros autores que se dedicaram a discutir o tema da crítica, mais do que pensar e discutir teorias ou metodologias sobre crítica de mídia, ou ainda compreender os processos críticos já existentes, acaba por defender a importância da crítica.

O caráter engajado dessa bibliografia torna-se notório quando se percebe que esses autores não apenas se dedicaram a escrever sobre o assunto, mas fazem ou já fizeram parte de algum dispositivo crítico, especialmente dos sites de observatórios de imprensa. De alguma forma, a produção bibliográfica sobre o tema é um meio de validar a própria atividade destes críticos. Seria possível dizer, por exemplo, que Dines (1984; 2012) escreve sobre *media criticism* para legitimar a crítica, mas também para validar a sua posição de crítico. Igual é a postura de autores contemporâneos que escrevem sobre crítica e, ao mesmo tempo, participam de ações como as da Rede Nacional de Observatórios de Imprensa (Renoj)<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Dois exemplos seriam os livros *Observatórios de Mídia e Vitrine de Vidraça* que, ainda que teorizem sobre o assunto, são compostos por autores que também integram alguma rede de observatórios.

Da mesma forma que esses autores reiteram a necessidade de se consolidar a crítica de mídia ao aderirem a essa prática por meio de diferentes dispositivos, eles impõem um tom de militância à crítica em si mesma. Militância que endereça as críticas especialmente aos grandes conglomerados de comunicação, àqueles que a ignoram ou recusam a existência da crítica. Christofolletti (2003), ao identificar os impasses para uma efetiva crítica de mídia no Brasil, vê a concentração do poder midiático nas mãos de poucos grupos como um dos principais entraves para o desenvolvimento dessa prática. Dines (1982, p. 151), por sua vez, julga necessário que a crítica destine-se a “enquadrar a estrutura que cria, estimula e orienta” o jornalismo tal como é praticado nos dias de hoje e que, automaticamente, marginaliza os *media critics*. As críticas são também no entendimento de Christofolletti e Motta (2008, p. 21) “uma resistência ao excessivo centralismo da mídia e impermeabilidade da indústria cultural e informativa”.

Em decorrência de seu caráter reativo e de contraposição, as críticas se distanciam da ideia de uma análise baseada em critérios. Ao analisar mais detidamente o caso do *Observatório da Imprensa*, Braga (2006, p. 115) constata que a crítica publicada no site se “afasta decididamente da possibilidade de ‘distanciamento crítico’ ou de análise estritamente ‘profissional’, digamos técnica, baseadas nas ‘boas regras’ do bem apurar e do bem redigir”. Ou seja, eles não observam detalhadamente ou descrevem como o jornalismo atua, mas impõem um padrão de exigências sobre como ele deveria atuar. Braga (2006, p. 131) conclui que o OI tenta “esclarecer (as posições defendidas) e obter a adesão para esse [o seu] ponto de vista”. Em decorrência dessa característica de militância, esse observatório funcionaria, na análise de Albuquerque, Ladeira e Silva (2001), mais como um agente, catalisando opiniões que se assemelhem à posição que pretende defender do que uma arena aberta ao debate sobre a mídia.

[o lugar da edição] permite ao Observatório da Imprensa não apenas destacar o seu próprio discurso, como também hierarquizar os demais, atribuindo-lhes maior ou menor pertinência. Em decorrência disso, o Observatório, não obstante ser um espaço polifônico, se apresenta como um espaço muito menos plural do que nos parecia ser em princípio. (ALBUQUERQUE; LADEIRA; SILVA, 2001, p. 185).

### Considerações finais

Hoje, cada vez que uma notícia, uma cobertura jornalística ou um tema recebe comentários de críticos, o debate gira em torno de “esmiuçar incansavelmente o

verdadeiro sentido de ‘interesse público’, ‘jornalismo de qualidade’, ‘liberdade’, ‘responsabilidade’” fazendo com que a discussão “se dissolva em um debate filosófico sobre valores universais e natureza humana” (BERTRAND, 2002, p. 53). Também Carey (1974, p. 243) preocupa-se com a possibilidade de que estes dispositivos de crítica de mídia possam se tornar meros processos burocráticos, discutindo sobre os hábitos abstratos da profissão, o direito à informação, os recursos de proteção aos repórteres, as normas e os cânones da profissão, não ajudando no entendimento das práticas jornalísticas como elas realmente funcionam e não necessariamente sobre como elas deveriam funcionar.

Para Braga (2006, p. 60), não soubemos ainda desenvolver, no campo midiático, dispositivos críticos capazes “de tensionar produtivamente os trabalhos de criação e produção, nem eficazmente estimular, cobrar, avaliar e selecionar bons produtos, nem ainda oferecer bases eficazes para interpretação direta no ambiente do usuário”. Como sugestão, o autor propõe analisar mais especificamente os produtos, assim como já ocorre tradicionalmente na crítica cultural. De acordo com Braga (2006, p. 61), “quanto mais desenvolvidos sejam os dispositivos críticos, mais provavelmente eles se voltam para a análise de produtos específicos (e menos para análises do meio em sua generalidade)”. As principais análises críticas sobre o jornalismo, hoje, acabariam por investigá-lo mais como um meio de comunicação, como a televisão, o jornal e o rádio, em vez de se dedicar a observar diferentes produtos que compõem esses meios, indicando possíveis similaridades e diferenças.

Esses apontamentos históricos sinalizam para o complexo debate sobre quem deve ou pode fazer a crítica de mídia noticiosa. Embora diga que a crítica à imprensa não deva ser exclusiva de jornais e jornalistas profissionais (CAREY, 1974, p. 239), Carey dá peso para “o incentivo de uma tradição ativa e crítica e um corpo importante de críticos profissionais” (Ibidem, p. 240)<sup>8</sup>. No esforço de pensar além da defesa da necessidade da crítica aos meios de comunicação, Ciro Marcondes Filho percebe um vazio de sugestões de *como a crítica deve proceder* e pergunta “quem pode fazer a crítica?”, “que critérios (valores) deve utilizar?”, “com que intencionalidade a crítica resgata seu sentido na sociedade atual?” (MARCONDES FILHO, 2002, p. 22). Temos aqui apontadas pelo autor questões centrais nessa discussão: (1) da autoridade, direito e liberdade para criticar; (2) dos parâmetros de como se operar a valoração da qualidade do objeto que está sob apreciação; e (3) da finalidade última de qualquer crítica, que deseja, extrapolando o esforço de compreensão, promover alguma ação de transformação do mundo ao redor. Silva e Soares agregam uma quarta questão: “a quem cabe sistematizar, aprimorar ou desenvolver os critérios de apreciação dos produtos midiáticos com base em seus antecedentes e desdobramentos?”, e sugerem que a crítica de mídia no país “está reclamando ser tratada como campo particular de pesquisa e ensino” (SILVA; SOARES, 2013, p. 836). Dentro desse campo, a crítica de notícia demandará investimento acadêmico em suas particularidades.

<sup>8</sup>“The proper response is not a retreat behind slogans and defensive postures but encouragement of an active and critical tradition and an important body of professional’s critics.”

### Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE, A.; LADEIRA, J. D. M.; SILVA, M. A. R. Media criticism à brasileira: o Observatório da Imprensa. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, Rio de Janeiro, v. XXV, n. 2, jul/dez de 2002. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/viewFile/427/396>>. Acesso em 09 nov. 2015.

BERTRAND, Claude-Jean. *O arsenal da democracia: sistemas de responsabilização da mídia*. Bauru: Edusc, 2002.

BITTENCOURT, W. C. Critérios de crítica de mídia noticiosa: uma investigação a partir da polêmica do livro didático. 2014, 162 f. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2014.



BRAGA, J. L. *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus, 2006.

CAREY, J. Journalism and criticism: The case of an undeveloped profession. *The Review of Politics*, v. 36, n. 2, p. 227-249, 1974.

CHRISTOFOLETTI, R. Dez impasses para uma efetiva crítica da mídia no Brasil. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26. Belo Horizonte, setembro de 2003. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2003. [cd-rom]

CHRISTOFOLETTI, R.; DAMAS, S. H. Media watchers: a profile of press criticism in Latin America. *Brazilian Journalism Research*, Brasília, v. 2, n. 2, p. 11-28, jun. 2006.

CHRISTOFOLETTI, R.; MOTTA, L. G. *Observatórios de mídia*. São Paulo: Paulus, 2008. p. 19-38.

DINES, A. 85 anos de crítica de mídia. 2002. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/mt201120021.htm>>. Acesso em: 20 mar. 2013. DINES, A. Mediaticriticism: um espaço mal-dito. In: SILVA, C. E. L. da. *Comunicação, hegemonia e contra-informação*. São Paulo: Editora Cortez, 1982. p. 147-154.

GLASSER, T. O ombudsman de imprensa Unidos nos Estados. In: BERTRAND, C.-J. *O arsenal da democracia*. Bauru: Edusc, 2002. p. 213-221.

GOLDSTEIN, T. *Killing the messenger: 100 years of media criticism*. Nova York: Columbia University Press, 2007.

GUERRA, J. **Rede Nacional de observatórios da imprensa: um panorama inicial**. 2007. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/rede-nacional-de-observatorios-de-imprensa-um-panorama-inicial>>. Acesso em: 15 jul. 2013.

JACOBY, Al. Um ombudsman de jornal: memórias pessoais dos primeiros tempos. In: BERTRAND, Claude-jean. *O arsenal da democracia*. Bauru: Edusc, 2002. p. 223-229.

JAWSNICKER, C. Cadernos de jornalismo e comunicação: iniciativa precursora de media criticism no Brasil. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 150-158, 2008.

HUTCHINS, R. M. et al. *A free and responsible press a general report on mass communication: newspapers, radio, motion pictures, magazines, and books by the commission on freedom of the press*. Chicago: University of Chicago Press, 1947.

LOURES, A. C. C. Pequena história da crítica de mídia no Brasil. Um observatório, mais observatórios. In: CHRISTOFOLETTI, R.; MOTTA, L. G. *Observatórios de mídia*. São Paulo: Paulus, 2008. p. 19-38.

MARCONDES FILHO, C. Media criticism ou o dilema do espetáculo de massas. In: AIDAR PRADO, J. L. (Org.). *Crítica das práticas midiáticas*. São Paulo: Hacker, 2002, p. 14-26.

MELO, J. M. Apresentação. In: DINES, A. *O papel do jornal: uma releitura*. São Paulo: Summus Editorial, 1986.

OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA. Disponível em: <[www.observatoriodaimprensa.com.br](http://www.observatoriodaimprensa.com.br)>. Acesso em: 10 nov. 2015.

OLIVEIRA, Maria Madalena da Costa. *Metajornalismo... ou quando o jornalismo é sujeito do próprio discurso*. 2007. 347 f. Tese (Doutoramento) – Universidade do Minho, Braga, 2007.

PAULINO, F. O. Responsabilidade social da mídia: análise conceitual e perspectivas de aplicação no Brasil, em Portugal e na Espanha. In: CHRISTOFOLETTI, R. *Vitrine e vidraça: crítica de mídia e qualidade no jornalismo*. Covilhã: Labcom Books, 2010. p. 35-52.

REDE NACIONAL DE OBSERVATÓRIOS DE IMPRENSA (RENOI). Disponível em: <<http://renoi.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

ROTHBERG, D. O conceito de enquadramento e sua contribuição à crítica de mídia. In: CHRISTOFOLETTI, R. *Vitrine e vidraça: crítica de mídia e qualidade no jornalismo*. Covilhã: Labcom Books, 2010. p. 53-68.

SILVA, G.; SOARES, R. L. Para pensar a crítica de mídias. *Famecos*, Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 820-839, set./dez. 2013.

SILVA, L. M.; PAULINO, F. O. Por que os observatórios não observam boas práticas. In: CHRISTOFOLETTI, R.; MOTTA, L. G. *Observatórios de mídia: olhares da cidadania*. São Paulo: Paulus, 2008.

# Alteridade em movimento no filme *Cinema aspirinas e urubus*, de Marcelo Gomes

**Afonso Manoel da Silva Barbosa**

Doutorando em Letras pela  
Universidade Federal da Paraíba.  
Participa do grupo de pesquisa Ficção  
audiovisual, Comunicação e Produção  
de Sentido.

E-mail: afonso780@yahoo.com.br

**Luiz Antonio Mousinho  
Magalhães**

Doutor em Teoria e História Literária  
pela Universidade Estadual de  
Campinas. Bolsista de produtividade em  
pesquisa do CNPq e professor associado  
III da Universidade Federal da Paraíba.

E-mail: lmousinho@yahoo.com.br

**Resumo:** Pretendemos analisar o longa-metragem *Cinema aspirinas e urubus*, de Marcelo Gomes, examinando os personagens Johann e Ranulpho, com atenção para suas identidades construídas em diálogo, como gestos de instauração da alteridade. O estudo visa discutir ainda os dados da linguagem cinematográfica utilizados na construção desses embates entre as personalidades do nativo e do estrangeiro, abordando a obra a partir do conceito de dialogismo.

**Palavras-chave:** Cinema; Alteridade; Dialogismo.

**Title:** *Alterity in motion in Cinema aspirins and vultures, by Marcelo Gomes*

**Abstract:** We intend to analyze the movie *Cinema Aspirins and Vultures (Cinema aspirinas e urubus)* by Marcelo Gomes, examining the characters Johann and Ranulpho, focusing on their identities built in dialogue, as gestures of establishment of alterity. Also, this study aims to discuss the data of cinematographic language used in the construction of these conflicts between the personalities of the native and foreign characters, dealing with the work from the concept of dialogism.

**Keywords:** Cinema; Alterity; Dialogism.

Este artigo pretende examinar dados do longa-metragem *Cinema aspirinas e urubus*, de Marcelo Gomes, abordando a obra a partir da observação da construção dos personagens Johann (Peter Ketnath) e Ranulpho (João Miguel), com atenção para suas identidades construídas em diálogo, como gestos de instauração da alteridade. O trabalho se propõe ainda a analisar a construção dos personagens sob a ótica do dialogismo bakhtiniano no âmbito subjetivo e intersubjetivo, assim como a própria obra enquanto produção artística que se relaciona com outros campos discursivos.

O filme narra a história de Johann, um alemão que, para fugir da 2ª Guerra Mundial, veio ao Brasil como vendedor itinerante de aspirinas. Dirigindo um caminhão de sua empresa em meio às veredas do sertão nordestino, ele acaba oferecendo carona a diferentes tipos de pessoas. Uma delas é Ranulpho, um homem ambicioso que pretende ir ao Rio de Janeiro à procura de outras oportunidades de vida. Ele é contratado por Johann enquanto assistente para ajudá-lo na exibição de curtas-metragens que funcionam como propaganda para a venda das pílulas.

Na representação do sertão nordestino proposta pelo filme, as cores possuem predominância sépia e amarronzada, desde o vestuário à escolha dos cenários naturais, trabalhando na construção de um ambiente quente e seco. A caracterização reforça a dificuldade que o nativo tem para lidar com essas condições e aprofunda essa agrura para Johann enquanto estrangeiro não habituado ao ecossistema.

O cinema, como uma arte da representação, “gera produções simbólicas que exprimem mais ou menos diretamente, mais ou menos explicitamente, mais ou menos conscientemente, um (ou vários) ponto(s) de vista sobre o mundo real” (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 61). Lidamos com a forma que Johann e Ranulpho enxergam o mundo e a complementariedade que essas visões acaba alcançando no *road movie*. Para o nosso estudo, destacamos que “o filme é, portanto, o ponto de partida e de chegada da análise” (Ibid., p. 15). O estudo da construção de uma obra como um longa-metragem deve ressaltar os “elementos sociais que formam a sua matéria, as circunstâncias que influíram na sua elaboração, ou para a sua função na sociedade” (CANDIDO, 1980, p. 11-12). Destacamos, entretanto, que esses dados precisam ser “considerados segundo a função que exercem na economia interna da obra” (Loc. cit.).

No sentido de amplificar a discussão acerca da alteridade, Charles Taylor é preciso quando destaca que “a verdadeira compreensão nas relações humanas exige a paciente identificação e desconstrução das facetas de nossas suposições implícitas que distorcem a realidade do ‘outro’” (TAYLOR, 2002, p. 14-15). Com isso, “o momento crucial ocorre quando as diferenças do ‘outro’ podem ser percebidas não como erros ou defeitos ou ainda como produto de uma versão menor, subdesenvolvida, do que somos, mas como um desafio colocado por uma alternativa humana viável” (Loc. cit.).

Quando trazemos esse debate para o filme de Marcelo Gomes, deparamos com uma construção narrativa que perpassa essas questões. Elas não estão fincadas apenas na aparente ambivalência entre seus protagonistas, mas também engloba a estrutura arquitetada para nos mostrar além dos conflitos entre o nativo e o estrangeiro. Entre outros motivos, os embates se dão no âmbito interno de cada personagem – porque o nativo quer ser estrangeiro assim como o estrangeiro quer ser nativo – ambos numa busca pelo autoexílio, pela redenção poeticamente materializada em forma de travessia.

No entanto, de maneira mais clara, esse choque se dá ainda no âmbito cultural mais evidente entre Ranulpho e Johann. Eles têm a estrada, com sua simbologia cíclica enquanto ambiente catalisador de suas percepções sobre o outro, para

desencadear um processo de permuta de sentidos. De um lado, o alemão que queria fugir da Guerra; de outro, o retirante que busca melhores condições de vida. Um quer sair, o outro quer ficar: ambos, aos poucos, se reconhecendo simbioticamente num processo que é gerado de um entendimento do outro a partir de uma “compreensão modificada de si mesmo, uma mudança de identidade que [altera] nossos objetivos e nossos valores” (Loc. cit.).

### Recursos metafóricos e cinematográficos no sertão nordestino

*Cinema aspirinas e urubus* se constitui de uma teia de sutilezas onde é possível observar que as metáforas apresentam-se num “movimento da ambiguidade, e da ausência presentificada” (NUNES, 1993, p. 61). O próprio título do filme que, além de corroborar com a peculiaridade metalinguística da obra, pode também ser compreendido como uma maneira de reforçar o pressuposto comercial da franquia das pílulas, já que não há vírgula entre as palavras “cinema” e “aspirinas”.

Podemos examinar esse dado nos detendo a essa construção sem vírgulas e refletindo acerca do arrebatamento que as exposições das propagandas a céu aberto proporcionavam ao público. Não só o cinema pode adquirir um viés *ácido acetilsalicílico*, mas a arte, em suas diversas manifestações, é capaz de entorpecer, anestesiá-la. Pode servir eminentemente ao entretenimento ou instigar a criticidade. Pode ainda possuir essas duas facetas numa só obra. E tudo isso está ainda sujeito ao complexo espectro de reação de cada espectador. No entanto, o filme procura representar esse primeiro contato dos sertanejos com as projeções de forma a evidenciar que eles se interessavam mais pela exibição do que pelo remédio. Ou melhor, mais pelo remédio por conta da exibição.

Quando partimos para uma leitura do título escandindo-o como um verso poético, constatamos uma construção de nove sílabas com forte aliteração com o som do “s”. O nome do filme, povoado com as cinco vogais, apresenta duas paroxítonas e uma oxítona que se unem em divisões e subdivisões estrategicamente interpoladas:

Ci / ne / ma as / pi / ri / nas / e u / ru / bus.

Ou:

Ci / ne / X / pi / ri / X / e u / ru / X

Esse construto dá força à última – e única oxítona – palavra do título, mostrando ainda depois de cada duas sílabas uma terceira com a presença da letra “s”. Essa presença intercalada parece realçar certo dado cíclico de idas e vindas que o próprio filme reafirma em sua narrativa.

É possível ainda assinalar mais detidamente que o uso do título nessa estrutura nos apresenta um dado interpretativo quanto ao poderio propagandístico e logístico da indústria farmacêutica já na época em que a história se passa diegeticamente. Dentre várias possibilidades multifacetadas de leituras e de proliferação de sentidos, o termo “urubus”, em relação ao mercenarismo farmacêutico, pode ser compreendido a partir da peculiaridade dessas aves de rapina que sobrevoam carcaças e se alimentam do resto de outros animais.

O uso da *handcamera* concede maior urgência no efeito produzido por algumas cenas. O recurso ajuda a intensificar uma sensação de certo desconforto por parte dos personagens que estão, com frequência, acomodando-se para o descanso no chão ou no caminhão e estão sempre chegando e partindo de algum lugar.

Esse artifício também explora de maneira eficaz os silêncios na convivência entre Johann e Ranulpho, sugerindo, a partir dos não ditos, sentimentos de rivalidade,

desaprovação e ciúmes, como na sequência em que eles dão carona à Jovelina. As conversas na boleia do caminhão apresentam-se, por vezes, em cenas com poucos planos ou em cenas que, quando fracionadas em vários planos, não se utilizam do clássico esquema campo/contracampo para captar as reações dos personagens frente às declarações do outro.

A fauna presente no habitat sertanejo nordestino é utilizada no longa-metragem de forma a dar referencialidade ao lugar, mas possui ainda um elo com o poético, gerando efeitos de sentido a partir da relação estabelecida entre ela e os personagens. Apesar de ter sido picado por uma cobra, num evento muito doloroso e com risco de morte, Johann evita matar uma cascavel que lhe arma um bote quando ele está no mato, tentando se livrar de seus documentos para não participar da Guerra.

O gesto do personagem intensifica sua postura “antibelicista”, sobretudo quando pensamos nas atribuições que ele havia passado, como a prostração por conta do envenenamento. No entanto, Johann parece reconhecer que, com sua identidade em transmutação (jogando a “antiga” fora), ele agora coexiste num ambiente onde outros seres já habitavam. A adaptação do personagem comporta certa dose de uma visão holística e faz parte do crescimento dele no filme, especialmente, nesse contato com elementos diferentes daqueles com os quais ele estava habituado a conviver a partir da sua antiga identidade.

Podemos observar ainda a questão relacionada ao uso diegético dos urubus em cenas mais próximas ao final do filme, em ambientações que destacam as agruras de uma terra seca e com poucas perspectivas. Por um lado, temos a interpretação do próprio diretor da obra, assinalando que, “naquele momento do filme, o urubu representa as mazelas que pairam sobre as nossas vidas, sejam das pessoas que estão indo de trem pra Amazônia ou de trem para o campo de concentração” (OMELETE, 2005).

Por outro lado, também podemos inferir que as aves revelam e colaboram com o patamar cíclico do filme em relação ao trânsito, ao fato de se estar em movimento contínuo. Isso pode ser percebido seja com Johann que parte de trem para a Amazônia ou com Ranulpho que parte, de caminhão, para o Rio de Janeiro. É possível ainda compreender que os urubus representam certo *status* de sobrevivência em determinados ambientes hostis, alimentando-se dos restos, e cujo elemento simbólico resvala na miserabilidade, seja ela na indústria da seca nordestina ou no Velho Mundo, onde “as bombas caem do céu”. No entanto, apesar das dificuldades, aqueles pássaros também possuem o mecanismo e a força necessária para partir sempre que preciso. Como característica ecológica, os urubus possuem ainda uma importante função no ecossistema, contribuindo sobremaneira para a retirada de carcaças de outros animais em decomposição do meio ambiente. Dessa forma, pensando a construção da obra, é possível reforçar a peculiaridade dessa ave de rapina em relação à vida e à morte no contexto do sertão nordestino e da Segunda Guerra Mundial.

Sobretudo no início e no final do longa-metragem, a fotografia se desdobra numa estética que nos remete ao filme *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, cujo efeito de luz saturada intensifica a percepção do ambiente quente e seco. Observamos esse procedimento à luz do dialogismo bakhtiniano, no qual há a compreensão de que essas relações intertextuais se desenvolvem a partir da ideia de que o texto é composto por “um ‘tecido de vozes’, ou de muitos textos ou discursos, que se entrecruzam, se completam” (BARROS, 1997, p. 34).

Além disso, esse recurso de saturação nos dá a impressão de que o *fade in* do começo abre essa “cortina” para o filme se desdobrar e o *fade out*, na outra ponta da obra, fecha essa mesma “cortina”, encerrando o longa-metragem. Naquele primeiro momento, com Johann dirigindo o caminhão e, no segundo, Ranulpho



fazendo o mesmo; o que configura o aporte cíclico do filme, ou seja, o estar em trânsito: a trajetória sendo mais importante que a chegada.

A trilha sonora também cumpre um papel semelhante nesse sistema rotatório e itinerante. Além do som de uma sanfoneira que se apresenta num prostíbulo em Triunfo, o registro musical do filme possui um comprometimento estético em larga escala atrelado à programação do rádio do caminhão, que se divide entre boletins geopolíticos e canções da época. A música *Serra da Boa Esperança*<sup>1</sup>, de Lamartine Babo, na gravação de Francisco Alves, destaca-se por acompanhar a estrutura deflagrada pelo *fade in* e o *fade out*, como assinalamos anteriormente. Os versos “no coração de quem vai/No coração de quem vem [...] Parto levando saudades/ Saudade deixando [...] Ó, minha serra, eis a hora do adeus, vou-me embora” (BABO, 1937) caracterizam de forma ainda mais incisiva o tom andarilho de um começo, meio e fim em estágio permanente de rotação.

### Metalinguagem e alteridade: o espelho confrontado

O estatuto metalinguístico da obra vai além da referência dada no título do filme de Marcelo Gomes. Ela se dá, evidentemente, pelo uso em cena do projetor e dos fotogramas, mas investe além da utilização mecânica do equipamento. Devemos atentar para a forma como esses recursos são ressignificados. Um dos artifícios empregados para retratar o encantamento com a projeção cinematográfica se dá pela curiosidade de Ranulpho e ato simbólico de interceptar as propagandas de aspirinas, fazendo-as serem exibidas na palma de sua mão.

Outro artifício que complementa essa conotação autorreflexiva é a veiculação da palavra “fim”, em tela cheia, ainda no meio do filme. Funcionando como “uma amputação de elementos discursivos suscetíveis de serem recuperados pelo contexto” (REIS; LOPES, 1988, p. 243), a elipse serve para dinamizar o tempo na obra, ao omitir a exibição novamente da propaganda das aspirinas, mas dando a entender que ela foi realizada.

A propaganda das aspirinas é trabalhada no longa-metragem a partir do uso de elementos cinematográficos como estratégia de convencimento. No escuro natural da noite sertaneja, uma sala de cinema é improvisada ao ar livre, em um gesto que impressiona os cidadãos interioranos, impelindo-os em direção ao consumo do produto, mesmo que o interesse de alguns ali seja maior pelo que o projetor exhibe. “De fato, tão intenso é o fascínio que esta arte exerce sobre as multidões que os elementos e processos de seu consumo não estão longe daqueles que engendram e presidem o fenômeno do mito” (BRITO, 1995, p. 223).

A consciência de Johann sobre o poderio dessa ferramenta fica evidente nas palavras do próprio personagem quando ele está negociando a venda do seu equipamento de trabalho para um “empresário” em Triunfo: “Os filmes são muito bem feitos. Eles impressionam todo mundo. Uma pessoa que nunca ter (sic) dor de cabeça, vai começar a ter só pra tomar remédio”<sup>2</sup>.

Quando pensamos em alteridade, nos voltamos para os estudos de Robert Stam sobre o pensador russo Mikhail Bakhtin, sobretudo por compreendermos que “mais do que simplesmente ‘tolerar’ a diferença, a abordagem bakhtiniana respeita-a e até a aplaude” (STAM, 2000, p. 14). Nesse sentido, a relação de Johann e Ranulpho está imersa nessa prerrogativa e a diferença no tipo de discurso manifestado vai produzir novas formas de se observar o mundo por ambos os personagens.

Vale ressaltar ainda que Bakhtin “mostra que, ao [depararmos] com a subjetividade alheia, adquirimos a certeza de nossa própria interioridade e da parcialidade irreduzível de nossa própria experiência” (COSTA, 2002, p. 11). O filme demonstra esse contraponto na forma como Johann e Ranulpho lidam com

<sup>1</sup>BABO, Lamartine. *Serra da Boa Esperança*. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/lamartine-babo/serra-da-boa-esperanca.html>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

<sup>2</sup>Temos a noção, no entanto, de que a obra hiperboliza essa característica avassaladora do cinema na fala de Johann e que não se trata de uma proposta do próprio filme debater essa questão pragmaticamente. Sabemos que a discussão em torno da recepção cinematográfica, em sua visão mais radicalizada e apocalíptica feita por estudiosos da Escola de Frankfurt, já foi desmistificada por inúmeros autores. Deixamos aqui apenas o registro, a título de informação, das considerações de Martín-Barbero em forma de sugestão bibliográfica a respeito do tema no livro *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, mais precisamente o capítulo *Indústria cultural: capitalismo e legitimação*.

suas diferenças no percurso que realizam. A inserção de outros personagens que também pegam carona no caminhão ou que vão assistir aos comerciais da aspirina reforça esse dado, pois a presença deles acaba gerando reações diferentes por parte dos protagonistas.

Nesse contexto, a forma acolhedora com a qual Johann trata as pessoas contrasta com a postura antipática que Ranulpho se relaciona com boa parte daqueles com quem mantém contato, apesar de ele ser o nativo e aquele o estrangeiro. As discrepâncias ajudam a formatar a ideia de que “ser significa comunicar-se dialogicamente. Quando termina o diálogo, tudo termina” (BAKHTIN *apud* STAM, 2000, p. 72). O percurso abre espaço para o aprendizado mútuo, além de colocar em evidência questões de alteridade e identidade.

Podemos aqui relacionar o conceito de alteridade ao de antropofagia. Para isso, assinalamos as considerações de Lévi-Strauss a respeito de alguns tipos de práticas antropofágicas quando ele aponta que elas podem caracterizar-se a partir “de uma causa mística, mágica ou religiosa: assim, a ingestão de uma parcela do corpo de um ascendente ou de um fragmento de um cadáver inimigo pode permitir a incorporação das suas virtudes ou ainda a neutralização do seu poder” (LÉVI-STRAUSS, [19--], p. 485).

Já a alteridade, quando observada sob um dos vieses bakhtinianos, nos é apresentada de forma que:

Na existência interior do outro, tal como é vivida por mim (vivida de modo ativo, na categoria alteridade), o que, de um lado, pertence à existência e, do outro lado, ao dever ser, não se situa numa relação conflituosa de hostilidade, mas se constitui num conjunto de fatos que entram em fusão orgânica num único e mesmo plano dos valores. (BAKHTIN, 1997, p. 134).

Dadas as acepções, é possível correlacioná-las, em relação aos personagens, a um deslocamento do que representaria ameaça e migra rumo ao compartilhamento de vivências e saberes, fazendo com que, mutuamente, Ranulpho e Johann se tornem mais fortes para o futuro que o final aberto do filme aponta. Esse conflito gera diálogo – para falarmos uma vez mais com Bakhtin – e, em *Cinema aspirinas e urubus*, muitas vezes está no espaço reduzido da boleia do caminhão para produzir sentido em enquadramentos que metaforizam efetivamente antropofagia e alteridade.

Dessa forma, somando-se os dois conceitos, observamos particularidades que se aglutinam e que nos ajudam a compreender a relação estabelecida entre os personagens do filme. É importante frisar que esse é um dado peculiar em filmes de estrada, em que o acirramento, a tensão e, muitas vezes com efeito distensivo, o aprendizado e as relações de amizade funcionam como *leitmotiv*<sup>3</sup> na construção narrativa.

Northrop Frye, ao dissertar a respeito da importância do elemento lúdico na arte, assinala que “brincar com o sacrifício humano parece constituir um tema importante da comédia irônica” (1973, p.51). O filme não possui esse viés interpretativo enquanto dado permanente, mas podemos dizer que a utilização dessa proposta pode ser constatada em sequências como aquela em os personagens, já embriagados no final da noite, forjam um campo de batalha e simulam um combate bélico.

Diegeticamente, a cena se passa no dia em que Johann é notificado sobre o decreto presidencial que declara guerra à Alemanha, enfatizando que o vendedor de aspirinas precisa deixar o país e partir de volta à sua terra natal ou ir para um campo de concentração no interior de São Paulo. Embriagados, Johann

<sup>3</sup> Ou seja, apresentam-se como fios condutores de trechos importantes da trama. Segundo Carlos Ceia, o recurso pode ser utilizado “para fazer referência a todos aqueles motivos recorrentes que, no seio de uma narrativa, se encontram intimamente associados a determinadas personagens, objetos, situações ou conceitos abstratos” (CEIA, 2015).



e Ranulpho, que estariam em lados antagônicos por seus respectivos países, compõem ali no sertão nordestino um simulacro quase infantil da Guerra, num movimento lúdico e catártico.

A construção do processo de identificação entre os personagens é fundamentada na narrativa de modo que as diferenças não sejam anuladas, sem inferiorização do outro e assim representando poeticamente o conceito de alteridade. De certa forma, as diferenças são evidenciadas e celebradas, numa representação em que os choques são constantes e servem de motor para produzir sentido dentro do filme.

O acúmulo de conhecimento e o repertório de cada um deles se transformam em dispositivos de troca a partir de “uma pluralidade de vozes que não se fundem em uma consciência, mas que, em vez disso, existem em registros diferentes, gerando um dinamismo dialógico entre elas próprias” (STAM, 2000, p. 96). De um lado, temos Johann ensinando o manuseio dos fotogramas e do projetor cinematográfico, além, claro, das aulas de direção. De outro, temos Ranulpho como uma espécie de tradutor, mediando a compreensão das palavras e do ecossistema, sendo o elo mais preciso entre o alemão e a terra estrangeira. Essa reciprocidade talvez tenha diminuído certo desconforto de Johann e sua sensação de inadequação e talvez tenha ajudado a Ranulpho a sentir mais empatia em relação a seus conterrâneos, além de lhe abrir possibilidades mais venturosas.

O final do filme não nos dá respostas efetivas sobre a sorte dos dois personagens, deixando, de certa forma, a costura ser finalizada pelo espectador, numa perspectiva “fora dos limites do quadro” (XAVIER, 2008, p. 20). *Cinema aspirinas e urubus* aposta na travessia geográfica e também subjetiva, numa narrativa de viagem na qual o percurso é mais importante que o destino e em que os personagens principais deixaram marcas indeléveis um no outro.

### Referências Bibliográficas

BABO, L. *Serra da Boa Esperança*, composição de 1937. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/lamartine-babo/serra-da-boa-esperanca.html>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROS, D. L. P. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

BRITO, J. B. de. *Imagens amadas: ensaios de crítica e teoria do cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1980.

CEIA, C. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=895&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=895&Itemid=2)>. Acesso em: 11 ago. 2015.

COSTA, C. *Ficção, comunicação e mídias*. São Paulo: Editora Senac, 2002.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes Trópicos*. Tradução de Jorge Constante. Lisboa: Portugalia Editora; São Paulo: Martins Fontes, [19--].

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Prefácio de Néstor García Canclini. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

NUNES, P. *Cinema e poética*. 1. ed. Maceió: Trilha editorial, Sergasa, 1993.

OMELETE. *Omelete entrevista: O diretor de Cinema, aspirinas e urubus*. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/cinema/omelete-entrevista-o-diretor-de-cinema-aspirinas-e-urubus/#.U1gsSPldU2g>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

REIS, C.; LOPES, A. C. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

STAM, R. *Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 2000.

TAYLOR, C. 2002. A distorção objetiva das culturas. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 14-15, 11 ago. 2002. Disponível em: <[www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1108200209.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1108200209.htm)>. Acesso em: 11 ago. 2015.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Herbert Richers; Luiz Carlos Barreto; Danilo Trelles. Rio de Janeiro: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, 1963. (103 min.). son., color.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

# O passado inabordável e a necessidade de imaginação: *Tabu*, de Miguel Gomes

**Mariana Duccini Junqueira  
da Silva**

Doutora em Ciências da Comunicação  
pela Escola de Comunicação e Artes da  
Universidade de São Paulo. Professora  
do Insper Instituto de Ensino e Pesquisa.  
E-mail: marianaduccini@gmail.com

**Resumo:** *Tabu* (2012), filme do realizador português Miguel Gomes, assume expressividade artística pela articulação de um enredo tecido por fragmentos de narrativas memorialísticas, em que esse arranjo se torna o principal aspecto constituinte da obra. A esse respeito, sobrevém ainda uma disposição ficcional, como gênero narrativo, que conforma a realização. Certa “romantização” de eventos históricos específicos, cremos, potencializa em nosso objeto a expressão da dinâmica memorialística: o retorno ao tempo perdido, a um outrora mítico, é uma empreitada impossível por natureza, inextricável de arranjos narrativos, ainda quando tratar de episódios que tiveram lugar na realidade.

**Palavras-chave:** *Tabu*; Memória; Ficção; História; Colonialismo português.

**Title:** The unapproachable past and the need for imagination: *Tabu*, by Miguel Gomes

**Abstract:** Portuguese director Miguel Gomes’s movie *Tabu* (2012) acquires artistic expressivity through a plot woven by fragments of reminiscent narratives, which become the main aspect of the film. In this regard, a fictional disposition ensues as a narrative genre, which conforms the performance. We believe that, in this subject, a certain “romanticizing” of specific historical events enhances the expression of the reminiscing dynamics: the return to a lost time, a mythical past, is an impossible task by nature, inextricable from narrative procedures, even when it evokes episodes that took place in reality.

**Keywords:** *Tabu*; Memory; Fiction; History; Portuguese colonialism.

Pelo menos, se me fosse concedido tempo suficiente para terminar a minha obra, não deixaria eu, primeiro, de nela descrever os homens, o que os faria se assemelharem a criaturas monstruosas, como se ocupassem um lugar tão considerável, ao lado daquele tão restrito que lhes é reservado no espaço, um lugar, ao contrário, prolongado sem medida – visto que atingem simultaneamente, como gigantes mergulhados nos anos, épocas tão distantes vividas por eles, entre os quais tantos dias vieram se colocar – no Tempo (*Em busca do tempo perdido*, Proust).

A inscrição da vida dos homens em um Tempo que se prolonga indefinidamente, conforme a aventura literária de Proust, não se perfaz senão como um arranjo específico de experiências memorialísticas que, em um presente enunciativo, precipitam-se na forma de uma narrativa. O presente é, assim, o tempo por excelência da memória: a única maneira de se contemplar o tempo perdido é incrustá-lo em um momento atual, eivando-o de sentidos que dão compleição às próprias experiências dos sujeitos. Se no passado sempre resta algo de inabordável (SARLO, 2007), é porque o esquecimento é a força constitutiva da memória, aquilo que a *obriga* à reelaboração do outrora vivido.

Uma recordação surge ao espírito sob a forma de uma imagem que, espontaneamente, se dá como signo de qualquer coisa diferente, realmente ausente, mas que consideramos como tendo existido no passado [...]. O passado está, por assim dizer, presente na imagem como signo da sua ausência, mas trata-se de uma ausência que, não estando mais, é tida como tendo estado. (RICOEUR, 2003).

Em um esforço para reencontrar aquilo que só se materializa nos termos de uma ausência, o trabalho de memória (ou, mais especificamente, de rememoração) tem de se haver com as lacunas próprias a toda ordenação narrativa, sempre da ordem da organização e da seleção. Se o acontecimento se instala situadamente no tempo, é como relato que se reveste de uma possibilidade, ainda que precária, de permanência. É assim que o próprio sentido da história tem a memória como um de seus objetos privilegiados<sup>1</sup>, contemplando o esquecimento constitutivo como força motriz para a resignificação de eventos historicamente estabelecidos. Sobre o *velho* vigora, então, o *novo*, o *inédito* possível. Por outras palavras, a construção dos sentidos não é outra coisa que a revisitação – e frequentemente o deslocamento – de versões já bem assentadas em um repertório coletivo: existe nessa dinâmica um “saber discursivo que faz com que, ao falarmos, nossas palavras façam sentido. [A memória] se constitui pelo já-dito que possibilita todo dizer” (ORLANDI, 2007, p. 64).

*Tabu* (2012), filme do realizador português Miguel Gomes, assume expressividade artística pela articulação de um enredo ficcional totalmente tecido por fragmentos de narrativas memorialísticas, em que esse arranjo se torna o principal aspecto constituinte da obra. De maneira mais abrangente, porque o dado histórico retorcido por uma operação de memória aparece como marca de um posicionamento enunciativo. Aqui, coexistem tanto a rememoração de um episódio sócio-político capital da história portuguesa (o processo de neocolonialismo empreendido em terras africanas nos anos 1950-1960) quanto a própria memória do cinema como instituição cultural (em alusão ao período clássico de Hollywood, sobretudo a partir dos anos 1930). De maneira mais situada, porque a diegese fílmica traz as categorias de tempo, espaço e personagens imbricadas a uma estrutura narrativa díptica<sup>2</sup>, que enlaça o presente e o passado, o aqui e o alhures, a velhice e a juventude – dualidades dispostas em correspondência com as duas porções temáticas (à parte um breve prólogo) em que o filme se divide: “Paraíso perdido” e “Paraíso”.

Nosso intento analítico, entretanto, não se orienta aqui pelo “desembaraçamento” dos feixes de memória que sustentam o enredo fílmico (por um lado, aqueles que

<sup>1</sup> Ricoeur (2003) alude ao estabelecimento da história cultural nos termos de uma reordenação do estatuto da memória, que passa, então, de matriz da história a objeto da história; trata-se da inserção dessa disciplina no âmbito de outros fenômenos culturais encarados como representações.

<sup>2</sup> Essa estruturação é bastante própria à obra cinematográfica de longa-metragem de Gomes, como atestam os filmes anteriores: *A cara que mereces* (2004), em que a dualidade se perfaz em termos metalinguísticos (um filme que se engendra dentro do próprio filme), e *Aquele querido mês de agosto* (2008), em que o contraste se faz entre o regime ficcional e o regime documental.

se situam macroestruturalmente, em termos de processos da história portuguesa e da história do cinema, que a seu modo se inscreveram na realidade social; por outro, aqueles mais circunscritos, componentes da tessitura episódica de *Tabu*, em que o exercício ficcional de rememoração pelos personagens reelabora os dramas existenciais que vivenciaram). Trata-se, ao contrário, de percorrer as estratégias pelas quais a obra, em chave poética, celebra o amplo domínio da memória, imiscuindo na “grande história” os episódios particulares.

A esse respeito, sobrevém ainda a referida disposição ficcional, como gênero narrativo, que conforma a realização. Certa “romantização” de eventos históricos específicos, cremos, potencializa em nosso objeto a expressão máxima da dinâmica memorialística: o retorno ao “tempo perdido”, a um outrora mítico, é uma empreitada falha por natureza, inextricável de um arranjo narrativo, mesmo quando tratar de episódios que tiveram lugar na realidade.

Isso porque não se reencontra o tempo perdido senão por meio de artifícios de lembrança, eles próprios lacunares. Se nenhum evento pode ser reconstituído em sua totalidade (suas temporalidades múltiplas, seus ditos e interditos, suas certezas e suas esquivas), é entretanto sob a ordem das ficções – e somente assim – que as vivências podem ser significadas e comunicadas. Por ficção, em sentido amplo, entendemos as operações que tornam inteligível uma “ordem do mundo”, um trabalho de construção que distribui os modos pelos quais os sujeitos tomam parte em um universo sensível comum (RANCIÈRE, 2005), têm suas experiências compreendidas e valoradas.

No filme de Gomes, a modulação patentemente ficcional (em contraste com uma disposição documentarizante, ainda que certo grau de ambivalência possa ser depreendido em *Tabu*<sup>3</sup>) confere autossuficiência à narrativa, que se torna tanto mais complexa na medida de sua ordenação por *flashbacks* que vão desvendando o enigma da “queda”: a passagem do paraíso ao paraíso perdido, que, no filme, é disposta em ordem inversa. Há assim, no interior da unidade ficcional do enredo, uma espécie de gradiência da fantasia e da fabulação, partindo-se de um presente sem atrativos rumo a um passado mágico que se esvaiu.

A primeira parte, “Paraíso perdido”, traz à cena o momento contemporâneo, marcado pelo vazio existencial de Pilar (Teresa Madruga) e pelos delírios senis de Aurora (Laura Soveral). A segunda parte, “Paraíso”, estrutura-se por meio da narração memorialística de Gianluca Ventura (Henrique Espírito Santo), que remete o espectador a um algures fausto e exótico, quando as vicissitudes da juventude e da inocência – dele e de Aurora – precipitam a ruína, tornando inteligível ao espectador o sentido de renúncia e de decadência que obseda o presente, preço a ser pago pela violação de um tabu.

### **Do paraíso ao paraíso perdido: a expectativa que não se cumpre**

Logo de início, *Tabu* envolve a instância espectral em uma ambiência que remonta à estética dos filmes etnográficos clássicos, com a presença de um explorador europeu que, “no coração do continente negro”, como sublinha a narração em voz over, desenvolve seu trabalho de pesquisa entre os nativos. Um efeito de objetivação da alteridade, nos termos da curiosidade e do exotismo, não deixa de perpassar essas cenas, em alusão a uma característica candente dos primeiros tempos da antropologia visual. Ao mesmo turno, um adensamento subjetivo invade as imagens, mas não se refere às “singularidades do outro”, senão ao *pathos* do próprio explorador. Por um confronto de pressuposições, a posição do investigador é desestabilizada, visto ser ele quem sucumbe a certa irracionalidade: atormentado pelas aparições do espírito da esposa, lança-se à morte, devorado por um crocodilo. A voz over vem, então, relatar, após o episódio, a estranha presença naquelas terras longínquas de “um crocodilo triste, melancólico” que vive “acompanhado por uma dama d’outros tempos”.

<sup>3</sup> Quanto a essa questão, já referimos a presença, em *Tabu*, de aspectos históricos concretos do processo neocolonialista português na África e da alusão em paráfrase estética a períodos específicos do cinema industrial. Secundariamente, é possível considerar o fato de que a segunda parte do filme (“Paraíso”) conta com uma narração em voz over, tão comumente associada à forma documentária, mas que se presta, na obra, à diegese ficcional: o narrador tem o sintomático nome de Gianluca Ventura, personagem que, na velhice, rememora as aventuras e desventuras da juventude, dando coesão às duas partes em que o filme se divide. Lembremos ainda que a referida segunda parte de *Tabu* foi prioritariamente realizada sob o improviso por parte dos atores e da equipe técnica, visto que as restrições orçamentárias inviabilizavam a observância ao roteiro, como refere Miguel Gomes em entrevista a Heitor Augusto.

À guisa de prólogo, essa curta sequência não integra organicamente a diegese de *Tabu*, ainda que anuncie articulações de sentido profícuas com a unidade da obra: trata-se antes de “um filme dentro do próprio filme”, o que só se revela *a posteriori*, com a imagem da personagem Pilar em uma sala de cinema. Ora no centro do quadro, Pilar representa a espectadora modelar às ambições daquela primeira antropologia visual:

As sociedades descobertas pelo trabalho de exploração tornaram-se, nas imagens fotográficas e depois nas cinematográficas, suscetíveis de serem transportadas, divididas, montadas, referidas e sobretudo comentadas em relação a um lugar espectral cuja centralidade, característica essencial da referencialidade, não é posta em questão. (PIAULT, 2000, p. 9).

Assim interposto, entretanto, o plano da imagem de Pilar na sala de cinema desnaturaliza nossa própria fruição especular e instala a suspeita quanto a um espectador paradigmático: o que ele vê (ou ainda, o que vemos) não é o mundo em sua referencialidade, mas um arranjo de imagens e sons que dão compleição a um relato que aspira a ser “verdadeiro”. O caráter contingente dessa verdade, natureza mesma de todo discurso (entre eles, o do cinema), se abisma como um dos efeitos expressivos em *Tabu*, seja pela disposição ficcional do filme, seja pelo exercício memorialístico dos personagens, que nos obriga ao cotejo entre temporalidades a fim de enlaçar as duas partes do enredo, seja ainda pelo manejo do recurso da intertextualidade pela instância enunciativa.

<sup>4</sup> *Tabu, a story of south seas*, obra de F. W. Murnau e R. Flaherty.

Quanto a este último aspecto, o próprio título do filme evoca a obra homônima<sup>4</sup> de F. W. Murnau e R. Flaherty, em que o caráter exótico da paisagem da Polinésia Francesa é exaltado, servindo como pano de fundo à história de amor proibido entre os jovens Matahi e Reri, virgem sagrada que, tendo se tornado ela própria um “tabu”, é impedida de viver o romance, mas foge com o rapaz – motivo pelo qual uma série de maldições se abate sobre eles. Também dividida em dois capítulos (“Paraíso” e “Paraíso perdido”), a obra de Murnau e Flaherty é uma das últimas produções do período do cinema silencioso nos Estados Unidos. Os pontos de conexão evidentes, no filme de Gomes, são ao mesmo tempo invertidos ou transfigurados, em um jogo de sentidos que, conforme referimos, repõe a tradição e a desloca, volta ao primado do mesmo para enunciar o novo.

A ordenação díptica da narrativa no *Tabu* de 1931 vai da causa ao efeito (ou do paraíso ao paraíso perdido), explicitando a punição como resultado da violação do interdito, que só pode ser expiada por uma renúncia (no caso, pela renúncia extrema: a morte de Matahi, o violador da interdição).

Também em díptico, mas com os “termos invertidos”, o *Tabu* de 2012 configura o presente como o tempo por excelência da renúncia, das frustrações e da decadência, em uma Lisboa contemporânea. É apenas pelo tortuoso caminho da memória que se pode retornar ao paraíso, tempo em que as interdições não eram mais do que um conjunto de abstrações de ordem moral, insuficientes, entretanto, para refrear os ímpetos de uma juventude colonial que, na exuberância da África negra, dá forma a sonhos de poder, riqueza e sensualidade romântica.

“Paraíso perdido”, então, tem como mote os temas da velhice e da solidão. Pilar, senhora de meia-idade, é o esteio de uma relação que se triangula com a vizinha Aurora e a empregada dela, Santa (Isabel Cardoso). A fim de preencher seus dias vazios, Pilar encarna a solicitude como principal marca identitária: desvela-se em cuidados em relação a Aurora, acometida pelas fragilidades físicas e mentais da senilidade. Engajada no ativismo político, Pilar não raro percebe as insuficiências de seu estar no mundo, e então reza, de forma quase “protocolar”, por si e pelos seus (Aurora, em particular). Não há indícios de romance em sua vida, embora exista um pretendente, que tampouco a entusiasma. A juventude se esquiva



da presença de Pilar, como é o caso da intercambista polonesa que dissimula não ser quem é para se livrar de sua companhia. Até mesmo a disponibilidade da personagem em ajudar é vista com desconfiança por Santa, que encara as incursões de Pilar na vida de Aurora como excesso de intromissão.

A empregada, aliás, representa um contraponto a Pilar nesse sentido. Cumpre seu dever e não se ocupa de cuidados suplementares em relação à patroa. Torna-se simbólica na medida de sua origem: negra, advinda de uma das antigas colônias portuguesas (cuja referência não se literaliza), é acusada por Aurora de praticar “macumbas malditas” – alusão que se torna mais compreensível na segunda parte de *Tabu*, em que a jovem Aurora (Ana Moreira), herdeira de uma fazenda na África, convive de forma algo ambivalente com os rituais mágicos dos nativos. Frequentando uma escola para adultos, Santa mostra progressos nos estudos, o que a professora credits à leitura de *Robinson Crusoe*, romance setecentista de Daniel Defoe.

Assim como o herói do romance, visto por Watt (1997) como um dos mitos do individualismo moderno, Santa apresenta uma “sensibilidade conectada às coisas materiais”, sabendo como “fazer uma acurada avaliação de resultados” (p. 162). Narrativa que celebra a tenacidade do indivíduo, em *Robinson Crusoe* a expressão do coletivo não tem lugar. Santa, representando toda uma geração de povos explorados que afluem à antiga metrópole em busca de uma vida melhor, não faz fé (por motivos óbvios) em empreendimentos coletivos. Metódica e trabalhadora, não alimenta pretensões que exorbitem seu horizonte cotidiano nem expressa emoções que ultrapassem a justa medida. Embora não se insurja contra os eventuais maus modos da patroa, também não destina a ela algum gesto de compaixão, como faz Pilar.

Aurora é a personagem mais enigmática dessa primeira parte de *Tabu*. Viciada em jogos de azar, perde dinheiro nos cassinos e relata sonhos que prometem bons augúrios, ao mesmo tempo em que reconhece a inutilidade deles em sua realidade insossa: “Sou uma tola, porque a vida das pessoas não é como nos sonhos”. Suas formas de expressão são muitas vezes ricas de um simbolismo que, no entanto, parece resultar da caduquice. Pede a Pilar que reze por ela, pois “tem as mãos sujas de sangue”. Apenas à beira da morte, essa condenação começa a fazer sentido, quando, já sem poder falar, Aurora desenha nas mãos de Santa o nome e a direção de um homem a quem Pilar deve procurar: Gianluca Ventura.

O tempo diegético do capítulo “Paraíso perdido” refere-se aos últimos dias de dezembro, período que sucede o Natal. Essa temporalidade específica, somada ao abandono de Pilar pela jovem intercambista e à decrepitude de Aurora, robustecem o sentido da solidão e do tédio. As sequências, em branco e preto, deslizam em movimentos lentos e diálogos intimistas. Na última noite do ano, Pilar vai ao cinema acompanhada do amigo-pretendente, que dorme enquanto ela chora com o filme – a banda sonora com a música “Be my baby”, das Ronettes, potencialmente remete a personagem à juventude e aos sonhos românticos de outrora, sentido que se amplifica quando a canção é retomada na segunda parte de *Tabu*, mas a essa altura identificada à história de amor entre Aurora e Gianluca ainda jovens, da qual Pilar também será uma espectadora, mas deslocada no tempo.

Nos delírios que antecedem sua morte, já ao final de “Paraíso perdido”, Aurora pede à empregada Santa que “vá espreitar o crocodilo”, porque ele adora “se meter em casa do senhor Ventura”. Desse animal, o filme já dava indícios no prólogo.

Devorador do infeliz explorador que não encontra em vida alívio para o sofrimento amoroso, o crocodilo reaparecerá ainda em “Paraíso”, o segundo capítulo. A figura do réptil é, assim, transversal à duração do filme – da mesma forma como pode ser considerada transversal ao próprio Tempo, posto que

essa forma de vida, cuja origem remonta a mais de 200 milhões de anos, chega aos dias atuais. No filme, o crocodilo metaforiza a permanência e, portanto, a condição de testemunha privilegiada das desventuras humanas. É, entretanto, uma articulação ostensivamente irônica em uma narrativa cuja chave é o domínio da memória: um crocodilo não pode efetivamente comunicar seu testemunho. Mas, sendo sua presença intransitiva o que perdura, explicita-se a condição frágil e perecível de todo trabalho de memória subjetiva: o verdadeiro triunfo é o da memória da natureza em sua incomunicabilidade, ao menos como se afigura ao nosso renitente antropocentrismo<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Pensamos, mais uma vez, em como essa condição é trabalhada ironicamente quanto ao estatuto de que o crocodilo, simbolicamente, se reveste em *Tabu*. No prólogo, o narrador alude à tristeza e à melancolia do animal, evidentemente motivadas por uma espécie de “incorporação” do *pathos* de sua presa, o explorador europeu. A rigor, essa vontade de mimetização entre os humores do homem e os do animal não é nova. Um mito da antiguidade identifica um ruído específico emitido pelos crocodilos ao som dos soluços humanos. A própria expressão “lágrimas de crocodilo”, que remete à condição de cinismo, reforça tal disposição.

<sup>6</sup> Por meio de informações extrafílmicas, sabemos que a segunda parte de *Tabu* foi rodada em Moçambique. No enredo, entretanto, não há menção clara à especificidade geográfica dessa colônia, o que potencializa um efeito de fábula.

<sup>7</sup> Embora todas as imagens do filme sejam em preto e branco, a diferença essencial está no uso da bitola de 35 mm para a primeira parte (“Paraíso perdido”) e na de 16 mm para a segunda (“Paraíso”), neste caso com uma textura granulada que potencializa a atmosfera nostálgica, própria às reminiscências do personagem Gianluca Ventura.

<sup>8</sup> Apenas para efeito de eventual desambiguação, assumimos com Bordwell (2005) o período compreendido entre 1917 e 1960 quando nos referimos às representações e às estruturas da narrativa no cinema hollywoodiano clássico.

Quando Pilar consegue encontrar Gianluca em um asilo, Aurora acaba de morrer. Após o enterro, ele, Pilar e Santa sentam-se em um café para rememorar a história da falecida, pelas palavras do outrora amante. “Ela tinha uma fazenda no sopé do monte *Tabu*” é a frase que incorpora a conexão entre as duas partes do filme.

Tal efeito de passagem e liame, materializado na fala de Gianluca, é contíguo a outra transição, esta de ordem imagética. O ambiente do café tem uma expressividade *kitsch*, com plantas e aves decorativas que compõem uma bizarra floresta tropical. Mas é sob o comando da memória que esse cenário artificial “magicamente” se torna vivo, quando um plano-sequência finalmente nos imiscui em “Paraíso” – espaço-tempo mítico, embora em conexão com uma cronologia e uma geografia que identificam uma colônia africana sob o domínio português nos anos 1960<sup>6</sup>.

O recuo no tempo se inscreve tanto pela condução da narrativa com a voz over de Gianluca “velho” (contemporâneo), que relembra o passado, quanto por uma sensível modulação no registro das imagens<sup>7</sup>. A banda sonora se alterna entre a referida voz over do narrador, a música e alguns ruídos (estes dois últimos, diegéticos), mas diferentemente do que acontece no primeiro capítulo, os diálogos não são audíveis. Há uma clara remissão estético-narrativa ao cinema clássico industrial de Hollywood<sup>8</sup>, sobretudo em vista de dois aspectos: a combinação entre um segmento estilístico material e uma unidade dramatúrgica (o que motivava, nesse período, certa indiferenciação entre as noções de “plano” e “cena”); e a construção dos eventos segundo um princípio de causalidade, de forma que as configurações de tempo e espaço amalgamassem os efeitos de coerência e consistência (BORDWELL, 2005, p. 291-292).

Em conjunto, essas características mais evidentes conformam no interior da narrativa um lugar espectadorial que só pode se atualizar, ele mesmo, em termos do reconhecimento: é a própria memória de um cinema clássico que se erige, solicita correspondências, estimula formas de percepção e de inteligibilidade. Contiguamente, e de maneira talvez mais situada, é também a memória de toda uma geração colonial portuguesa que se mobiliza sob o signo da promessa de um futuro grandioso que, a exemplo do trágico amor entre Aurora e Ventura, não vinga.

### O sentido do *tabu*: sintoma da ambivalência

Se “Paraíso perdido” é o capítulo marcado pelos signos da velhice, da solidão e das expectativas frustradas, é porque “Paraíso” compõe com ele uma dualidade reversa. O arco narrativo da segunda parte acompanha os anos faustos de Aurora, herdeira de uma fazenda na África, onde vive cercada por criados negros cuja única justificativa existencial é satisfazer-lhe os desejos. De arrebatadora beleza, a personagem tem o caráter modulado pela força. Cultiva comportamento e vestuário refinados, ao mesmo tempo em que vive em plenitude circundada pela vida selvagem (adepta da caça a animais de grande porte, é conhecida em toda a redondeza por uma pontaria infalível). O pai, que legou a ela a propriedade, os animais e os empregados, está morto – e o apreço da filha pelas caçadas é explicado como uma espécie de homenagem à memória dele. Ironicamente,



a Aurora da velhice, que conhecemos em primeiro lugar (“Paraíso perdido”), manifesta outro aspecto herdado do caráter do pai: o vício dos jogos de azar.

O casamento conjuga Aurora a um marido (Ivo Müller) que faz fortuna com o plantio de chá na colônia – e partilha com a mulher uma existência despreocupada e feliz, também ele um entusiasta daquela vida exótica. O segundo capítulo de *Tabu* trabalha um imaginário mitológico que propulsiona os estereótipos eurocentristas sobre a vida dos nativos, mas essa proposição de leitura, claro está, se dá em chave crítica (recordemos sobretudo o papel simbólico de Santa, na primeira parte do filme, como detalharemos adiante).

Quando a gravidez sobrevém, Aurora pela primeira vez erra a pontaria e perde a presa durante uma caçada. Há qualquer coisa de premonitório nesse fato, conectado a uma previsão mágica de um dos empregados da fazenda, que costumava ler a sorte de seus senhores nas vísceras dos animais preparados para as refeições. O cozinheiro antevê a gravidez da jovem, mas com a ressalva de que o futuro dela será desgraçado. Aurora, que até então condescendia com os rituais mágicos, acusa o empregado de heresia e o manda embora – o que ele anunciava, entretanto, era realmente a origem de sua ruína: ela havia se tornado um tabu, cuja violação não tardaria.

Sintoma de uma ambivalência emocional, um tabu deriva em interdições de origem remota e muitas vezes desconhecida, estendendo-se sobre uma coletividade na forma de sanções e castigos que frequentemente têm por princípio diversas modulações de banimento infligidas ao violador. Onde houver proibição, haverá por princípio lógico um desejo subjacente – donde a ambivalência constitutiva desse estatuto. Frequente mas não unicamente delimitada nas práticas sociais arcaicas, a característica extensiva de um tabu tem como correlata a noção de *mana*: espécie de poder mágico inerente a certos espíritos, indivíduos, animais, objetos ou mesmo estados que, creditado a uma origem sagrada, também pode, por contágio, suscitar o perigo, a conspiração e a ruína daqueles que entrarem em contato com o portador do tabu (FREUD, 1999).

A presença magnética de Aurora, aliada à gravidez, é seu verdadeiro mana, o que arrebatou o então rapaz Gianluca (Carlito Cotto), que chega àquelas terras como um forasteiro, graças a “desventuras que o fizeram deixar a casa paterna em Gênova”, como refere o idoso Gianluca narrador. Na África, ele é acompanhado por Mário (Manuel Mesquita), amigo de boemia cuja ligação com a colônia remonta ao avô, que havia sido degredado muitos anos antes, quando as terras dominadas eram o destino penal àqueles que caíam em desgraça na metrópole.

Mário e Gianluca encarnam o *ethos* de “playboys” em um cenário pródigo e, sobretudo, livre. Esse ideário se torna especialmente pregnante a se ter em conta que, naquele período histórico, Portugal vivia sob o jugo do Estado Novo, quando a ditadura salazarista restringia duramente as liberdades coletivas e individuais. Sem lei nem rei, a África tropical revestia-se assim do estereótipo de paraíso reencontrado.

Não parece fortuito o fato de a figura paradigmática da autoridade – o pai – estar ausente da narrativa, cujo protagonismo é da juventude. O pai de Aurora já não vive; o de Gianluca rompe com o filho; de Mário, só temos remoto conhecimento do destino desonroso do avô. O próprio Mário, que acaba por ter um filho com uma das nativas, jamais assume essa responsabilidade e, eventualmente, como explica o narrador, fazia um “programa de domingo” com o menino – nas raras ocasiões em que se lembrava dele. O marido de Aurora é aquele que mais se aproxima da figura paterna, pelo fato de ter salvado a vida de Mário quando ele era ainda adolescente, o que estabeleceu um laço fraterno entre os dois.

Na companhia de outros colegas igualmente jovens, ricos e inconsequentes, as vidas desses personagens orbitam festas extravagantes, aventuras selvagens e

sessões de tiro ao alvo que se tornam frequentes com os rumores de que os nativos estariam se armando para uma guerra colonial. Esses eventos são comumente embalados pelas canções da banda de Mário e Gianluca, que enlouquece as meninas. Mas é Aurora quem toma o coração do rapaz e, enquanto o filho cresce no ventre dela, os dois se envolvem em um romance secreto, de que somente Mário tem conhecimento – e se opõe, pelo respeito que nutre pelo marido de Aurora.

O romance tem início quando um filhote de crocodilo, que Aurora ganhara de presente do marido, vai se imiscuir na casa de Gianluca. O amor dos dois é permeado pela simbologia da vida selvagem, dos instintos que não capitulam nem mesmo quando a barriga crescente de Aurora nua se interpõe entre ela e o amante durante o sexo. Uma breve separação dos dois, orquestrada por Mário, não resiste ao reencontro. Em adiantado estado de gravidez, Aurora foge na garupa da motocicleta de Gianluca. Rumam a uma aldeia nas proximidades, quando Mário os surpreende e entra em luta com o amigo. Aurora atira em Mário e imediatamente entra em trabalho de parto.

Assim implicado na desonra da amada e, indiretamente, na morte do melhor amigo, Gianluca tem remorsos, sentindo a visão da amada com a filha nos braços tão insuportável quanto a do cadáver do amigo. Com a chegada do marido de Aurora, assume-se como raptor dela e como assassino de Mário. Os amantes nunca mais se veem, apenas trocam cartas melancólicas, que minguem até cessarem de vez. Passam a viver, cada um, à sombra de seus crimes, mas o principal deles parece ter sido uma certa inocência, que dividem com toda a sua geração: a de não perceber que, a exemplo do paraíso perdido, a aventura colonial no “Ultramar” rebentaria em breve, como a própria barriga de Aurora, e só poderia resultar em sangue derramado. A morte de Mário serve, assim, de pretexto para a eclosão da guerra.

As palavras de Aurora em sua última correspondência a Gianluca são uma espécie de emblema do espírito do filme: “Se a memória dos homens é limitada, já a do mundo é eterna – e a ela ninguém poderá escapar. Peço que não revele em minha vida os monumentais crimes que vivemos”. O crocodilo ressurgue, então, no derradeiro plano de *Tabu*. Portador da memória do tempo, ele não pode, contudo, revelar os monumentais crimes dos homens, suas paixões, suas fraquezas, suas vitórias e derrotas tão situadas. Disso se incumbem o próprio cinema, mas este, na materialidade de sons e imagens que perenizam as histórias dos homens, só pode inscrever uma ausência: a de um tempo perdido, irrecoverável à mesma medida que é buscado.

### Conclusão

Se a medida justa da violação de um tabu é frequentemente uma espécie de banimento, torna-se compreensível por que Aurora, na velhice, pode ser vista como uma exilada – e, não sem ironia, assim se converte justamente quando retorna à origem: a pátria portuguesa. Sem lugar próprio, o exilado é aquele que se perde de si e *erra* no tempo, tem de contornar uma fratura existencial para continuar vivendo.

A se considerar a dimensão sintomática dos tabus, é possível então relacioná-lo (o sintoma) não exatamente com os eventos potencialmente esquecidos (apartados do sujeito pela conformação de um trauma), mas com as “sobras” do acontecimento crucial, com aquilo que é latente e eventualmente irrompe na experiência ordinária do sujeito, sem que possa ser totalmente apagado (ZIZEK, 2003, p. 37).

É nessa dimensão que retomamos a ligação ambivalente entre Aurora e Santa, na primeira porção narrativa do filme. Nas emergências da violência verbal da

patroa contra a empregada, resiste algo a mais que a patente dissimetria de forças própria a esse tipo de relação ou mesmo à antiga memória da relação metrópole-colônia, em termos de um vasto repertório de preconceitos. Santa é acusada por Aurora, sobretudo, de prática de bruxarias, o que só pode ser bem compreendido pelo cotejo com a segunda parte de *Tabu*. A “força mágica” que envolvia tudo o que dissesse respeito àquela vida na colônia recaiu sobre Aurora, causando sua ruína, fato que, no presente, Santa não a deixa esquecer. Mas os signos do tabu já eram literalmente visíveis no contexto do passado, como materializações naturais de uma advertência a que não se prestou atenção: o imponente monte de que se acercava a fazenda, não fortuitamente denominado Tabu; a barriga crescente de Aurora durante sua gestação; as vísceras do animal em que se adivinhava o destino da protagonista.

A inocência a que anteriormente aludimos como o mais sintomático dos crimes de Aurora e Gianluca refere-se especificamente a tal incapacidade de ver, marca de uma “identidade trágica do saber e do não-saber, da ação voluntária e do *pathos* sofrido” (RANCIÈRE, 2009, p. 23) –, análoga por certo àquela que obliterava a percepção quanto a um sistema colonial que gradualmente se esfacelava.

É também esse o “crime” que conduz diretamente ao paraíso perdido, tempo de um presente límbico. Se há aí, em relação ao trabalho dramaturgico dos personagens, o imperativo moral do esquecimento, também há a nostalgia, bem expressa pelo sentido etimológico do termo: “dor do retorno”. Essa ambivalência constitutiva pode ser pensada à luz da própria dinâmica da memória. Sempre há, no movimento de retorno, uma dor (ou mais extensivamente um *pathos*, algo que afeta o sujeito).

A lembrança não é o decalque de uma vivência pretérita, mas a precipitação de uma ausência, de um “isso foi”, a ser significada no presente. O caráter conflituoso desse movimento inviabiliza o acesso imediato, literal, ao passado. Em *Tabu*, a opacidade é exacerbada: à reminiscência que se impõe, sobrevém a condição necessariamente oblíqua de toda lembrança. Para além de uma ordenação do enredo e da composição de personagens, essa estratégia se converte em marca autoral, já que reverbera na própria disposição enunciativa.

É assim que se enlaçam memórias que evocam realidades situadas no tempo e no espaço sociais, mas que, justamente por seu caráter de construto, deram forma a imaginários de toda uma época – e é nessa condição imaginária que continuam a ressoar e a significar em nosso cotidiano.

De parte a parte, o filme nos enreda nessas macronarrativas à medida que se desenvolve. Explicita o quanto nossas identidades são maleáveis, mas nunca indiferentes a todos esses repertórios que nos atravessam: a experiência como espectadores de cinema, leitores da história, cultores de maneiras e maneirismos próprios ao amor romantizado. Mas é acima de tudo nossa sina como seres de memória o que se faz sensível em *Tabu*: a mesma que, buscando obsessivamente a realidade de um passado inabordável, não tem como encontrar esse tempo senão materializando seus desejos de imaginação.

### Referências Bibliográficas

BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, F. (org.) *Teoria contemporânea do cinema* – documentário e narrativa ficcional (vol. II). São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

ENTREVISTA: Miguel Gomes. *Revista Interlúdio*. Disponível em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=5682>>. Acesso em: 30 nov. 2015.

FREUD, S. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999.

ORLANDI, E. P. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD, P. et al. *Papel da memória*. São Paulo: Pontes Editores, 2007.

PIAULT, M. H. *Anthropologie et cinéma*. Paris: Éditions Nathan/HER, 2000.

PROUST, M. O tempo recuperado. In: \_\_\_\_\_. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RICOEUR, P. Memória, história, esquecimento. Palestra realizada na Conferência Internacional *Haunting Memories? History in Europe after authoritarianism*. Budapeste: Publicações Universidade de Coimbra, 2003. Disponível em: <[http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos\\_disponiveis\\_online/pdf/memoria\\_historia](http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia)>. Acesso em 11 de nov. de 2015.

SARLO, B. *Tempo passado – cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TABU. Direção: Miguel Gomes. Produção: Sandro Aguilar; Luís Urbano. Lisboa: O Som e a Fúria, 2012. (118 min.). son., color.

WATT, I. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ZIZEK, S. *Bem-vindo ao deserto do real!* São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

# Arte e cultura, telejornalismo, internet e redes sociais: apontamentos sobre o programa *Arte 1 em Movimento*<sup>1</sup>

## Fabiana Piccinin

Professora e Pesquisadora do Curso de Comunicação Social e do Mestrado em Letras (Unisc).

E-mail: fabi@unisc.br

## Paula Regina Puhl

Doutora em Comunicação Social. Professora dos cursos de Jornalismo, Publicidade Propaganda, Relações Públicas e curso superior de tecnologia em Produção audiovisual na Famecos/PUCRS.

E-mail: paularpuhl@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo discute como se apresentam as reportagens televisivas do *Arte em 1 em Movimento* no telejornal, na internet e no Facebook. O programa, que apresenta características de um telejornal especializado na cobertura de notícias relacionadas às expressões artísticas e culturais, faz parte do canal por assinatura Arte 1, que tem como slogan ser “o primeiro canal brasileiro com vinte e quatro horas de programação especializado em arte”. A pesquisa discute a inserção do jornalismo cultural na televisão e os formatos televisivos utilizados para apresentar as notícias sobre a arte brasileira em um telejornal especializado no tema exibido em sinal fechado. Na sequência, são observadas também como essas reportagens são recebidas pelos internautas que acessam a página do canal na rede social Facebook. Para análise, foi escolhida a edição do dia vinte e dois de junho 2014.

**Palavras-chave:** Telejornalismo; Arte; Jornalismo cultural; Facebook.

**Title:** Arts and culture, television journalism, internet and social networks: notes on the TV show *Arte 1 em Movimento*

**Abstract:** This article discusses how the television news of the *Arte 1 em Movimento* newscast are presented on TV, on the internet and on Facebook. The program is part of the subscription channel *Arte 1* and has features of a specialized television news coverage, reporting artistic and cultural expressions in a broadcaster with the slogan affirming that the channel “is the first in Brazilian television with twenty-four hours of TV programs specialized in arts”. The research discusses the insertion of cultural journalism in television and the formats used to present the news about Brazilian art in a specialized newscast on the theme in the subscription-based channel. After this, the text observes also how these reports are being received by Internet users who access the channel’s page on Facebook. The edition of June 22, 2014 was chosen as the object of analysis.

**Keywords:** Television journalism; Arts; Cultural journalism; Facebook.

<sup>1</sup> O artigo foi apresentado no 12º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo em Santa Cruz do Sul – UNISC, em novembro de 2014.

## Um telejornal para “curtir” a arte e a cultura

O estudo proposto neste artigo busca compreender os formatos utilizados na produção de reportagens para a televisão que tem como pauta a arte e a cultura. E como essas produções, voltadas ao público segmentado, são comentadas e compartilhadas no âmbito das redes sociais. Nesse sentido, optou-se pela análise empírica do *Arte 1 em Movimento*. A proposta do programa é ser um telejornal especializado em arte e cultura que procura informar sobre os fatos e eventos do cenário cultural do país. O telejornal faz parte da grade de programação do canal Arte 1, canal por assinatura que pertence ao grupo Bandeirantes de comunicação e tem como slogan ser “o primeiro canal brasileiro com vinte e quatro horas de programação especializado em arte”<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> É importante destacar que outros estudos sobre o programa foram feitos e apresentados em congressos acadêmicos, porém sob outra perspectiva: verificar como as reportagens do *Arte 1 em Movimento* apresentam as notícias sobre expressões brasileiras e como essas representações podem vir a influenciar as identidades nacionais. Neste artigo são utilizados alguns dados já coletados, porém estes receberão outro tratamento analítico, de acordo com a proposta já apresentada inicialmente.

<sup>3</sup> Segundo Motta (1997, p. 318), as *hard news* estão associadas às notícias factuais que se impõem mais do que são escolhidas por força e objetividade. Diz o autor que “quando o real se impõe, a notícia tende para o registro e a objetividade (*hard news*)”.

Dessa forma, o primeiro movimento é compreender como os formatos das produções para a televisão são pensados na perspectiva da cobertura de cultura. Para tanto, partiu-se do estudo do jornalismo cultural e nele, os formatos apresentados pelas narrativas jornalísticas sobre cultura e arte adotados pela televisão e que implicam pensar sobre o uso de recursos estéticos capazes de os diferenciar da produção cotidiana do *hard news*<sup>3</sup>. Ou por outras palavras, observar como a mídia jornalística, nestes casos, faz articulação com a literatura, com as artes visuais, com a música, e outras formas estéticas objetivando apresentar-se, ao cobrir os temas da arte e da cultura partir de um aprofundamento em termos de angulação e tonalidade de suas reportagens.

Ao olhar especificamente como isso se dá no jornalismo cultural produzido pela televisão, e nela, a televisão de sinal fechado, observa-se que essa é uma área de estudos ainda seminal, posto que raras são também as próprias produções especializadas em cultura a partir de programas de televisão estruturados como telejornais com essa segmentação, tão específica. Portanto, programas que, ainda que trabalhem com o factual, como é o caso do *Arte 1 em Movimento*, o fazem a partir de uma lógica de editorial de revista, buscando o aprofundamento da notícia a partir da perspectiva oferecida pelo jornalismo interpretativo (MELO; ASSIS, 2010). E valendo-se de um investimento na edição e pós-produção dessas reportagens a partir dos diálogos estabelecidos com outros campos estéticos.

Assim, esses programas tendem a estabelecer processos metalinguísticos, na medida em que, ao falar de arte, usam de seus recursos como forma de configuração da própria narrativa, seja no seu suporte midiático original, como a televisão, ou de quando isso é repercutido nas outras mídias que socializam o conteúdo do programa, como é o caso dos sites e das redes sociais – mais especificamente o Facebook.

## Quando a mídia fala de Arte e Cultura

Historicamente, a produção cultural observada no jornalismo está umbilicalmente associada aos jornais impressos e a estes em seus segundos cadernos e suplementos culturais. No Brasil, desde a década de 1950, atingindo o auge de especialização e sistematização entre os anos 1970 e 1980 (GADINI, 2007), esses cadernos se instituíram junto ao público como o espaço de discussão, análise e reflexão sobre as manifestações culturais em geral da dita “alta cultura”<sup>4</sup>. Dessa forma, o lugar legítimo de fala sobre o cenário cultural do país por origem tem sido o do jornalismo impresso, com seus articulistas e críticos especializados no setor que acabaram, ao longo do tempo e em muitos casos, tornando-se referência no que de mais importante acontece no âmbito da cultura e da arte, bem como legitimando os sentidos qualitativos a esses eventos e produtos culturais.

<sup>4</sup> Do ponto de vista histórico, é importante considerar que o jornalismo cultural está associado aos jornais impressos inclusive porque estes se constituem como tal tendo originalmente a presença de profissionais nas redações, em sua maior parte escritores que, impossibilitados de viver apenas da produção e venda de suas produções literárias, buscam outro ramo de atuação, nesse caso no jornalismo. E nesse sentido, serão responsáveis pelas colunas e artigos da crítica cultural dos jornais, dando, inevitavelmente, uma conotação literária aos seus textos (MARCONDES FILHO, 2000).

A partir da popularização da televisão aberta no Brasil e da ascensão e influência dos recursos imagéticos decorrentes disto na mídia em geral, os cadernos e suplementos dos jornais passaram a sofrer uma influência importante também



na linguagem visual em suas produções, enquanto forma e conteúdo. Por conta disto, de um lado passaram a investir e explorar mais as possibilidades visuais enquanto de outro, incorporaram do ponto de vista do conteúdo, a programação da televisão em sua cobertura, atendendo tanto às demandas da expressão cultural da TV quanto um sentido de agenda e/ou prestação de serviço que isso vem significando. Segundo Gadini (2007, p. 4):

É, contudo, com o fortalecimento e penetração televisiva no cotidiano brasileiro que os cadernos de cultura acentuam a mudança de sua cobertura – marcada por ensaios, textos mais longos e apreciação crítica dos bens/serviços culturais – para notas, imagens e informações que comentam ou apenas atualizam situações da programação televisiva. Essa tendência de explorar a cultura como um quase sinônimo de lazer e divertimento – voltado em boa medida aos setores de baixo poder aquisitivo – não é, portanto, nenhuma novidade ou exclusividade da era marcada pela celeridade da informação, consenso generalizado, queda da sensibilidade estética, hegemonia da programação televisiva, dentre outros fatores. O que não significa que as diferenças e variações entre os vários subcampos do campo cultural tenham se apagado.

Na televisão, a cobertura de cultura nos programas jornalísticos tem, em alguma medida, sido pautada por uma linguagem que faz diálogos também com o entretenimento. Nesse lugar de entremeio entre a cultura como “grande arte” e a popularização de sua cobertura, a programação televisiva tem emprestado às suas matérias e reportagens tanto cuidados estéticos, a fim de sofisticá-las, quanto produzindo, por esses diálogos, limites frágeis entre entreter e informar. Para alguns Figueiredo (2010), a fragilidade desses limites é fruto das relativizações contemporâneas que pesam inclusive sobre o jornalismo e a natureza artística, até então rigorosamente determinados pela Modernidade. Neste momento, essas categorias vão submeter-se a um olhar que relativiza e que, sobretudo, marca-se pela erosão dessas delimitações, marcando-se justamente pela hibridação das linguagens. É dizer, conforme pontua a autora (Ibid., p. 66), que a arte vai sofrendo as transformações decorrentes das influências do desenvolvimento acelerado do processo técnico posto que este incide e reconfigura continuamente as práticas culturais onde a dimensão da arte aproxima-se da cultura midiática.

Além disso, a ascensão da imagem no contemporâneo, como recurso linguístico capaz de representar o pensamento largo e abstrato de forma concisa (JAMESON, 1997) em tempos de aceleração dos processos, também responde pela busca da estetização do telejornal. Por essa razão também é certo pensar que a cobertura de arte e cultura no jornalismo de maneira geral – e nos telejornais em particular, como no caso deste estudo – vai se construindo em um lugar de excelência e interesse por se apresentar como um *lócus* de diálogo estreito com as narrativas midiáticas. Assim, no âmbito do telejornal, quando o programa lança mão dos recursos estéticos na formatação de suas narrativas, estas vão gerando reconfigurações que estão também ocupadas em se diferenciar diante da grande oferta indistinta de narrativas midiáticas contemporâneas que buscam seduzir o leitor, telespectador, internauta. Ou seja, são recursos que objetivam sofisticar as produções a partir da dimensão metalinguística, na medida em que usam da arte para falar das manifestações artísticas e culturais, buscando essa distinção a partir de diferenças que estabelecem diferenças (PICCININ; SOSTER, 2012).

Do suporte telejornal, essas narrativas audiovisuais sobre arte e cultura manifestam a presença também no site e nas redes sociais, assumindo esse lugar outro onde o conteúdo da TV por assinatura é disponibilizado ao internauta com liberdade de escolha para sua fruição e possibilidade de estabelecer um contato em um nível, ainda que incipiente, de participação. Também nas redes sociais, portanto, as reportagens seguem os movimentos dialógicos estabelecidos com os recursos artísticos posto que, diante de uma grande oferta de narrativas

jornalísticas no ambiente midiático, não basta apenas oferecer um produto sedutor esteticamente, mas é preciso também aproximar-se do telespectador que, ao buscar o conteúdo televisivo em variadas plataformas, quer também compartilhar e legitimar suas preferências ao “curtir” ou não um conteúdo, ou ainda ver uma reportagem que não assistiu na televisão.

Autores como França (2009), Tourinho (2009) e Médola e Redondo (2010), entre outros, apresentam estudos sobre a relação entre a televisão e a internet, apontando para a forte interação entre os formatos televisivos, o site e as redes sociais. Para França (2009), esse diálogo entre as mídias e a disponibilização dos conteúdos televisivos na web potencializa a disseminação das informações, enquanto Tourinho (2009) vai além ao dizer que é possível estabelecer uma parceria entre telejornalismo e web, não apenas divulgando seu conteúdo, mas estabelecendo uma aproximação com o internauta. Hoje, segundo o autor, o telespectador também quer encontrar o seu canal preferido na web ou nas redes sociais, e por isso canais que promovem esse diálogo fazem com que a mídia televisiva esteja mais presente na vida do seu público, mesmo que em diferentes plataformas.

Essa transformação certamente colabora com a reorganização e disponibilização dos conteúdos e seus formatos. O telespectador pode utilizar uma série de ferramentas com maior agilidade, e conta com múltiplas fontes e possibilidades, por isso pode ser um agente na disseminação do conteúdo que acaba sendo visto por mais pessoas. Para Tourinho (2009) a velocidade de disseminação da Internet vai colaborar cada vez mais na difusão de informação. Médola e Redondo (2010) também compartilham desse ponto de vista, ao considerarem que o consumo de informação e entretenimento criam novos espaços de comunicação e socialização, promovendo fluxos de comunicação e a modificação na produção, distribuição e consumo de suportes como a televisão.

### **TV por assinatura, Canal Arte 1 e o programa *Arte 1 em Movimento***

Para pensar o telejornal segmentado voltado para a cobertura de arte e cultura e a formatação de seu conteúdo, como é o caso do programa *Arte 1 em Movimento*, é preciso considerar as transformações operadas também no mercado das TVs por assinatura no Brasil e sua relação com a redes sociais, por incidirem na configuração narrativa em ambos os suportes. Segundo os dados divulgados em 2013 pela Associação Brasileira de Televisão por Assinatura (ABTA) na publicação *Mídia Fatos*, o mercado de televisão por assinatura está em expansão, situando o Brasil como o sexto maior mercado de TV por assinatura no mundo, com 220 canais disponíveis ao todo pelas operadoras. De acordo com o estudo, a Anatel contabilizou 17 milhões de domicílios assinantes no mesmo ano, o que possibilita acesso ao serviço por parte de mais de 54,4 milhões de pessoas. O crescimento foi de 27,5% com base em 2012, gera a expectativa que em 2018 o Brasil tenha 40 milhões de domicílios assinantes<sup>5</sup>.

Outros dados interessantes publicados pelo *Mídia Fatos 2013* dizem respeito ao estilo de vida dos consumidores. Os resultados apontaram que o assinante é consciente e responsável por ter interesse ao meio ambiente, busca ter uma vida saudável, consumindo alimentos light/diet e possui uma vida ativa fazendo ginástica em academia. Quando perguntados sobre qual o objetivo em assinar a TVs segmentadas, o acesso ao entretenimento foi apontado por 83% da amostra, seguido da motivação em ter a programação como alternativa para TV aberta por 45% dos respondentes. Assim, compreende-se a aposta feita pelo Grupo Bandeirantes de Comunicação, reconhecido em suas operações em sinal aberto em buscar, a partir do canal Arte 1, instituir-se como essa alternativa aos conteúdos ofertados em sinal aberto e especializando-se em uma determinada temática de cobertura, neste caso a arte e a cultura.

O Canal Arte 1 também faz parte da NEOTV, que une 145 empresas, entre elas operadores de TV por Assinatura e provedores de Internet, atuando em mais de

<sup>5</sup> Esses dados estão relacionados também ao nível de satisfação dos usuários. A pesquisa divulgada pelo Ibope no 19<sup>a</sup> Pay TV de 2012 mostra que 78% dos assinantes de TV por assinatura estão muito satisfeitos ou satisfeitos com os serviços prestados por suas operadoras e entre aqueles que nunca assinaram o serviço, 17% pretendem contratá-lo nos próximos seis meses e entre os entrevistados que já foram assinantes, 30% pretendem recontratar. A pesquisa contou com mais de 18 mil respondentes com 10 ou mais anos de idade de todas as classes sociais e também revelou que tanto a programação como os pacotes de canais oferecidos são os itens mais bem avaliados pelos entrevistados, mais de 70% dos participantes os consideram ótimos ou bons. A pesquisa diz que o público usuário desse serviço concentra maior parcela das classes AB do que a população em geral – 61% contra 41% na população. A classe C representou em 2012 36% do público de TV por assinatura, mas, na população, a parcela é maior: 48%.



475 cidades, de vinte estados brasileiros. Entre os associados estão a Globosat, ESPN Brasil, Fox, o canal Arte 1, entre outros. A associação que tem como objetivo negociar conteúdo e formatar produtos para operadores independentes de TV por Assinatura e Internet, além de ter papel institucional no setor de telecomunicações, buscando a livre concorrência e a competitividade no mercado.

De acordo com o site do Arte 1, o canal é:

O primeiro canal brasileiro com uma programação inteiramente dedicada à arte e à cultura. Dança, música clássica, música popular brasileira, cinema, artes visuais, literatura, teatro, ópera: são 24 horas no ar com um conteúdo especialmente pensado para quem se interessa por arte. (ARTE 1, 2009).

A programação do canal exhibe filmes clássicos e contemporâneos, documentários, concertos, séries, shows e contam também com produções próprias como o *Arte 1 em Movimento* e o *Estilo Arte 1*. No ranking dos canais por assinatura, publicado pelo Mídia Dados 2014<sup>6</sup>, o canal Arte 1 conta com 10.051.863 assinantes, ocupando o trigésimo sexto lugar. Por seu formato, como se disse, o *Arte 1 em Movimento* pode ser classificado como um telejornal sobre arte já que se dedica às notícias sobre arte. Ele é gravado na Pinacoteca de São Paulo e apresentado pela editora-chefe do programa, Gisele Kato e veiculado todos os domingos às 23 horas. Um dia após a veiculação na televisão, algumas reportagens sobre o tema e o programa (dividido em quatro blocos) são disponibilizados no site e na página do canal no Facebook<sup>7</sup>. A equipe do programa, apresentada no *roll* de créditos no final do telejornal, é composta por três repórteres, quatro videorepórteres e cinco editores. Na pós-produção estão um finalizador para áudio, outro para arte gráfica, um iluminador, entre outros profissionais.

<sup>6</sup> Dados podem ser conferidos nas páginas 228 a 297 do arquivo Mídia Dados 2014.

<sup>7</sup> Até julho de 2014, a página já havia recebido 98.238 curtidas.

### Analizando a arte e a cultura

A edição escolhida para a análise foi a de 22 de junho de 2014, gravada na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Essa edição foi escolhida de forma aleatória, considerando apenas a edição mais atual possível frente à operacionalidade da análise dentro dos prazos pretendidos.

O programa foi acessado no site do *Arte 1 em Movimento*, onde está disponibilizado a partir de quatro blocos<sup>8</sup>. Para facilitar a descrição de como foi organizada a análise, apresenta-se a seguir o Quadro 1, que conta com os seguintes elementos observados: formas de apresentação da notícia, descrição e formato, expressão artística a qual o conteúdo se refere, e duração.

<sup>8</sup> As autoras baixaram os vídeos referentes à data escolhida, porém, eles não estão mais disponíveis, pois, a cada nova edição do programa, o canal substitui os vídeos no site. Retirar essa parte que deixei em rosa.

Programa Arte 1 em Movimento Edição 22/06/2014 Gravado na Pinacoteca do Estado de São Paulo Bloco 1. Duração: 14'43'			
Formas de apresentação da notícia:	Descrição e formato:	Expressão artística:	Duração:
Abertura	Clipe com as imagens das reportagens com a mesma trilha sonora		23'
Cabeça e escalada	Apresentadora em quadro. Ela explica: "Depois de duas semanas em Paris, a gente está de volta a nossa casa, a Pinacoteca do Estado de São Paulo." Escalada com imagens das reportagens e fala da apresentadora em off, sobre exposição baseada no universo do futebol que estava ocorrendo na Oca em SP. Filme Riocorrente de Paulo Sacramento. Música e exposição de Jardes Macalé. As novas instalações do artista visual Zezão. Banda Charlie & os Marretas. Exposição em Brasília com estrelas da arte contemporânea brasileira.		1'06'
Vinheta com a marca do programa. Duração: 8"			

Quadro 1: Exemplo da coleta de dados do Arte 1 em Movimento

Fonte: Elaboração das autoras (2014)

<sup>9</sup> Para dar conta da análise, são utilizados mais alguns conceitos que fazem parte do vocabulário telejornalístico (BARBEIRO; LIMA, 2002; PATERNOSTRO, 1999), como *cabeça*, que é a abertura da matéria – o apresentador está sempre em quadro e fala direto ao telespectador; *escalada*, frase curta, manchete sobre o que será abordado no programa; *off*, quando ouvimos a voz do emissor e a sua imagem não está em quadro; *passagem*, a gravação feita pelo repórter no local do acontecimento e pode ser utilizada no meio de uma matéria; *sonora*, termo para designar uma fala da entrevista; *reportagem*, matéria que conta com imagens, entrevista e *off* e pode ter ou não a presença do repórter em quadro; *enquadramento*, o que aparece na cena, é o que está sendo focalizado pela câmera do cinegrafista; *G.C.*, o gerador de caracteres usado para inserir legendas junto às imagens; *trilha sonora*, músicas que cobrem as imagens; *vinheta*, um recurso que marca a abertura, transição ou intervalo, normalmente é composta de imagem e música característica do programa e são usados efeitos especiais; e *roll*, a assinatura do programa onde constam os nomes dos participantes da equipe.

O quadro produzido pretende refletir o espelho do programa, que “é a relação e a ordem de entrada das matérias do telejornal, sua divisão por blocos, a previsão de comerciais, chamadas e encerramento” (BARBEIRO; LIMA, 2002, p. 195), bem como a estruturação dos formatos narrativos dessas reportagens<sup>9</sup>.

A observação quantitativa, num primeiro momento, buscou observar como o tempo – duração do programa – é distribuído em termos das reportagens, bem como compreender os conteúdos tratados dentro do grande tema da arte e da cultura:

Categorias artísticas	Total de reportagens	Tempo
Artes Visuais	4	17 minutos e 25 segundos
Música	4	09 minutos e 50 segundos
Teatro	1	3 minutos e 3 segundos
Cinema	1	3 minutos e 58 segundos
Reportagens e tempo total	10	34 minutos e 16 segundos

Quadro 2: Dados quantitativos sobre as reportagens

Fonte: Elaboração das autoras (2014)

Do ponto de vista quantitativo, o quadro indica que, na edição analisada, o programa procurou contemplar a diversidade das manifestações culturais factuais, relacionadas à semana em curso, e especialmente voltadas para eventos no eixo Rio-São Paulo e da capital federal. As artes visuais tiveram grande cobertura, com 4 reportagens que totalizaram metade do tempo total do programa (17’25”), enquanto o segundo tema trabalhado foi “música”, para a qual foram exibidos quatro VTs que somaram um quarto do telejornal (9’50”). Os outros dois VTs, de aproximadamente 3 minutos cada um, foram dedicados ao teatro e ao cinema.

Já do ponto de vista qualitativo, foram analisadas três reportagens escolhidas por terem sido postadas na página do Facebook do canal. A análise foi feita a partir da divisão das informações em dois itens. No primeiro são apresentadas as descrições dos formatos televisivos adotados pelas três matérias e no segundo, a organização das postagens e a visibilidade que estas receberam a partir da sua publicação na página do canal Arte 1.

### O formato televisivo das reportagens

#### Reportagem 1 – A experiência da Arte, arte para crianças

Duração: 3 minutos e 54 segundos, mais 3 minutos e 21 segundos que se referem aos cinco depoimentos, totalizando 7 minutos e 15 segundos.

Essa reportagem está no início do primeiro bloco do programa, que abre com um clipe com imagens das matérias que serão abordadas, em seguida, entra uma cabeça da apresentadora e a escalada. Antes de rodar o VT da reportagem entra uma vinheta. Essa organização para a apresentação da notícia tem relação com a linguagem de revista que é marcada por uma edição suave e cuidadosamente finalizada em termos de imagens abstratas e de trilha. A reportagem sobre a experiência da arte focada na fruição das artes para as crianças foi complementada com os depoimentos de cinco artistas que participavam da exposição no Centro Cultural Banco do Brasil em Brasília, apresentados em blocos diferentes dessa edição.

O formato da reportagem é caracterizado pelo uso do *off*, depoimento do curador em quadro e imagens da exposição. Há momentos de imagens apenas com trilha, sem *off*. Não aparecem sonoras com o público e não há presença do repórter em quadro. Ou seja, o *off* da reportagem não é narrado por um repórter. É o curador da exposição, Evandro Salles, um especialista, que apresenta a matéria. A partir da sua fala são mostradas imagens do local e detalhes das obras, e em alguns momentos a sua imagem está em quadro, em outros momentos sua sonora é

coberta por imagens em diferentes espaços da exposição.

Nota-se a preocupação com a captação de imagens em que a fotografia do enquadramento é cuidadosamente pensada, diferentemente da proposta do telejornalismo diário e suas *hard news*. As imagens esteticamente cuidadas são editadas a partir de movimentos de câmera longos, lembrando a edição própria das narrativas documentais que incidem sobre os detalhes do que está sendo narrado. Os artistas são mostrados em momentos informais de conversa entre eles, mas sem receberem créditos de identificação. Essa informação sobre quem são os artistas é dada pelo curador. E somente depois, por intermédio dos depoimentos individuais, é que o público vai conseguir unir a imagem desses artistas ao seu nome e a obra que estes fizeram para a exposição. O uso de trilha também reafirma a dinâmica da reportagem pós-produzida, posto que se modifica de acordo com os enquadramentos, colaborando para estetização do formato e apontando para as presenças da arte para falar da arte no programa.

Ao final da reportagem são colocados, com o uso do G.C, o nome da exposição, o nome curador responsável e o local, mas sem o horário de funcionamento e o período em que a exposição estará em cartaz.

#### Reportagem 2 – *Exposição do artista visual Zezão*

Duração: 7 minutos e 40 segundos, primeira reportagem do segundo bloco do programa.

Diferente da primeira reportagem, essa conta com a presença da editora-chefe e apresentadora do programa, Gisele Kato. Já na cabeça que vai chamar a reportagem é percebido o tom coloquial da apresentadora que diz “*eu me encontrei com o Zezão que prepara a sua primeira mostra individual aqui em São Paulo*”. Ou seja, diferente dos modelos tradicionais dos telejornais, não existe estranhamento do apresentador ao chamar a sua própria matéria. Esta tem início com trilha de estilo hip hop, de acordo com a expressão artística representada, que é o grafite e a arte urbana, evidenciando a proposta metalinguística do jornalismo cultural na televisão. O jornalismo usa a arte na reportagem para falar sobre um artista que usa a rua como suporte e que está organizando a sua primeira exposição em uma galeria de arte.

Após trinta segundos de imagens do local da exposição sem *off* aparecem em quadro Gisele e o artista em pé, ambos usando o microfone lapela, tendo como fundo uma obra de Zezão. Esse enquadramento mostra que a editora está no local da notícia que é a rua, de maneira que ela abandona a formalidade do estúdio evidenciando a ideia de que a arte contemporânea tende a ser o resultado da aproximação entre a alta cultura e a cultura massiva, como diz Figueiredo (2010). O que oportuniza, mais uma vez, que a apresentadora reforce a intimidade com o artista ao dizer “*Zezão, a última vez que a gente se encontrou, lá no seu ateliê [...]*”. Ao fundo são escutados toques de telefone e barulhos evidenciando que a exposição está sendo terminada, ou seja, há o destaque para o som ambiente, o que sinaliza que todas as fontes de informação da matéria são tomadas como importantes e ajudam a contar a história. Em acordo com a própria linguagem do hip hop, os planos são mais curtos e mais próximos dos utilizados no jornalismo diário, como é o caso do uso do plano geral e do plano médio<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Plano geral é o enquadramento feito com a câmera distante mostrando a pessoa por inteiro ou um local por completo; o plano Médio, por sua vez, é o plano de introdução para as entrevistas, que corta logo abaixo dos cotovelos. (BARBEIRO; LIMA, 2002, p. 197).

Um recurso de edição bastante usado na reportagem é colocar imagens do artista montando a sua exposição com o uso de um ganho de áudio na trilha para pontuar a troca de assunto, a cada nova pergunta de Gisele. Após o questionamento da apresentadora, a sonora do artista é usada em *off*, coberta com imagens das obras as quais ele se refere, o que também dá mais dinâmica à edição. O entrevistado e a apresentadora permanecem em pé ao longo da conversa e, em diversos momentos ela reforça que se trata de uma entrevista exclusiva.

As últimas perguntas da apresentadora não são mais sobre a exposição em si. Gisele passa a falar com Zezão sobre outras obras e sobre a “cena” do grafite e, para cobrir essas informações, observa-se o cuidado da pós-produção da reportagem ao usar imagens do artista captadas em outras situações, como suas pinturas nos esgotos da cidade de São Paulo. Para terminar a reportagem, Gisele, com tom de intimidade, finaliza “Zezão você sabe que o Arte 1 tá sempre acompanhado você e o seu trabalho e a gente é super fã”. Após se despedir do artista, sobe o volume da trilha novamente e aparece em G.C com o nome do artista e o local da exposição, novamente sem data e sem horário de funcionamento.

### Reportagem 3 – Lançamento do primeiro álbum e clipe da Banda Charlie & Os Marretas

Duração: 2 minutos e 51 segundos, apresentada ao final do segundo bloco no quadro especial “*Estão na nossa mira*”, que o programa utiliza para destacar novos talentos das artes brasileiras.

Essa reportagem conta com uma cabeça bem extensa, na qual a apresentadora faz um breve histórico sobre a banda paulista de funk brasileiro, chamada Banda Charlie & Os Marretas, que se formou em 2009. A apresentadora destaca: “*mas não como aquele funk dos morros cariocas, a inspiração dos integrantes vem dos mestres do gênero norte-americanos*”.

Ao final da cabeça, ela traz a notícia que, somente em 2014, eles lançaram o seu primeiro disco no auditório Ibirapuera em São Paulo, assim como gravaram o seu primeiro videoclipe para a música *Marretón*. Então, entra o VT com imagens e trilha do clipe. Na sequência, cada um dos componentes que conta a trajetória percorrida pela banda, fala diretamente para a câmera, acompanhadas da trilha do clipe. Em alguns momentos a edição destaca, num segundo quadro, as imagens do videoclipe colocando em uma proporção menor que a tela original. Também são creditados o nome da música e o selo da gravadora e, ao final da reportagem, são usadas imagens do show no auditório Ibirapuera para cobrir as sonoras dos integrantes.

A matéria termina com imagens novamente do clipe e com os créditos do nome do álbum e da gravadora. Porém, em nenhum momento foi vista a presença em quadro de um repórter.

### O Arte 1 em Movimento no Facebook

As informações provenientes da página do Facebook do programa foram coletadas no dia 18 de julho de 2014. A data também está associada à possibilidade operacional de proceder a análise pretendida neste artigo. Nesta etapa, foram analisados a data da postagem feita pelo programa, o número de compartilhamentos da postagem feito pelos usuários, o número de curtidas e os comentários<sup>11</sup> relacionados às reportagens já descritas<sup>12</sup>. Os dados quantitativos das reportagens estão sistematizados no Quadro 3.

<sup>11</sup> O termo compartilhamento refere-se às vezes em que a postagem foi compartilhada entre os usuários do Facebook.

<sup>12</sup> Na busca por compreender melhor o processo de produção das reportagens e a escolha de qual reportagem é postada no Facebook, as autoras do artigo entraram em contato com o canal Arte 1, por e-mail e por mensagem pela página do Facebook, mas não obtiveram resposta.

Título	Data da postagem	Compartilhamentos	Curtidas	Comentários
Reportagem 1 A experiência da Arte, arte para crianças	30 de junho de 2014	67	125	8
Reportagem 2 Exposição do artista visual Zezão	2 de julho de 2014	35	153	4
Reportagem 3 Banda Charlie & os Marretas	3 de julho de 2014	11	48	2

Quadro 3: Postagens das reportagens no Facebook do canal Arte 1

Fonte: Elaboração das autoras (2014)

A postagem sobre a **Reportagem 1** utiliza uma foto do artista Cildo Meireles e destaca o nome da exposição e o local, citando os nomes dos artistas envolvidos e disponibilizando o link direto para a reportagem na página do Canal. Nos comentários, observa-se que algumas pessoas marcam, ou seja, colocam o nome de seus amigos, para que assim vejam o seu comentário. Nesses comentários vemos que um usuário coloca até que dia a exposição estará funcionando, e completa assim a informação da postagem feita pelo canal.



Figura 1: Postagem sobre a Reportagem 1  
Fonte: Página no Facebook do canal Arte 1 (2014)

Na postagem da **Reportagem 2**, a foto escolhida é a que aparece a apresentadora e o artista durante a entrevista. O link para a matéria também está em destaque, juntamente com uma breve descrição sobre a exposição e também é citado o local e a cidade do evento. Uma curiosidade observada nos comentários refere a uma reclamação. A usuária solicita ao canal que coloque o dia e a hora de um programa, como mostra a figura a seguir:

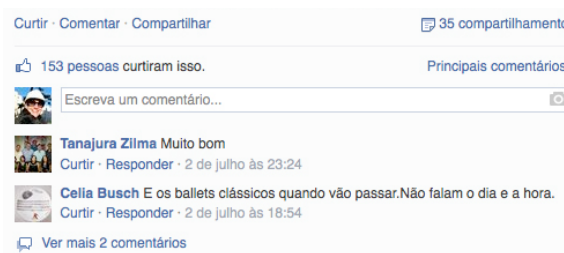


Figura 2: Postagem sobre a Reportagem 2  
Fonte: Página no Facebook do canal Arte 1 (2014)



A próxima postagem que se refere à **Reportagem 3** e segue o mesmo padrão das anteriores, possui uma foto retirada do videoclipe apresentado na matéria televisiva, uma breve descrição do grupo Charlie & Os Marretas. Nos comentários mais uma vez aparecem as marcações dos nomes de amigos feitas pelos usuários.



Figura 3: Postagem sobre a Reportagem 3

Fonte: Página do Facebook do canal Arte 1 (2014)

Ao analisar as postagens, observou-se que seguem o mesmo estilo e estrutura na apresentação do conteúdo na TV e na web, inclusive os textos são muito próximos aos das cabeças ditos pela apresentadora no programa televisivo analisado. No entanto, na rede, soma-se a esta estetização da narrativa televisiva um papel que parece ser fundamental nesse ambiente. O jornalismo cultural no ambiente das redes sociais, atende a necessidades do receptor não disponíveis no suporte televisão e menos frequentes no site. Tratam-se das questões já apontadas por França (2009), Tourinho (2009) e Médola e Redondo (2010) quando tratam da potencialização dos conteúdos da TV na sua relação com a internet e redes sociais. Dizem respeito à liberdade de horário para a fruição dos conteúdos, à possibilidade de alguma interação por parte do receptor na medida em que pode manifestar suas opiniões e dúvidas, bem como aos recursos de socialização dos Vts oferecidos pelo Facebook. Nos comentários dos internautas verifica-se que as postagens das reportagens nos programas não acabam, aos estarem mais próximas das necessidades dos internautas, por fazerem destes conteúdos práticas de um jornalismo cultural marcado também por sua natureza de serviço na medida em que dão os indicadores de local, dia, hora. O que é de fato esperado por quem usa a página do Facebook do Canal Arte 1.

### Considerações sobre Arte e Cultura no telejornalismo, na internet e redes sociais

A reflexão sobre jornalismo cultural na televisão segmentada ainda é muito incipiente, ainda que o meio esteja em expansão, a partir de uma previsão de crescimento do número de novos assinantes especialmente pertencentes à classe C. Por essas razões, o debate a respeito dos formatos adotados pelas reportagens televisivas, tanto para exibição pela televisão, quanto pelas redes sociais é fundamental para que se possa compreender como as manifestações artísticas estão sendo apresentadas nos diferentes suportes.



A análise quantitativa enfatizou que o programa se preocupa em divulgar as expressões artísticas brasileiras, principalmente as artes visuais e música. As reportagens apresentaram eventos que estavam acontecendo na semana de exibição do programa ou que iriam abrir para o público em breve. A duração das reportagens também é um fator importante, o tempo dedicado a cada uma delas é em média de 3 a 7 minutos, o que colabora para o aprofundamento do conteúdo, também encontrado no jornalismo interpretativo e onde os diálogos com os recursos estéticos são frequentes.

Na análise qualitativa das reportagens verificou-se que os formatos se repetem, e que a ênfase nos recursos estéticos ligados desde a apresentação da informação, na maior parte sem a presença em quadro do repórter, e no uso de recursos de edição e pós-produção trazem às reportagens uma narrativa próxima ao documentário, pois os depoentes falam diretamente para a câmera. Há a exploração também da trilha e do áudio ambiente, prezando pela sofisticação da imagem, o que reafirma os processos metalinguísticos presentes nessas narrativas. Ou por outras palavras, falar de arte e cultura a partir do uso de recursos de produção, edição e pós-produção é dialogar com a arte para chegar a um resultado de maior sofisticação da linguagem.

Outra observação importante diz respeito ao fato de que, ainda que a arte erudita de alguma maneira se popularize nos tempos contemporâneos, aproximando-se da cultura de massa (especialmente em suas narrativas televisivas), há informações que demandam certo conhecimento prévio sobre o conteúdo, já que nem todas as imagens de artistas são creditadas e a fala da apresentadora pressupõe que o telespectador conheça os artistas referidos e/ou entrevistados. Nesse ponto é preciso que o programa esteja atento para o público leigo, sem tanta informação sobre o cenário artístico brasileiro, para que essas pessoas também possam aprender ao ver a reportagem. Nesse sentido, a inserção do repórter em alguns momentos facilitaria essa interlocução, como uma tentativa de mostrar a cultura brasileira para todos os possíveis públicos que o meio televisivo atinge.

Nesse sentido, o Facebook parece estar cumprindo, enquanto rede social, um papel importante de prestação de serviço ao disponibilizar o conteúdo ao internauta para que veja em horário que melhor lhe aprouver. E também por reivindicar, quando não ofertados, os elementos relacionados à prestação de serviço dos eventos culturais. Em alguns comentários foi visto que os próprios internautas complementam a informação trazendo mais dados sobre o assunto. Dispensando ao Facebook essa tarefa, infere-se por decorrência que a aceitação e o relacionamento com o público internauta é mais que uma tendência, e sim uma prática de diversos canais de televisão ao disponibilizarem os conteúdos televisivos em suas páginas nas redes sociais, como se viu no caso do programa *Arte 1 em movimento*. Uma dinâmica que sugere que os programas televisivos – especialmente telejornais segmentados – sejam compreendidos não só pela mídia televisão, mas como uma oferta de conteúdo que se apresenta em múltiplos suportes.

### Referências Bibliográficas

BARBEIRO, H.; LIMA, P. R. de. *Manual de telejornalismo: os segredos da notícia na TV*. Rio de Janeiro: Campus, 2002. 252 p.

FIGUEIREDO, V. L. F. *Narrativas migrantes: Literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUCRio, 2010. 287 p.

FRANÇA, V. A televisão porosa – traços e tendências. In: FREIRE FILHO, J. (Org.). *A TV em transição: tendências de programação no Brasil e no mundo*. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 27-52.

GADINI, S. L. A lógica do entretenimento no jornalismo cultural brasileiro. *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, v. IX, n. 1, jan./abr. 2007. Disponível em: <<http://www.eptic.com.br/arquivos/Revistas/v.%20IX,n.%201,2007/9%20SergioGadini.pdf>>. Acesso em: 07 jul. 2014.

JAMESON, F. *Pós-modernismo*. A lógica cultural do capitalismo tardio. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997. 431p.

MARCONDES FILHO, C. *Comunicação e jornalismo: a saga dos cães perdidos*. São Paulo: Hacker, 2000. 171p.

MÉDOLA, A. S.; REDONDO, L. V. A ficção televisiva no mercado digital. In: RIBEIRO, A. P. G. (Org.). *História da Televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010. 347 p.

MELO, J. M. de; ASSIS, F. de (Org.). *Gêneros jornalísticos no Brasil*. São Bernardo do Campo: UESP, 2010. 331 p.

MÍDIA DADOS BRASIL 2014. Disponível em: <<http://sunflower2.digitalpages.com.br/html/reader/119/38924>>. Acesso em: 29 jul. 2014.

MÍDIA FATOS TV POR ASSINATURA 2013. Disponível em: <<http://www.midiafatos.com.br/site2013/index.html>>. Acesso em: 29 jul. 2014.

MOTTA, L. G. Teoria da Notícia: As relações entre o real e o simbólico. In: MOUILLAUD, M.; PORTO, S. D. (Orgs). *O Jornal: Da forma ao sentido*. Brasília, DF: Paralelo 15, 1997. 588 p.

PATERNOSTRO, V. I. *O texto na TV: manual de telejornalismo*. Rio de Janeiro: Campus, 1999. 158 p.

PICCININ, F; SOSTER, D. Da Anatomia do telejornal midiaticado: metamorfoses e narrativas múltiplas. *Brazilian Journalism Research*. Vol 8, n. 2. 2012. Disponível em: <<http://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/viewFile/427/385>>. Acesso em: 13 dez. 2015

SOSTER, D. de A. Sistemas, complexidades e dialogias: narrativas jornalísticas reconfiguradas. In: PICCININ, F.; SOSTER, D. de A. (Org.) *Narrativas comunicacionais complexificadas*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2012. 293 p.

TOURINHO, C. *Inovação no telejornalismo: o que você vai ver a seguir*. Vitória: Espaço Livros, 2009. 305 p.

Publicação disponível em: < <http://midiafatos.org.br/site2013/index.html>>. Acesso em 18 de julho de 2014.

Dados sobre a NEOTV disponíveis em:< <http://www.neotv.com.br/>. Acesso em 10 de julho de 2014.

ARTE 1. O canal, 2009. Disponível em: <<http://arte1.band.uol.com.br/o-canal/>>. Acesso em: 18 jul. 2014.

FACEBOOK. Arte 1. Disponível em: <<https://www.Facebook.com/canalarte1>>. Acesso em: 20 jul. 2014.

ARTE 1. Íntegra do programa. Disponível em: <<http://arte1.band.uol.com.br/category/programas/videos/arte-1-em-movimento/integra-do-programa/>>. Acesso em: 18 jul. 2014.

# “Meu Pedacinho de Chão”: pós-modernismo audiovisual, rizoma e as possíveis reconfigurações da telenovela

## Daniel Gambaro

Pesquisador-membro permanente do Núcleo de Pesquisa em Mídias e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicação, Universidade Anhembi Morumbi.

E-mail: dgambaro@usp.br

## Kaike Wrechiski Leite

Aluno-bolsista do Programa de Iniciação Científica da Universidade Anhembi Morumbi.

E-mail: kwrechiski@gmail.com

**Resumo:** No campo da produção audiovisual, a marca autoral de um diretor é elemento importante para dar singularidade à obra. O presente artigo observa a telenovela *Meu Pedacinho de Chão* e como a direção de Luiz Fernando Carvalho se faz perceptível por meio de elementos que dão forma à sua autoralidade. Destaca-se, por exemplo, a estilística pós-moderna já utilizada em outras obras do diretor, presente na colagem transtextual de referências e no antinaturalismo de cenários e figurinos. Parte-se do princípio que a complexidade de sua obra só é possível a partir da sua forma de organizar a equipe de produção – algo muito próximo do conceito de *rizoma* apresentado por Deleuze e Guattari. Espera-se, assim, que essa produção seja um exemplo ou prenúncio de uma possível nova era para a telenovela brasileira.

**Palavras-chave:** Telenovela; Luiz Fernando Carvalho; Meu Pedacinho de Chão; Rizoma, Pós-modernismo audiovisual.

**Title: “Meu Pedacinho de Chão”: audiovisual postmodernism, rhizome and the possible reconfigurations of the telenovela**

**Abstract:** In the audiovisual production field, a director’s authorial work is an important element of singularity in the final product. This article analyses the telenovela *Meu Pedacinho de Chão* and how Luiz Fernando Carvalho’s direction becomes noticeable through the elements shaping his authorial style. For example, the postmodern stylistic already used by Carvalho in other plays is also present on this production, through transtextual collage of references and the anti-naturalism feature of sets and costumes. We assume that the complexity of his work is just possible because of his way to organize a production team, something very close to the *rhizome* concept as defined by Deleuze and Guattari. Therefore, we expect this production be an example for a possible new age to the Brazilian soap opera.

**Keywords:** Telenovela; Luiz Fernando Carvalho; Meu Pedacinho de Chão; Rhizome, Audiovisual postmodernism.

## Introdução

A telenovela, por ser historicamente oriunda da trajetória sonora do rádio, durante muito tempo permitiu que as imagens apenas complementassem o áudio, limitando-as à função descritiva do texto sonoro e estabelecendo “o privilégio da fala sobre as imagens, em boa parte das vezes” (BALOGH, 2002). A televisão, entretanto, é um meio antropofágico que tem como característica incorporar técnicas e recursos de outras mídias, o que vem permitindo recentemente que algumas novelas realizem experimentações imagéticas e linguísticas, de forma que a narrativa se liberta da função descritiva e traz para as produções contornos próprios, de poética e estética, fugindo da tradição de telenovelas verborrágicas apoiadas em imagens didáticas.

Ao pensarmos em experimentação e estética na grade televisiva, somos inevitavelmente levados aos trabalhos realizados por diretores disruptivos como Luiz Fernando Carvalho. Conhecido por criações de visualidade e sonoridade exacerbadas, permeadas de múltiplas referências culturais, o carioca é um diretor que estabelece forte diálogo com diversas formas de expressões artísticas, tais como textos populares, cinema, teatro, ópera, videoarte, dança e o canto. Destaca-se em sua criação, ainda, o recurso de procedimentos de colagem – que toca tanto o âmbito visual<sup>1</sup> quanto o processo de referências plurais, característica comum em obras pós-modernistas –, bem como o trabalho de longos laboratórios de preparação de elenco e equipe, incomuns à forma industrial predominante na televisão. Esse processo criativo acaba por demarcar contornos autorais às suas obras, ao que se soma a forma diferenciada como vem criando, no decorrer de sua carreira, um intenso intertexto com obras literárias brasileiras, buscando a renovação da teledramaturgia. Dessa forma, todo esse processo criativo, desde o roteiro até o produto finalizado e sua consequente veiculação, “chama a atenção para as novas relações que se estabelecem internamente entre a linguagem televisiva e uma ideia de subversão de práticas normativas a fim de se testar os limites do meio” (COLLAÇO, 2013).

<sup>1</sup> Ao falarmos em colagem visual, referimo-nos à técnica propriamente dita, em que elementos diversos são interpostos juntos, como ocorre na dinâmica da abertura de *Capitu* (2008).

Afastado das telenovelas desde 2002, quando dirigiu *Esperança*, Luiz Fernando Carvalho se dedicou às minisséries, produtos de curta duração e de estrutura fechada que, segundo Balogh (2002), ficam mais livres de demandas da audiência e se tornam mais propensos a apresentar um texto final mais autoral e poético do que outros modelos de produção. Dentre as obras que realizou, destacam-se *Hoje é Dia de Maria* (2005), quando apresentou um universo explicitamente artificial em um ambiente rural trabalhado a partir da imaginação infantil; *A Pedra do Reino* (2007), em que explorou o texto de Ariano Suassuna e revisitou o folclore nordestino; e também *Capitu* (2008), quando propôs uma releitura da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, tensionando as camadas temporais e inserindo elementos *pop* para demonstrar a atualidade do texto do consagrado escritor. Muitas outras obras se sucederam, como as minisséries *Afinal, o que querem as mulheres?* (2010), *Suburbia* (2012), ou ainda os especiais *Correio Feminino* (2013) e *Alexandre e outros heróis* (2013).

Carvalho, então, retornou para a teledramaturgia de longa duração em 2014 com a regravação de *Meu Pedacinho de Chão*, obra que inaugurou o horário das 18h das telenovelas em 1971 e marcou a estreia de Benedito Ruy Barbosa como autor na emissora. Carvalho e Benedito, que não trabalhavam juntos desde *Esperança* (2002), já haviam sido parceiros também nas novelas *Renascer* (1993) e *O Rei do Gado* (1996), cujos sete primeiros capítulos tiveram um tratamento e cuidado cinematográficos amplamente elogiados pela crítica (BALOGH, 1998).

A nova parceria entre Barbosa e Carvalho chamou a atenção da audiência e de críticos devido a roupagem rebuscada e poética, que fugiu às convenções vigentes de como realizar novela. Construída como uma fábula, *Meu Pedacinho de Chão* é uma produção atemporal que cruzou, em uma mesma amarração, formas de

narrar tão opostas, mas complementares, que merece uma análise aprofundada.

Nesse sentido, propomo-nos a investigar neste artigo, levando em conta o histórico de produções do diretor, aqueles que consideramos alguns elementos constituintes dessas obras, de maneira a entender o que a diferencia de outros produtos televisivos. Em um contexto mais amplo, é nossa preocupação compreender como se encadeia o sistema de produção do diretor e o que o afasta do modelo industrial usualmente adotado. Para isso, esta pesquisa foi iniciada concomitantemente à apresentação da telenovela na Rede Globo, entre os meses de abril e agosto de 2014, como modo de observar possíveis alterações em sua forma, ao mesmo tempo que mantivemos um importante distanciamento da obra.

As noções de rizoma e organização rizomática, de Deleuze e Guattari (1995), aplicadas a um contexto produtivo, nos ajudarão a entender o modelo colaborativo de organização de *set* adotado nas produções de Carvalho, o que permite maior complexidade na realização das obras e é uma das principais marcas autorais do diretor. Antes de desenvolver essa teoria, no entanto, cabe esmiuçar os elementos de *Meu Pedacinho de Chão* que a destacam para além do conjunto de produções televisivas contemporâneas. Primeiro, apresentamos uma breve discussão sobre o formato telenovela que acreditamos ser tensionado, nesse momento, tanto pela obra de Luiz Fernando Carvalho quanto pelo trabalho de outros diretores que não abordamos neste texto. Em seguida, olhamos para os principais elementos constitutivos da novela, destacando aqueles que permitem considerá-la uma produção audiovisual pós-moderna.

### **O formato telenovela e a novidade de *Meu Pedacinho de Chão***

Ambientada na vila fictícia de Santa Fé, que de tão pequena e delicada parece uma casa de bonecas, a novela conta a história de alguns poucos personagens que veem suas vidas se movimentarem com a chegada da professora Juliana. Vendido pelo coronel Epaminondas, o espaço que originou a vila de Santa Fé foi comprado por seu amigo agricultor Pedro Falcão, que permitiu sua expansão por meio da doação de terras. Contrário ao progresso e crescimento do terreno, Epaminondas se opõe à construção da nova escola, para a qual Juliana foi contratada para lecionar. A oposição do Coronel à escola e a chegada da professora à cidade são o ponto de partida das discussões trazidas pela novela: educação, coronelismo e relações humanas.

Exibida em apenas 96 capítulos, com um núcleo de apenas vinte personagens fixos e a estreia com o texto dos capítulos já finalizados, a novela muito se aproxima das principais características fomentadoras de experimentação nas minisséries citadas por Balogh (2002). Segundo a pesquisadora, um dos detalhes essenciais que intervêm na diferença entre o discurso da telenovela e o da minissérie é a obra ser aberta ou não, ou seja, sofrer influência da opinião do público durante a sua exibição, além do fato desse formato ter um número menor de personagens e núcleos. Sendo o texto fechado, a obra ganha tons autorais ao permitir a visualização do panorama completo da obra, bem como o controle total do processo de produção, seja do enredo ou da direção, possibilitando pensar a estruturação dos capítulos muito antes da gravação. Em termos de comparação à novela anterior, *Meu Pedacinho de Chão* contou, em 96 capítulos, a história de 20 personagens, enquanto *Jóia Rara* (2013) apresentou a história de 68 personagens e durou longos 171 capítulos.

Ao conter o roteiro previamente escrito, questionamo-nos qual seria a parcela de contribuição do formato das minisséries no resultado final de *Meu Pedacinho de Chão*. Pallottini (1998) instiga esse questionamento ao afirmar que a minissérie é “espécie de telenovela curta, totalmente escrita, via de regra, quando começam as gravações. É uma obra fechada” (p. 28). Sendo a minissérie uma telenovela curta com a ausência da interferência direta do público, é possível inferir que



novela de Barbosa se envereda tanto para o estilo da minissérie quanto para o da telenovela. Compreendemos que cabe aqui uma observação maior sobre o espectro de produções seriadas ficcionais na atualidade. Em virtude de novas formas de consumo de obras audiovisuais, adicionadas principalmente pelo contexto digital atual, o público tem apresentado comportamentos diferentes. Essa mudança de comportamento tem ocasionado, especialmente no Brasil, na perda sistemática de audiência (BECKER; GAMBARO, SOUZA FILHO, 2015). Na tentativa de manter níveis consistentes com o modelo de negócios atual da TV, as emissoras têm investido em uma série de mudanças de programação e de formatos de programa. Isso tem impactado diretamente na produção de teledramaturgia – seja na redução da duração de um produto seriado, no maior ritmo de montagem, ou na velocidade com que as tramas se concluem entre os capítulos. A velocidade atual de algumas telenovelas chega a se aproximar daquela presente em episódios de séries norte-americanas, por exemplo. Considerando que o público tradicional das telenovelas globais está trocando o canal por programações similares em outras emissoras, pelo consumo de produtos da TV paga e de *Videos On Demand*, é possível deduzir que essa estratégia pode almejar, secundariamente, até mesmo a renovação e reconfiguração do público da novela. Propomos, então, que as fronteiras bem definidas entre os formatos ficcionais da TV estão ficando difusas. Não devem se apagar, mas as soluções encontradas para um formato tendem a contaminar os outros. Apesar de nossas hipóteses, esse ainda é um tema muito amplo que necessita de maior espaço que este artigo para aprofundamento adequado, e se abre como possibilidade de novos estudos.

*Meu Pedacinho de Chão* é, portanto, um bom exemplo desse novo momento ao experimentar “novidades”<sup>2</sup> na estratégia de produção de teledramaturgia, ao mesmo tempo em que dialoga com características mais tradicionais da telenovela. Embora a linguagem de *Meu Pedacinho de Chão* oponha-se à dos folhetins considerados conservadores, e subverta parte das práticas normativas na televisão, é inegável que a obra resguarda elementos do formato em questão. Também é impossível afirmarmos que a segmentação do roteiro se dá por meio de episódios, pois a *estética da repetição* (BALOGH, 2002), recurso pelo qual os personagens dialogam sobre um mesmo assunto, juntamente aos ganchos, formam a base dos capítulos, o que a configura enquanto folhetim. Poder-se-ia dizer, então, que a obra se trata de uma telenovela híbrida, com contornos de minissérie, que cruza diferentes linguagens, numa transição de estilo ainda inominável.

A questão mais importante proveniente da discussão suscitada pela experiência de *Meu Pedacinho de Chão* talvez seja que a curta duração dos capítulos e a veiculação com a produção inteira já finalizada visam atender anseios antigos de parte dos autores, diretores e atores da emissora, que lutam por produções mais curtas e com núcleos dramaturgicamente mais enxutos<sup>3</sup>. Além disso, sua estrutura fechada favorece a experimentação na medida em que torna a obra menos suscetível às demandas da audiência. Em entrevista ao *Estadão*, Luiz Fernando Carvalho afirma ao falar sobre os formatos televisivos:

Precisamos pensar em uma televisão do futuro. Esta já passou. É fundamental abriremos uma reflexão dos conteúdos paralelamente à linha de produção diária [...] Quando digo abrir uma reflexão, estou clamando por um gesto radical, capaz de refletir sobre procedimentos artísticos que não vemos, ou que apenas surgem na superfície das questões, mas que não se aprofundam, nem se realizam. Por mais que haja boas intenções, falta o salto do pensamento, do desejo, uma ação corajosa em direção às pesquisas estéticas, às novas linguagens artísticas e aos novos formatos e modelos de produção. (CARVALHO apud RACY, 2013).

É exatamente a reflexão dos conteúdos e a radicalização da linguagem e estética que afasta demasiadamente a versão 2014 de *Meu Pedacinho de Chão* daquela

<sup>2</sup> O que parece novo e/ou ousado na telenovela brasileira hoje muitas vezes é encontrado em outras produções, como afirmamos neste mesmo texto. Além disso, mesmo a questão da duração da telenovela (que normalmente hoje gira em torno de 180-200 capítulos) é algo já testado, com experiências anteriores de telenovelas curtas, por exemplo *O fim do mundo*, de 1996, com 35 capítulos. Historicamente, no início da TV no Brasil, a precariedade dos sistemas de produção contribuiu para que as novelas tivessem poucos meses de duração. *2-5499 Ocupado* (EXCELSIOR, 1963) teve apenas 42 capítulos.

<sup>3</sup> Em diferentes momentos, diversos autores, diretores e atores se pronunciaram na mídia aberta sobre o assunto, tais como Lícia Manzo, Antônio Fagundes e Benedito Ruy Barbosa. Juliana Paes, inclusive, disse que é “uma defensora das novelas mais curtas. Acho que a tão falada, temida e odiada barriga da novela às vezes acontece por conta de uma obra muito longa” (DAMIÃO, 2014).



exibida na década de 1970. No entanto, a releitura da primeira versão ainda resguarda o propósito educacional que permeou a novela exibida em 1971, mas agora sob intenção distinta. A versão inicial da novela foi concebida para atingir o contingente de brasileiros que ainda moravam no interior e preocupou-se em trazer questões relativas à saúde do homem do campo, informando acerca de doenças, higiene e vacinações. A versão atual, por sua vez, é veiculada em uma época em que essas questões estão mais bem disseminadas. Luiz Fernando Carvalho traz para essa versão moderna, então, a educação sob novo propósito, educando o olhar do espectador e proporcionando-lhe novas formas de enxergar o audiovisual:

A minha intenção mais verdadeira e sincera na televisão é contribuir para o homem simples, comum, que não tem acesso ao grande cinema, aos museus internacionais, aos livros de história da arte, enfim, trazer um pouco dessa sensação de se deparar com uma criação genuína. (CARVALHO, informação verbal).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Depoimento colhido pelos autores durante palestra do Festival Telas 2014, em conversa do diretor Luiz Fernando Carvalho com o público ocorrida em novembro de 2014, em São Paulo.

Em outras entrevistas concedidas, Carvalho confirma que o seu desígnio na televisão é proporcionar ao espectador sensações semelhantes àquelas obtidas com a arte, promovendo-as por meio do processo de experimentação que condensa diversos estilos em um aparato muitas vezes considerado inóspito. Desde o projeto *Hoje é Dia de Maria*, exibido pela Rede Globo em 2005, em que o diretor deu continuidade na televisão ao trabalho de experimentação afluído na longa-metragem *Lavoura Arcaica* (2001), Luiz Fernando Carvalho tenta radicalizar os mecanismos televisivos ao extremo, experimentando possibilidades incomuns aos formatos da televisão. O trabalho do diretor é pautado por um universo em que emergem distintas vertentes artísticas, que ecoam na criação de imagens genuinamente sensoriais, poéticas e sensíveis. *Meu Pedacinho de Chão* condensa essas imagens em um fluxo narrativo intenso e amorfo, que desacelera ou acelera o ritmo imagético conforme a necessidade emotiva que o texto propõe, permitindo que coexistam em um mesmo capítulo cenas contemplativas, longas ou rápidas. Carvalho prova-se, assim, um diretor sensível que domina os recursos que lhe são fornecidos, seja a atuação do elenco, o texto e principalmente a montagem. Extremamente ágil e rápida, a edição articula visíveis cortes secos, quebras de eixo, bem como momentos de aceleração das imagens, recurso conhecido como *Fast Motion*. A forte presença de planos detalhes, conjugados à montagem, reforça a estética autoral defendida por Carvalho ao longo dos anos e confere à linguagem da telenovela uma nova forma. É preciso reforçar, aqui, que a direção de Carvalho não raro intensifica as emoções advindas da textualidade de Benedito, principalmente por meio da construção de cenas que se valem apenas do imagético-musical, sem a necessidade diálogos. Não há somente a ausência de falas, mas também o entendimento de que há momentos específicos em que a melhor solução narrativa se dá apenas pela imagem.

### **A prática pós-moderna da colagem como recurso estético-narrativo**

Autores que se dedicaram a estudar o chamado “pós-modernismo”, como David Harvey, destacam que uma de suas características, nas produções simbólicas, é a incorporação de referências múltiplas, entre as quais se destacam a vida cotidiana, as produções artísticas clássicas e de vanguarda, e mesmo a produção efêmera midiática. Harvey afirma, citando Taylor, que

A televisão também é [...] ‘o primeiro meio cultural de toda história a apresentar as realizações artísticas do passado como uma colagem coesa de fenômenos equi-importantes e de existência simultânea, bastante divorciados da geografia e da história material e transportados para as salas de estar e estúdios do Ocidente num fluxo mais ou menos ininterrupto’. (HARVEY, 2011, p. 63).

É importante, então, destacar o caráter pós-moderno de *Meu Pedacinho de Chão* ao se valer de referências e fragmentos espacial e temporalmente dispersos em um processo de montagem de significados. A contradição do pós-modernismo nasce na aceitação do caos, do fragmentário e do efêmero, e tem como algumas de suas características a desconstrução em oposição à criação, a ênfase no significante em oposição ao significado, o intertexto e a combinação (HARVEY, 2001). Harvey mostra que o movimento do *desconstrucionismo* considera “a colagem/montagem a modalidade primária do discurso pós-moderno. O resultado da heterogeneidade resultante é estimular os receptores a ‘produzir uma significação que não poderia ser unívoca nem estável’” (Ibid., p. 55).

O referencial de Harvey, no entanto, não nos permite compreender as técnicas de produção que possibilitam qualificar um produto audiovisual como pós-moderno. Dessa maneira, o diálogo com um autor como Renato Pucci Jr., que possui um livro voltado para a definição de um cinema brasileiro pós-moderno, pode servir melhor para compreendermos as intenções que deram forma à obra *Meu Pedacinho de Chão*. O próprio autor analisa, em um artigo, a minissérie *Hoje é dia de Maria* sob a luz da poética pós-modernista (PUCCI JR., 2010), produção cuja forma se assemelha bastante à novela que agora observamos. Naquele momento, Pucci afirmou que “na primeira década do século XXI, quando o pós-modernismo já acumula uma história de realizações tanto no cinema quanto na TV, *Hoje é Dia de Maria* revisa o esquema sintetizador<sup>5</sup>, de modo a levar ainda mais longe os traços pós-modernos” (Ibid. p. 11). Assim, identificamos uma continuidade entre a minissérie e a novela no uso da estilística pós-moderna.

<sup>5</sup> Esquema sintetizador é a forma como os realizadores do cinema procuram distinguir suas obras por meio da incorporação de técnicas de períodos anteriores, elemento comum ao cinema contemporâneo identificado como pós-moderno (BORDWELL apud PUCCI JR., 2010).

No livro *Cinema Brasileiro Pós-Moderno*, Renato Pucci define sete princípios do que chama poética audiovisual pós-modernista, todos presentes em *Meu Pedacinho de Chão*: 1) o jogo entre o naturalismo da narrativa clássica do cinema e o antinaturalismo modernista; 2) a citação e a paródia de outras obras e gêneros audiovisuais, que compõem certo chão de referência e nostalgia; 3) busca pela forma estética que não se limita ao alcance do belo, e se encerra na apreciação do *falso* (ou hiperestetização da produção); 4) hibridismo transtextual usado de forma positiva, o que significa a incorporação de outros elementos que se distanciam da produção televisiva ao dialogar com as formas naturais a outras manifestações artísticas, como o teatro e a pintura; 5) conciliação com a cultura midiática massiva que, ao mesmo tempo em que incorpora formas de produção, as descontextualiza e pode, assim, questioná-las; 6) não-exclusão de um público massivo, que mesmo sem compreender a totalidade dos detalhes encontrará elementos que permitem identificação com a trama; 7) permanência da consciência da representação, de modo que o espectador reconheça a construção narrativa ao invés de embarcar na inconsciência do simulacro baudrillardiano (PUCCI JR., 2008).

Assim, o processo referencial de *Meu Pedacinho de Chão* pode ser considerado uma “colagem” nos termos indicados por Harvey; cujos elementos são aqueles da poética pós-modernista identificada por Pucci. A paródia e a citação, por exemplo, podem ser encontradas em diferentes momentos. O *Western*, “considerado o gênero cinematográfico norte-americano por excelência” (MASCARELLO, 2006), empresta à novela sua lógica de enquadramentos e alternância de câmeras, claramente definindo a oposição de lados inimigos por meio da variação entre plano geral, primeiro plano e detalhes, além de recursos sonoros clichês dessas produções. Além disso, o diretor usa recurso de achatamento das bordas, que são tomadas pelo preto (*wipe*), o que ajuda a criar tensão em cenas dramáticas. Logo no primeiro capítulo a obra referencia o *Nouvelle Vague*, movimento do cinema moderno francês da década de 1960 que transgrediu as regras vigentes na gramática fílmica. Na cena em que Ferdinando conta para Epaminondas que não se formou em Direito, por exemplo, imagens entrecortadas de Catarina rindo são apresentadas, enquanto pai e filho conversam continuamente, numa alusão evidente aos *jump cuts* preconizados por Godard em *Acosado* (1960).

Nota-se, também, que a composição das imagens é amplamente plástica devido ao tipo de iluminação utilizada na gravação. Segundo Carvalho, iluminação intensa e praticamente sem pontos de sombra foi uma referência às animações japonesas que ele assistiu durante o período de gravação na novela – especialmente o anime *A Viagem de Chiriro* (2001). *Meu Pedacinho de Chão* também herda influências das animações na composição da sonoplastia, principalmente no que se refere aos efeitos sonoros *cartoon*, que marcam determinadas ações visuais com sons artificiais e são comumente aplicados nesse gênero para causar comicidade. Há, ainda, a presença de cenas de transição gravadas em animação *stop motion*, que transmitiram delicadeza às cenas.

Outra prática comum nas telenovelas para anteceder os capítulos é a rememoração de cenas anteriores, que na obra de Ruy Barbosa se constrói de maneira incomum. *Meu Pedacinho de Chão* foge da premissa de *apenas* lembrar o gancho do capítulo anterior ao abraçar a recapitulação da história como ferramenta narrativa, ou seja, ao incorporar os momentos anteriores como parte da linguagem da trama. Dois tipos de recapitulação utilizados, em especial, corroboram essa análise. Primeiramente, a montagem em que as cenas anteriores são apresentadas sem o áudio original, apenas com trilhas sonoras que ressaltam as interpretações dos atores, permitindo que o espectador pense as cenas sob nova perspectiva e entenda os acontecimentos apenas por meio das imagens. Temos, por outro lado, o tipo de recapitulação em que as cenas são organizadas como nos quadrinhos: com retângulos e quadrados que dividem a tela com visões de diferentes personagens. A recapitulação ganha, como elemento signifiante, conotações e significados diferentes do momento original da ação na história. O primeiro caso exemplifica a quebra do naturalismo clássico ao romper com o campo sonoro, enquanto o segundo momento é um exemplo claro do diálogo com (e incorporação da) cultura midiática.

### **O modelo de produção artesanal como caminho para a hiperestetização**

É possível afirmar que *Meu Pedacinho de Chão* segue o exemplo de *Hoje é dia de Maria*, que, para Pucci Jr. (2010, p.12) “por não estar restrita à lógica do ‘parecer real’ e tampouco ao ascetismo estético de certas linhas modernistas, a microssérie é repleta de cenas em que não se teme o virtuosismo, uma marca do cinema pós-moderno”. Esse virtuosismo é resultado de um processo de produção diferenciado, que destaca talentos de grupos individuais ao mesmo tempo em que proporciona um diálogo intenso entre os diferentes elementos que devem compor a obra audiovisual.

A trilha sonora instrumental da produção, alinhada à proposta de criação artesanal do projeto e em contramão às demais novelas da Globo, sonorizadas com canções já disponíveis no banco de músicas da emissora, foi especialmente produzida para *Meu Pedacinho de Chão* pelo maestro Tim Rescala, que integra a equipe do diretor Luiz Fernando desde *Hoje é Dia de Maria* (2005). Gravada em conjunto com a Orquestra de Heliópolis, a trilha sinfônica da novela foi encomendada para imprimir maior autoria à telenovela, “procurando despertar uma sensibilidade que as pessoas têm naturalmente, mas às vezes não têm oportunidade [de exercitar]” (RESCALA, 2014). A sinfônica flerta com as músicas de filme de faroeste, peças de teatro líricas e outros estilos, dada ao uso do referencial de colagem adotado por Luiz Fernando. As 28 músicas foram compostas inspiradas nos perfis dos personagens e utilizadas como *leitmotiv*, recurso de repetição que cria identificação com personagens e situações. Novidade no horário, mas já experimentadas em *Hoje é dia de Maria*, Tim Rescala também liderou as peças musicais da novela com as versões de *Chuí Chuí* e *A Dor da Saudade*, que evidenciam, mais uma vez, a presença do hibridismo textual e da paródia lúdica, bem como o caráter pós-moderno da obra.

Em um trabalho extremamente delicado e artesanal, a direção de arte da novela mescla elementos incomuns ao estilo de produção de temática rural usualmente

exibida no horário das 18h. Sendo ressignificação a palavra de ordem adotada pela produção, a equipe orquestrada pelo artista plástico Raimundo Rodriguez e pela figurinista Thanara Schönardie se preocupou em dar novos sentidos à estética ruralista amplamente consolidada e conhecida pelo público das telenovelas, principalmente ao reconstruir os séculos XVIII e XIX sob novos olhares. Por remeterem ao universo de contos de fadas de príncipe e princesas, o figurino e a arquitetura cenográfica foram baseados nos séculos citados, perante novas regências que o mesclam a referências *pop*, originando uma estética híbrida e não orgânica comum a produções artísticas pós-modernas. Conforme Carvalho (informação verbal, 2014), a novela nasceu de um desejo de negar tudo que era e estava ligado ao conceito clássico de uma novela rural, logo, todos os elementos de arte foram substituídos, total ou parcialmente, por formas de plástico, borracha ou lata.

O departamento de figurino, envolto pelo conceito de ressignificação, deu origem ao *Projeto Segunda pele*, que consiste na renovação das peças inutilizadas no acervo de roupas da TV Globo. Figurinos providos de produções de época anteriores, então, foram costurados a outros elementos têxtis e plásticos, resultando em um figurino extremamente sensorial, colorido e atemporal, que colaboraram para demarcar e construir os perfis lúdicos dos personagens. Como inspiração motriz para o projeto, os séculos XVIII e XIX foram revisitados sob tendências modernas, tal como das pinturas do estadunidense Mark Ryden, do qual Schönardie trouxe influência no quesito cores e formas. Maria Catarina<sup>6</sup>, majoritariamente, é a personagem que melhor representa os estilos elencados, devido a sua inspiração essencial ser a figura histórica Maria Antonieta, a austríaca que se tornou Rainha da França no século XVIII.

<sup>6</sup> Maria Catarina (Juliana Paes) é, na trama, mãe de Pituquinha e esposa de Epaminondas.

O personagem Zelão, por sua vez, devido à liberdade da apropriação do universo *pop*, teve como inspiração visual a história em quadrinhos belga *Lucky Luke* (1946), revisitando o aspecto de *cowboy* indestrutível do velho oeste. Os materiais do figurino de Zelão foram compostos somente por elementos plásticos, de borracha e látex, que, por remeterem ao universo de animação 3D, levantam a hipótese, também, de uma das inspirações ser o personagem Woody, o brinquedo-xerife das animações produzidas pela Pixar: *Toy Story*. Como consequência de ser o personagem mais primitivo da trama, Zelão veste somente cores primárias: amarelo, vermelho e azul.

O diretor comenta que ao abarcar em um conceito de conto de fadas, a caracterização inevitavelmente recai para o universo de símbolos, uma vez que negando o orgânico e transcendendo à fabulação, todo o conceito acaba envolto pela ideia do mítico. A caracterização se transforma em representação: por exemplo, ao haver trocas de roupas os personagens estão refletindo, na realidade, suas trocas internas, suas transformações de personalidade. Zelão é um dos personagens que estão imersos nesse emblema: ao se desvincular de seu visual padrão, azul e vermelho, o capataz está criando, de fato, um reflexo imagético de suas mutações pessoais: a transformação do bruto em homem sensível. O mesmo acontece com Gina, que passa por uma belíssima transformação visual e interna, em uma composição de imagens extremamente sensorial. Construída com uma visualidade metafórica, a cena<sup>7</sup> do capítulo 37, exibido no dia 19 de maio de 2014, descreve a “mulher-homem<sup>8</sup>” em um encontro onírico à feminilidade. Gina está deitada enquanto a câmera gira em seu próprio eixo, induzindo adentrarmos a mente da personagem. A imagem do quarto, antes clara e iluminada, agora se apresenta com sombras e tons roxos, e é acompanhada por uma sonoridade que visa aumentar a sensação de expectativa no espectador. Gina então desperta com a visão de uma lua vermelha, que se agiganta e parece apoderar-se de sua casa, indicando uma invocação ao descobrimento. A personagem aparece, então, trajando um vestido com nuances de verde, prata e roxo, tecido por elementos de fibra ótica que brilham e fazem alusão ao universo e às estrelas. A música agora muda de tom e ganha aspecto épico, ao passo que Gina mostra-se para a câmera, denotando apreciar e redescobrir sua própria beleza, em uma libertação

<sup>7</sup> Cena disponível em: <http://globo.tv/globo.com/rede-globo/meu-pedacinho-de-chao/t/cenas/v/transformacao-gina-descobre-a-linda-mulher-que-e/3356179/>.

<sup>8</sup> Gina é apelidada de “mulher-homem” pelos vizinhos por ter uma personalidade forte e vestir calças, um adereço que somente os homens usavam na região. Como ajudava o pai na roça, Gina reforçava ainda mais o estereótipo de mulher masculinizada.



simbólica da redoma em que se via presente. Posteriormente, a filha de Pedro Falcão desabrocha de uma flor artificial e banha-se em um mar *fake*, – semelhante àquele que permeia a segunda jornada de *Hoje é dia de Maria* – que parece referenciar a deusa grega *Afrodite*, da pintura de Botticelli (1485).



Outros elementos contemporâneos *pop* foram incorporados à trama pela direção de arte, tais como os óculos amarelos do Doutor Renato, os *dreads* no cabelo do personagem Ferdinando, o cabelo cor de rosa da professora Juliana, praticamente saído de um anime japonês, bem como os *cupcakes* presentes nas cenas com Pituquinha e Serepele.

Ainda abordando a direção de arte, é necessário observar o espaço cenográfico de *Meu Pedacinho de Chão*. Inspirado nas pinturas de Van Gogh, em artistas neoconcretos e neorrealistas franceses, Raimundo Rodriguez e sua equipe, sem nenhum projeto prévio, deram origem a um cenário lúdico e rico em detalhes, criando uma relação cidade-brinquedo. Diferentemente do processo de outros produtos da Rede Globo, em que diversos cenários são construídos e desmontados diariamente, o espaço cênico da novela se manteve fixo durante toda a gravação, permitindo a realização de um universo mais intimista de criação, principalmente para os atores. Consumindo 20 mil toneladas de lata e materiais recicláveis posteriormente ressignificados, a equipe também utilizou flores de plástico e árvores cobertas de crochê para decorar o ambiente atemporal e conferir-lhe caráter inorgânico. Todo o espaço cênico estabelece uma conexão entre a estética e a alma dos personagens, tal qual a casa de Epaminondas, que foi construída somente com tampas e fundos de lata, sem o corpo, como reflexo da personalidade explosiva de Epaminondas, que não tem meio termo.

Há uma consideração importante a fazer aqui, que leva em conta a artificialidade dos cenários e figurinos que remetem à estetização da obra. Assim, “goza-se do fascínio do falso, sabendo-o falso, o que constitui outra forma de distanciamento em relação à diegese” (PUCCI JR., 2008, p. 199). A exemplo das obras cinematográficas analisadas por Renato Pucci em seu livro, a novela opera por meio desses recursos estéticos entre o ilusionismo e o não ilusionismo, promovendo o distanciamento do público. Com a *mise-en-scène* e a edição, esses elementos reforçam o estatuto antinaturalista da obra, como no exemplo já citado da cena de Gina descobrindo-se feminina.

Ao tentar criar uma referência à “ideia de mítico” em sua obra, Carvalho associa elementos da vida cultural cotidiana e da cultura midiática com um arcabouço referencial histórico que entrega ao telespectador a função de complementar os significados. Por maior que seja o controle dos elementos significantes da obra, o resultado estará relativamente aberto devido às múltiplas referências inseridas

na construção da obra, reforçando assim o caráter paradoxal que subsiste em uma obra audiovisual pós-moderna.

### **Estilo de produção como marca autoral: a forma rizomática**

Existem diversas pesquisas acerca do estilo do diretor que confirmam a teoria de que Luiz Fernando Carvalho construiu ao longo de sua carreira uma linguagem e estilo próprios, que conversam com múltiplos formatos e meios, contribuindo para que todos os produtos dirigidos por ele sempre atinjam níveis que extrapolam a qualidade televisiva. Mas o que nos interessa dentro dessa hipótese é como Carvalho organiza suas produções, de modo que sua marca autoral as destaque no meio televisivo. Como o próprio Luiz Fernando constantemente reafirma em entrevistas e palestras, ele é apenas um dos autores desses projetos, pois existe uma equipe coautora por trás extremamente complementar

Sempre montei um processo de criação bastante colaborativo com meus departamentos, com cenógrafos, figurinistas, atores, e sempre precisei de um espaço que fosse de criação, onde todas as pessoas trabalham juntas, do conceito à realização. Isso cria um outro envolvimento. Eu trabalho ao lado de uma costureira, não tenho a minha sala. Todo mundo sabe de tudo ao mesmo tempo. Não é um espaço hierárquico. Os atores fazem leitura ao lado da costureira, a costureira ouve uma música que nunca ouviu antes, ao mesmo tempo, ela está fazendo um bordado que eu nunca tinha visto. (CARVALHO, 2014).

No caso específico de *Meu Pedacinho de Chão*, como em outras obras, Carvalho criou uma produção descentralizada, que foge do padrão das grandes emissoras e produtoras, haja vista sua estruturação: muitas das reuniões gerais foram feitas na ilha de edição, em salas de figurino, ou em qualquer outro lugar disponível; costureiras faziam seu trabalho ao lado dos artistas plásticos, próximo ao figurino, e assim por diante; a preparação de atores foi intensa, demorou meses e exigiu esforço e tempo escassos na prática televisiva. Acreditamos, então, que boa parte do sucesso dessa forma artística tem a ver com um modelo de *inspiração rizomática* e orgânico, assumido pelo diretor para dar conta da produção. O caráter artesanal, a experimentação, a colagem pós-modernista e os conceitos *naif* presentes são melhor articulados entre as diferentes fases de produção justamente por conta desse “organismo” em que todos se comunicam.

Emprestamos o conceito de *rizoma* de Deleuze e Guattari (1995). Os autores conceberam filosoficamente o conceito como um sistema material auto organizado, ou seja, independente de agentes que realizem a organização – como o líder. Na biologia, o rizoma define a forma vegetal cuja raiz se expande lateralmente e independe de um caule central ou uma raiz que se aprofunda, o modelo da árvore. Nesse ponto, é importante reconhecer a impossibilidade de o espaço de produção da novela analisada ser um verdadeiro *rizoma*, uma vez que Carvalho necessariamente se posiciona como *diretor* e, assim, tem a palavra final das decisões. Seria impossível, inclusive, identificar “a” marca autoral dentro de um rizoma, uma vez que ele é composto pela multiplicidade de autorias. Propomos, então, pensar que a ideia de “colaboração” e “complementaridade” presente no espaço de produção de *Meu Pedacinho de Chão* é quase-rizomática, e a repetição dessa estratégia utilizada por Luiz Fernando Carvalho transforma esse modelo em uma de suas marcas autorais, um estilo próprio de produção.

Deleuze e Guattari definem características do rizoma que podemos utilizar para analisar as estratégias de produção. De início, os autores propõem pensar em

Princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. [Num rizoma] cada traço



não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15).

Como observamos, a própria organização do galpão de produções que o diretor ocupou permite essa interconexão entre os diferentes colaboradores, que constantemente trocam informações e se autoinfluenciam. No limite, as relações referenciais dos elementos da novela, que a caracterizam em uma estilística pós-moderna, não apenas se tornam possíveis dentro dessa estrutura do galpão, como se tornam evidentes cadeias sógnicas na tessitura da obra.

A heterogeneidade do espaço de produção se completa na próxima característica, o “princípio da multiplicidade”, em que os fios que conectam e relacionam os diferentes espaços não remetem às ideias de um sujeito único, e sim às vontades da própria obra que se constrói. Assim, a cada nova conexão – a cada nova ideia, nascida a partir de um ponto produtivo – é possível que toda a forma geral se transforme (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Outra característica definidora de rizoma que nos propõe um ponto interessante a pensar é o “princípio de ruptura a-significante”, segundo o qual “um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas” (Ibid., p. 18). Na narrativa de uma telenovela, a linha é mantida à medida em que serve como significante e sua quebra não é um impeditivo da compreensão. *Meu Pedacinho de Chão*, especialmente por suas características pós-modernas, exemplifica bem essa possibilidade de fruição partida pela naturalização da fragmentação televisiva, extrapolada pelo diretor ao emular diferentes formas do audiovisual.

São, no entanto, os princípios cinco e seis, da “cartografia” e “decalcomania”, que ajudam a validar nossa tese de uma forma rizomática. Segundo esses princípios, o rizoma é análogo à ideia de mapa,

não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21).

Um *mapa* em que se navega para a criação de uma obra em múltiplas camadas, com múltiplas entradas, tanto na compreensão da obra como na própria organização de sua produção. No entanto, a identificação dessas entradas no rizoma, ou mesmo a ideia de um pivô (raiz) que permita uma estrutura significativa, realizaria um *decalque* (demarcação) desse mapa e congelaria suas possibilidades mutáveis de auto-organização. O papel do diretor é ser esse pivô. A saída, dada pelos autores, é religar esses decalques ao mapa, para compreender como o rizoma se forma mesmo sob essa estrutura rígida e fixante. Isso significa compreender o papel de Carvalho como um “nó arborescente” de que parte o rizoma, isto é, um ponto de entrada para as ideias que envolvem a produção, de certa forma hierarquizante. Essa hierarquia, no entanto, não inviabiliza a operação autônoma dos diferentes nós da produção dentro dessa organização rizomática.

Por fim, Deleuze e Guattari (1995) identificam que o rizoma é feito de platôs, isto é, multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais que formam e estendem o rizoma. Novamente relacionando ao modelo de produção

e o resultado em *Meu Pedacinho de Chão*, vamos perceber que cada núcleo de produção – o figurino, a música, a fotografia e assim por diante – representa um platô, cuja relação e intercâmbio com os outros permitiram moldar a forma da novela. Para o telespectador, os materiais sintéticos têm eles próprios significados, ao mesmo tempo em que se somam a um projeto maior do texto da novela. As técnicas de câmera e edição são frutos de uma ação combinatória que se efetiva com o modo como os demais elementos foram planejados. Em outras palavras, mais do que simplesmente captar a idealização artística plástica, as ferramentas técnicas integram essa construção como um todo coerente e que se transforma a cada novo olhar.

### **Considerações finais: intertextualidade e autorreferência**

Os recortes específicos escolhidos para esta análise nos apontam que Luiz Fernando Carvalho, por ser um diretor com forte vínculo com a gramática cinematográfica, acaba por reverberar em suas produções televisivas ecos da estética do cinema. Ao utilizar apenas uma câmera em grande parte das cenas, que se desloca pelo cenário e explora inúmeras perspectivas de um mesmo espaço, *Meu Pedacinho de Chão* nega os padrões construídos pela televisão que fazem uso do recurso da quarta parede, em que normalmente três câmeras se estabelecem fixas em um único local da cenografia. O posicionamento do espectador também se torna mais próximo do cinematográfico, uma vez que o espectador não se situa fora da plateia como ocorre no recurso da quarta parede, mas sim dentro da cena, tornando-nos observadores que imergem “num estado de contemplação que nos permite ‘viver’ a realidade fílmica” (GAMBARO; FERREIRA, 2012, p. 10).

Faz-se imprescindível lembrar, *a priori*, que apesar de cinema e televisão lidarem com codificações parecidas, a telenovela ainda é muito distinta da estrutura que edifica a linguagem cinematográfica. Ou seja, não se trata do cinema na televisão, como alguns críticos e leigos pensam. Conforme o próprio Carvalho afirma, “no intuito de elogiar, as pessoas falam que meu trabalho na televisão é cinema, mas eu discordo. Agradeço o elogio, mas discordo. Cinema pra mim é uma coisa e televisão é outra, e a diferença é uma questão de linguagem” (CARVALHO apud MAROTHY, 2009). Isso, no entanto, não indica que esse formato televisivo possa ser inferiorizado ao contexto do cinema, uma vez que ambas as linguagens têm valores de uso semelhante – entreter – e podem alcançar o desenvolvimento de valores estéticos que qualificam o produto resultante como “arte”. A anotação é importante, visto que parte dos teóricos enxergam a televisão sob preconceito, pois “os intelectuais de formação mais tradicional resistem à tentação de vislumbrar um alcance estético em produtos de massa, fabricados em escala industrial” (MACHADO, 2003, p. 23).

Dentro do campo da produção televisiva, muitas das escolhas estéticas da novela, aqui elucidadas, fazem intertexto com as próprias obras de Carvalho, o que acaba por legitimar o seu estilo autoral perante suas produções. Os cenários de *Meu Pedacinho de Chão*, como outros elementos já clarificados no tecimento deste texto, utilizam o recurso de “artificialismo explícito” (COLLAÇO, 2013) aplicado originalmente pelo diretor em *Hoje é dia de Maria*, no qual há um padrão de escolhas técnicas que evidenciam a não realidade dos cenários em questão, tais como os painéis de pintura que simulam cenários físicos; sejam florestas, construções ou o mar. Ainda cercado pelo conceito de artificialismo explícito, a obra em questão também substitui animais reais por marionetes, tal como ocorre em uma microssérie escrita por Soffredini.



Figura 1: Comparativo entre os painéis pintados que simulam paisagens perspectivas de *Hoje é dia de Maria* (2005) e *Meu Pedacinho de Chão* (2014)

Utilizado também em *A Pedra do Reino* (2007), *Meu Pedacinho de Chão* se vale de um embaçamento seletivo do quadro, provocado pelo uso de uma lente ótica denominada *Tilt Shift*, que distancia o fundo do primeiro plano e confere aos personagens e objetos contornos de miniaturização, assistindo na criação do aspecto de fabulação do universo criativo, principalmente devido tal textura não naturalista da imagem.



Figura 2: Aplicação do efeito de embaçamento que cria o aspecto de miniaturização

Estes exemplos permitem observar a facilidade com o que o diretor lança mão de recursos de linguagem que podemos associar a uma estilística pós-moderna, independentemente do formato da produção: microssérie, seriado ou telenovela. Talvez seja nessa constância que resulte um dos principais valores desse diretor para a rediscussão da produção televisiva atual. Afinal, ao fazer essa autocitação, as experiências não se perdem no tempo, são atualizadas, rediscutidas e invocam possibilidades de um novo olhar do público.

No centro dessas possibilidades, o diálogo de colaboradores engajados na unidade do produto final assume um papel singular. “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo [...] o rizoma é aliança, unicamente aliança” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 38). A escolha pela forma colaborativa – rizomática – de produção possibilita uma construção fluida e aberta, em um sentido diferente da “obra aberta” comumente associada à produção da telenovela. Considerando a ausência de uma “hierarquia” no sentido estrito do termo, opiniões divergentes e convergentes dos colaboradores mais facilmente impregnam a produção que eles realizam. Assim, a forma rizomática, ao contaminar o próprio formato da telenovela, possibilita certa democratização do acesso ao material discursivo, de modo que as múltiplas colaborações formatam os elementos audiovisuais (música, cenário, dentre outros elementos

discursivos) com pontos de vista discursivos autônomos. Harmonicamente, isso se insere como “fios” que tecem uma narrativa maior, que é a telenovela em si. Trata-se da possibilidade de incorporação de uma multiplicidade de experiências que, talvez, animem a audiência a ter uma relação diferenciada com a televisão.

### Referências Bibliográficas

BALOGH, A. M. Benedito Ruy Barbosa: Intertextualidade e Recepção. *Revista Novos Olhares*, São Paulo, n. 1, 1998.

\_\_\_\_\_. *O Discurso Ficcional na TV*. São Paulo: Edusp, 2002.

BECKER, V.; GAMBARO, D.; SOUZA FILHO, G. L. O impacto das mídias digitais na televisão brasileira: queda da audiência e aumento do faturamento. *Palavra Chave*, [s.l.], v. 18, n. 2, p. 341-373, 2015.

CARVALHO, L. F. *Sobre Lavoura Arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

COLLAÇO, F. M. *Luiz Fernando Carvalho e o processo criativo na televisão: a minissérie Capitu e o estilo do diretor*. 2013, 188 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2013.

DAMIÃO, R. “Sou uma defensora das novelas mais curtas”, diz Juliana Paes. *Uol TV e Famosos*, Rio de Janeiro, 28 mar. 2014. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2014/03/28/sou-uma-defensora-das-novelas-mais-curtas-diz-juliana-paes.htm>>. Acesso em: 12 nov. 2015.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Introdução: Rizoma. In: \_\_\_\_\_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995. p. 11-38.

FONSECA, R. “Quero um novo ciclo na TV”, diz Luiz Fernando Carvalho. *O Globo*, São Paulo, 16 nov. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/quero-um-novo-ciclo-na-tv-diz-luiz-fernando-carvalho-10375021>>. Acesso em: 17 fev. 2014.

GAMBARO, D.; FERREIRA, G. S. N. *Introdução à TV: caderno de estudos*. Material Didático. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2011.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. 21. ed. São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, 2011.

LOPES, M. I. V. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção e teleficcionalidade*. São Paulo: Editora Summus, 2002.

\_\_\_\_\_. *Memória social e Ficção Televisiva em Países Ibero-Americanos*. São Paulo: Editora Globo Universidade, 2013.

MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2003.

MAROTHY, M. *Entrevistas: Luiz Fernando Carvalho*. Blog Boulevard do Crepúsculo, 2009. Disponível em: <<https://renatofelix.wordpress.com/2009/08/27/entrevistas-luiz-fernando-carvalho/>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

MASCARELLO, F. *História do cinema mundial*. Campinas: Papius, 2006.

MEU PEDACINHO DE CHÃO. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Rede Globo, 7 abr./1 ago. 2014, telenovela.

PADIGLIONE, C. Novela “Meu Pedacinho de Chão” volta com apenas 20 atores. *Estadão*, São Paulo, 11 mar. 2014. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,novela-meu-pedacinho-de-chao-volta-com-apenas-20-atores,1139292>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

\_\_\_\_\_. “Meu Pedacinho de Chão” não se acomoda e faz nevar no rio. *Estadão*, São Paulo, 21 jul. 2014. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,meu-pedacinho-de-chao-nao-se-acomoda-e-faz-nevar-no-rio,1531589>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

PALLOTINI, R. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

PUCCI JR., R. L. *Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

\_\_\_\_\_. A televisão brasileira em nova etapa? Hoje é dia de Maria e o Cinema Pós-Moderno. In: XIX ENCONTRO DA COMPÓS, 19, 2010, Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2010.

RACY, S. A televisão tem dado claros sinais de esgotamento de seu modelo. *Estadão*, São Paulo, 16 dez. 2013. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/direto-da-fonte/a-televisao-brasileira-tem-dado-claros-sinais-de-esgotamento-de-seu-modelo/>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

RESCALA, T. *Trilha sonora nacional sinfônica foi composta e regida por Tim Rescala* [jun. 27]. GSHOW. 2’49” [Reportagem em vídeo]. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/meu-pedacinho-de-chao/extras/noticia/2014/06/trilha-sonora-nacional-sinfonica-foi-composta-e-regida-por-tim-rescala.html>>. Acesso em: 11 nov. 2015.



# Sobre imaginário, mitos e arquétipos: exercício aplicado à narrativa audiovisual

## **Fernanda Elouise Budag**

Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Docente da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (FAPCOM).

Email: fernanda.budag@gmail.com

**Resumo:** Trazemos para o centro de nossa discussão o conceito de imaginário justamente pela relevância que acreditamos que ganha na contemporaneidade. Para estudar essa esfera, assumimos a metodologia de estudo do imaginário, a mitocrítica, desenvolvida por Durand (1985). Portanto, após introduzirmos a ordem imaginária e sua estruturação e explorarmos os preceitos da mitocrítica, apresentamos a série objeto de nosso estudo, *Once upon a time*, e propomos um exercício de aplicação da metodologia à série. Entendemos que a narrativa audiovisual promove imagens que interiorizamos, consistindo em fonte privilegiada para a construção de imaginários e, conseqüentemente, substrato pertinente para aplicação do método em questão.

**Palavras-chave:** Comunicação; Imagem; Imaginário.

**Title: On imaginary, myths and archetypes: an applied exercise to audiovisual narrative**

**Abstract:** We submit for discussion the concept of imaginary due to our belief of its relevance in contemporary times. In order to study this field, we used the imaginary study method developed by Durand (1985), myth criticism. Therefore, after introducing the imaginary order and its structure, and exploring the myth criticism dispositions, we present the subject of our study, the TV series *Once upon a time*, and propose a method application exercise. We realized that the audiovisual narrative promotes the internalization of images, becoming a privileged source for the construction of the imaginary and, as a result, an appropriate foundation for the application of the method at hand.

**Keywords:** Communication; Imagery; Imaginary.



### Introduzindo a ordem imaginária

No geral, buscamos recuperar a questão do imaginário e da metodologia no estudo proposto por Durand (1985) para evidenciar a importância que o imaginário adquire no mundo contemporâneo, principalmente com grandes produções midiáticas. Afinal, nós construímos as narrativas com imagens – imagens e, automaticamente, imaginário.

Iniciamos, então, com a introdução da ordem imaginária e sua estruturação, continuando com a exploração dos preceitos da mitocrítica. Na sequência, após esse apanhado teórico, procuramos uma aproximação com a série ficcional televisiva objeto de nosso estudo, *Once upon a time*, propondo um exercício de aplicação da metodologia de estudo do imaginário defendida por Durand (1985) que exploramos aqui.

Primeiramente, de modo bastante simples, para em seguida entrar na complexidade do tema, assumimos que imagem é representação de um original, e que o imaginário decorre da imagem no sentido de que as imagens em circulação constroem compreensões de mundo.

Para tratar de questões da ordem imaginária, Gomes (informação verbal)<sup>1</sup> trabalha com notações que, em sua origem, vêm do estruturalismo e que foram tomadas e codificadas pelo psicanalista Jacques Lacan, propondo certa compreensão de mundo do ponto de vista da linguagem. Nessa perspectiva, nos constituímos como sujeitos em uma realidade compreendida como a articulação entre as esferas do Real, do Simbólico e do Imaginário. Nesse contexto, o Real (com “r” maiúsculo) é uma massa amorfa, enquanto o Simbólico seria a esfera que coloca as coisas desordenadas dessa massa amorfa em nosso entendimento, organizando-as. A ordem simbólica compreende então uma espécie de malha jogada em cima do pano de fundo que é o Real (que, a rigor, existe para dar sustentação à ordem simbólica). A ordem simbólica vai, assim, “amarrando nós”, ou seja, produzindo sentidos. E aí já estamos na ordem do Imaginário; é essa a realidade na qual nos locomovemos.

Nessa linha de raciocínio, a mídia em geral e as narrativas audiovisuais em particular – apenas para focar no produto objeto de nosso estudo – promovem imagens que interiorizamos, correspondendo a fontes privilegiadas para a construção de imaginários.

Compreendemos, portanto, o imaginário a partir das concepções de Durand (2000), o qual, em sua obra, estudando a imaginação simbólica, chega a uma teoria do imaginário. O sociólogo francês explica o imaginário por meio do que chama de “trajeto antropológico” (DURAND, 2000): a esfera subjetiva e a esfera social do sujeito – Durand (1985, 2000, 2004) sempre trabalha a questão do imaginário nesses dois aspectos, o psicológico e o sociológico – estabelecem relações mútuas por meio de “estruturas do imaginário”, como mitos, imagens, símbolos e arquétipos, as quais seriam todas atitudes imaginativas dos sujeitos. Acreditamos que as narrativas audiovisuais ocupam uma posição privilegiada como reveladoras de atitudes imaginativas – justificando a relação entre nosso objeto de estudo e as questões do imaginário que colocamos aqui.

Em outros termos, o imaginário é um enquadramento a partir do qual entendemos as coisas do mundo. Ou, mais próximo à terminologia de Durand – a partir daqui dialogamos com Durand (1985, 2004) e Anaz (informação verbal)<sup>2</sup> –, imaginário enquanto conjunto de atitudes imaginativas que o homem produz desde sempre. Assim, o imaginário teria emergido em virtude da percepção/consciência humana sobre a finitude e a passagem do tempo, que gera angústia e exige o desenvolvimento de mecanismos mentais para lidar com elas. Dessa forma, Durand (2004) entende que o imaginário é esse mecanismo principal – a

<sup>1</sup> Conteúdo fornecido por Mayra Rodrigues Gomes em aula da disciplina “Ciências da linguagem: a ordem simbólica – fundamentos das reflexões sobre linguagem” sobre o Real, o Simbólico e o Imaginário, do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes (ECA) – Universidade de São Paulo (USP), em 09 de maio de 2013.

<sup>2</sup> Conteúdo fornecido por Silvio Anaz em aula da disciplina “Ciências da linguagem:

vida seria impossível sem esses mecanismos – que tem a função, portanto, de dar um equilíbrio biopsicossocial ao ser humano.

### **Entendendo a estruturação imaginária**

Os arquétipos e os mitos são elementos fundamentais para entender o que é o imaginário. Durand (1985) recupera a ideia de arquétipo de Jung como imagem primordial e avança apresentando o já citado percurso antropológico no qual o arquétipo se insere, ou seja, na base de toda produção humana. Arquétipo como uma das primeiras imagens que vêm à mente do ser humano em seu desenvolvimento, ou ainda como matriz primordial que é preenchida cultural e historicamente por imagens e símbolos; arquétipos enquanto núcleos organizadores das produções culturais dos sujeitos.

O mito, por sua vez, seria a primeira racionalização do arquétipo, sob a forma de relato, de narrativa; um discurso sobre elementos do mundo social e/ou do mundo cultural. O mito seria, então, uma narrativa desenvolvida em cima de um arquétipo.

Ferry (2009) situa o mito como narração que tenta responder de forma leiga à questão da vida boa – questão primordial da filosofia – sob a forma de literatura, de poesia ou de epopeia; essas narrações trazem lições de sabedoria com profundidade filosófica. Segundo ele, as mitologias, especialmente a grega, em que o filósofo francês se foca, são a primeira tentativa dos gregos de entender o mundo, de explicar o mundo do ponto de vista filosófico, religioso e científico.

Já a antropologia moderna define o mito como relato (discurso mítico) que coloca em cena personagens, cenários e situações geralmente não naturais, divinos, utópicos, nos quais está investida uma crença. Assim, o discurso mítico acaba sendo aplicado às questões metafísicas, que escapam à ciência. Nesse sentido, a mitologia e os mitos procuram explicar de onde viemos, o que acontece após nossa morte e por que existe o mundo. Questões que estão além do que a ciência consegue explicar e para as quais o discurso mítico tenta dar uma satisfação.

Dando continuidade, e conforme já pontuamos, o mito é uma racionalização do arquétipo. Ou seja, o arsenal simbólico que forma o mito é constituído pelas grandes imagens arquetípicas – aliás, todo discurso mítico trabalha questões arquetípicas, e mitos fundadores trazem arquétipos fundadores. Por conseguinte, Durand (1985) defende que esses mitos fundadores estão permanentemente circulando na sociedade, em maior ou menor evidência. Fazendo uma comparação com os níveis psicológicos, o filósofo sugere que os mitos circulem em três níveis na sociedade. O primeiro nível, mais basal, que ele chama de “inconsciente antropológico”, é o nível fundador no qual estão os arquétipos (afinal, como já pontuamos, os mitos trazem essas grandes imagens arquetípicas e trabalham nelas). Já o segundo nível, “ego societal”, é onde está a ideologia e, por sua vez, o terceiro nível, “superego societal”, é o que temos contato no dia a dia, na pedagogia, nas instituições, nas mídias – nas quais os mitos se manifestam de forma mais clara.

Nesses termos, significa que temos mitos dominando o pensamento em cada fase da humanidade. Esses mitos circulando (dominando, emergindo ou decaindo) é a grande ideia de Durand (1985) quando fala sobre como os mitos atravessam a sociedade. É difícil apreender isso tão de imediato, é necessário um aprofundamento, pois os mitos estão sob várias camadas de histórias e mudanças sociais que os tornam latentes, escondidos sob várias camadas de cultura. É necessário empreender uma análise de “mitemas” – termo que Durand (1985) empresta de Lévi-Strauss (1975, p. 243), antropólogo francês –, entendidos como elementos, índices fundamentais que mostram a presença de um mito em determinada sociedade ou em certa narrativa. É, portanto, analisando os mitemas

e como eles se articulam que identificamos os mitos dominantes ou em ascensão em uma determinada sociedade.

Retomando, e levando em consideração o imaginário enquanto mecanismo mental para lidarmos com a morte, o imaginário desenvolve como recurso a tentativa de derrotar ou suavizar a morte – Durand (1985) divide isso em dois regimes de imagens: o diurno e o noturno. Basicamente, o diurno representaria a vontade de derrotar a morte, e o noturno a vontade de suavizar a morte, aceitando-a. Dentro desses regimes há estruturas mentais que vão gerar os arquétipos e os mitos. No regime diurno há uma estruturação heroica em que prevalece o tema do combate, enquanto no noturno temos duas estruturas: a mística e a sintética. Na mística prevalece uma atmosfera de repouso, e na sintética há tanto o combate quanto o repouso, agrupando elementos da estruturação heroica e da mística (seria o regime “crepuscular”, intermediário entre o diurno e o noturno). Portanto, conforme as concepções de Durand (1985), teríamos imagens que pertenceriam mais a um regime diurno e imagens que pertenceriam mais a um regime noturno.

O que vale ressaltar é que o significado de tudo isso é que enxergamos o mundo por meio de mitos, cada sujeito a seu modo. Cada um de nós vê o mundo de acordo com um universo mítico, que pode mudar em diferentes momentos de nossas vidas. Alguns sujeitos revelam que conservam um microuniverso mítico de estruturação heroica – no qual o herói pode triunfar ou fracassar –, enquanto outros podem revelar um microuniverso mítico de estruturação mística, e outros, ainda, sintética. Isso corresponde a uma forma particular de entender o mundo, a sociedade em que vivemos e os produtos culturais. Em outras palavras, nós operamos naturalmente a vida com esses regimes e estruturas imaginárias, que também dizem respeito, obviamente, a como produzimos determinadas narrativas. Geralmente as narrativas têm características de ambos os regimes, mas algum deles pode predominar em determinada narrativa.

### **Compreendendo a mitocrítica**

Basicamente, essa é a ideia de Durand: conseguimos olhar para a sociedade e para a produção cultural por meio de um olhar mítico, que tenta identificar quais são os mitos que estão ditando a forma de pensar e agir de uma sociedade ou manifestação cultural. Para tanto, Durand (1985) desenvolve uma metodologia para analisar a sociedade e os produtos culturais, baseada principalmente na questão do imaginário, nos mitos e nos arquétipos. Mitodologia é o nome genérico que ele dá a essa metodologia, que abarca duas formas de análise: a mitocrítica e a mitanálise. No final dos anos 1960, o autor desenvolve sua primeira mitodologia, chamada mitanálise, para ser aplicada à análise de um grande período histórico ou social, sendo definida como um método científico de análise dos mitos que busca sentidos psicológicos e sociológicos. A mitanálise tenta compreender os grandes mitos – mitos patentes (evidentes) e latentes (escondidos) – que orientam os momentos históricos, grupos e relações sociais. Durand (1985) quer dizer com isso, conforme já pontuamos, que durante toda nossa história sempre houve mitos determinando a forma como nós conduzimos a vida.

Foi a partir da mitanálise que o autor desenvolveu o conceito de mitocrítica, que nos interessa mais por ser uma proposta metodológica que cabe para a análise de um produto midiático. O avanço da mitocrítica está em ser uma crítica que não se concentra somente na esfera da produção (como seria a semiologia) e na esfera da recepção (que seria a psicologia), e sim no encontro delas, no encontro entre o universo mítico do leitor e o universo mítico do autor (quando falamos do autor, diz respeito aos microuniversos míticos ligados ao regime diurno e noturno de uma obra, aspecto já antes mencionado). A mitocrítica foca no imaginário compartilhado que emerge desde o processo criativo até a recepção. Assim, a mitocrítica corresponde a uma metodologia aplicada aos produtos culturais,

como as narrativas midiáticas. A mitocrítica busca analisar o imaginário saído de um produto cultural que traz esses microuniversos míticos tanto do autor como do receptor. E nesse processo a mitocrítica se baseia, sobretudo, no conceito de mito.

Segundo Anaz, para empreender essa mitocrítica em uma determinada produção cultural, como uma série ficcional televisiva, são necessários basicamente três passos (informação verbal<sup>3</sup>). O primeiro seria levantar temas redundantes nesse produto cultural; temas e motivos que mais aparecem, assim como situações, personagens e combinações de situações e personagens (elementos simbólicos) que são mais recorrentes na obra. O segundo passo seria fazer uma convergência desses elementos simbólicos em função de seus sentidos e funções na narrativa. A convergência desses elementos leva à identificação de um mitema muito forte, que vai conduzir para um determinado mito (geralmente grego). O terceiro passo seria identificar no universo da produção cultural as correlações com os mitos fundadores de uma determinada época e cultura. Essa última etapa (relacionar as funções e sentidos em uma narrativa com os mitos fundadores) é a parte mais difícil, visto que os mitos estão latentes, escondidos embaixo de várias camadas culturais.

### Conhecendo *Once upon a time*

Conforme já situado no resumo, o produto midiático que compõe nosso objeto de estudo consiste em uma série ficcional televisiva norte-americana chamada *Once upon a time*, que estreou na rede de televisão ABC em outubro de 2011 e está atualmente em sua quinta temporada. Criada por Edward Kitsis e Adam Horowitz, escritores de *Lost*, série de grande sucesso, *Once upon a time* é transmitida no Brasil, na TV por assinatura, desde abril de 2012 pelo Canal Sony; já na TV aberta, quem transmite, desde fevereiro de 2014, é a Rede Record. Nosso recorte para análise nesse espaço é somente a primeira temporada<sup>4</sup> da série. Portanto, tudo o que trazemos aqui diz respeito somente à narrativa transcorrida nos 22 episódios (de 43 minutos cada) dessa temporada inicial.

A narrativa de *Once upon a time* é construída a partir do uso de inúmeras referências de antigos contos de fada, ao mesmo tempo em que opera uma transposição desse repertório encantado para o contexto do mundo real e atual. Seu título tem a tradução literal “Era uma vez”, a clássica frase inicial de contos de fada, justamente porque adota como universo ficcional o Reino Encantado, integrando personagens e elementos icônicos: Grilo Falante, Gepeto, Pinóquio, Bela, Chapeleiro Maluco, Caçador, Chapeuzinho Vermelho e a Vovozinha, maçã envenenada, entre tantos outros. Ou melhor, a narrativa se inicia no Reino Encantado, com o casamento de Branca de Neve e Príncipe Encantado, mas uma maldição da Rainha Má transporta os personagens para um lugar no qual suas vidas e lembranças seriam roubadas, e onde não haveria mais finais felizes: o Mundo Real. Assim sendo, estão todos presos em uma cidade litorânea chamada Storybrooke – cidade fictícia do Maine, estado localizado no extremo nordeste dos EUA –, e aí a estória se desenrola pelo intercalar dos dois mundos e a batalha contra a maldição.

Em quase todos os episódios há dois enredos paralelos que se alternam na tela: um que se passa em Storybrooke (o Mundo Real da série), geralmente no tempo presente, e outro que se passa, em *flashback*, no Reino Encantado, normalmente com foco central em um momento passado da vida de um personagem antes da maldição. Detalhando um pouco mais, descrevemos brevemente a sinopse da primeira temporada – nosso foco neste estudo. Ela inicia justamente como já apontamos, com o casamento de Branca de Neve e Príncipe Encantado e a interrupção da cerimônia pela Rainha Má anunciando a maldição. Com a concretização do feitiço, todos os personagens são transportados para Storybrooke, perdendo suas memórias e identidades de personagens de contos

<sup>3</sup> Conteúdo fornecido por Silvio Anaz em aula da disciplina “Ciências da linguagem: fundamentos das práticas midiáticas I” sobre Mitocrítica aplicada a narrativas midiáticas, do curso de graduação em Jornalismo da ECA-USP, em 25 de maio de 2015.

<sup>4</sup> CANAL SONY BRASIL. *Once upon a time* – primeira temporada. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yVLQvuSOKzc>>. Acesso em: 15 out. 2012.

de fada. A exceção é Emma, filha recém-nascida de Branca de Neve e Príncipe Encantado, que foi colocada em um armário mágico que a conduziu ao Mundo Real antes da maldição, protegendo-a. Emma, portanto, é a única que pode quebrar o encanto e restaurar lembranças e identidades de todos e ainda libertá-los, pois – eles não percebem – estão presos na cidade; sempre que algum deles tenta sair, algo acontece para impedi-los. Sem saber de nada disso, Emma mora em Boston e, no dia de seu aniversário de 28 anos, recebe a visita de Henry Mills, seu filho biológico que ela deu para adoção logo após o nascimento. O menino, de 10 anos, desconfia de toda essa maldição – lançada pela Rainha Má, que é Regina Mills, mãe adotiva de Henry no Mundo Real –, e possui um livro de histórias (intitulado *Once upon a time*) que acredita conter a chave para quebrá-la; por isso apareceu para pedir a ajuda de Emma, pois crê, conforme seu livro, que ela seja a filha de Branca de Neve destinada a dar um fim nesse feitiço. Emma vai até Storybrooke para devolver Henry e fica intrigada com a relação de Henry e Regina, e acaba permanecendo na cidade. O menino então passa a temporada tentando convencer Emma sobre essa história e ela acaba tendo que enfrentar muitos inimigos e desafios até finalmente quebrar a maldição no último episódio da temporada.

### **Aplicando a mitocrítica à *Once upon a time***

Quando Durand (1985) propõe a mitanálise e a mitocrítica, sugere que elas sejam aplicadas em longos períodos históricos ou amplo conjunto de obras. Ele não aplicou a mitocrítica para uma obra isolada, que segundo ele não teria elementos suficientes para identificar os mitos, ou seja, seria uma análise muito frágil. De qualquer forma, propomos fazer um exercício de aplicação da mitocrítica à *Once upon a time*, uma vez que a série já está em sua quinta temporada, correspondendo a uma produção substancial da narrativa. Trata-se somente de um exercício por dois motivos: fizemos em cima de um recorte de somente três personagens que nos parecem importantes para a primeira temporada da série; e pelo fato de que não pretendemos alcançar o nível mais profundo da análise, identificando o mito que fundamenta a narrativa; executamos somente os dois passos iniciais, procurando extrair os temas recorrentes em torno desses personagens e, conseqüentemente, buscando enxergar os arquétipos aí trabalhados e os regimes de imagens em que se situam. Os personagens que selecionamos para essa análise da narrativa de *Once upon a time* via mitocrítica são: Emma Swan, Mary Margaret Blanchard e Sr. Gold – todos do Mundo Real da série.

Emma Swan é claramente a personagem principal da trama passada no Mundo Real da série, sobretudo por ter o poder de quebrar a maldição. É uma jovem que foi abandonada pelos pais quando criança, e que aos 18 anos engravida de Henry e o dá para adoção. Ou seja, sua vida não foi fácil. Antes de ir para Storybrooke, morou em Boston. Somado ao fato de não ter familiares próximos, ainda vive em uma grande cidade (quase seis milhões de habitantes) e, visivelmente, sente-se sozinha – o que deixa transparecer em seu aniversário de 28 anos, no primeiro capítulo. Mas é também, perceptivelmente, uma mulher extremamente forte – talvez justamente pelas dificuldades enfrentadas em sua trajetória. Trabalha como agente de fiança (“caçadora de recompensas”) em Boston, e depois em Storybrooke assume a posição de xerife da cidade – atividades profissionais que exigem pessoas firmes. Ou seja, Emma foge do estereótipo de princesa delicada. Pelo contrário, é corajosa e determinada, como se vê em sua busca obsessiva pela verdade, pela justiça e pela quebra da maldição. Identificamos que os temas trabalhados que se referem à personagem Emma Swan giram em torno de: força, determinação, independência e justiça. Temas em sua maioria que situam a personagem em uma lógica de combate, posicionando-a no regime diurno das imagens; características essas que também remetem ao arquétipo do herói que fundamenta a personagem: “um Herói é alguém que está disposto a sacrificar suas próprias necessidades em benefício dos outros” (VOGLER, 2009, p. 75), aos



moldes da aventura que Emma se propõe a enfrentar na tentativa de ajudar Henry e os demais habitantes da cidade.

Dando continuidade, Mary Margaret Blanchard é uma professora da escola primária de Storybrooke. Enxergamos seu protagonismo em virtude de ser, no Mundo Real, a contraparte de Branca de Neve do Reino Encantado, a qual seria, portanto, “mãe” de Emma. O amor é temática recorrente em sua vida, pois vive a angústia de amar David, seu par no Reino Encantado, mas um homem casado no Mundo Real. Ela é voluntária no hospital local no início da série e é sempre muito bondosa, delicada e carinhosa. Protetora, oferece estadia a Emma e passa a apoiá-la e colaborar em suas várias empreitadas contra Regina – prefeita da cidade. Entre os temas mais recorrentes trabalhados em torno da personagem Mary Margaret, identificamos: amor, esperança e bondade. Nesse sentido, percebemos uma atmosfera de repouso, que localiza a personagem automaticamente no regime noturno místico. O arquétipo por trás da personagem aproxima-se do mentor, “figura positiva que ajuda ou treina o herói [...]”, que “se expressa em todos aqueles personagens que ensinam e protegem os heróis e lhes dão certos dons” (VOGLER, 2009, p. 89). Enxergamos o mentor na personagem especialmente por Mary Margaret ser a mãe que Emma não teve. Além de abrigá-la e ajudá-la, em certo sentido Mary Margaret transmite ensinamentos a Emma, sobretudo em termos de relacionamento e confiança – esferas em que Emma é bastante carente.

Por fim, Sr. Gold, personagem do Mundo Real de *Once upon a time*, em nossa visão, é figura central na narrativa porque interliga direta ou indiretamente todos – ou praticamente todos – os demais personagens. No passado, no Mundo Encantado, seu personagem, Rumplestiltskin, mantém ao menos uma história com cada um dos demais personagens principais. No Mundo Real, Sr. Gold é introduzido como o “dono” de Storybrooke, proprietário de muitos imóveis na cidade, além de dono da Casa de Penhores e Antiguidades. Tanto Sr. Gold quanto sua contraparte, Rumplestiltskin, são extremamente poderosos (em virtude de magia no Reino Encantado e em função de posição social no Mundo Real). Desse modo, Sr. Gold está sempre sendo procurado (ou procurando) por demais personagens para selar acordos que os ajudam em um primeiro momento, mas pelos quais terão um preço a pagar no futuro. Dessa forma, o personagem parece sempre migrar entre o bem e o mal. Nunca sabemos de imediato seu real interesse por trás de cada uma de suas ações e alianças. Entre os temas que norteiam Sr. Gold, identificamos especialmente magia/poder e trocas de favores representados pelos tantos acordos interesseiros que firma. Seu perfil nos leva a localizá-lo no regime diurno sintético das imagens, por seguir uma lógica cíclica que se desloca entre os estados de combate e de repouso. Nessa linha, o personagem está embasado no arquétipo do camaleão (VOGLER, 2009, p. 115-116), que preserva uma natureza mutante e instável, difícil de ser capturada e que muitas vezes confunde o herói.

No quadro a seguir, resumimos as linhas gerais da análise inspirada na mitocrítica que acabamos de traçar desses três personagens:

Personagem	Temas	Regime de imagem	Arquétipo
Emma Swan	- Força - Determinação - Independência - Justiça	Regime diurno	Herói
Mary Margaret Blanchard	- Amor - Esperança - Bondade	Regime noturno místico	Mentor
Sr. Gold	- Magia/poder - Acordos	Regime diurno sintético	Camaleão

Quadro 1: Exercício de aplicação da mitocrítica à *Once upon a time*

Fonte: Elaboração da autora, 2015.

### Traçando considerações finais

De toda nossa explanação, guardamos, sobretudo, que uma narrativa – como *Once upon a time*, produto objeto de nossa investigação – é fonte e produto do imaginário. Uma narrativa midiática alimenta o imaginário na mesma medida em que é alimentada por ele. A sociedade/cultura e o imaginário se retroalimentam. Uma vez que o pensamento em vigor de certa época em uma determinada sociedade tem sua base no mito – mesma matriz da narrativa –, estudar uma narrativa é estudar uma sociedade. Desconstruindo uma narrativa, chegamos ao princípio do pensamento de uma sociedade.

Podemos, assim, considerar que a partir da desconstrução da narrativa de *Once upon a time* na base do pensamento de nossa sociedade – substrato da série –, temos a permanência da dualidade entre a sensibilidade que acompanha o amor e a rigidez que exige a justiça; em meio a esses dois extremos, existem as mutações e a instabilidade. O pensamento contemporâneo está em eterna metamorfose, característica de tempos líquidos, como diria Bauman (2001).

Produto desses tempos contemporâneos e fonte para a construção de imaginários, ficam alguns questionamentos para posteriores discussões: por que uma série atual está resgatando, hoje, esses contos clássicos? E porque lhes dão os contornos que lhes dão? Afinal, o que tudo isso diz de nossos dias? Por que essa história foi criada agora? Que reflexões podemos tecer de nosso cotidiano do qual essa narrativa emerge em primeira instância, visto que a narrativa não é descolada de seu referente no mundo social concreto? Tecemos nossas considerações sobre a realidade construída numa narrativa audiovisual, mas merece reflexões a realidade a partir da qual essa narrativa é construída.

### Referências Bibliográficas

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. São Paulo: Zahar, 2001.

DURAND, G. Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, análise e mitocrítica. *Revista da Faculdade de Educação*, v. 11, n. 1-2, p. 244-256, 1985.

\_\_\_\_\_. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.

\_\_\_\_\_. O retorno do mito: introdução à mitologia. Mitos e sociedades. *FAMECOS*, v. 1, n. 23, p. 7-22, 2004.

\_\_\_\_\_. *As estruturas antropológicas do imaginário – introdução à arquetipologia geral*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FERRY, L. *A sabedoria dos mitos gregos – aprender a viver II*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

ONCE UPON A TIME. Direção: Edward Kitsis e Adam Horowitz. 1ª temporada. Estados Unidos: ABC Studios, 2012. 5 DVDs (947 min.). son., dolby digital 5.1, color.

VOGLER, C. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Sinergia; Ediouro, 2009.

# Jogos de amor e de espectador

## **Carolina Oliveria do Amaral**

Doutoranda em Comunicação Social pelo PPGCOM-UFF, na linha de pesquisa Estudos de Cinema e Audiovisual. Roteirista e pesquisadora que atua no campo de Roteiro, Narrativa e Cinema de Gênero.

**Resumo:** A aproximação da ideia de narrativa e jogo proposta por Iser é referenciada pelo texto que tensiona outra relação já antiga: a de amor e jogo. O objetivo é a análise de comédias românticas contemporâneas, um gênero popular que com frequência se utiliza de triângulos amorosos como trama. Tendo a triangulação autor-texto-leitor interconectada num jogo, é trazida a triangulação de narrativas românticas que se coloca também em jogo com o leitor. Por fim, analisa-se o filme *Casa comigo* (*Leap Year*, 2010) para entrelaçar as questões levantadas.

**Palavras-chave:** Amor; Jogo; Espectador; Narrativa; Comédia romântica.

**Title:** Love and spectator games

**Abstract:** The approach of the idea of narrative and game proposed by Iser is referred in the text that tensions another long-standing relationship: love and game. The aim is the analysis of contemporary romantic comedies, a popular genre that frequently uses love triangles as major plot. Having the triangulation between author-text-reader interconnected in a game, it brings the triangulation of romantic narratives that also brings itself into play with the reader. Finally, the movie *Leap Year* (2010) is analyzed to intertwine the issues raised.

**Keywords:** Love; Game; Spectator; Narrative; Romantic comedy.

### O Jogo: do amor cortês ao amor romântico

O que filmes como *O Arrasador de Corações* (*L'arnacoeur*, 2010), *Qualquer gato vira-lata* (2011) e *Casa comigo* (*Leap Year*, 2010) têm em comum? Apesar das diferenças entre países, línguas, diretores e orçamentos, os três são filmes contemporâneos, cuja narrativa principal privilegia o amor romântico heterossexual. Podemos dizer também que os filmes fazem parte do gênero cinematográfico “comédia romântica”, que tem por convenção a união do casal depois de uma tortuosa trilha de engraçados desencontros. Ao analisarmos mais profundamente as tramas, percebemos que os filmes constroem o processo de sedução e enlace através de um triângulo amoroso em que a mulher é disputada por dois homens. O formato é antigo, porém os motivos e as maneiras colocadas em disputa são renovadas e se diferenciam entre si.

Histórias com triangulação amorosa remetem à própria história do amor romântico na sociedade ocidental. Alguns estudos<sup>1</sup> indicam que o amor como conhecemos hoje, chamado primeiramente “cortês”, surgiu nas cortes francesas do século XII, primeiro no Sul, depois no Norte, num momento que muitos chamam de “Renasença do século XII”, um período fértil em mudanças:

<sup>1</sup> Howard Bloch, Georges Duby, Antony Giddens, Paul Sutton e a própria Marilyn Yalom apontam o estudo de Denis de Rougemont como o seminal em localizar a “invenção”, a “descoberta” ou a “revelação” do amor romântico nessa época, que ditou comportamentos e cortesias, expectativas e simbolismos que até então não existiam, e sobrevivem até hoje atualizando a ideia de fascinação romântica.

Junto com o renascimento das cidades, a volta do dinheiro, e o crescimento de um comércio de longa distância com o Oriente [...] ocorreu a mudança mais significativa na articulação do feminino e do sexo, desde a invenção patrística dos gêneros sexuais na era cristã. Como C. S. Lewis, Robert Briffault, Denis de Rougemont, Reto Bezzola, Irving Singer, e outros afirmam, a noção de fascinação romântica que governa o que dizemos sobre o amor, o que dizemos àqueles que amamos, o que esperamos que eles nos digam (e dizer que eles dizem), como agimos e esperamos que eles ajam, como negociamos nossa relação com o social – em resumo, a higiene que governa a nossa imaginação erótica até a escolha de quem amamos e as posições físicas para exprimir isso – não existia na tradição judaica, germânica, árabe ou hispânica, na Grécia ou na Roma clássica, ou no início da Idade Média. O amor romântico tal como o conhecemos não surgiu até aquilo que algumas vezes se chama a renasença do século XII. (BLOCH, 1995, p. 16).

Entre tantas mudanças, os autores ressaltam a noção e as regras de amor que surgiram naquela época. Ao invés de raptar, seria preciso seduzir as mulheres seguindo as boas regras do amor cortês. A cortesia era seguida polidamente por nobres de ambos os sexos, e promovia o amor idealizado cantado por trovadores e menestrelis. “Um jogo”, diz Duby (2013, p. 341): “eles esforçavam-se por conter as violências do ataque sexual no quadro de um ritual, o de um divertimento mundano, o amor novo celebrado pelos poetas”. Era o amor cortês, termo que traduziu o *fin’amor*:

Uma nova visão das relações de amor entre os sexos, a qual surgiu primeiro nas canções e depois na escrita, viria a evoluir em modelo para (quase) todos os homens e mulheres do Ocidente, com ou sem o componente do adultério. Hoje damos a ela o nome de amor romântico. (YALOM, 2013, p. 23).

O amor cortês proporcionou uma verdadeira revolução nas sensibilidades e nas expectativas de nobres homens e mulheres dispostos a correr riscos para viver uma paixão. As histórias de amor eram cantadas em toda região através dos *lais*, pequenos poemas narrativos ou líricos com o acompanhamento de harpa. Dispostos a se tornarem parceiros no jogo cortês do amor, homens e mulheres da aristocracia passaram a usar o xadrez como “um espaço onde eles podiam lidar tanto com seus sentimentos como com as artimanhas do jogo” (Ibid., p. 30). Duby (2013) e Yalom (2013) destacam a importância do jogo nas cortes europeias, já que no jogo do amor a rainha também era a peça principal, e “o xadrez consistiu numa metáfora perfeita do amor entre a nobreza” (Loc. cit.).

As histórias geralmente contavam com três personagens principais: o cavaleiro, valente e apaixonado, disposto a ser leal ao rei e ao seu amor; a dama, dona de todo amor e devoção do cavaleiro; e o rei, soberano e marido. As convenções determinavam só ser possível o amor romântico fora do casamento, uma instituição planejada para os negócios entre as cortes da Europa ocidental.

Um dos escritores mais iminentes da época foi Chrétien de Troyers, com poemas narrativos que tematizavam os romances de cavalaria, enfatizando tanto as aventuras do herói quanto os percalços amorosos em que estava envolvido. Foi Chrétien quem recriou o mito de Guinevere, Arthur e Lancelot na estrutura de um triângulo amoroso. Lancelot, cavaleiro mais valente e leal ao rei Arthur, irremediavelmente sofre de um amor correspondido pela rainha, Guinevere. *Lancelot, o cavaleiro da charrete*, de Chrétien, é o modelo paradigmático para todos os poemas de amor da época, incluindo os *lais* de Marie de France<sup>2</sup> sobre os amantes e suas provações para consumir esse amor.

<sup>2</sup> Pouco se sabe de Marie de France, além de que morou na Inglaterra. Muito provavelmente nasceu na França, e escreveu 12 *lais* de amor que sobreviveram até nós.

Donald Maddox (apud SHUMWAY, 2003, p. 399) analisou os *lais* de Marie de France, e identificou uma estrutura narratológica trídica, com um par de sujeitos e um terceiro sujeito excluído: “a sucessão narrativa ocorre porque sempre o terceiro excluído quer ser incluído no par. Se ele ou ela for excluído, necessariamente desloca-se a outra pessoa”. Assim, a narrativa encadeia arranjos e rearranjos do par amoroso a cada revolução do triângulo no formato de um romance.

David Shumway (2003) se apropria dessa mesma estrutura para analisar filmes de comédias românticas da década de 1930, as chamadas *screwball comedies*, primeiro ciclo de comédias românticas faladas que Hollywood produziu. Também baseado na idealização de um amor heterossexual que deveria ser conquistado por aventuras, essas narrativas, ao contrário das histórias medievais, usariam o triângulo amoroso como forma de mistificar o casamento, escolhido como desfecho principal.

Se voltarmos aos três filmes citados, observamos a mesma relação triangular em que os protagonistas não são nem nunca foram um casal, mas por circunstâncias particulares em cada filme, passam a conviver tendo em vista que em breve as mulheres, nas três histórias, estarão casadas com outra pessoa.



Figura 1: Os três cartazes posicionam protagonistas em primeiro plano e os outros personagens mais atrás. Apenas o cartaz brasileiro evidencia o triângulo amoroso

<sup>3</sup> Uma espécie de espetáculo da retórica, esses diálogos ajudam a espetacularizar o fabuloso ato de apaixonar-se, e são a parte mais importante no processo narrativo. Não à toa, esse tipo de narrativa só foi possível a partir dos anos de 1930, quando o cinema sonoro era uma realidade.

Ao contrário dos poemas do século XII, em que os principais entraves à consumação do amor são externos, como a sociedade e o marido traído, nessas comédias os obstáculos são internos. É uma convenção do gênero que o romance se construa por meio de “fogos de artifícios verbais”<sup>3</sup> entre indivíduos que ainda não são felizes para sempre: “somos convidados a participar de um relacionamento verbal entre os dois. As trocas verbais funcionam principalmente para criar um



senso de atração e eletricidade” (ibid., p. 404). Não há lugar para confissões de amor até que se esteja bem perto do final, para desmontar o triângulo e afastar de vez o terceiro sujeito. Shumway (ibid., p. 400) acredita que o espectador, ou o leitor do romance, é colocado nessa posição de excluído da estrutura triangular como a pessoa estranha ao par amoroso; “o espectador experencia uma ausência, e o resultado motiva sua atenção”.

Podemos dizer que, ao sentir-se dentro, ainda que numa posição externa ao triângulo da história, o espectador estaria, por isso mesmo, fazendo parte do jogo. Se a cortesia for um jogo que “como se sabe, joga-se a três, a dama, o marido, o amante e a dama é sua peça principal” (DUBY, 2013, p. 341), e as histórias de amor se apropriam dessa estrutura, acreditamos que o leitor/espectador dessas histórias é colocado também em jogo. Shumway fala numa identificação pela ausência, mas primeiro falaremos sobre a presença do espectador, uma peça-chave para estabelecer a relação autor-texto-leitor “intimamente conectados numa relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia” (ISER, 2007, p. 105).

Wolfgang Iser se aventura a pensar “uma tentativa de dispor o conceito de jogo sobre a representação, enquanto conceito capaz de cobrir todas as operações levadas a cabo no processo textual” (ibid., p. 107). A intenção é valorizar o caráter performativo das narrativas:

Os autores jogam com os leitores e o texto é um campo de jogo. O próprio texto é o resultado de um próprio ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e daí, modificam – o mundo referencial que tem no texto. Ora, como o texto ficcional automaticamente invoca a convenção de um contrato entre autor e leitor, indicador de que o mundo textual há de ser concebido, não como realidade, mas como se fosse realidade. Assim o que quer que seja repetido no texto não visa a denotar o mundo, mas apenas um mundo encenado. Este pode repetir uma realidade identificável, mas contém uma diferença decisiva: o que sucede dentro dele não tem as consequências inerentes ao mundo real referido. Assim, ao se expor a si mesma a ficcionalidade, assinala que tudo tão-só de ser considerado *como se fosse* o que parece ser; noutras palavras, ser tomado como jogo. (Loc. cit.).

O espectador, em jogo, é estimulado imaginativamente pelo texto fílmico. Murray Smith (2001) lembra que “ilusão” é a metáfora ideal para a mimese, e acreditamos que “jogo” seria para a imaginação, e por isso é mais adequado à espectadorialidade. A ficção nos permite, enquanto espectadores, viver – nos termos de Smith – “quase-experiências”, expandindo e explorando experiências vividas e imaginadas a partir do que vemos na tela. Além disso, o espectador está consciente de que seu envolvimento com o filme é temporário. O espectador participa imaginativamente e consciente de que se trata de uma ficção, um jogo.

Por outro lado, o caráter performático do jogo chama a atenção para a dimensão corpórea intrínseca à performance. Paul Zumthor (2007) entende que a leitura é uma performance, porque é através dela que o texto se encena, encontrando o corpo necessário à sua voz:

Todo texto poético<sup>4</sup> é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos

<sup>4</sup> O autor usa “poesia” e “poético” num “sentido amplo e radical” compreendendo também o que chamamos de “literatura” e “literário”. Estendemos também ao cinema porque o próprio autor aproxima a leitura à espectadorialidade, ao equiparar escrita e “meios eletrônicos, auditivos e audiovisuais”.

a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia. (p. 54).

O encontro entre leitor e obra acontece de uma maneira pessoal. “A obra, a rigor, é um conjunto de efeitos possíveis sobre um fruidor” (GOMES, 1996, p. 102). A espetatorialidade enquanto performance permite que se vibre com o próprio corpo os caminhos do texto fílmico:

O texto poético aparece, com efeito, a esses críticos, como um tecido perfurado de espaços brancos, interstícios a preencher, *Lehrstellen*, disse um, *Unbestimmtheistellen*, segundo o outro, “passagens de indecisão” exigindo a intervenção de uma vontade externa, de uma sensibilidade particular, investimento de um dinamismo pessoal para serem, provisoriamente, fixadas ou preenchidas. O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. (Ibid., p. 52-53).

Assim, Zumthor (2007) enfatiza que a comunicação poética não pretende apenas passar uma informação, mas tenta mudar aquele a quem se dirige. Iser também sinaliza que o jogo “converte o texto em uma matriz geradora para produção de algo novo” (Ibid., p. 112). Para além do prazer da fruição e de obter experiências por meio do que não é familiar, Iser resguarda à encenação própria do jogo com o leitor “um meio de transpor fronteiras”:

Em termos filogenéticos, o jogo, no reino animal, começa quando se expande o espaço do habitat. A princípio, parece ser uma atividade que tem seu fim em si mesma, explorando os limites do possível, em vista do fato de que agora tudo é possível. Mas também podemos vê-lo como uma suposta ação ou como uma experiência que prepara o animal para enfrentar o imprevisível por vir. Quanto mais se expande o território do animal, tanto mais importante e, certas vezes, mais deliberado se torna o jogo como um meio de preparação para a sobrevivência. (ZUMTHOR, 2007, p. 117).

O jogo permite uma preparação para experiências que virão, por se tratar de “um meio para avaliarmos nossas prováveis respostas emocionais a situações hipotéticas e apreciarmos os sentimentos de outras pessoas, passando por situações que ainda não tivemos a possibilidade de experimentar” (TAYLOR apud SMITH, 2005, p. 40). Essa potência imaginativa só se alcança por se tratar de um jogo, ou como Smith fala, por esse envolvimento acontecer na instituição da ficção. Dessa forma, o jogo permite nos tornar presentes a nós mesmos através da atividade imaginativa, e ao mesmo tempo ausentes, exatamente por se tratar de um jogo. Nas palavras de Iser (2002), “a transformação é um caminho para o inacessível, mas a transformação encenada só torna acessível o inacessível. Seu alcance talvez seja o mais prazenteiro” (p. 118).

Assim sendo, é por estar presente e ausente no triângulo amoroso que o espectador sente prazer ao vivenciar a história. Os filmes citados participam de um gênero cinematográfico, com preâmbulos narrativos, protocolos estéticos e práticas contextuais específicas, ou seja, partilham regras próprias dentro do jogo da ficção.

### **Jogo e gênero cinematográfico**

O conceito de jogo para análises de cinema comercial vem ao encontro de teorias da recepção que ressaltam o caráter criativo e produtor da atividade espetatorial.

Ao falarmos em jogo, trazemos à tona termos como “performance” e “imaginação” em contraste com sujeição e ilusão, que salientam uma tendência “ilusionista” do cinema de gênero que sujeitaria o espectador à ideologia dominante. Ao contrário, o jogo abre possibilidades ao leitor/espectador capaz de vivenciar, de se entreter imaginativamente, de antecipar soluções. Existe também a possibilidade de, como num jogo, num faz-de-conta, se familiarizar situações novas a partir das “quase-experiências” vividas emocionalmente no contato com a ficção. O espectador joga com o filme na mesma medida em que é jogado por ele.

Rick Altman (1999) sugere que filmes de gênero solicitam participações compartilhadas para serem percebidos enquanto tal: “gêneros cinematográficos não são o mundo real, mas um jogo que jogamos com jogadas e jogadores emprestados do mundo real” (p. 157). O autor pontua ainda que a opção por um gênero específico não é uma mera escolha de compra, pois “o contrato genérico envolve aderência a códigos particulares e, assim, identificação com outros que também aderem” (Ibid., p. 161). Devido aos códigos partilhados, o autor acredita que num cinema de gênero não haja apenas uma comunicação entre espectador e texto fílmico, ao que ele chama de “comunicação frontal”. Para ele, o gênero envolve também outros espectadores que aderem aos mesmos códigos e gozam de um mesmo prazer estando em contato com aqueles filmes. Existiria, portanto, uma comunicação lateral entre membros de uma mesma comunidade genérica. Altman chama esse tipo de comunicação de “comunidades consteladas”.

Em relação às comédias românticas recentes, uma série de expectativas quanto à história, personagens e convenções são aguardadas por espectadores que antecipam e se surpreendem com a maneira como os filmes se encadeiam. “Fator primordial na unificação de uma comunidade constelada, o processo de espetatorialidade se torna um método simbólico de comunicação com os outros membros daquela comunidade” (Loc. cit.). Existe uma relação semântico-sintática guiada pela produção (*production-driven*), e também uma relação lateral entre espectadores guiada para a recepção (*reception-driven*). Segundo Altman, o filme de gênero só existe numa intercessão entre esses dois eixos.

Nos três filmes citados no início do artigo, o espectador habituado ao gênero, quicá um que participe dessa comunicação lateral com outros membros, espera uma história de amor que se desnova com humor, tendo o enlace amoroso como clímax. As convenções determinam um encontro inusitado do casal principal, desentendimentos e tensão sexual que se resolvem num final feliz. Os três filmes apresentam todos esses elementos esperados, todos eles jogam com expectativas, desenvolvimento de problemas e soluções. A despeito das diferenças culturais, orçamentárias e escolhas pessoais, o gênero cinematográfico “comédia-romântica” – de inspiração hollywoodiana – condensou expectativas num filme brasileiro, francês ou irlandês-estadunidense que circula pelo mundo. As três histórias apresentam um triângulo amoroso que se modifica a cada revolução no par. Os três filmes terminam com beijos apaixonados e o casal “certo”<sup>5</sup> junto.

<sup>5</sup> David Shumway e Robert Mckee mostram que o engajamento do público pelo casal “correto”, além de se construir narrativamente, muitas vezes já fica claro pelo *casting*: sabemos pelos astros principais quem ficará junto a partir do cartaz do filme. “Não podemos imaginar Rosalind Russel apaixonada por Ralph Bellamy em *Jejum de Amor* (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1940, EUA). Queremos que ela fique com Cary Grant do momento em que eles se encontram no escritório no início do filme. Esses filmes sempre nos dizem cedo para quem devemos torcer” (SHUMWAY, 2003, p. 403).

Mesmo com convenções e expectativas em comum, os três filmes são bastante diferentes entre si. Isso acontece porque o cinema de gênero procura combinar os prazeres da familiaridade com o inabitual, “tendo como base tanto convenções estabelecidas como afastamentos com relação a elas” (SMITH, 2001, p. 168). Daí a eficácia de conceitos como imaginação e jogo na análise dos filmes, porque enfatizam “a singularidade dos personagens e narrativas ficcionais” (Loc. cit.) sem negligenciar os elementos extratextuais próprios do gênero.

Os filmes apresentados são “comédias de conquista” em que a união do casal se constrói narrativamente. Faz parte do engajamento pela história não apenas o encantamento entre o casal principal, mas também o fascínio que ele exerce no espectador. É claro que alguns espectadores irão se afetar mais que outros, porque alguns são melhores leitores do gênero que outros. Algo que se aproxima

do que Umberto Eco chama de “leitor-modelo”, um conjunto de capacidades que o texto, quando formulado, intui para o leitor.

Altman também reconhece que espectadores sofrem “tentações genéricas”, uma transgressão proporcionada pela experiência com o gênero. Ao analisar a comédia musical *O Pícolino* (*Top Hat*, Mark Sandrich, EUA, 1935), o autor evidencia a torcida do espectador para que Ginger Rogers e Fred Astaire dançam juntos, se apaixonem e fiquem juntos, ainda que ela pense ser ele casado com sua melhor amiga. O mesmo acontece quando perto do fim, Rogers, agora casada, sai para um passeio de barco com Astaire:

Encontramo-nos abertamente celebrando a consumação emocional de um caso amoroso adúltero, para que possamos desfrutar do contínuo acesso ao prazer genérico. Quando estamos no mundo, seguimos suas regras. Quando entramos no mundo dos gêneros, revelamos gostos e tomamos decisões de uma natureza inteiramente diferente. (Ibid., p. 147).

Mesmo que imaginária e temporária, a experiência genérica promove uma quebra de normas culturais particulares. É uma “oportunidade autorizada de atividade contra-cultural, embora dentro do contexto criado pela própria cultura”, assim como parques de diversões, carnavais e eventos esportivos (Ibid., p. 156).

Atitudes e sentimentos explorados pelo cinema de gênero, como pavor, tortura, sofrimento, crime, traição, entre outros, trariam um prazer genérico exatamente por serem banidos da nossa cultura. Assim, “cada gênero começa posicionando uma norma cultural, de maneira a permitir a construção do prazer genérico contradizendo essa norma” (Ibid., p. 157). Em comédias românticas, assim como em comédias musicais e *screwball comedies*, a norma colocada é o casamento, ou pelo menos a felicidade conjugal aparente do casal que começa junto. A partir daí, o filme desconstrói esse casal com o surgimento de um terceiro elemento, o amante, que conquistará o coração da dama e ficará com ela no final.

Se nos romances de cavalaria, nos *lais*, ou na história de Tristão e Isolda, o amor só poderia acontecer fora do casamento, e apenas a morte poderia juntar os dois amantes para sempre, nas comédias românticas contemporâneas o romance fora do casamento – ou noivado, como é mais comum, com um casamento batendo à porta – serve apenas para selar uma nova união, o casamento “certo” que se concretiza ao final da história. A morte dá lugar ao compromisso nesse tipo de romantismo dos séculos XX e XXI. Dos três filmes contemporâneos mencionados, nenhum desenvolve melhor essas questões que *Casa Comigo*, o qual detalharemos em seguida.

### **Casa Comigo**

Em acordo com as análises de Altman, *Casa Comigo* começa colocando uma situação em que a narrativa vai completamente quebrar em favor do prazer genérico: Anna (Amy Adams) e Jeremy (Adam Scott) participam de uma entrevista com proprietários de um imóvel que pretendem comprar. Em sua última resposta, Anna, segura e confiante, diz:

eu morei em Boston a vida toda. Sempre sonhei em morar aqui e, felizmente, encontrei alguém que divide esse sonho comigo. E garanto que vocês não vão encontrar duas pessoas mais apropriadas às suas altas exigências e, se me permitem a ousadia, o seu gosto refinado. (CASA..., 2010).

Anna e Jeremy namoram há 5 anos e planejam comprar o imóvel, embora não tenham conversado sobre casamento ainda.

Logo após a entrevista, Jeremy viaja a Dublin para um congresso. Anna decide visitar o namorado e pedi-lo em casamento, pois dali a três dias seria 29 de fevereiro, e uma tradição irlandesa permite que mulheres propusessem casamento a seus noivos nesse dia. Anna viaja, porém uma série de catástrofes naturais a impedem de ir direto a Dublin. Após pegar um avião, um carro e um barco, ela finalmente chega a Dingle, onde conhece Declan (Matthew Goode) que, por uma alta quantia, aceita dirigir até Dublin, apesar de odiar a capital do país.

Declan e Anna se mostram totalmente inadequados um para o outro, e parecem odiar a companhia. Além de implicâncias e briguinhas, uma série de infortúnios, como vacas na estrada, a perda do carro, ladrões e cachorros raivosos, entre outros, atrasam a viagem por dois dias. A jornada é construída a partir dos eventos que dão errado, mas que, ao mesmo tempo, mantêm o casal junto. Há uma tensão sexual inerente às brigas e discussões, própria do gênero, bem como disfarces e mal-entendidos. Por uma noite, Declan e Anna fingem ser casados para conseguirem se hospedar numa pousada no interior. Os dois se aproximam e se beijam; na tensa noite que dividem a cama, sem que nada aconteça, segue um domingo no interior, sem a menor tentativa de chegar a Dublin: eles estão gostando de passar esse tempo juntos.

A ausência de Jeremy durante toda a exótica aventura funciona de modo a fazer o triângulo andar. Se, por um lado, Declan e Anna ficam a maior parte do tempo a sós, *por outro, quando eles* parecem se acertar e se aproximar, Jeremy retorna por meio de um telefonema, e o casal original se refaz. *É essa dinâmica* trídica que mantém o jogo também com o leitor, presente e ausente simultaneamente na trama. “Quanto mais o leitor é atraído pelos procedimentos de jogar o jogo do texto, mais é ele também jogado pelo texto” (ISER, 2007, p. 115).

A trama amorosa engaja o espectador pelo romance entre Anna e Declan, que aos poucos transforma “fogos de artifícios verbais” em conversas íntimas e amizade sincera. Declan chega a dizer “sou seu servo esperando as ordens” (CASA..., 2010), fazendo referência aos cavaleiros amantes e servos de suas damas, embora em tom jocoso. Krutnik (2002) observa em comédias românticas atuais uma “ardente e até irônica possibilidade de romance” em diálogo constante com “notas românticas de textos passados” (p. 139).

Os dois saem transformados da viagem, e quando finalmente chegam a Dublin, Jeremy aparece e propõe Anna em casamento, antes mesmo que ela o contasse seus planos, que pareciam ter mudado, quando ela, antes de responder sim, claramente hesita e olha para Declan, que já foi embora.

Apesar de Altman (1999) reconhecer os prazeres contra-culturais do gênero, que em *Casa Comigo* constroem o envolvimento amoroso extra-conjugal, o autor lembra que os gêneros fazem parte de uma estrutura conservadora que combina “um longo período de intensificação com uma rápida e definitiva restauração dos valores culturais” (p. 155). No filme, a restauração se faz via o rompimento de Anna com Jeremy, após descobrir que o pedido era apenas para conseguir comprar o tal apartamento, e um novo pedido de casamento é proposto, agora por Declan. A resolução e consequente restauração de valores acontecem de maneira rápida, se compararmos à longa jornada de prazeres genéricos da conquista.

Existe um pacto com o espectador de que a demora na resolução do conflito amoroso é justamente o motivo de prazer da tentação genérica. Quanto mais longa a espera, mais potente o enlace final desejado pelo espectador. É convenção em comédias românticas a resolução amorosa acontecer apenas no final, com um beijo apaixonado. Ao longo da história, surgem sucessivas encruzilhadas em que o par romântico reafirma suas afinidades, porém posterga a decisão de ficarem juntos. Podemos dizer que a comédia romântica trabalha a temporalidade do *quase*<sup>6</sup> ao longo da história, a constante negação da satisfação que só pode

<sup>6</sup> A inspiração para a temporalidade do *quase* vem de Linda Williams, que denomina “gêneros do corpo” o horror, o melodrama e o pornô, no qual o espectador sentiria na pele o pavor, as lágrimas e o gozo dos gêneros. Ainda segundo a autora, cada gênero construiria suas histórias a partir de uma temporalidade própria: no horror, as coisas aconteceriam cedo demais (*too early*), no melodrama tudo é tarde demais (*too late*), enquanto no pornô as coisas aconteceriam no tempo certo (*on time*). Acreditamos que a comédia romântica se constrói a partir do *quase*, a forte expectativa de desenlace amoroso, o magnetismo da espera pelo êxtase alcançado apenas no fim.



ocorrer no final. Em *Casa comigo*, eles quase se encontram, ela quase se declara pra ele, ele quase desiste de tudo, até que, por fim, eles quase não ficam juntos, mas tudo se acerta no último beijo de amor.

A temporalidade do *quase* faz parte do jogo do texto com o leitor, que até sente prazer na demora, e mais ainda no desfecho: “o processo de fazer previsões constitui um aspecto emocional necessário da leitura que coloca em jogo esperanças e medos, bem como a tensão resultante de nossa identificação com o destino das personagens” (ECO, 2009, p. 58).

O *quase* se aproxima do que Umberto Eco (Loc. cit.) chama de “tempo de trepidação”, que seria aquilo que retarda um final dramático. O tempo de trepidação está diretamente ligado ao *delectatio morosa*, “uma demora concedida até mesmo àqueles que sentem a necessidade premente de procriar”, delongas que a literatura permite fazer, inclusive abandonando a cena contada para desfrutar de “passeios inferenciais”, como se divagasse pelo bosque. “Porque demorar-se no supérfluo é a função erótica do *delectatio morosa*” (Ibid., p. 64).

A relação entre tempo de trepidação e recompensa para o espectador é proporcional, pois “se tivessem de esperar menos tempo e se sua trepidação fosse menos intensa, a catarse não seria tão completa” (Ibid., p. 71). Chegamos assim no ponto final do jogo entre texto-autor-leitor. Através da fruição, o espectador joga o jogo do texto fílmico, que por sua vez já construiu o modo como a obra será recebida<sup>7</sup>. Willson Gomes (1996) lê a Poética de Aristóteles com ênfase em seu caráter “pragmático”, no que diz respeito à recepção. A apreciação estética passaria por “um modo ativo e operativo de execução”, “fazer acontecer o efeito próprio da obra é restituí-lo à vida” (Ibid., p. 104). A catarse faria parte do efeito prazeroso proposto pela tragédia, que sugere “a transformação por arte das emoções ‘físicas’ – desagradáveis – em emoções ‘artísticas’ e ‘estéticas’” (Loc. cit.). Na comédia romântica, o efeito que se pretende alcançar com a temporalidade do *quase* e os prazeres da demora celebram, por fim, sua súbita e definitiva resolução narrativa: o arrebatamento de uma experiência amorosa.

Krutnik (2002, p. 140) adverte que as comédias românticas atuais “insinuam que antes de ser uma coisa que acontece com as pessoas, o amor é essencialmente o produto de uma fabricação estética”, dada a ênfase na “relação lúdica que o filme constrói com seu público”. O público se apaixona pelo filme, sabendo ser esse o efeito pretendido desde o início pelo jogo da comédia romântica. O triângulo mulher-marido-amante serve para ressaltar os laços de amor entre o casal apaixonado assim como a tríade texto-autor-leitor joga para que leitor e texto (fílmico) se unam e vivam juntos e felizes para sempre.

### Referências Bibliográficas

ALTMAN, R. *Film/Genre*. Londres: BFI, 1999.

BLOCH, R. H. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

CASA comigo? Direção: Anand Tucker. Estados Unidos: Universal Pictures, 2010. (100 min.). son., color.

COMO arrasar um coração. Direção: Pascal Chaumeil. França: Quad Productions, 2011. (105 min.). son., color.

DUBY, G. *As damas do século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

<sup>7</sup> Queremos ressaltar aqui o poder da leitura, que ao longo do tempo normalmente reconforma e descobre novos jogos que o texto trazia, mas que permaneciam encobertos. No cinema, por exemplo, foram as leituras feministas que posteriormente viram os melodramas como um importante foco de protagonismo para as mulheres, e não apenas local de submissão, e as leituras *queers* de divas do musical, que ressignificaram o texto estelar de figuras como Judy Garland e Lisa Minelli.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ISER, W. O Jogo do texto. In: LIMA, L. C. (Org.). *A literatura e o leitor: textos da teoria da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

GOMES, W. Estratégias de produção de encanto – o alcance contemporâneo da poética de Aristóteles. *Textos de cultura e comunicação*, n. 35 1996.

MCKEE, R. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

KRUTNIK, F. Conforming passions: Contemporary Romantic Comedy. In: NEALE, Steve. (Ed.). *Genre and contemporary hollywood*. Londres: BFI, 2002.

QUALQUER gato vira-lata. Direção: Tomas Portella; Daniela De Carlo. Rio de Janeiro: Buena Vista International, 2011.

SHUMWAY, D. R. Screwball comedies: constructing romance, mystifying marriage. In: GRANT, B. K. (Org.). *Film genre reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.

SMITH, M. Espectatorialidade cinematográfica e o estatuto da ficção. In: RAMOS, F. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema volume I*. São Paulo: SENAC, 2005.

SUTTON, P. Après le coup de foudre: narrative, love and spectatorship in groundhog day. In: ABBOTT, S.; JERMYN, D. (Eds.). *Falling in love again: romantic comedy in contemporary cinema*. Londres e Nova Iorque: I.B. Tauris, 2009.

YALOM, M. *Como os franceses inventaram o amor: nove séculos de romance e paixão*. São Paulo: Prumo, 2013.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

# Nem toda fotografia é autoral<sup>1</sup>

## Eduardo Queiroga

Mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM\_UFPE). Bolsista Capes.  
Email: queiroga.eduardo@gmail.com

**Resumo:** O objetivo deste artigo é contribuir para o debate sobre autoria na fotografia, confrontando algumas dúvidas ou inexatidões extraídas do senso comum a respeito da temática e condensadas em duas provocações: nem todo fotógrafo é autor e nem toda fotografia produzida por um autor é autoral. Buscaremos em Michel Foucault, Laura González Flores e Tatiana Salem Levy, subsídios para a discussão, amparada por conceitos advindos da literatura, na qual autoria já é objeto de estudos há mais tempo.

**Palavras-chave:** Fotografia; Fotografia autoral; Autoria; Autor.

**Title:** Not every photograph is authorial

**Abstract:** The aim of this paper is to contribute to the debate on authorship in photography, considering some doubts or inaccuracies from common sense about the subject, condensed in two provocations: not every photographer is an author and not every photograph produced by an author is authorial. We will consult Michel Foucault, Laura González Flores and Tatiana Salem Levy to aid our discussion, supported by concepts from literature, in which authorship is studied for a longer time.

**Keywords:** Photography; Authorial photography; Authorship; Author.

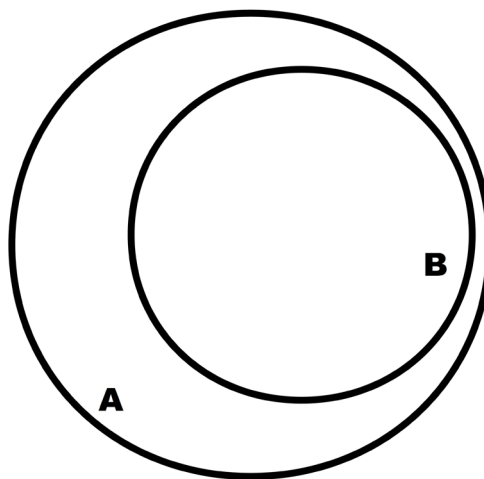
<sup>1</sup> Este artigo é resultado de pesquisa financiada pela CAPES – Proc. 11114/13-4 (CAPES Foundation, Ministry of Education of Brazil).

A autoria é um tema polêmico, cuja morte já foi anunciada muitas vezes (BARTHES, 1998), o que, por si só, já dá uma ideia da complexidade do assunto. Nosso intuito é contribuir para o debate levantando algumas questões que colaboram para diversos desencontros. Para alguns, trata-se de um assunto ultrapassado, para outros, algo que não merece ser discutido, uma obviedade. A autoria, na verdade, permeia muitas práticas contemporâneas, fomenta questões importantes na atual sociedade e está estreitamente relacionada com fenômenos recentes nos campos da comunicação e das artes. Não teríamos como esgotar o tópico, nem seria essa nossa intenção, mas gostaríamos de levar o debate para além das recusas, para além da leitura de um atestado de óbito pouco esclarecedor que não dá conta da ausência do defunto – que, por sua vez, mais parece perambular solto e vivo do que realmente morto. Partiremos de algumas dificuldades muito presentes no senso comum, mas que são compartilhadas também no meio acadêmico. Buscaremos pressupostos, principalmente no campo da literatura, no qual a autoria já foi mais amplamente debatida para, a partir daí, estabelecermos uma discussão mais vinculada ao campo da fotografia. Partiremos, basicamente, de duas colocações ou provocações.

A primeira delas pode ser assim resumida: *nem todo mundo que produz uma fotografia é um autor*. Dito isso, já atacamos diretamente o que propomos no título do artigo, pois, se nem todos que fotografam são autores, parte das fotografias produzidas estão fora da condição de “autorais”. Utilizaremos o termo “fotografia autoral” por fidelidade ao nosso propósito de estabelecer o debate em articulação com o senso comum: no Brasil, essa expressão é mais corrente, seja em apresentações, na crítica especializada, ou entre fotógrafos, ao contrário da França, onde se consolidou o termo “photographie d’auteur”.

Na figura 1 podemos observar uma representação esquemática, na qual há um conjunto formado pela totalidade das fotografias (A) e um subconjunto representando as fotografias produzidas por autores (B). Dessa colocação também podemos extrair combustível para uma série de questionamentos. Não estamos tratando da diferença entre fotógrafos profissionais e amadores, até porque essa terminologia traz uma série de outras distorções cuja discussão não cabe aqui. Estamos dizendo que nem todos que fotografam, nem todos os fotógrafos<sup>2</sup>, independentemente de sua relação com a fotografia ou do tempo de atividade que tenha, pode ser considerado um autor. Ou seja, apenas alguns dos que fotografam são autores. O melhor caminho para entendermos a autoria passa pela separação entre autor e indivíduo produtor, na qual o autor é uma figura conceitual.

<sup>2</sup> Neste texto estamos usando o termo “fotógrafo” de maneira mais generalizante, ou seja, todo aquele que faz fotografias, de um modo mais amplo. Uma contribuição importante aportada por Wilém Flusser distingue o “funcionário” como aquele que age em função do dispositivo pré-configurado, sem aportar desvios ou reconfigurações.



*Nota: Gráfico meramente conceitual, não correspondendo à proporcionalidade, que não é objeto deste estudo.*

*Fonte: Elaboração dos autores.*

Não podemos encarar o autor simplesmente como aquele que é responsável pela produção de algo. Apesar dessa relação estar preservada em muitas das definições trazidas por um dicionário para o verbete “autor”, é preciso atentarmos para o fato de que muitas camadas foram sobrepostas a essa ideia mais simplista, não só pelas mudanças trazidas pela modernidade, como também por sucessivos artistas, escolas e trabalhos que reveem o conceito de autoria. Num dicionário, um espaço intermediário entre os usos coloquial e teórico de um termo, veremos definições como “aquele que origina, que causa algo”, “indivíduo responsável pela invenção de algo”, “inventor” ou “indivíduo que pratica um delito” (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2008). Essa ideia de autor como simplesmente aquele indivíduo que está na origem de algo, seja uma invenção ou um delito, não dá conta do emaranhado de articulações e revisões que esse termo abrange. É inconcebível pensarmos o autor na fotografia como simplesmente o indivíduo que opera a câmera, depois de Marcel Duchamp, de Sherrie Levine ou de Rosângela Rennó, para citar poucos e dispersos exemplos.

O que é um autor? Em 1969, Michel Foucault proferiu uma conferência na Société Française de Philosophie tendo essa pergunta como título, posteriormente reapresentada, com poucas alterações, na Universidade de Búfalo, em Nova Iorque, 1970. A primeira apresentação aconteceu pouco depois da publicação de seu livro “As palavras e as coisas”, sendo uma espécie de desdobramento, a chance de abordar uma questão que havia sido deixada de fora: a do autor, “questão talvez um pouco estranha” (FOUCAULT, 2009, p. 266). Estranha, porém importante: “essa noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia, e das ciências” (Ibid., p. 267). Apesar de apontar a necessidade de um estudo aprofundado sobre a genealogia do personagem do autor, ele afirma que irá se deter na relação entre texto e autor, “a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente” (Loc. cit.).

A principal contribuição do texto/conferência é o conceito de função-autor. Mas, para chegar nessa constatação, Foucault primeiramente aborda diversas outras noções. Uma ressalva que faz, ao destacar o estatuto de uma escrita liberta do tema da expressão, uma escrita que se basta a si mesma, é que “na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (Ibid., p. 268).

O uso do nome do autor suscita alguns problemas comuns ao nome próprio. É preciso distinguir aqui dois níveis que partilham de um mesmo nome. O Shakespeare de carne e osso, o homem é diferente – no raciocínio que desejamos desenvolver – daquele que acompanha a obra Hamlet. Distinção feita por Foucault entre nome próprio e nome de autor.

Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso [...] ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si [...]. Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso. (FOUCAULT, 2009, p. 273).

Como sintetiza Almeida (2006), a obra “remete ao nome [do autor], e não à existência de um indivíduo que, em um certo dia da história, escreveu um texto” (p. 70). Nem todas as fotografias que um fotógrafo produz seriam elencadas no momento de uma antologia. Por exemplo, fotografias de determinados períodos em que ele ainda não se dedicasse à carreira, ou as fotos dos momentos familiares, seriam deixadas de fora dessa lista. Quando um autor célebre morre, comumente vemos surgir uma série de produtos: são as cartas de um grande escritor, rascunhos



de textos, anotações de viagens, diários. Muitas dessas peças são forçosamente colocadas no inventário de sua obra, muito mais por anseios mercantis de seus herdeiros do que pelo bom senso e reconhecimento crítico. Tal distinção muitas vezes não é fácil de se demarcar no campo da prática, mas faz muita diferença no terreno conceitual. O nome de autor serve, entre outras coisas, para dar sentido de conjunto à sua obra. Mas, obviamente, distorções podem ocorrer, de modo que a importância de um autor – e a consequente valorização que uma peça terá se for associada ao seu nome – pode aproximar produções que não dialogam entre si ou que não compartilham o estatuto de obra.

Uma outra constatação é que o autor não foi percebido da mesma maneira desde sempre, e sofre alterações ao longo do tempo. Foucault (2009) resume assim os traços característicos da função-autor:

está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (p. 279).

Quando entendemos a autoria como função, estamos estabelecendo uma distinção – necessária – entre o indivíduo que produziu uma fotografia, o que Foucault chama de “nome próprio”, e o “nome de autor”. Ou seja, existe um cidadão chamado Sebastião Salgado, que nasceu no interior de Minas Gerais, no Brasil, cursou economia e, pelos idos de 1970, resolveu ser fotógrafo. Esse cidadão é casado, mora na França, possui um passaporte, um endereço e uma conta no banco. Mas esse mesmo cidadão, ao longo de sua vida, produziu milhares de fotografias. Mesmo antes de se tornar fotógrafo profissional, já tinha feito várias. Há um momento, talvez impossível de precisar numa cronologia linear, em que surge o autor Sebastião Salgado, aquele que agrega em torno desse nome uma série de fotografias, reconhecidas como sua “obra”. Momento em que há uma ruptura, uma separação do cidadão, do indivíduo.

Muitas das confusões que se estabelecem estão localizadas na dificuldade de separação desses dois níveis: nome de autor e nome próprio. Essa dificuldade, por sua vez, é fácil de ser entendida, pela forte ligação entre o autor e o indivíduo, basicamente em dois pontos: o corpo e o nome. Afinal, o nome de autor compartilha, em geral, o mesmo nome do indivíduo, e o trabalho dele está envolvido na construção da obra. Se o nome próprio identifica o sujeito que produz a obra e é também o mesmo nome do autor, nada mais natural que se estabeleça uma grande dificuldade para conseguirmos separar essas noções. Embora estejamos tratando-os como uma ruptura, para criar um contraste útil ao raciocínio, muitos elos continuam firmes entre esses dois “nomes”; daí parte a complexidade que envolve a discussão.

Existe uma série de “operações específicas e complexas” que estabelecem o estatuto de autor que não é exercida de maneira uniforme em todas as épocas ou contextos. Para Foucault (2009), as noções de escrita e de obra são importantes para se tratar do autor; elas seriam contrárias à tese do seu desaparecimento.

É preciso imediatamente colocar um problema: “o que é uma obra? O que é pois essa curiosa unidade que se designa com o nome de obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor?” Veremos as dificuldades surgirem. Se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele

deixou em seus papéis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de “obra”? (p. 269).

Há aqui uma difícil relação entre obra e autor, na qual um só é possível a partir da existência do outro. Nesse sentido, o autor não antecede a obra, nem vice-versa. Ambos surgem nessa relação, o que torna imprescindível que se fale de um para tratar do outro. Mas, uma vez estabelecida essa ligação, nem tudo está resolvido, pois temos um outro ponto delicado: qual o limite de uma obra? Tudo o que é produzido por um autor pode ser considerado sua obra? Certamente não. “A palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor” (Ibid., p. 270). Para Foucault, a teoria da obra não existe, e utiliza tal argumento para se colocar contrário à ideia de se “abandonar o autor” para estudar a obra em si. Alain Brunn afirma que “a obra de um escritor [...] é o resultado de seu trabalho marcado por seu nome; mas esse resultado parece desfrutar de um modo de existência particular, ligado ao modo de existência do nome do autor ele mesmo” (apud ALMEIDA, 2006, p. 70). Há uma estreita relação – fundamental – entre obra e autor, mas não podemos daí concluir que tudo o que um autor produz compõe sua obra.

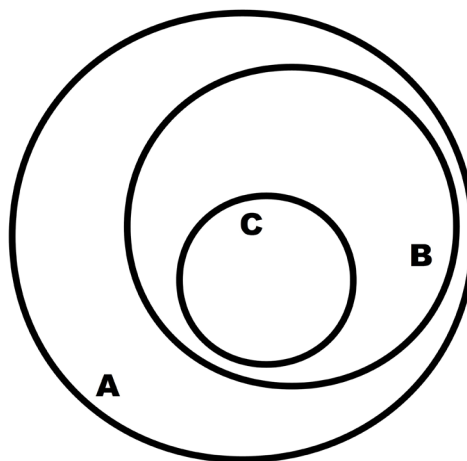


Figura 2: Desdobramento da imagem anterior, vemos agora as fotografias autorais (C) como subconjunto de B (fotografias produzidas por autores)

Fonte: Elaboração dos autores.

São Gerônimo é referenciado por Foucault, ao afirmar que alguns princípios norteadores da exegese cristã são utilizados pela crítica moderna na busca pelo autor. Tais princípios trabalham no delineamento da obra de um autor, um corpus formado não pela totalidade do que foi produzido, mas por um recorte:

se, entre vários livros atribuídos a um autor, um é inferior aos outros, é preciso retirá-lo da lista de suas obras [...] além disso, se certos textos estão em contradição de doutrina com as outras obras de um autor [...]; é preciso igualmente excluir as obras que estão escritas em um estilo diferente, com palavras e formas de expressão não encontradas usualmente sob a pena do escritor [...]; devem, enfim, ser considerados como interpolados os textos que se referem a acontecimentos ou que citam personagens posteriores à morte do autor (FOUCAULT, 2009, p. 277).

Ou seja, seguindo os critérios de São Gerônimo, que, segundo citado, embasariam os métodos de definição da crítica moderna, o que associamos a um autor como sua obra passa por uma unidade de valor, pela coerência teórica-conceitual, pelo estilo e pelo momento histórico. Como aqui estamos trabalhando no corpus produzido por um mesmo indivíduo, podemos considerar excluída, naturalmente, a última consideração: a da coerência histórica. As três primeiras, porém, nos confirmam o pensamento, que aqui colocamos como segunda provocação, de

que *nem toda fotografia que um autor produz é uma “fotografia autoral”,* ou, melhor dizendo, pode ser considerada parte de sua obra (Figura 2).

Laura González Flores (2011) desenvolveu o conceito de artisticidade: “uma qualidade a qual a Pintura poderá aceder na medida em que se afastar do artesanal ou manual/técnico (Arte = destreza) para aproximar-se do estético/espiritual (Arte = criatividade, Arte = beleza + imaginação)” (p. 49). Há uma passagem de valorização da arte que, primeiramente, está na capacidade de reprodução do real, para depois incorporar a criatividade. Em seu estudo, a autora defende que há uma semelhança muito maior entre pintura e fotografia do que rezam as cartilhas que as separam em categorias distintas unicamente pelo viés da técnica. Se a pintura passou pela transformação de abordagem e valorização com o distanciamento do real, a fotografia também estabeleceria o mesmo movimento, porém com algumas dificuldades suplementares. “Resolver o debate da artisticidade da fotografia implicava, forçosamente, solucionar o problema de sua essência e exorcizar o peso de sua tecnologia” (Ibid., p. 141). Tal problema refere-se à ambígua ligação da fotografia com a ciência e a arte, exatidão maquinal e expressão humana, amparada por um contexto histórico que não permitia conciliar essas características entendidas como antagônicas. Havia ali uma contradição – aparente – que deixava no ar a questão de como algo produzido por uma máquina poderia ser artístico. Essa forma de observar o fenômeno foi ingrediente determinante na recusa da condição autoral da fotografia, pois a defesa de uma imagem automática, produzida pela máquina – em conformidade com preceitos ideológicos vigentes na sociedade – atuava diretamente na retirada da mão e da criação humana no resultado de tais produções. A fotografia precisava, primeiramente, quebrar o estatuto de objetividade, para depois galgar à condição de criação autoral.

Flores destaca que essa crença perdura até hoje, e é flagrante na distância entre “fazer” e “tirar”, sendo o segundo verbo muito mais ligado à fotografia e o primeiro à pintura: o pintor faz um quadro enquanto o fotógrafo “tira uma foto”. Houve uma polarização em que à fotografia foi dada a condição de

herdeira da necessidade moderna de objetividade na representação, exatidão na reprodução e automatismo na reprodutibilidade, enquanto a Pintura é vista como depositária da noção moderna de “pessoa”. De acordo com essa visão, as disciplinas não apenas são diferentes, mas opostas e mutuamente excludentes: na cisão característica da racionalidade ocidental, a Fotografia representa o polo da objetividade, enquanto a Pintura representa o polo da subjetividade.

No entanto, quando se analisa a evolução histórica da Pintura e da Fotografia para abordá-las a partir de suas analogias no nível axiológico, e não meramente tecnológico, observa-se que ambas as disciplinas podem ser descritas como variantes técnicas de uma mesma ideologia visual. A heterogeneidade sintática que resulta de suas origens técnicas distintas perde importância diante do enorme paralelismo de suas bases ideológicas. A técnica passa a um segundo plano, por detrás da finalidade das imagens e de seus valores culturais subjacentes. (FLORES, 2011, p. 263).

Para a autora, fotografia e pintura atravessaram um mesmo desenvolvimento ideológico que estabelece uma passagem do entendimento – e busca – de uma imagem técnica para uma criação. Essa passagem, no campo da fotografia, tem a dificuldade suplementar pelo peso automático. “Uma foto de ‘autor’ [...] é uma imagem que evidencia que algo foi feito, e não simplesmente tirado” (Ibid., p. 151).

Tanto a artisticidade quanto a instauração de uma obra ou o reconhecimento do autor passam por um deslocamento, uma espécie de separação em relação ao senso ou uso comum, assim como há uma ruptura entre a escrita comum e o que é

considerado literatura. Sempre que se fala em deslocamento, ruptura, separação, estamos lidando com a ideia de negação. A autoria atua na fundação de uma outra coisa, numa maneira distinta de articular a linguagem e criar um mundo novo. Na captura, tão relacionada à busca de uma fotografia fundamentada na objetividade, está em jogo a apropriação de um real pré-existente. Na construção, damos vez a uma nova realidade. Conforme Tatiana Salem Levy (2011), “o grande paradoxo da arte talvez seja o fato de sua realização residir na irrealização ou, para acompanhar o pensamento de Blanchot, na negação. É preciso negar o real para se construir a (ir)realidade fictícia” (p. 23). O fazer artístico acontece em relação ao real; no caso, como negação.

Se enxergarmos a fotografia por sua característica indicial, sua ligação física com o referente, tenderemos a uma complexificação do paradoxo acima citado. Como se daria essa negação numa linguagem que necessita se voltar para esse mesmo mundo, dependente do rastro deixado por este na conformação de sua existência? Como conciliar o distanciamento-negação num mesmo movimento que é de aproximação e apropriação? Tais questões trazem ainda mais dificuldades ao discernimento da função-autor na fotografia, principalmente se formos pensar em gêneros como a fotografia documental ou o fotojornalismo, pois quando falamos em fotografia – eis aí um ponto interessante para uma outra discussão – podemos estar nos referindo à linguagem, à técnica, ao objeto – e esses objetos, técnica e linguagem, podem estar a serviço de objetivos muito distantes entre si. Uma folha de papel emulsionada com sais de prata, exposta à luz de um ampliador, depois revelada e fixada com a imagem de um parente num álbum de família: para isso usamos o substantivo “fotografia”. A imagem produzida para um anúncio publicitário na internet por um fotógrafo num estúdio, com equipamento digital de última geração, também é fotografia. Aquela outra imagem feita com uma Pinlux<sup>3</sup>, ou com uma “câmera de segurança”, ou que está exposta numa galeria de arte, também são fotografias. Como juntar sob o mesmo termo imagens produzidas automaticamente – como as dos circuitos de segurança, que muitas vezes nem sequer são vistas – com as fotografias familiares – carregadas de afeto, que se justificam pela possibilidade de serem vistas e revistas, pelas narrativas e contemplações possíveis? Como encontrar semelhanças entre um daguerreótipo e uma lomografia?

<sup>3</sup> Desenvolvida por Miguel Chikaoka, a Pinlux é uma câmera pinhole feita com caixa de fósforo pelo processo artesanal do “furo de agulha” (fotografia estenopeica), utilizando filme comercial no seu interior.

Quando falamos em literatura, em escultura ou cinema, tais distinções já estão mais claras. A literatura, ou o que conhecemos por isso, não engloba todo e qualquer escrito. O que a determina não é a sua materialidade ou a técnica, e sim a forma como a linguagem é articulada. Para Tatiana Salem Levy, é muito importante compreendermos a distinção entre linguagem comum e literária, para entendermos de onde vem o poder da literatura de “ao nomear, fazer da coisa nomeada sua própria realidade”, ou seja, de promover a ruptura ou negação discutida acima.

A linguagem do dia a dia tem, como se sabe, referência direta com aquilo que designa: a realidade dada como nossa. Seu objetivo não é senão o de remeter a um objeto que se encontra no mundo. Em sua versão corriqueira, a linguagem não passa de um instrumento, encontra-se subordinada a fins práticos da ação, da comunicação e da compreensão. Ou seja, subordinada ao mundo. Aqui as palavras são puros signos transparentes: ‘a linguagem comum chama um gato de gato como se o gato vivo fosse idêntico ao seu nome (...) a linguagem comum provavelmente tem razão, é o preço que pagamos pela paz’, afirma Blanchot.

Na versão literária, por sua vez, a linguagem deixa de ser um instrumento, um meio, e as palavras não são mais apenas entidades vazias se referindo ao mundo exterior. Aqui, a linguagem não parte do mundo, mas constitui seu próprio universo, cria sua própria realidade. É justamente em seu uso literário que a linguagem revela sua essência: o poder de criar, de fundar um mundo. Dessa forma, as palavras passam a ter uma finalidade em si mesmas, perdendo sua função designativa (LEVY, 2011, p. 19).

O autor está diretamente relacionado com essa transposição que acontece através da articulação da linguagem, da mudança na finalidade. Segundo a passagem acima, a escrita deixa de ser comum e passa a ser literatura quando se afasta de uma função meramente designativa, quando deixa de apontar para o mundo exterior e passa a apontar para si mesma.

O que estamos chamando de “fotografia autoral” se aproxima da distinção proposta para “palavra literária”. É uma expressão muito utilizada pelo senso comum para distinguir uma produção que se diferencia de outras mais corriqueiras. Não raro podemos perceber nos portfólios dos fotógrafos comerciais – uma aba ou página específica quando for um portfólio digital – um recorte chamado “autoral”. Em muitos casos, essa categoria reúne uma série de imagens que não foram produzidas dentro de um objetivo determinado, ou não se alinham com um tema ou encomenda específica. A “fotografia autoral” muitas vezes é apenas aquela pasta onde se coloca todas as fotografias que não se conseguiu classificar por outro viés. Olivier Lugon registra a metodologia aplicada por Paul Vanderbilt, ao catalogar o acervo da coleção Farm Security Administration (FSA) na Biblioteca do Congresso americano. Ele criou duas categorias de imagens:

por um lado “documentos” em seu sentido primeiro, que era preciso classificar tematicamente; por outro lado, “uma espécie superior de documentação”, na qual, segundo seu critério, “algo distinto” levantava “essencialmente um interesse próprio da história da arte” e requeria portanto uma classificação por autor. (LUGON, 2010, p. 31).

Vanderbilt enxergou a necessidade de distinguir algumas das imagens pertencentes ao acervo de um projeto reconhecidamente documental sob uma classificação que priorizou o autor em detrimento do assunto. Para ele, essas fotografias possuem “algo distintivo” que as afastam da condição de serem exclusivamente documentos, despertando um interesse que se alinharia aos da arte. A importância – ou a força – dessas imagens se distancia do tema – mundo exterior – e se coloca sobre a própria linguagem. Vale frisar, conforme destacado por Lugon, que essa foi uma classificação mais instintiva do que teoricamente fundamentada, mas que confirma, por outro viés, o entendimento de que nem toda fotografia é autoral.

Acreditamos que, ao atacar essa questão, estamos buscando um maior tensionamento do debate sobre autoria na fotografia, deixando de lado algumas colocações confusas a respeito da temática. A autoria é um assunto complexo e pouco delimitado. A crítica moderna, nas últimas décadas do século XX, decretou a morte do autor, mas passados trinta ou quarenta anos, os questionamentos continuam presentes e mal resolvidos, como colocado por Foucault, enquanto o autor continua tendo seu lugar no debate. Tudo isso de maneira confusa, como refletido pelo senso comum.

Embora seja fácil entender os motivos para que isso aconteça, não devemos confundir as duas instâncias aqui trabalhadas: o autor e o indivíduo. Perceber a distinção entre esses personagens é o caminho para avançarmos na discussão. O entendimento de tais distinções nos permite olhar a complexidade, as apropriações, as críticas e as redefinições de uma maneira mais aprofundada e madura. Se, conforme afirmado por Foucault (2009), “não basta [...] repetir como afirmação vazia que o autor desapareceu” (p. 271), também não podemos aceitar a posição, tão reducionista quanto, de encarar que tudo é autoral.

Apesar de podermos identificar um indivíduo presente na origem de uma imagem fotográfica, a um indivíduo responsável por tal origem, não podemos, de modo genérico, outorgar-lhe a condição de autor. Não se pode fazer isso pelo simples fato de que ele esteja envolvido com a origem da imagem. Nossa intenção



não é conduzida tanto por uma vontade separadora, mas encaramos necessária a percepção de determinados limites como método para se avançar com mais segurança em alguns terrenos.

### Referências Bibliográficas

ALMEIDA, L. P. Para uma genealogia da noção de autoria em literatura. In: FURLAMENTO, M. M.; SOUZA, O. (Org.). *Foucault e a autoria*. Florianópolis: Insular, 2006.

BARTHES, R. A morte do autor. In: *Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

FLORES, L. G. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: \_\_\_\_\_. *Estética: literatura e pintura, música e cinema (ditos e escritos III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S.; FRANCO, F. M. M. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

LEVY, T. S. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LUGON, Olivier. *El estilo documental de August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010.

# Interações sociais em ambientes digitais: um estudo sobre blogs de moda a partir de Goffman

## Olga Bon

Mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, onde desenvolveu uma pesquisa como bolsista CAPES analisando as atuais formas de comunicação de moda na web, com enfoque nos blogs de moda, suas formas de sociabilidade, mediação cultural e interação social.  
E-mail: olga.bon.olga@gmail.com

**Resumo:** Este artigo pretende abordar algumas dinâmicas de interação social existentes em ambientes digitais a partir da análise de uma ferramenta midiática específica: os blogs de moda. Páginas virtuais com esse perfil ganharam expressividade, proporcionando o desenvolvimento de uma dinâmica interacional relevante e despertando muitos comentários com os mais diversos objetivos. Essa expressividade contribuiu para que blogs de moda com audiências ativas e numerosas ganhassem relevância no campo da moda, indicando o poder dessas mídias na atualidade. Nesse sentido, novas agentes sociais surgem – as blogueiras de moda –, motivando dinâmicas interacionais específicas. Para compreender essa dinâmica, serão usados alguns conceitos e estudos desenvolvidos pelo autor canadense Erving Goffman.

**Palavras-chave:** Blogs de moda; Ambientes digitais; Interação social; Erving Goffman.

**Title: Social interactions in digital environments: a study on fashion blogs based on Goffman**

**Abstract:** The article intends to address some social interaction dynamics that exists in digital environments, from the analysis of a specific media tool: fashion blogs. Web pages with this profile won expressiveness, allowing the development of relevant interational dynamics, arousing several comments with the most diverse goals. This expressiveness contributed to fashion blogs – with active and numerous visitors – gain relevance in the fashion field, even outside the web, indicating the power of these media nowadays. In this sense, new social actors emerge – the fashion female bloggers – motivating specific and interactive dynamics. To understand this dynamics, we used some concepts and studies developed by the Canadian author Erving Goffman.

**Keywords:** Fashion blogs; Digital environments; Social interaction; Erving Goffman.

## Introdução

Este artigo pretende compreender os processos de interação social existentes em alguns blogs de moda a partir da análise das complexidades existentes nessas plataformas midiáticas, que vêm construindo práticas específicas de veiculação de conteúdos relacionados ao universo da moda e áreas afins. A centralidade dessas práticas encontra-se na figura forte e cativa da blogueira, agente direta desse processo.

Como breve explicação do objeto, é interessante dizer que blogs com essas características se disseminaram com notável rapidez, atraindo não só olhares curiosos de amadores, mas também de profissionais do meio fashion que têm se voltado para essa plataforma em busca de oportunidades mercadológicas. Nesse sentido, os blogs de moda vêm construindo um caminho complexo, tornando seu estudo algo importante para a área da comunicação atual. Essas páginas passam a agregar símbolos de consumo e bens materiais, além de representações e mediações culturais.

Seguindo essa direção, pode-se notar a forma como os principais blogs de moda de sucesso<sup>1</sup> vêm se profissionalizando e se posicionando no universo da moda, fazendo que a ideia inicial de um blog como plataforma simplificada e informal seja abandonada, assumindo características de grandes espaços publicitários e arenas de disputa de poder. Com isso, blogs de moda bem-sucedidos – financeira e midiaticamente – vêm sendo transformados em fontes de renda bastante lucrativas<sup>2</sup> e em novos tipos de negócio, tornando-se aparatos midiáticos complexos que exercem influência no mercado e nos processos comunicacionais do campo da moda.

Com alto poder de mediação, esses blogs são capazes de motivar uma audiência volumosa e centenas de comentários, gerando diferentes tipos de interações sociais dentro de um ambiente digital específico. Nesse sentido, as contribuições e conceitos do autor canadense Erving Goffman, conhecido por seus estudos de processos interacionais, se apresentaram como eficientes meios teóricos para a compreensão dessas interações identificadas dentro da dinâmica dos blogs estudados. Seu conceito de *face-work* e suas vertentes serão utilizados ao longo do trabalho por meio da utilização de dados coletados dos blogs *Super Vaidosa*, de Camila Coelho, *Blogueira Shame* e das páginas do Instagram: *Babadeira*, *Garotas Estúpidas* e *Helô Gomes*. Todas as páginas apresentadas e estudadas foram recortadas a partir das necessidades que a pesquisa trouxe. Como aqui nos interessa os processos interacionais, páginas com audiências ativas e volumosas se mostraram mais adequadas e em concordância com os objetivos do estudo. Por isso as blogueiras citadas acima foram escolhidas. Em relação à exposição dos dados, é necessário dizer que a identidade das leitoras aqui expostas foi preservada, assim como os nomes e fotos das blogueiras famosas foram mantidos, por serem *personas* conhecidas e figuras públicas.

A metodologia baseou-se, majoritariamente, na análise textual dos comentários coletados e aqui explicitados, por entender-se que essa escolha metodológica seria eficiente e objetiva na ilustração dos conceitos elaborados por Goffman. Dessa maneira, foram apresentados exemplos reais e concretos provenientes do objeto, a fim de compreender de forma mais eficiente os estudos do autor. Goffman buscou estudar, entre outras coisas, processos de ordem interacional que buscam iniciar ou encerrar uma conversa, a manutenção das aparências, determinadas maneiras de falar e se expressar etc., afastando-se de análises estritamente ligadas a fatores psicológicos ou apenas emocionais. Atribuindo significativa importância à experiência social, o sociólogo entendeu a interação como um processo fundamental de identificação e diferenciação dos indivíduos, no qual o mundo passa a ser visto, metafóricamente, como um grande teatro, e nós, tanto individual quanto coletivamente, teatralizamos diferentes ações e

<sup>1</sup> Sucesso midiático e financeiro.

<sup>2</sup> Em matéria na revista *Veja*, de abril de 2013, já se estimava que blogueiras de moda famosas tivessem um lucro mensal de R\$ 100.000,00 (HONORATO, 2013).

rituais. Desse modo, não foi o objetivo deste artigo pensar as motivações internas e profundas para a realização de cada comentário exposto, visto que o próprio Goffman se distanciou de análises desse tipo nas obras utilizadas para a realização do trabalho apresentado.

### **Dramaticidade e interações sociais em blogs de moda**

Erving Goffman, em seu clássico *A representação do Eu na vida cotidiana* (1996) e em *Ritual de interação – ensaios sobre o comportamento face a face* (2012) aborda de forma detalhada as interações sociais entre os indivíduos e as relações cotidianas. Alguns de seus conceitos serão explorados neste artigo, pois servem de pano de fundo para descrever algumas situações provenientes da interação social existente em certos blogs de moda. Portanto, é mais interessante, nesse momento, analisar a interação social do fenômeno estudado, justamente por esse fenômeno formar um “sistema social mantido através da interação” (GOFFMAN, 2012, p. 12) e ser gerador de múltiplas atividades.

Para Goffman, a informação sobre o indivíduo possibilita o conhecimento prévio do que se pode esperar dele, assim como o que ele espera dos demais. No jogo da interação estudado pelo sociólogo canadense, o indivíduo expressa a si mesmo, ao mesmo tempo que impressiona os observadores. Para o autor, o indivíduo é capaz de influenciar – mas não de definir totalmente – o modo com que os outros o perceberão pelas suas ações, e por vezes tentará manejar a impressão causada no outro por meio de “apresentações do self, onde são veiculadas representações de identidade e de individualidade” (BRAGA, 2007, p. 8). Fazendo um gerenciamento da imagem será possível haver uma orientação a respeito das consequências de determinada interação.

Os materiais comportamentais definitivos são as olhadelas, gestos, posicionamentos e enunciados verbais que as pessoas continuamente inserem na situação, intencionalmente ou não. Eles são os sinais externos de orientação e envolvimento – estados mentais e corporais que não costumam ser examinados em relação à sua organização social (GOFFMAN, 2012, p. 9).

Dessa forma, “a apresentação do self – como na formulação goffmaniana – regula e organiza a interação ali decorrente” (BRAGA, 2007, p. 8). Mas, por mais que o indivíduo possa tentar manejar a impressão provocada com estratégias para manipular uma impressão positiva, lançando mão de diferentes recursos, a compreensão por parte do observador pode estar de acordo com a intencionalidade proposta pelo indivíduo ou não. Para o autor, grande parte do comportamento cotidiano é semelhante ao de atores no palco, já que indivíduos e grupos estão constantemente representando uns para os outros e gerenciando a apresentação de seu self.

Para Goffman (1996), a informação que temos um do outro serve para definir a situação, a fim de se alinhar de modo “adequado” aos diferentes ambientes, posturas e situações. Segundo o autor:

Quer um ator honesto deseje transmitir a verdade ou quer um desonesto deseje transmitir uma falsidade, ambos devem tomar cuidado para animar seus desempenhos com expressões apropriadas, excluir expressões que possam desacreditar a impressão que está sendo alimentada e tomar cuidado para evitar que a platéia atribua significados não-premeditados (p. 67).

Ainda segundo Goffman, no palco, um ator se apresenta sob a máscara de um personagem para personagens projetados por outros atores. Já a plateia constitui outro elemento essencial para essa correlação, ambos desempenhando papéis.

<sup>3</sup> Para a realização deste trabalho, a autora baseou-se no livro *Ritual de interação – ensaios sobre o comportamento face a face*. Essa tradução utilizou o termo “fachada” no lugar de “face”, apresentando a seguinte nota: “Em português não utilizamos este termo (face, no inglês) com a conotação que Goffman empresta aqui [...] É um termo de tradução particularmente complicada, porque, como veremos no decorrer do texto, ele é usado em contextos variados com significados variados. Quando isto ocorrer, o termo original será assinalado no texto [N.T.]”. Por entender que o conceito de fachada se diferencia do conceito de face, a autora optou por manter os termos originais ao longo do artigo. Em relação à expressão *face-work*, cunhada por Goffman, será usado o termo “trabalho de face”, já amplamente utilizado pela linguística, sociologia e áreas afins. Em citações diretas, o termo “fachada” estará presente devido à tradução na qual foram retirados os trechos apresentados.

<sup>4</sup> *Blogueira Shame* é um blog que realiza postagens irônicas e sarcásticas em relação aos blogs de moda, famosos ou desconhecidos. Nessas postagens, erros de escrita e ortografia são apontados, bem como denúncias em relação a plágios, publicidade velada ou situações semelhantes. Endereço completo: [www.blogueirashame.com.br](http://www.blogueirashame.com.br).

Outro conceito de Goffman (2012) que nos serve com bastante perspicácia no momento é o conceito de *face*<sup>3</sup>.

O termo *fachada* (grifo no original) pode ser definido como o valor social positivo que uma pessoa efetivamente reivindica para si mesma através da linha que os outros pressupõem que ela assumiu durante um contato particular. A fachada é uma imagem do eu delineada em termos de atributos sociais aprovados – mesmo que essa imagem possa ser compartilhada, como ocorre quando uma pessoa faz uma boa demonstração de sua profissão ou religião ao fazer uma boa demonstração de si mesma (p. 13).

Dessa forma, modos de vestir e demonstrar socialmente certos estilos de vida, mesmo que não sejam condizentes com o eu daquele indivíduo em sua intimidade, fazem parte desse automonitoramento e do *trabalho de face* (*face-work*), que pode ser entendido como ações que o indivíduo realiza a fim de tornar o que quer que esteja fazendo consistente com sua imagem construída. É preciso que o indivíduo trabalhe esses itens continuamente para que o jogo da dramaticidade se sustente.

Para ilustrar alguns conceitos mencionados até aqui, serão apresentadas situações que ocorreram com a blogueira Camila Coelho, do blog *Super Vaidosa*. Camila é bastante conhecida e tem forte apelo midiático. Seu blog atinge marcas surpreendentes de audiência, com centenas de comentários a cada postagem. Atualmente, a blogueira participa de vários projetos publicitários com grandes marcas e empresas, incluindo comerciais na TV aberta. Camila Coelho teve uma foto publicada no *Blogueira Shame*<sup>4</sup> na qual usava uma blusa ainda com a etiqueta presa e localizada na parte de trás, durante a gravação de um vídeo no qual ensinava dicas de maquiagem. Devido ao fato, Camila recebeu dezenas de críticas e comentários sobre sua “falsidade”, sendo acusada de usar roupas emprestadas como forma de propaganda para a marca presente na etiqueta em questão. Podemos dizer então que o *trabalho de face* de Camila ficou prejudicado no momento do episódio.

A blogueira também foi alvo de outra polêmica, quando foi acusada de mentir novamente sobre uma propaganda de gel dental que indicou para suas leitoras em um vídeo, dizendo que estava dando uma “dica de amiga”. Dessa vez, a situação foi mostrada pela página do Instagram *Babadeira*, especializada em fofocas de celebridades. A seguir podemos ver a foto postada pela página, com a cópia da justificativa que Camila havia dado em seu blog, seguida por um detalhamento da denúncia; uma espécie de passo-a-passo com o objetivo de “desmascarar” a blogueira:

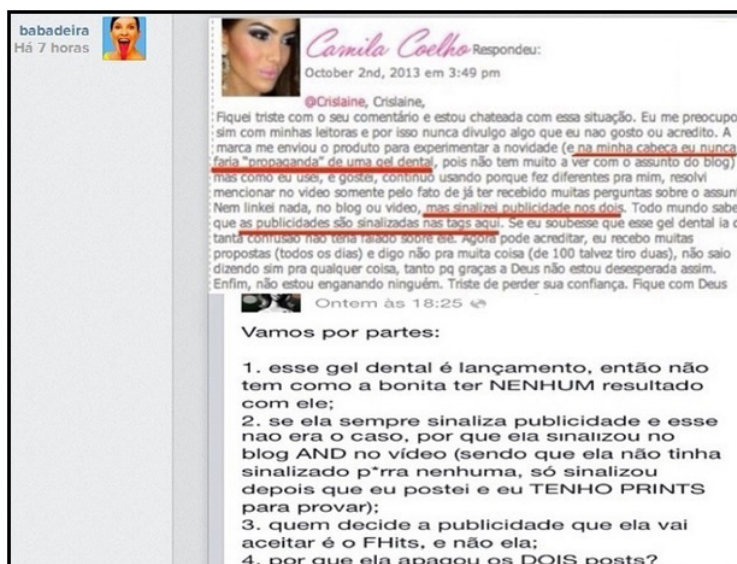


Figura 1: Instagram Babadeira, outubro de 2013



A tentativa de se autojustificar observada em Camila Coelho poderia ter sido motivada pela sua percepção de que algo havia acontecido com sua imagem pública, sentindo-se assim constrangida pelo ocorrido, pois, segundo Goffman, em situações semelhantes, uma pessoa pode se sentir envergonhada (*shamedface*) (GOFFMAN, 2012). O fato de Camila tentar se justificar ou afirmar que sinalizou propaganda nos vídeos e que “não está enganando ninguém” – em suas palavras – insinua uma tentativa de preservação de sua imagem, ou seja, o trabalho para mantê-la o mais condizente possível com a construção que a blogueira realizou até o acontecimento relatado. É interessante notar que mesmo com todas essas polêmicas, o blog de Camila continuou tendo publicações regulares, com 2.594.180<sup>5</sup> “curtidas” atuais em sua página oficial do Facebook, e a imagem da blogueira continua sendo explorada de forma crescente por publicidades, campanhas e parcerias com grandes empresas.

<sup>5</sup> Esse número corresponde à última análise feita na página do Facebook de Camila Coelho, em 03 de outubro de 2015.

O ocorrido com Camila Coelho movimentou outras páginas na internet, como o Instagram *Babadeira* e o *Blogueira Shame*, e aumentou o número de comentários no próprio blog de Coelho, devido ao interesse nas polêmicas em que a blogueira se viu envolvida. Mas os episódios não representaram uma queda significativa e definitiva em sua audiência. Isso apontou uma ruptura abrupta e passageira na dinâmica do blog, mas que não altera sua rotina de forma profunda. Para Goffman, “algumas ocasiões de constrangimento parecem ter um caráter orgástico abrupto; uma introdução repentina do evento perturbador é sucedida por um pico imediato na experiência do constrangimento e então por um retorno lento à tranquilidade anterior” (GOFFMAN, 2012, p. 98).

Porém, por causa do aspecto lento desse retorno à tranquilidade, muitas manifestações contrárias à blogueira puderam ser percebidas no espaço destinado aos comentários, seja no blog de Camila ou em outras páginas, enquanto o retorno à dinâmica rotineira do blog não se fez presente de forma completa. Na maioria das vezes, situações como a do gel dental, por exemplo, geram conflitos e decepção por parte do público, que se sente enganado e chega a falar que nunca mais vai acreditar em nada que a blogueira disser. Essa situação pode ser descrita como *to lose face*: “Em nossa sociedade anglo-americana, assim como em algumas outras, a expressão “perder a fachada” (*to lose face*) parece significar estar com a fachada errada, estar fora de fachada, ou estar com a fachada envergonhada” (GOFFMAN, 2012, p. 13).

É interessante observar que quando ocorrem fatos como os descritos anteriormente – do gel dental e da etiqueta – muitas leitoras se unem para tentar desvendar outras possíveis mentiras e farsas, trabalhando o tempo todo sob o conflito da autenticidade e da fidedignidade. Elas correm atrás de vídeos já apagados que poderiam servir como provas, negociam sentidos e revelam a insatisfação de se sentirem enganadas, como nos exemplos aqui apresentados.

Nessa série de comentários, é possível observar a ideia de Goffman (*to lose face*), que conhecemos aqui mais por expressões informais como “a cara caiu” ou “a cara foi ao chão”, que tem a ver com outra expressão popular bastante conhecida: “cara de pau”. Essa expressão serve para caracterizar situações em que a pessoa não age de acordo com o bom senso ou com o que é esperado dela, muitas vezes causando constrangimento para ela mesma e para os outros envolvidos na interação. Desse modo, o constrangimento não está localizado no indivíduo, mas no sistema social. No *Blogueira Shame*, por exemplo, há uma seção chamada “woodface do dia”<sup>6</sup>, que relata situações de blogueiras diversas que estejam trabalhando dentro de uma lógica que pode ser considerada “cara de pau”. No exemplo anterior, há um comentário de uma leitora que diz: “já é candidata para o woodface do ano” – isso ilustra como as leitoras reagem ou podem reagir ao depararem com situações semelhantes, ao se sentirem enganadas e “passadas para trás” por uma *persona* com uma carreira que depende de leitores e fãs para aumentar sua credibilidade e legitimar seus

<sup>6</sup> A expressão fictícia “woodface” significa “cara de pau”.

conteúdos, e que hoje seria capaz de mentir e de “perder a fachada” por questões financeiras e publicitárias. A blogueira, de acordo com a lógica das leitoras, não honrou com seu eu projetado pelas participantes daquele sistema social, e falhou em seu próprio *trabalho de face*.

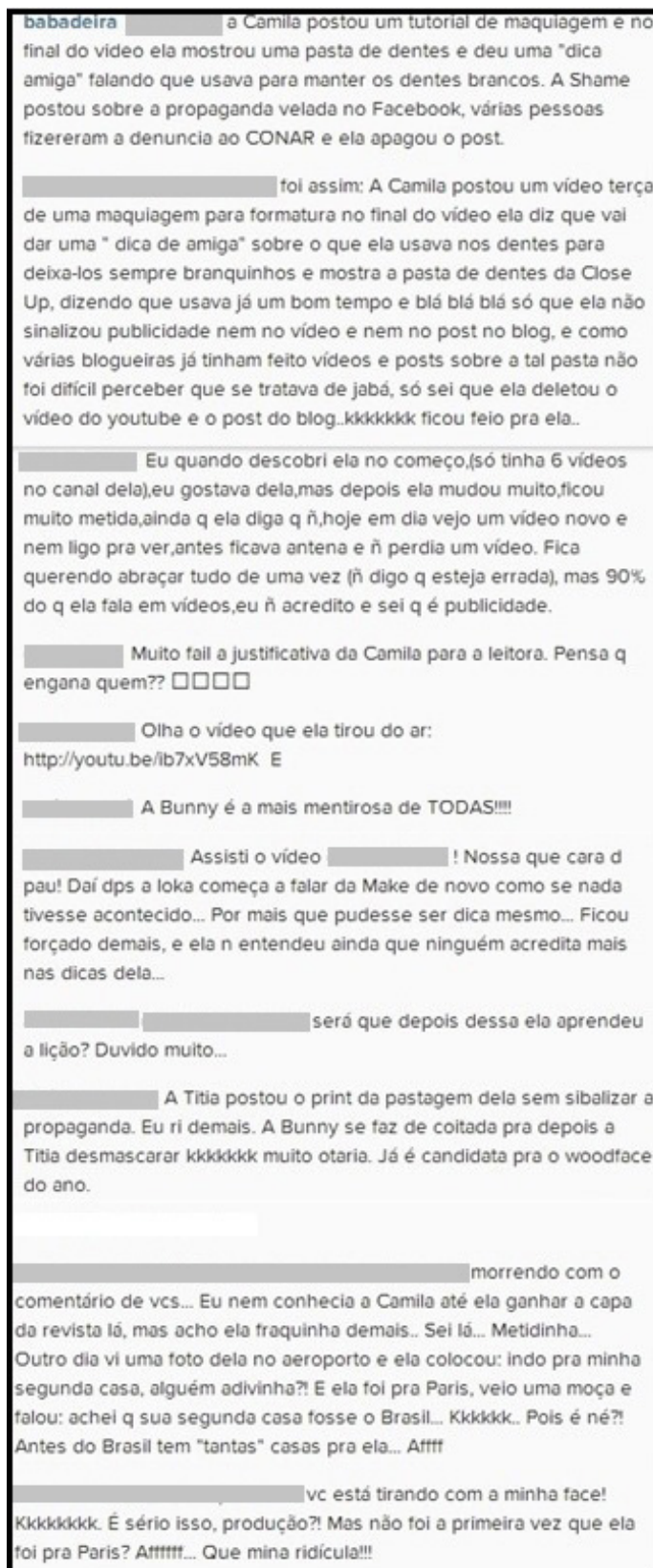


Figura 2: Instagram Babadeira, outubro de 2013

Nota-se que a defesa também se faz presente nesse tipo de situação. Essa defesa pode partir das próprias leitoras, como observado no próximo exemplo:

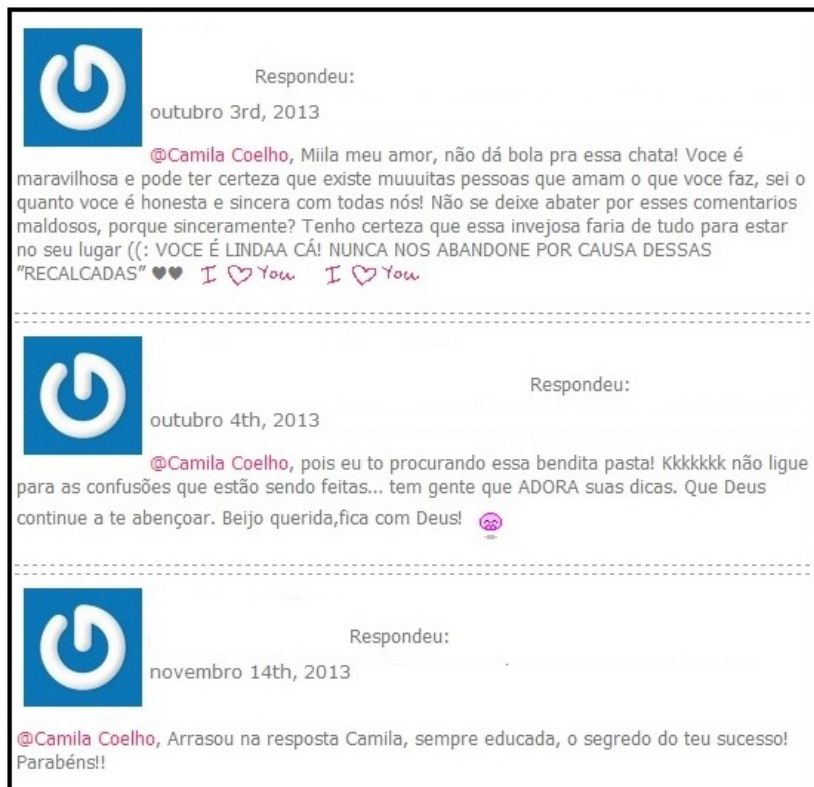


Figura 3: Blog Super Vaidosa, outubro de 2013

Percebe-se que as leitoras defendem Camila de acusações que, segundo elas, seriam sem fundamento e motivadas por sentimentos negativos, como a inveja. Segundo essas leitoras, o erro não teria partido de Camila Coelho, mas uma “confusão” havia sido feita. Nota-se também que as leitoras aproveitam o espaço de defesa para elogiar a blogueira. Sob a ótica goffmaniana, isso ocorre porque a pessoa:

pode querer salvar a fachada dos outros por causa de sua ligação emocional com uma imagem deles, ou porque ela sente que seus coparticipantes têm um direito moral a esta proteção, ou porque ela quer evitar a hostilidade que poderá ser dirigida para ela se eles perderem sua fachada (GOFFMAN, 2012, p. 20).

A partir dos elogios dirigidos a Camila, nota-se que a defesa das leitoras é motivada, entre outros fatores, por uma ligação emocional que elas criaram com a imagem da blogueira, que alcançou um patamar midiático significativo, o que pode ter ajudado no desenvolvimento dessa ligação emocional muito semelhante ao que vemos na relação fã-celebridade. Uma leitora, como mostra a Figura 3, começou seu “comentário-defesa” com a frase: “Mila, meu amor”. Ou seja, além de ser carinhosa, ainda chamou a blogueira por um apelido íntimo, apesar de não conhecê-la na esfera privada. Outro comentário nos mostra que a leitora estava procurando a “bendita pasta”, fazendo referência ao gel dental que iniciou a “confusão”, sem se importar com a polêmica gerada em torno do caso, ratificando a importância atribuída à opinião da blogueira, que indicou o uso do produto. De acordo com Goffman, quando o *trabalho de face* é ameaçado e sua preservação se faz necessária, não importa muito se essa preservação parte da própria pessoa ou se é feita por uma testemunha do ocorrido. Camila Coelho respondeu às críticas relacionadas ao gel dental naquele extenso comentário exposto anteriormente, e depois somente as leitoras fizeram sua defesa. A blogueira não se manifestou mais, evidenciando um dos tipos básicos de preservação do *trabalho de face* apresentado por Goffman, o processo de evitação: “a saída mais garantida para uma pessoa evitar ameaças à sua fachada é evitar contatos em que seria provável que essas ameaças ocorressem” (GOFFMAN, 2012, p. 67). É significativo perceber

que esse processo se torna mais difícil e delicado na internet, pois mesmo que Camila Coelho tenha optado por apagar o vídeo que causou toda a polêmica em questão, as próprias participantes e leitoras já tinham salvado-o e compartilhado entre si, como pudemos ver nos comentários apresentados.

No caso relatado envolvendo Camila Coelho, a blogueira tentou não se envolver mais após escrever um esclarecimento, deixando que suas próprias leitoras partissem em sua defesa diante do ocorrido. Porém, em outras situações envolvendo blogueiras famosas, como Camila Coutinho, comentários de defesa com diferentes teores podem ser identificados e caracterizados de formas distintas:



Figura 4: Instagram de Camila Coutinho, do blog Garotas Estúpidas, maio de 2014

Na Figura 4 é possível identificar um exemplo em que Camila Coutinho, do blog *Garotas Estúpidas*<sup>7</sup>, responde ao comentário de uma leitora em tom provocativo. A leitora pergunta: “cortou a cara pq tava sem maquiagem?”, referindo-se ao fato de Coutinho ter postado uma foto em seu Instagram pessoal, na academia, e ter optado por não colocar o rosto. A blogueira, por sua vez, responde com outro comentário, em tom de ironia: “não... pq malho de cílios postiços ai fiquei com vergonha”. Esse comentário seria o que Goffman chamaria de “alfinetada”, que funciona através da alusão a uma tentativa de resgate da respeitabilidade moral de quem o faz. Outra forma de lidar com situações semelhantes, observada por Goffman, é aquela de teor “esnobe”, também encontrada em comentários provenientes de blogueiras de moda e de suas leitoras e/ou participantes daquele ambiente, como mostra o exemplo a seguir, que ocorreu com Helô Gomes, do blog *Sanduíche de Algodão*:

<sup>7</sup> O blog de moda *Garotas Estúpidas* também é bastante conhecido em esfera nacional e internacional. Sua audiência chega a 8 milhões de visitas por mês.



Figura 5: Instagram de Helô Gomes, do blog Sanduíche de Algodão, julho de 2014



Helô Gomes, em seu Instagram pessoal, respondeu a uma crítica relacionada ao tipo de vestimenta escolhida por ela, que foi comparada ao uniforme usado por frentistas. A blogueira optou por responder de forma irônica ao comentário, dizendo que estava fazendo um “bico” em um posto na cidade de Londres. Dessa maneira, Gomes fez alusão a um destino turístico mundialmente conhecido, e que requer certa condição financeira para conhecê-lo. Assim, Helô Gomes, a partir do seu comentário em resposta à crítica, fez alusão a sua posição de classe social privilegiada. Tanto o comentário de teor “esnobe”, quanto o de “alfinetada” são relacionados com o que Goffman chama de “malícia” (GOFFMAN, 2012).

Ainda que a blogueira opte por não fazer nenhum tipo de comentário em resposta às críticas, elogios, ofensas ou ironias, não quer dizer que ela esteja livre de receber qualquer comentário de natureza diferente. A blogueira, dessa forma, recebe diferentes avaliações, que podem ser aceitáveis ou não para ela. Nesse ponto, a dona do blog pode aceitar comentários elogiosos ou críticos, ou simplesmente ignorar ou apagar comentários com teor negativo, não aparecendo para as demais pessoas que visitarem aquele espaço virtual. Também é a partir dos comentários que esse segmento pode perceber se o conteúdo veiculado pelo blog agradou ou foi rejeitado pela maioria. Dessa forma, o olhar direcionado à análise de espaços destinados aos comentários dentro de blogs de moda de sucesso torna-se um campo promissor para descobertas interessantes sobre o fenômeno em questão, principalmente em relação à mediação, interação e dinâmicas de sociabilidade que se desenvolvem ali, replicando-as para outros espaços além do blog.

### Conclusão

Este trabalho se propôs a observar alguns pontos presentes em blogs de moda que têm uma audiência atuante e volumosa no que concerne à interação social proveniente dessas páginas, que acabam gerando conteúdos replicados em outras páginas devido à participação ativa de leitoras nos espaços destinados aos comentários localizados nos blogs e em outras redes sociais.

Ao voltar o olhar para os blogs de moda, passamos a perceber que as agentes diretas desse processo de mediação, as blogueiras, vêm ganhando um *status* cada vez mais próximo ao de celebridades já conhecidas e reconhecidas pela mídia de massa tradicional, fazendo que esse segmento seja apresentado a um público extenso e diverso. Dessa forma, blogueiras de moda bem-sucedidas passam a transitar de microcelebridades (BRAGA, 2008) para celebridades/personalidades do universo da moda.

Esse cenário contribui para o aumento do apelo midiático desses blogs, fazendo que sejam conhecidos por uma parcela considerável de pessoas. Portanto, as complexidades existentes nas formas de interação social promovidas por esses blogs de moda geram tensões e negociações de sentido próprio. Como forma de análise de alguns pontos presentes no objeto de estudo, foram utilizados conceitos desenvolvidos por Erving Goffman, com o objetivo de compreender alguns fatores que estruturam e motivam a relação entre os indivíduos que compõem os sistemas sociais analisados. Por se tratar de um fenômeno vivo que se desenrola cotidianamente, uma conclusão fechada e inflexível não é o foco deste trabalho. Trata-se, portanto, de uma tentativa de compreensão de algumas formas interacionais que ocorrem nessas páginas.

Em situações presenciais, a compreensibilidade de reconhecimento de constrangimentos ou quaisquer desvios de condutas tidas como normais em um indivíduo é um pouco maior devido à presença física e notável de sinais objetivos, como suor, tremores ou piscadelas. Mas em ambientes digitais, um estudo a respeito desses sinais é ainda mais complexo, pois eles se tornam mais difíceis de serem percebidos e analisados de forma espontânea. Assim, as complexidades



existentes nas formas de interação social promovidas pelos blogs de moda geram formas muito próprias de observação. Partindo da leitura de Goffman, este artigo buscou apreender alguns processos de interação social dentro dos ambientes digitais voltados ao fenômeno dos blogs de moda de sucesso, ratificando a importância dos espaços destinados aos comentários – principal fonte de observação da análise – para melhor percepção dos processos interacionais presentes em ambientes on-line e digitais.

### Referências Bibliográficas

BABADEIRA. Disponível em: <[www.instagram.com/babadeiraoficial](http://www.instagram.com/babadeiraoficial)>. Acesso em: 30 nov. 2015.

BLOGUEIRA SHAME. Disponível em: <[www.blogueirashame.com](http://www.blogueirashame.com)>. Acesso em: 30 nov. 2015.

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

BRAGA, A. Ciber-cultura feminina: interação social em um weblog. *E-Compós*, v. 9, 2007.

\_\_\_\_\_. *Personas materno-eletrônicas: feminilidade e interação no blog Mothern*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

GAROTAS ESTÚPIDAS. Disponível em: <[www.garotasestupidas.com](http://www.garotasestupidas.com)>. Acesso em: 30 nov. 2015.

GOFFMAN, E. *A Representação do Eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1996.

\_\_\_\_\_. *Ritual de interação – ensaios sobre o comportamento face a face*. Petrópolis: Vozes, 2012.

HONORATO, R. Como blogueiras fazem da moda um negócio lucrativo. *Revista Veja* [on-line], 2013. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/vida-digital/como-blogueiras-fazem-da-moda-um-negocio-lucrativo>>. Acesso em: 14 maio 2015.

MEAD, G. H. *Mind, self and society*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

SANDUÍCHE DE ALGODÃO. Disponível em: <<http://www.sanduchedealgodao.com.br/>>. Acesso em: 30 nov. 2015.

# Ao vivo em *Vai Que Cola*

## Ana Márcia Andrade

Mestranda em Comunicação Audiovisual na PPGCOM da Anhembi Morumbi e integrante do grupo de pesquisa Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva Brasileira, certificado pela Universidade Anhembi Morumbi, registrado no CNPQ e integrante do OBITEL.

Email: anacherulli@gmail.com

**Resumo:** A primeira temporada de *Vai Que Cola* (MULTISHOW, 2013-2015) pode ter produzido efeito singular no espectador televisivo. A simulação da transmissão ao vivo, junto da quebra da quarta parede, a exposição dos bastidores, a reação da plateia e o palco giratório, pode ter proporcionado ao telespectador a sensação de sair do sofá, sentar na plateia do teatro, subir no palco de *Vai Que Cola* e ainda atravessar as cortinas da sitcom. Com base no conceito da técnica do real sobre a transmissão direta (ao vivo) de Mario Carlón e do conceito de ao vivo de Arlindo Machado, pretende-se identificar por meio da análise audiovisual a contribuição do teatro para a simulação do ao vivo, além de levantar um possível efeito do produto sobre seu público.

**Palavras-chave:** Ficção televisiva brasileira; Simulação de ao vivo; *Sitcom*; Teatro; Quebra da quarta parede.

**Title:** Live in *Vai Que Cola*

**Abstract:** The first season of *Vai Que Cola* (MULTISHOW, 2013-2015) may have produced a singular effect in the television viewer. The simulation of the live broadcast, along with the breaking of the fourth wall, the exposure of the backstage, the reaction of the audience, and the revolving stage, could have provided the viewer with the feeling of leaving the couch, sitting in the theater audience, going on *Vai Que Cola's* stage, and also getting behind the curtains of the sitcom. Based on Mario Carlón's concept of the real on direct transmission (live) technique, and Arlindo Machado's live broadcast concept, we intend to identify by audiovisual analysis the theater contribution to the simulation of live and to evaluate a possible effect of the sitcom on its public.

**Keywords:** Brazilian television fiction; Live broadcast simulation; *Sitcom*; Theater; Breaking the fourth wall.

## Introdução

A TV Tupi, em 4 de julho de 1950, às 22 horas, transmitia ao vivo a primeira imagem televisionada para o público brasileiro: os hinos religiosos cantados pelo frei mexicano José Francisco de Guadapule Mojica (SILVA, 1981, p. 10)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> A inauguração oficial só aconteceu em setembro de 1950.

A partir da televisão, o registro do espetáculo que se está ainda enunciando e a visualização/audição do resultado final podem se dar simultaneamente e é esse justamente o traço distintivo da **transmissão direta**: a recepção, por parte de espectadores situados em lugares muito distantes, de eventos que estão acontecendo nesse mesmo instante (na verdade não é exatamente o mesmo instante, pois há um ligeiro atraso entre captação, transmissão e recepção, devido ao percurso do sinal nos canais eletrônicos, mas essa diferença é mínima e pode ser ignorada em termos práticos). (MACHADO, 2003, p. 125, grifo do autor).

<sup>2</sup> O termo “transmissão direta” é utilizado neste artigo como sinônimo de “transmissão ao vivo”.

Foi contando com essa recepção da transmissão direta<sup>2</sup> que a TV Tupi transmitiu, depois de dois meses de ensaio, o primeiro teleteatro brasileiro, em novembro de 1950, que se chamava *A vida por um fio* (SILVA, 1981, p. 10). Já em 1960, não mais com as mesmas restrições tecnológicas e mais longe da imprevisibilidade da transmissão direta, a TV Tupi levou ao ar *Hamlet*, uma adaptação de Shakespeare: o primeiro teleteatro gravado em VT no Brasil (MATTOS, 1990, p. 66).

Um grande passo foi dado desde a transmissão mencionada no primeiro parágrafo deste artigo até o uso do videotape. Entretanto, para Arlindo Machado (2003, p. 126), mesmo os programas pré-gravados incorporam “em sua matéria uma boa parte dos traços da transmissão ao vivo”. Por “comodidade técnica ou questões econômicas e institucionais”, eles são “produzidos e editados nas mesmas circunstâncias que os programas ao vivo (portanto, em *tempo presente*), ou em condições muito próximas a ele” (loc. cit., grifo do autor).

Embora a transmissão direta propriamente dita seja uma experiência fenomenológica específica, imprevisível e irrepetível, o seu registro em fita magnética ainda guarda parte das marcas de incompletude e de intervenção do acaso, impossíveis de encontrar em trabalhos realizados em outras situações produtivas. No *limite*, até mesmo seriados e novelas, em que as convenções narrativas de certa forma impõem pelo menos um rascunho de decupagem e montagem, não estão inteiramente livres da influência do tempo presente (loc. cit., grifo meu).

É nesse limite citado por Machado que se destaca a *sitcom Vai Que Cola* (2013-2015), do canal de TV a cabo Multishow. A *sitcom* traz características do teleteatro do início da televisão, seja em transmissão direta ou previamente gravado. O teatro do HSBC Arena, no Rio de Janeiro, foi o palco que comportou o cenário giratório na primeira temporada de *Vai Que Cola*. A temporada foi exibida de 8 de julho a 30 de agosto de 2013, de segunda a sexta-feira, com programas gravados antes da exibição. Segundo o canal, é a “atração de maior audiência da TV paga nos últimos 10 anos. Os primeiros 20 episódios reuniram 11 milhões de espectadores” (MULTISHOW, 2013).

A segunda temporada estreou com um único episódio ao vivo no dia 1º de setembro de 2014, e permaneceu até 24 de outubro de 2014, com episódios gravados ainda no HSBC Arena. A terceira temporada, gravada no Riocentro, também na Barra da Tijuca, teve sua estreia dia 19 de outubro de 2015 e não foi finalizada até a data do fechamento deste texto.

O enredo da *sitcom* se passa no subúrbio do Rio de Janeiro, no bairro do Méier, e todos os episódios acontecem na pensão de Dona Jô. Tudo começou no dia em que

o golpista Valdomiro Pinto, Valdo, interpretado por Paulo Gustavo, se escondeu na pensão para fugir da polícia. Essa foi a deixa para a criação dos enredos diários, que geralmente trazem uma frustrada tentativa de golpe e ascensão social por parte de um dos personagens. Dona Jô (interpretada por Catarina Abdala) aceita abrigar Valdo com a condição de que ele passe a ter uma vida honesta, sem tentativas de golpes. Porém, isso nunca acontece.

A maioria dos estratagemas do ao vivo utilizados na *sitcom* parece construída no formato teatral. Gravada a partir da atuação dos atores em um palco giratório com direito a plateia, as câmeras televisivas geram um formato pouco utilizado: captam o teatro, com seus improvisos e erros já previstos no roteiro ou não. Esse conjunto híbrido (teatro e TV) trabalha a favor de uma receptividade específica do telespectador (discutida à frente) diante de uma obra de ficção produzida após a criação do VT.

Atrelados ao enredo e às personagens estão, no formato híbrido, situações e momentos característicos da transmissão ao vivo. Assim, dá-se ao telespectador a impressão de que a captação das imagens e sons da *sitcom* é feita no mesmo momento em que se assiste ao produto televisivo. Portanto, ocorrem situações de improvisação, momentos de exibição de erros e exposição de bastidores. Em relação à última ocorrência, pode-se observar o aparato de iluminação, câmeras, plateia, cenário e até mesmo a orientação da direção. A maioria desses elementos, geralmente, leva ao distanciamento do ilusionismo, do naturalismo e, conseqüentemente, à quebra da quarta parede, expressão que será definida adiante.

O objetivo deste artigo é buscar possíveis respostas às perguntas: a) seria possível detectar um propósito específico para a utilização da simulação do ao vivo nessa narrativa?; b) onde está a contribuição da técnica teatral?; e c) qual a relevância dessa técnica para a recepção do seu público?

Cada tentativa de aproximação a um fenômeno discursivo realizada hoje apresenta uma complexidade tão grande que nossas categorias analíticas, formadas no estudo de campos estáticos e prévios a esta extraordinária transformação, tendem a revelar-se insuficientes se não forem, no mínimo, articuladas com algo mais. E se esse é o estado atual, entendo que cabe perguntar: isso se deve a que imediatamente todos – os comunicadores, os artistas, os políticos, os pregadores etc. – tornaram-se gênios criadores, capazes de gerar discursos mais complexos e menos previsíveis? Ou, antes será que a emergência deste novo sistema devido ao surpreendente hibridismo que possibilita, determinou a expansão das possibilidades produtivas – e tanta facilidade para gerar discursos – que finalmente terminaram por alterar profundamente, em todos os níveis, a circulação discursiva e a vida social? (CARLÓN, 2012, p. 13-14).

A complexidade das estratégias de linguagem audiovisual utilizadas em *Vai Que Cola* parece ser resultado de um hibridismo composto de antigas e novas possibilidades produtivas na circulação discursiva. Consciente de que se possa estar aqui diante de uma possível categoria analítica de aproximação insuficiente do fenômeno discursivo atual, enumerada por Carlón, tenta-se, portanto, se aproximar com humildes passos de uma análise do discurso do “tempo presente” (MACHADO, 2003), tendo como objeto de análise o episódio 31, “Por água abaixo” (MULTISHOW, 2013), da 1ª temporada, considerando “seu vínculo com o real e a temporalidade” (CARLÓN, 2012, p. 14).

#### **A quarta parede**

Para entender melhor os recursos de distanciamento utilizados na *sitcom*, é necessário retomar os significados dos conceitos de ilusionismo, naturalismo, realismo e quebra da quarta parede utilizados no decorrer da história do teatro.

<sup>3</sup> Em nota desse mesmo livro de Diderot (2005, p. 79), Frank de Mattos afirma: “Diderot é o primeiro a sugerir esta ideia de ‘quarta parede’, que, até nossos dias, é fundamental para a definição do teatro ilusionista”.

Denis Diderot (2005) afirmava que, seja compondo ou representando, não se deve pensar no espectador<sup>3</sup>. O ator deve representar como se a cortina não subisse. Para demonstrar a não interação do personagem com a plateia, Diderot diz que se o ator fizesse bem seu papel:

A plateia diria ao personagem: “Que queres? Não estou aqui. Por acaso intrometo em tua vida? Vai para casa”; e o autor, se fizesse o seu, deixaria os bastidores e responderia à platéia: “Perdão, senhores, a culpa é minha; na próxima vez farei melhor, e ele também” (DIDEROT, 2005, p. 79).

As palavras de Diderot enfatizam que a plateia dialoga diretamente com o autor e não com o ator. Segundo Patrice Pavis (2007, p. 316), no teatro a exigência de separação entre palco e plateia é levada ao extremo pelo realismo e pelo naturalismo. O quadro da representação ilusionista é fornecido quando o espaço cênico é construído com exatidão e respeito à realidade significada.

Para o público, esse quadro parece “transplantado” de sua própria realidade para o palco. [...] O espectador não pode levar seu olhar para fora da trajetória traçada para ele, e acredita na história contada pela fábula. [...] O espectador tem a ilusão de ver a personagem real a sua frente. Tudo é feito para que ele se identifique. (PAVIS, 2007, p. 202-203).

Apesar de também produzir um efeito de ilusão no espectador, o Realismo se difere do Naturalismo. O primeiro:

Não se limita à produção de aparências, nem à cópia do real. Para ele, não se trata de fazer com que a realidade e sua representação coincidam, mas de fornecer uma imagem da fábula e da cena que permita ao espectador ter acesso à compreensão dos mecanismos sociais dessa realidade, graças à sua atividade simbólica e lúdica. [...] A cena tem que ‘ex-primir’, exteriorizar uma realidade contida a princípio em uma ideia; ela não fornece uma reprodução fotográfica ou uma quintessência do real. (PAVIS, 2007, p. 328).

Porém, ambos utilizam o efeito ilusionista da quarta parede ao tentar retratar a realidade no palco.

Por fim, afinando os conceitos para o audiovisual, o naturalismo se esforça em direção à cópia fiel das aparências imediatas do mundo físico e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais” (XAVIER, 2005, p. 42). Já o realismo é a procura do que não é dado visivelmente de imediato, da fidelidade da “própria lógica da situação representada em suas relações não visíveis com o processo mais global a que ela pertence” (XAVIER, 2005, p. 55).

### **Quebra da quarta parede**

Já o teatro contemporâneo “quebra deliberadamente a ilusão, (re)teatraliza a cena, ou força a *participação* do público” (PAVIS, 2007, p. 316, grifos do autor). É com essa (re)teatralização que *Vai Que Cola* preenche sua narratividade através da quebra da quarta parede. Patrice Pavis (2007, p. 315) conceitua a quarta parede como “uma parede imaginária que separa o palco da plateia”.

No teatro **ilusionista** (ou **naturalista**), o espectador assiste a uma ação que se supõe rolar independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida. Na qualidade de **voyer**, o público é instado a observar as personagens, que agem



sem levar em conta a platéia, como que protegidas por uma quarta parede (PAVIS, 2007, p. 315, grifos do autor).

Bertolt Brecht, influenciado por Piscator, que pretendia, em 1920, fazer do teatro um espaço de questionamento social na Alemanha, foi além. Para ele, era necessário o espectador ser retirado da passividade de obras com desfechos dogmáticos e da alienação produzida por qualquer ideologia representada. Sendo assim, apoia-se em um princípio essencial, o *Verfremdungseffekt*, traduzido como o efeito de distanciamento, ou seja, a quebra da quarta parede (ROUBINE, 2003, p. 154).

Trata-se de colocar o objeto da representação à distância do espectador para que este experimente a sensação de sua estranheza. Para que o considere não mais como evidente, como 'natural', mas como problemático. Para que provoque sua reflexão crítica, [...] que permitam quebrar a ilusão teatral, levar de volta o espectador à consciência de si e à sensação de que aquilo que lhe é apresentado não é realidade, nem mesmo cópia perfeita, mas uma "representação", uma imagem insólita, problemática e desprovida de "natural" uma vez que admite sua natureza teatral (ROUBINE, 2003, p. 153).

Assim como o ator brechtiano, o ator de *Vai Que Cola* passa a ter um papel para além da interpretação ficcional em relação ao público. Só que o jogo na *sitcom* não é a conscientização política do público, mas, talvez, a produção de sensações na plateia do teatro e no telespectador através da transição da ficção para a não ficção, assim como através do caminho inverso (da não ficção para a ficção). Ou seja, buscam-se outros objetivos com a mesma ferramenta, os quais são definidos por dois diretores: César Rodrigues, que fica responsável pelas escolhas televisivas, e João Fonseca, que traz sua contribuição dos musicais.

### **Exposição dos bastidores**

A interferência da voz do diretor de um seriado durante a transmissão de um episódio televisivo tradicional poderia soar estranha ainda nos dias de hoje, mas, quando utilizada no contexto da narrativa de *Vai Que Cola*, parece funcionar na estratégia de produzir o cômico.

O episódio "Por água abaixo" (MULTISHOW, 2013), de número 31, da 1ª temporada, traz alguns minutos norteadores de apontamentos para esta análise. O fio condutor do enredo desse episódio é a falta de água na pensão. Na tentativa de se dar bem com a seca no Méier, Valdo enche garrafinhas para vender a preços exorbitantes aos próprios moradores. Mesmo com a ajuda da personagem Velna, interpretada por Fiorella Mattheis, seu esquema vai por água abaixo.

Em meio a essa trama ficcional, um dos diretores do programa, César Rodrigues, interfere no episódio quebrando o ilusionismo da narrativa ficcional. Esse momento é iniciado, nesse episódio em análise, quando a quebra da quarta parede é realizada pelo ator Paulo Gustavo. Ele se desfaz do personagem Valdo e fala irritado diretamente com a equipe do programa (olhando para lateral esquerda superior):

Paulo Gustavo: "Não entra uma 'piiii...' [censurado], aqui agora?"

Em plano aberto, aparecem a atriz Fiorella Mattheis e o ator Marcus Majella também despidos dos personagens. Logo em seguida, em primeiro plano, o ator confirma com o movimento vertical da cabeça:

Marcus Majella: "Entra".

No trecho acima, a atriz Catarina Abdala (Dona Jô) se esqueceu de entrar em cena, o que gerou um diálogo interno entre a equipe – obviamente, não se exclui a possibilidade de o diálogo com o diretor estar previamente elaborado no roteiro. O diretor não retirou esse evento da edição final do programa que foi ao ar, e, portanto, expõe também suas falas com os atores, completando a cena não ficcional:

Diretor: “Ok?! Dona Jô, tá ok?!”.

A atriz aparece, assustada, e confirma com a cabeça que está tudo certo. Em seguida:

Diretor: “Então deveria ter entrado!”.

A atriz retorna ao fundo do cenário até não ser mais vista. Ao mesmo tempo, a plateia oferece aplausos eufóricos até aparecerem em primeiro plano. O fim da exposição de bastidores é concluído com o plano dos aplausos. É retomada, a partir de então, a história ficcional que havia sido interrompida, quando Catarina Abdala entra em cena com a máscara da personagem.

Mesmo que a pessoa física do diretor não apareça, o som da sua voz ao direcionar a cena proporciona um distanciamento da ficção, e em vez de se criar um estranhamento ou até uma certa rejeição por parte do telespectador com a quebra da ilusão naturalista, a edição do programa deixa a entender que o público responde com risadas. Para o telespectador, esse efeito é reforçado com o plano da plateia aplaudindo a cena retratada logo após a intervenção do diretor, induzindo ou reforçando o efeito positivo do erro de cena<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Não necessariamente foi a resposta da plateia a esse específico acontecimento. Devido à edição, não se pode confirmar a sequência gravada dos planos.

Apesar de parecer, esse episódio não foi transmitido ao mesmo tempo em que foi captado. Mesmo que a imprevisibilidade do episódio possa convencer telespectadores de que o programa foi transmitido ao vivo sem muito planejamento, ele foi gravado. *Vai que Cola* é em quase sua totalidade gravado em um complexo ritual de captação de imagens<sup>5</sup>. Após os ensaios, duas gravações são realizadas no mesmo dia. Na primeira, que é feita sem a presença da plateia, são estabelecidos os valores mais qualitativos de um produto televisivo. É quando o diretor Rodrigues estabelece enquadramentos mais organizados, valores estéticos de movimento, a forma adequada de o ator falar o texto, e incorpora as experiências dos ensaios ao produto.

<sup>5</sup> *Vai Que Cola* foi transmitido ao vivo apenas uma vez, na estreia da segunda temporada, com o episódio “Jeitinho brasileiro”, dia 1º de setembro de 2014.

Já a segunda gravação é feita com a presença da plateia. Geralmente, ela dura em torno de uma hora, e dela são retirados aproximadamente 15 minutos, que contêm erros como problemas técnicos, giros errados do palco (o palco gira sobre seu próprio eixo) e interferência involuntária da luz. Os planos descartados ou trocados por imagens captadas na primeira gravação são retirados até cada episódio conter aproximadamente 45 minutos<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Informações sobre as duas gravações foram obtidas a partir da entrevista com o diretor César Rodrigues, concedida à autora por meio do aplicativo WhatsApp em 12 de setembro de 2015.

Entre as duas gravações, logo após a entrada da plateia no estúdio, acontece a captação de imagens da plateia. O público presente no palco, geralmente, é comandado por um comediante de *stand up* que provoca risos e gargalhadas. Na edição final do episódio, que é concluída em dias diferentes das gravações, são encaixadas essas reações em meio a momentos cômicos estratégicos que simulam uma reação direta da plateia à piada dos atores.

Mas como surgiu esse produto televisivo gravado duas vezes e posteriormente editado, que ainda apresenta algumas características típicas de um produto transmitido ao vivo?

Segundo o diretor Rodrigues (2015), o canal Multishow foi dando liberdade para a exposição dos erros e pedindo para que a equipe se apropriasse deles, pois achava original e condizente com a imagem de *Vai Que Cola*. Sendo assim, o diretor incentiva a recuperação da cena por parte dos atores e, na montagem final, ele elege o que vai ser mais interessante para o bom andamento do espetáculo. A química produzida entre os comediantes que compõem o elenco é também apontada pelo diretor como fundamental para uma atmosfera instantânea, que desde o início foi potencializada nos primeiros roteiros escritos pelo criador da *sitcom*, Leandro Soares.

A exposição dos bastidores, que, muitas vezes, faz parte do programa, poderia ser chamada de “tempo morto”, expressão que, para Machado (2003, p. 136), significa “momentos em que nada acontece no sentido narrativo tradicional, e a desalienação da sequência, que substitui os nexos dramáticos convencionais pelo trabalho modelador do acaso”.

*Vai Que Cola*, porém, trabalha com uma narrativa maior, que engloba tanto o sentido narrativo tradicional (ficção) quanto o não tradicional (não ficção dentro de uma obra ficcional televisiva). Explicando melhor, a utilização da simulação do ao vivo possibilita a desalienação da sequência (não ficção – exposta no caso acima com a interferência do diretor) a favor de uma narrativa mais ampla. Sendo assim, o “tempo morto” se torna parte do produto. A atuação das duas (ficção e não ficção) faz com que o programa alcance sua proposta de script: o cômico.

Portanto, na cena aqui retratada, “morto” não seria o melhor termo aplicado. Torna-se provavelmente um “tempo vivo”, podendo, em alguns casos, chegar até a alcançar o clímax do episódio para alguns telespectadores. Está aí uma das principais características do ao vivo: transformar um possível erro – um material descartável, pelo menos para a maioria das séries – em produto.

### **Técnica do real**

Entretanto, a exploração intencional do erro (que se opõe ao realismo e ao naturalismo) como parte da narrativa ficcional parece pouco comum até a década de 90 na televisão. Ao contrário, com a criação do videotape, a TV aprimorou novos formatos, principalmente nos programas de ficção, evitando e camuflando erros para conquistar ainda mais o público. As séries americanas, por exemplo, alcançaram seu sucesso na tentativa de aproximar o telespectador da história vivida pelos personagens. Dois conceitos dessa trajetória realista são propostos por Cássio Starling Carlos (2006).

Antes de explicar esses dois conceitos do autor, faz-se aqui uma consideração importante. O conceito de realismo de Patrice Pavis (2007, p. 328), exposto no item 2 deste artigo, provavelmente não seria o mesmo utilizado por Cássio Starling Carlos para as séries americanas. Talvez, Pavis atribuiria o conceito de naturalismo ao sucesso das séries americanas, pois, conforme o significado do autor, o naturalismo fornece uma reprodução fotográfica ou uma quintessência do real. Sendo assim, quando Carlos (2006, p. 43) diz que as séries americanas se tornaram “no mais fiel espelho da sociedade”, localizado ainda neste item, o conceito de naturalismo de Pavis parece se encaixar perfeitamente.

Retornando à discussão anterior, o primeiro conceito de Carlos se constrói na “opção preponderantemente realista [...] que torna mais rico e impactante o chamado ‘storytelling’” (CARLOS, 2006, p. 42). Ele acontece na “proximidade com a ‘realidade’”, quando “as histórias narradas nas séries buscam no realismo de cena e na duração seus dois pontos de sustentação” (loc. cit.). O depoimento de John Wells, um dos produtores da série *Plantão Médico*, de título original *Emergency Room (ER)* (NBC, 1994-2009), exemplifica bem a posição de Carlos: “Não fizemos um único episódio sobre a morte da mãe do Dr. Benton. A morte

dela durou onze episódios porque é assim que as coisas realmente acontecem” (CARLOS, 2006, p. 42).

Segundo o mesmo crítico, uma segunda opção realista justifica ainda melhor a fama dos americanos:

O realismo mais forte e mais determinante para as séries terem se tornado fenômenos narrativos tão sofisticados está no fato de os criadores e roteiristas, há pelo menos uma década [até 2006, quando o livro foi escrito], terem-nas transformado no mais fiel espelho de sociedade hoje disponível na cultura de massas (Ibid., p. 43).

Entretanto, os dois efeitos de realismo de Carlos não contemplam a capacidade de *Vai Que Cola* alcançar seu público. Somente um terceiro conceito, proposto por Carlón (2012), parece justificar a capacidade da *sitcom* de retirar risos do telespectador por causa de um suposto erro da equipe do programa: a busca de um realismo através da *técnica do real*.

A técnica do real é a técnica da transmissão direta televisiva. Sendo assim:

a tomada direta é [...], antes de mais nada, um dispositivo ótico capaz de registrar o comportamento social de modo singular, [...] que se caracteriza por colocar esse comportamento simultaneamente ao alcance de todos [...] e assim ocupar no seu discurso, com a dimensão técnica que garante seu caráter realista, um lugar ainda maior do que no discurso cinematográfico (Ibid., p. 16).

A utilização da estratégia da transmissão direta em *Vai Que Cola* favorece a presença dos bastidores na simulação ao vivo, garantindo o terceiro caráter realista proposto por Carlón. Esse é um discurso da técnica do real que aproxima o telespectador da *sitcom*, como será discutido no próximo item deste artigo.

### **Teatro como técnica do real**

Segundo Carlón (2012, p. 37), quando um veículo de comunicação realiza uma transmissão direta de uma ficção, é necessário comparar o produto resultante ao teatro. Não por acaso, o objeto de estudo foi realizado em um palco teatral. Talvez esteja aí um produto híbrido (mistura de TV e teatro) que justifique a simulação do ao vivo. Para tentar alcançar esse objetivo, ambos os diretores levam em *Vai Que Cola* a atmosfera teatral para a televisão.

O diretor Rodrigues (2015) atribui como contribuição determinante ao sucesso do programa o *show* televisivo proporcionado pelo teatro. Para ele, o teatro “entra nessa comunicação, naquele espaço, como um *show*” (RODRIGUES, 2015). Porém, deixa claro que é um produto televisivo, e não um teatro gravado. Segundo o diretor, se ele estivesse gravando um teatro, utilizaria apenas uma câmera parada em plano aberto para captar a atuação sobre o palco. Ao contrário, o processo de gravação é complexo. São utilizadas no mínimo sete câmeras que captam diferentes enquadramentos durante as duas gravações. O ritmo dos cortes dados pela edição do programa denuncia o grande número de enquadramentos fornecido pelas variadas câmeras estrategicamente posicionadas<sup>7</sup>.

Essa complexidade e o hibridismo são reforçados pelo diretor Fonseca (2015): “tem hora que a gente está fazendo para a televisão, e tem hora que a gente está fazendo para a plateia dali [presente na segunda gravação] e para a televisão [ao mesmo tempo]”.

O ao vivo transmitido a partir do formato teatral já foi anteriormente experimentado com sucesso em *sitcoms* brasileiras, tanto por necessidade

<sup>7</sup> O número de câmeras foi testemunhado pela autora na visita da gravação do programa, em 2 de junho de 2015, e confirmada, nesse mesmo dia, pelo depoimento do cameraman, Julio Mirancos, responsável pela câmera de número dois do programa, posicionada na segunda fileira da plateia.

tecnológica, que foi o caso de *Família Trapo* (1967-1971) da Rede Record de Televisão, quanto uma simulação trazida por *Sai de Baixo* (1996-2002) da Rede Globo de Televisão. Segundo registros da Rede Record, a *sitcom* foi criada às pressas devido ao incêndio de 1966, quando vários videotapes de programas gravados que iriam ser transmitidos pela programação da emissora foram queimados (YES; BOTTINI; CHAHESTIAN, 2003). Já a *sitcom* da Rede Globo foi criada no propósito de simular o ao vivo provocando o telespectador (FILHO, 2003, p. 47), assim como a atual *sitcom* do Multishow.

A ficção televisiva brasileira ocupa boa parte do tempo de produção do ainda onipresente aparelho de TV (PALLOTTINI, 2012). Para Renata Pallottini:

o programa televisivo de ficção é a história, mais ou menos longa, mais ou menos fracionada, inventada por um ou mais autores, representada por atores, que se transmite com linguagem e recursos de TV, para contar uma fábula, um enredo, como em outros tempos se fazia só no teatro e depois passou a se fazer também no cinema (PALLOTTINI, 2012, p. 24).

Para aprofundar na transmissão do real da ficção *Vai Que Cola*, ignora-se aqui, pelo menos por enquanto, o hibridismo de planos (cinema/televisão) sobrepostos pela dissolução das fronteiras formais e materiais dos suportes e linguagens levantada por Machado (2003). Ignora-se também a diferença de definição e qualidade de imagem dentro dos próprios produtos televisivos citados por Pallottini (2012). O foco será a técnica do real e sua relação com a representação teatral.

Segundo Renata Pallottini (Ibid., p. 24), “a ficção de TV utilizou da experiência desses dois veículos, o teatro e o cinema”. Na *sitcom*, é possível identificar elementos da representação teatral. Aproveitam-se as palavras do diretor Fonseca para apontar algumas características teatrais em *Vai Que Cola*: a presença da plateia e a ação corporal.

A relação com o público é o teatro, tem a plateia na frente [do palco]. A plateia pode levar o personagem e levar o espetáculo. A reação da plateia chega neles imediatamente. Eles não vão saber meses depois nas ruas [fazendo referência às telenovelas, por exemplo]. E isso acaba tendo uma troca. [A ação corporal] acaba sendo um pouco maior também. Eles estão soltos. Então, corporalmente é muito grande. As expressões e as brincadeiras são teatrais (FONSECA, 2015).

Essa representação teatral é, para Christian Metz (1980), uma representação real.

*A representação, no teatro, é inteiramente real. [...] Deste modo, a ficção teatral é mais sentida como um conjunto de comportamentos reais activamente orientados para a evocação do real – trata-se apenas de uma “dosagem” diferente, de uma diferença de economia, melhor dizendo, mas é precisamente por isso que é importante. (METZ, 1980, p. 79, grifo meu).*

O teatro em *Vai Que Cola* é “transmitido com linguagens e recursos de TV para contar uma fábula” (PALLOTTINI, 2012, p. 24). Entretanto, além dessa ficção produzida, a representação real de Metz parece produzir também a não ficção. Essa não ficção surge na *sitcom* através da quebra da quarta parede pelos atores, que produz a sensação de realidade, distancia o telespectador da ficção. Sendo assim, o ator Paulo Gustavo aproveita o fato de que “o material usado para figurar a diegese no teatro são as pessoas reais efetivamente presentes no espetáculo” (METZ, 1983b, p. 422) e retira a máscara do personagem Valdo no palco da *sitcom*.

No grande teatro,



O ator e o espectador fazem-se presentes um ao outro, em que o desempenho (desempenho do comediante, desempenho do público) é também uma partilha lúdica dos papéis (das caracterizações), um consentimento duplo e ativamente cúmplice, uma cerimônia algo cívica sempre, a empenhar mais que o homem privado: uma festividade (METZ, 1983a, p. 406).

Quando Paulo Gustavo quebra a quarta parede, pode-se propor a troca de uma “partilha lúdica” citada por Metz (1983a) por uma “partilha de realidade”. É como se tanto o ator quanto o telespectador se despissem da caracterização de seus respectivos papéis propostos pela diegese e fossem cúmplices de um mesmo estado presente – pessoas no mundo real – ao dividirem o erro de gravação ou de transmissão ao vivo. Ambos, pois, participam da gravação do programa como pessoas na vida real, como eles mesmos, naquele instante.

Nessa diferença entre ficção e não ficção real do teatro, a obra do Multishow busca uma unidade, certo equilíbrio. Equilíbrio esse, aparentemente, até agora só possível de ser alcançado no audiovisual através da televisão. Deve-se isso à transmissão direta, ao ao vivo<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Já é possível testemunhar fragmentos e obras cinematográficas ao vivo como, por exemplo, o longa-metragem *Fluidos* do diretor Alexandre Carvalho, apresentado pela primeira vez no Centro Cultural São Paulo em 16 de maio de 2009. Mas a TV, por enquanto, é veículo quase único.

### O espelho

De acordo com Carlón (2012, p. 51, grifo do autor), “a representação da *transmissão direta* televisiva é menos real do que a das práticas sociais, mas mais real do que a da gravação (cinema e televisão gravados)”. Essa técnica de transmissão, para o autor, tem um dispositivo que fortalece a “*tese da existência*” (Ibid., p. 62, grifo do autor), seja diante de um acontecimento não ficcional ou de uma obra de ficção<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Mário Carlón conceitua a *tese da existência da transmissão em tomada direta televisiva* como: “sabemos que são reais, que estão fazendo alguma coisa neste exato momento” (CARLÓN, 2012, p. 62, grifo do autor).

Na tentativa de ilustrar o dispositivo que potencializa a tese da existência, Carlón compara a transmissão direta televisiva ao espelho:

Suponhamos que nos encontramos sentados em uma poltrona, e que na parede que está diante de nós, mas não exatamente situado diante de nós, mas em ângulo oblíquo, há um espelho. Suponhamos também que em outra parede, que se vê refletida no espelho, há uma janela que dá para um jardim, e que da nossa posição não podemos ver nem o jardim nem a janela. Mas suponhamos, assim mesmo, que se olharmos o espelho, nele podemos ver a janela, e através dela o jardim. Suponhamos que no jardim está passeando um animal doméstico, um gatinho. No espelho podemos ver cada movimento que ele faz. (Ibid., p. 51).

O espelho funciona como um dispositivo em tomada direta sem *delay*, afirma. “Acreditamos nele?”, pergunta Carlón ao questionar sobre o espelho. Ele mesmo responde: “Sim, plenamente, porque o espelho, tal como o conhecemos, não somente funciona em tomada direta, mas, além disso, é *indicial* e seu registro é *automático*: a imagem que vemos surge [...] da ontologia do objeto” (Ibid., p. 51, grifos do autor). Ainda não satisfeito, o autor esclarece por que consideramos real a imagem refletida no espelho, que é um duplo do verdadeiro gatinho:

Porque a enunciação do espelho, como dispositivo, é técnica, maquinal e automática, dado que evidentemente não há a intervenção de nenhum operador (não há ninguém a manipulando, a única presença humana que intervém é a nossa). [...] O que nos é permitido com esta experiência? (Ibid., p. 51-52)

Com essa pergunta, amplia-se nosso tema em debate: o que nos é permitido com a experiência de simulação do ao vivo em *Vai Que Cola*? Pode-se arriscar, por enquanto, uma resposta com as mesmas palavras de Carlón (2012, p. 52, grifos

do autor): “Antes de mais nada, *ver em tempo real os movimentos de um real que está fora do nosso alcance, em outro espaço*”. Assim, em primeiro lugar, “*ver em tempo real*” significa que o telespectador da *sitcom* contempla a programação do canal assistindo-a pela TV. Em segundo, “*os movimentos de um real*” se fazem presentes quando o diretor do programa dialoga diretamente com a atriz Catarina Abdala (não com a personagem). E, por fim, “*que está fora do nosso alcance, em outro espaço*”: a gravação acontece no Rio de Janeiro, enquanto o espectador televisivo assiste em casa<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> É importante lembrar que *Vai Que Cola* é um produto, em sua maioria, gravado, e foi transmitido ao vivo apenas uma vez, na estreia da segunda temporada, com o episódio “Jeitinho brasileiro”, dia 1º de setembro de 2014.

### O telespectador ativo

Carlón (2012, p. 17) questiona se “a transmissão direta televisiva, além de ser uma técnica e um dispositivo, é também uma linguagem”. Sem a intenção de afirmar ou negar essa possibilidade, por enquanto, pode-se dizer que *Vai Que Cola* estaria tentando utilizar dessa estratégia do ao vivo para buscar a realidade do processo de produção, da técnica do real, do que realmente está acontecendo por trás das câmeras no momento de gravação (e não da ficção).

O depoimento do criador da *sitcom*, Leandro Soares, parece corroborar essa hipótese:

O *Vai Que Cola* se expõe em tudo. O cenário se expõe. Você vê o cenário girar, você vê as trocas [de cenário]. Ninguém está aqui querendo fingir que não é um cenário. O pacto é diferente. O pacto com o espectador é: vamos rir de alguma coisa que a gente sabe que é. Não é um realismo ilusionista. É uma farsa. O cenário se expõe, como o texto se expõe. [...] Às vezes está [no roteiro] e às vezes eles [os atores] colocam. Você não tem como dizer. Tem piadas do roteiro falando mal do próprio roteiro, que estão escritas no roteiro. (SOARES, 2015).<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Entrevista concedida à autora no Riocentro, no Rio de Janeiro, em 4 de junho de 2015.

Sendo assim, o programa cria a oportunidade de mobilizar o telespectador em uma estratégia de linguagem própria, simulando o tempo presente.

A operação em tempo presente pode, esporadicamente, fazer acontecer alguns momentos de verdade com uma intensidade inatingível em qualquer outro meio de comunicação, o que não deixa de ser surpreendente numa mídia tão vigiada e controlada como a televisão. (MACHADO, 2003, p. 138).

A busca dessa intensidade inatingível não se compara à morte de Ayrton Senna ou à votação, pelo Congresso Nacional, da cassação de Fernando Collor de Mello, pois ambas geraram uma paralisação nacional (Ibid., p. 139). Mas é comparável, sim, a uma produção de sentido intenso no âmbito da produção televisiva ficcional.

“A transmissão ao vivo talvez seja, dentre todas as possibilidades de televisão, aquela que marca mais profundamente a experiência desse meio” Ibid., p. 129). Ao negar Pierre Bourdieu, que diz que a televisão não favorece o pensamento, e ao negar também a ideia de televisão nociva de Paul Virilio, Machado afirma que

a televisão não se resume em uma única emissão: ela consiste num fluxo ininterrupto de imagens e sons, que progride diariamente diante dos nossos olhos e ouvidos, perfazendo, portanto, um processo, ao longo do qual o espectador pode formar uma opinião. (Ibid., p. 129).

O autor completa que “a reflexão do telespectador, por se dar ao vivo, ou seja, num processo que ainda está em andamento, pode tomar a forma de ação política” e “resultar em mobilização”, assim como “torna ainda possível uma intervenção” (Ibid., p. 129).

Colocando a mobilização no contexto de *Vai Que Cola*, observa-se que a transmissão direta pode trazer o telespectador mais perto da narrativa. Nessa aproximação está uma tentativa, mesmo que tímida, de repassar ao telespectador a sua capacidade de se envolver no processo de produção do programa, diferentemente do realismo das séries americanas citado por Carlos (2006). Segundo Carlón (2012, p. 38), a “contemplação televisiva não pode ser senão uma prática ativa, mobilizadora, diante da contemplação [...] de uma notável quantidade e diversidade de saberes por parte de seus sujeitos telespectadores”.

Carlón aponta ainda, no mínimo, dois níveis de intervenção do sujeito espectador nessa mobilização de caráter técnico e social. No primeiro, assume uma posição como espectador. O segundo é o processamento pelo espectador das mudanças que podem ser produzidas durante uma mesma emissão, “coisa que acontece, por exemplo, com a distância entre ficção e não ficção, que tanto na gravação como na *transmissão direta* costuma ser muito curta nas emissões televisivas (mais do que no cinema)” (loc. cit., grifo do autor).

O telespectador de *Vai Que Cola* parece ter a oportunidade de experimentar ambos os níveis de intervenção. O primeiro acontece quando o telespectador assume sua posição e se conscientiza do seu papel como espectador, ao ser distanciado pela quebra da quarta parede proposta no episódio “Por água abaixo” pelos atores Paulo Gustavo, Catariana Abdala, Marcus Majella e Fiorella Mattheis.

O segundo nível acontece quando a *sitcom* exacerba a passagem da ficção para uma suposta não ficção. A interferência do diretor (presente ou não no roteiro), juntamente com a reação da plateia, durante quase vinte segundos do episódio, fornece ao telespectador tempo suficiente para processar a mudança. A exposição do bastidor quando o diretor direciona a atriz Catarina Abdala, e não a personagem Dona Jô, parece mais uma tentativa de fazer que o telespectador tenha um sentimento de uma participação ativa na produção do programa, naquele momento (na ação dos diretores e dos atores). Essa é uma suposta simulação que pode ser provocada por meio da função ilusionista da construção audiovisual<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> No caso, a função ilusionista da construção audiovisual propõe a ideia de compartilhamento instantâneo do processo de produção com o telespectador, por parte da equipe técnica. Esse compartilhamento pode ficar restrito a uma ilusão, uma vez que a série foi gravada antes do telespectador assistir em casa.

Antes de prosseguir o raciocínio, é interessante observar que o telespectador não abandona sua posição de sujeito-observador. A participação ativa do telespectador é apenas sensorial e não efetiva, pois ele não interfere na construção da *sitcom* ao mesmo tempo em que assiste em casa. Essa interferência fica restrita à plateia presente na gravação do programa. Como já citado pelo diretor Fonseca (2015), a plateia tem a capacidade de conduzir um espetáculo e, conseqüentemente, o programa *Vai Que Cola*. Além disso, ela passa a impressão de coletividade, como apontado por Brett Mills (2009, p. 39) em *The Sitcom*. Por isso, a plateia tem uma função fundamental na *sitcom* e em produtos cômicos. Para simbolizar a plateia presente no estúdio, a *sitcom* tradicional americana faz uso da claqué – risada eletrônica colocada durante e depois de uma piada:

É por isso que a *sitcom* “tradicional” é gravada em frente de uma plateia no estúdio. [...] Através da claqué, essa plateia é sinalizada para o espectador de casa e, enquanto “substituto eletrônico para a experiência coletiva” (MEDHURST; TUCK, 1982, p.45), ajuda a alinhar o espectador doméstico com os presentes na gravação ao vivo<sup>13</sup>. (MILLS, 2009, p. 16, tradução minha).

<sup>13</sup> No original: “It is for this reason that ‘traditional’ sitcom is filmed in front of a studio audience. [...] This audience is signalled to the viewers at home through the laugh track, which, as the ‘electronic substitute for collective experience’ (Medhurst and Tuck 1982, p. 45), helps align domestic viewers with those who were present at the live recording”.

Em *Vai Que Cola*, a claqué é composta com a risada da própria plateia da *sitcom*. A risada da plateia é captada antes (na introdução feita por um comediante de *stand-up*) e durante a gravação do episódio. Além da claqué, a *sitcom* também conta com imagens da reação da plateia como estímulo à coletividade. A exibição desse plano é, para o criador da *sitcom*, Leandro Soares (2015), uma característica

<sup>14</sup> Informação obtida a partir da entrevista com o criador de *Vai Que Cola*, Leandro Soares, concedida à autora no Riocentro, RJ, em 4 de junho de 2015.

<sup>15</sup> Informação obtida a partir da entrevista com o diretor César Rodrigues, concedida à autora por meio do aplicativo Whatsapp em 12 de setembro de 2015.

tipicamente brasileira que funciona. Ele complementa que as séries americanas se utilizam da claqué, mas não da imagem da plateia<sup>14</sup>.

O uso de ambas foi planejado desde o início para que também compusessem a dramaturgia de *Vai Que Cola*. Quando o programa ainda não fazia sucesso, a plateia era convidada e contratada. A recomendação aos produtores de plateia era reunir grupos de família: namorados, mãe, pai e filhos, sempre que possível. O diretor Rodrigues acreditava na química gerada por essa relação, com a função de criar uma atmosfera de intimidade, pois o programa era “para ser visto em família, com quem a gente gosta” (RODRIGUES, 2015). O objetivo era fazer que a plateia representasse o telespectador que assistisse ao programa de casa<sup>15</sup>.

Após o feedback bem sucedido do público ao fim das duas primeiras temporadas, o diretor afirma que a comunicação da plateia com o espetáculo *Vai Que Cola* acabou se concretizando

porque quando você vê aquele grupo reunido ao cortar para a plateia, você percebe que tem uma relação, que tem um riso que está ali, que está associado a uma segurança. Esse riso, para mim, é fundamental quando ele nasce e [...] quando está terminando, [...] mais do que quando ele está no meio. Pois é quando vem espontaneamente o movimento do riso. E isso faz parte da dramaturgia que eu pensei para esse programa, desde o primeiro momento. [...] E eu acho que o cara em casa, na minha cabeça, quando vê isso, fala: “Eu queria estar ali com quem eu gosto.”, “Eu quero assistir esse programa.”. Mesmo que intuitivamente, mesmo que sensorialmente. Eu acho que isso tudo é muito importante. [...] Nessa hora, o show fica pra todo mundo. (RODRIGUES, 2015).

Retornando à possibilidade de um telespectador mais atuante em *Vai Que Cola*, propõe-se, como já falado, apenas uma simulação de uma participação ativa na produção da *sitcom*. Sugere-se o estímulo do público de casa ao se espelhar na plateia presente na gravação, mesmo que inconscientemente.

O realismo de Carlos utilizado nas séries americanas se torna completamente ausente nesse instante em *Vai Que Cola*, visto que o que mais atrai o telespectador na *sitcom* do Multishow não é mais a narrativa fiel ao espelho da sociedade (CARLOS, 2006, p. 43). Arriscando mais longe, a proposta pode ser a busca de ultrapassar esse espelho social de Carlos (2006) e ultrapassar também o limite do ao vivo proposto por Machado (2003, p. 126). A tentativa é a de ter um telespectador mais ativo. É a de provocar nele uma sensação de também fazer parte do *staff* da produção de *Vai Que Cola*. Segundo Rodrigues (2015), quando essa história [ficcional] erra, ou quando o ator se diverte com o outro, ele troca com o espectador, tanto o de casa quanto aquele da plateia.

Sem dúvida, para afirmar cientificamente se essa sensação de *staff* é efetivada no telespectador da *sitcom*, precisa-se de um estudo de recepção. Como esse não é o objetivo do artigo, levanta-se, neste momento, uma possibilidade de causa para o sucesso de público do produto. As teorias sobre o ao vivo de Carlón e Machado parecem somar às estratégias dos diretores Rodrigues e Fonseca e corroboram a opinião deste artigo.

Ao longo de sua trajetória, *Vai Que Cola* formatou uma comunicação livre e espontânea que normalmente os programas tradicionais acabam não abordando. De acordo com o diretor Rodrigues, tal formato seria quase um reality: “Eu acho que esse momento em que todo mundo quer fazer parte do show, alegre e envolve. E acabou sendo uma marca do programa” (RODRIGUES, 2015).

A sensação de coletividade do show é promovida pela transmissão direta ou por sua simulação, juntamente com a plateia. Por isso, afirma Machado que o ao vivo “requer um pensamento vivo e *em ação*” (MACHADO, 2012, p. 130, grifo do autor).

Portanto, concluindo metaforicamente, a utilização de elementos do ao vivo na *sitcom* é a peça chave para fornecer ao telespectador a sensação de sair da poltrona da TV e ir para a plateia do teatro (através da reação da plateia em planos televisivos com simulação do ao vivo). E, ainda, a sensação de ir da poltrona do teatro para cima do palco (quando acontece a quebra da quarta parede por parte dos atores). Não parando por aí, uma terceira sensação pode ser produzida, a de ir para trás das cortinas e fazer parte dos bastidores (ao dividir a instrução do diretor do programa aos atores).

Acentua-se assim ainda mais o grau de realidade, trazendo o telespectador para o tempo presente do programa televisivo e fortalecendo a “*tese da existência*” de Carlón (2012, p. 52, grifo do autor). *Vai Que Cola* fornece ao telespectador uma simulação de participação, participação não só da história ficcional, mas do conjunto: da ficção e do processo de gravação de *Vai Que Cola*. Ele se torna, sensorialmente, um telespectador ativo.

### Conclusão

Ao ser questionado no programa *Roda Viva*, da TV Cultura de São Paulo, se hoje o consumidor é visto como elemento passivo, alienado e dominado, o filósofo da hipermodernidade Gilles Lipovetsky responde:

Não. Essa era a visão dominante nos anos 60. O consumidor era manipulado pelas vitrines, supermercados, pela publicidade, é claro, como se o consumidor fosse um objeto. Havia vários tipos de mensagens que o alienavam. Era a alienação pelos objetos. Eu acho que era uma perspectiva ilusória, que não via como o mundo dos objetos desengajava, de certa forma, os indivíduos. E como sabemos hoje, a informação dá todos os tipos de ferramenta para a reflexão, para o melhor e para o pior. Porque hoje o consumidor, longe de ser essa pessoa alienada, é uma pessoa consciente. Ele sabe o que come, se isto é bom, se não é. Se for tomar sol, que creme deve passar, que atividade deve fazer para ficar saudável. Desde que o modelo da saúde se tornou esse estilo saudável, temos um outro consumidor, que eu chamo de hiperconsumidor ou um consumidor reflexivo e que não tem nada a ver com o modelo de alienação que existia nos anos 60. (LIPOVETSKY, 2004).

Coincidentemente ou não, o consumidor dos anos 60 foi o que testemunhou o fim do teleteatro e a criação de programas televisivos gravados graças à invenção do VT. Já o “hiperconsumidor” brasileiro de Lipovetsky está testemunhando a construção de programas de ficção com o retorno de características do teleteatro, captadas por câmeras com estratégias de linguagem televisiva com mais de 60 anos de experiência e várias influências estrangeiras, com possibilidade de pós-produção, tudo em um produto híbrido televisivo que simula a transmissão ao vivo.

Esse novo consumidor, influenciado pela geração denominada pelos americanos de *Millennials* (Geração Y) – para se referir aos que nasceram entre 1980 e 2000 – são tidos como multitarefa<sup>16</sup>. Para a antropóloga Valéria Brandini (2013), é comum começarem uma tarefa com um objetivo e terminarem com um fim bem diferente do proposto. Ainda segundo ela, eles mudam de ideia na velocidade do *twitter* e do *instagram*. Seu estilo de vida é quase um *reality show* nas redes sociais. São imprevisíveis, assim como a transmissão ao vivo, continua a antropóloga.

Acompanhando essa nova geração, *Vai Que Cola* busca fazer do “tempo da enunciação como um tempo presente ao espectador” (MACHADO, 2003, p. 15). Sendo assim, o hibridismo (ficção, não ficção; técnicas e bastidores escondidos e expostos; erros transmitidos durante o programa e outros retirados; cenários que ocupam um mesmo espaço perante o público proporcionado pelo palco giratório; formato televisivo e teatral; entre outros) forma uma grande narrativa televisiva

<sup>16</sup> Para a antropóloga Valéria Brandini, a sociedade como um todo é multitarefa hoje em dia, até os mais velhos.



ainda experimental (apesar de já termos produções anteriores e contemporâneas), para além do texto decorado.

É importante destacar que a proposta da não ficção não supera a importância da narrativa ficcional na *sitcom* – não se intentou demonstrar alguma hierarquização. A utilização de ambas gera sensações específicas no telespectador, ainda que a ficção domine maior tempo dos episódios.

A partir de tantas possibilidades, não há como não concordar com Carlón:

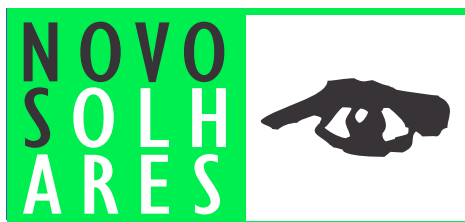
O seu reconhecimento do “caráter imprevisível” da **transmissão direta**, constitui uma exceção significativa. Por isso, faço notar que o lugar dessa técnica do real, que é simultaneamente uma linguagem e um dispositivo específico no sistema das linguagens contemporâneas, constitui ainda uma incógnita. Uma incógnita que a meu ver, não começará a nos ser revelada até que não tenhamos proposições sólidas e minimamente consensuais acerca do assunto (CARLÓN, 2012, p. 37, grifo do autor).

Ainda há muito para ser discutido e revisto sobre a imprevisibilidade de fazer teatro para a televisão, ou fazer televisão no teatro, ao vivo ou simulado. Sem a pretensão de colocar um ponto final na indagação dessa complexidade, seja ela fruto de uma modernidade tardia ou de um simples *pastiche* pós-moderno de Frederic Jameson (CONNOR, 1993), pretendeu-se, apenas, levantar algumas possibilidades sobre a técnica do real e seu telespectador (CARLÓN, 2012) em *Vai Que Cola*.

### Referências Bibliográficas

- AMORIM, A. C. B. et al. *Rede Record: 45 anos de história*. São Paulo: Design, 1999.
- BRANDINI, V. *Millenials brasileiros e papel da tecnologia na vida dos jovens*. 26 set. 2013. Disponível em: <<http://valeriabrandini.blogspot.com.br/2013/09/valeria-brandini-fala-do-papel-da.html>>. Acesso em: 20 ago. 2014.
- CARLÓN, M. *Do cinematógrafo ao televisivo: metatelevisão, linguagem e temporalidade*. Tradução de Cecilia Prada. São Leopoldo: UNISINOS, 2012.
- CARLOS, C. S. *Em tempo real: Lost, 24 Horas, Sex and the City e o impacto das novas séries de TV*. São Paulo: Alameda, 2006.
- CONNOR, S. *Cultura pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.
- DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução, organização, apresentação e notas de Frank de Mattos. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FILHO, D. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- FONSECA, J. *Entrevista concedida a Ana Márcia Andrade*. Ana Márcia Andrade. Rio de Janeiro: Riocentro, 4 jun. 2015.
- LIPOVETSKY, G. *Programa roda viva*. Memória Roda Viva. 16 dez. 2004. Disponível em: <[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/567/entrevistados/gilles\\_lipovetsky\\_2004.html](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/567/entrevistados/gilles_lipovetsky_2004.html)>. Acesso em: 06 jun. 2014.
- MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. 3. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2003.

- MATTOS, S. 1948 – *Um perfil da TV brasileira: 40 anos de história – 1950/1990*. Salvador: Associação Brasileira de Agências de Propaganda, 1990.
- MEMÓRIA GLOBO. *Sai de Baixo*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/sai-de-baixo/producao.htm>>. Acesso em: 20 jun. 2014.
- METZ, C. História do discurso: notas sobre dois voyeurismos. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983a. p. 403-410.
- \_\_\_\_\_. O dispositivo cinematográfico como instituição social entrevista com Christian Metz. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983b. p. 411-434.
- \_\_\_\_\_. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Tradução de António Durão. Direção de Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Horizonte, 1980. (Coleção Horizonte de Cinema)
- MILLS, B. *The sitcom*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- MULTISHOW. *Vai Que Cola*. 2013. Disponível em: <<http://multishow.globo.com/diario-de-gravacao/platb/2013/06/19/paulo-gustavo-fala-sobre-relacao-com-diretores-de-vai-que-cola/>>. Acesso em: 5 dez. 2013.
- PALLOTTINI, R. *Dramaturgia de televisão*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- POR ÁGUA abaixo. *Vai Que Cola*. 1ª Temporada, episódio 31. Diretor: César Rodrigues e João Fonseca. Produtor: Conspiração Filmes. Rio de Janeiro: Multishow, 19 agosto 2013. Série. Disponível em: <<http://multishow.globo.com/programas/vai-que-cola/episodios/773.htm>>. Acesso em: 19 jun. 2014.
- RODRIGUES, C. *Entrevista concedida a Ana Márcia Andrade*. Ana Márcia Andrade. Entrevista concedida por WhatsApp, 12 set. 2015.
- ROUBINE, J-J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SILVA, F. L. P. (Coord.). *O Teleteatro Paulista nas décadas de 50 e 60*. (Cadernos, 4). São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.
- SOARES, L. *Entrevista concedida a Ana Márcia Andrade*. Rio de Janeiro: Riocentro, 4 jun. 2015.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transferência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- YES, P.; BOTTINI, M.; CHAHESIEN, A. *50 Anos Record*. São Paulo: Referência, 2003.



Volume 4 - Número 2

2º SEMESTRE DE 2015

APONTAMENTOS HISTÓRICOS SOBRE CRÍTICA DE MÍDIA NOTICIOSA

WANIA CÉLIA BITTENCOURT E GISLENE SILVA

ALTERIDADE EM MOVIMENTO NO FILME *CINEMA ASPIRINAS E URUBUS*, DE MARCELO GOMES

AFONSO MANOEL DA SILVA BARBOSA E LUIZ ANTONIO MOUSINHO MAGALHÃES

O PASSADO INABORDÁVEL E A NECESSIDADE DE IMAGINAÇÃO: *TABU*, DE MIGUEL GOMES

MARIANA DUCCINI JUNQUEIRA DA SILVA

ARTE E CULTURA, TELEDIÁLOGO, INTERNET E REDES SOCIAIS: APONTAMENTOS SOBRE O PROGRAMA *ARTE 1 EM MOVIMENTO*

FABIANA PICCININ E PAULA REGINA PUHL

“MEU PEDACINHO DE CHÃO”: PÓS-MODERNISMO AUDIOVISUAL, RIZOMA E AS POSSÍVEIS RECONFIGURAÇÕES DA TELENVELA

DANIEL GAMBARO E KAIKE WRECHISKI LEITE

SOBRE IMAGINÁRIO, MITOS E ARQUÉTIPOS: UM EXERCÍCIO APLICADO À NARRATIVA AUDIOVISUAL

FERNANDA ELOUISE BUDAG

JOGOS DE AMOR E DE ESPECTADOR

CAROLINA OLIVERIA DO AMARAL

NEM TODA FOTOGRAFIA É AUTORAL

EDUARDO QUEIROGA

INTERAÇÕES SOCIAIS EM AMBIENTES DIGITAIS: UM ESTUDO SOBRE BLOGS DE MODA A PARTIR DE GOFFMAN

OLGA BON

AO VIVO EM *VAI QUE COLA*

ANA MÁRCIA ANDRADE

ISSN: 2238-7714

apoio:



apoio:



realização:

