

Imagens em movimento

Coordenação: Abel Suing, Ana Paula Goulart de Andrade,
Dorothea Bastos e Valquíria Kneipp

Imagens em movimento

Abel Suing
Ana Paula Goulart de Andrade
Dorotea Bastos
Valquíria Kneipp
(Coordenadores)

Ria Editorial - Comit  Científico

Abel Suing (Universidad Técnica Particular de Loja - UTPL, Equador)
Adriana Pierre Coca (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Alfredo Caminos (Universidad Nacional de Córdoba - UNC, Argentina)
Alice Fátima Martins (Universidade Federal de Goiás - UFG, Brasil)
Ana Paula Goulart de Andrade (Eco-UFRJ/PPGMC-UFF /Facha/Unilasalle, Brasil)
Ana Sede o (Universidad de Málaga, Espanha)
Andrea Versuti (Universidade de Brasília - UnB, Brasil)
Caroline Kraus Luvizotto (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)
Claudia Ardini (Universidade Nacional de Córdoba, Argentina)
Cláudia Assis (Universidade Federal do Amapá, Brasil)
Daniela Fantoni Alvares (Universidade dos Açores, Portugal)
Denis Ren  (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)
Diana Rivera (Universidad Técnica Particular de Loja, Equador)
Diego Bonilla (California State University – Sacramento, EUA)
Dora Santos Silva (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Dorival Campos Rossi (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)
Dorothea Souza Bastos (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil)
Fabiana Q Piccinin (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Fátima Lopes Cardoso (Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal)
Fernanda Bonacho (Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal)
Fernando Gutiérrez (ITESM, México)
Fernando Irigaray (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)
Gloria Olivia Rodríguez Garay (Universidad A. de Ciudad Juárez - UACJ, México)
Inmaculada Gordillo (Universidade de Sevilha, Espanha)
Jacqueline Oyarce (Universidade Nacional Mayor de San Marcos, Peru)
Jefferson Barcellos (Centro Universitário Barão de Mauá, Brasil)
Jer nimo Rivera (Universidad La Sabana, Colômbia)
Jesús Flores (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)
João Pedro Albino (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)
Jorge Alberto Hidalgo Toledo (Universidad An huac M xicovM xico)
José Carlos Marques (Universidade Estadual Paulista – UNESP)
Kruzkaya Ord o ez (Universidad Técnica Particular de Loja - UTPL, Equador)
Lance Strate (Fordham University, EUA)
Liliane de Lucena Ito (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)
Lionel Brossi (Universidad de Chile, Chile)
Lorenzo Vilches (Universidade Aut noma de Barcelona, Espanha)
Lucilene Gonzales (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)
Marco Lopez (Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Equador)
Margarida Almeida (Universidade de Aveiro, Portugal)
Maria C. Esperidião (GENEM -Grupo de Nova Ecologia dos Meios, Brasil)
Maria Cristina Gobbi (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)
María Jesús Ruíz (Universidade de Málaga, Espanha)

Matheus Tagé (Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, Brasil)
Octavio Islas (Universidad de Los Hemisferios, Equador)
Oksana Tymoshchuk (Universidade de Aveiro, Portugal)
Osvando de Morais (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)
Pâmela Pinto (Fiocruz, Brasil)
Paul Levinson (Fordham University, EUA)
Pere Freixa (Universidad Pompeu Fabra, Espanha)
Piero Dominici (University of Perugia, Itália)
Ramaris Albert (Universidad de Puerto Rico, Porto Rico)
Raquel Longhi (Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Brasil)
Roberto Igarza (Universidad Nacional de Rosario - UNR, Argentina)
Rosa Maria Araújo Simões (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)
Sandra Ruiz (Universidad Santo Tomás - UST, Colômbia)
Sergio Gadini (Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG, Brasil)
Suely Maciel (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)
Tamara Guaraldo (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)
Teresa Piñeiro Otero (Universidade da Coruña, Espanha)
Valquiria A. Passos Kneipp (Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil)
Vicente Gosciola (Universidade Anhembi Morumbi, Brasil)
Xabier Martínez-Rolán (Universidade de Vigo, Espanha)

FICHA TÉCNICA

Copyright 2023 ©Autoras e autores. Todos os direitos reservados

Foto de capa: ©nuchao - stock.adobe.com (arquivo nº 344040322)

Design da capa: ©*Denis Renó*

Diagramação: *Luciana Renó*

ISBN 978-989-8971-90-6

Título: Imagens em movimento

Coordenadores: Abel Suing, Ana Paula Goulart de Andrade, Dorotea Bastos e Valquíria Kneipp

1.ª edição, 2023.



Esta obra tem licença Creative Commons *Attribution-NonCommercial-NoDerivatives*. Você tem o direito de compartilhar, copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato sempre que seja feito o reconhecimento de seus autores, não utilizá-la para fins comerciais e não modificar a obra de nenhuma forma.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

©Ria Editorial

RIA
Editorial

riaeditora@gmail.com
<http://www.riaeditorial.com>

ESSA OBRA FOI AVALIADA INTERNAMENTE
E EXTERNAMENTE POR PARECERISTAS

Todos os textos foram avaliados e seleccionados pelos organizadores da obra. Os comentários dos organizadores foram enviados aos autores, que, mediante a aprovação, receberam tempo hábil para eventuais correcções.

O livro foi posteriormente avaliado e aprovado pelo avaliador externo. Livre-Docente Denis Renó (Universidade Estadual Paulista - UNESP), que informou parecer positivo à publicação da seguinte forma:

A obra *Imagens em Movimento* apresenta interessantes aportes aos estudos midiáticos, sobretudo no mundo das imagens. Percebo a existência de um conteúdo tematicamente diversificado, e distribuído em três partes: resgates, que busca oferecer uma historicidade do tema; observações, com um conteúdo analítico; e proposições, que apresenta estudos com um carácter nomeadamente exploratório.

O parecer foi enviado previamente ao lançamento.

Autoras e autores

Adriano Medeiros da Rocha
Alba Aragón-Manchado
Andrea Cruz-Elvira
Beatriz Coelho
Bernardo Fontaniello
Bruno Jareta de Oliveira
Daniela Cristina de Carvalho Souza
Deborah Luísa Vieira dos Santos
Dorothea Souza Bastos
Fabricia Guedes
Francine Ferreira de Nardi Golia
Francisco das Chagas Sales Júnior
Giselle Rafaela Clara
Glauco Madeira de Toledo
Jhonatan Alves Pereira Mata
José Jullian Gomes de Souza
José Patricio Pérez-Rufi
Lara Karoline Souza de Aquino
Leire Mara Bevilaqua
Ligia Coeli Silva Rodrigues
Lucas Fontanella Ferraz
Lucinéa Marcelino Villela
Marcelo Bolshaw Gomes
Maria Aparecida Borges Limeira
Mariane Motta de Campos
Marina Alvarenga Botelho

Mayra Regina Coimbra
Milena Leite Paiva
Murilo Bronzeri
Osvando J. de Moraes
Raíssa da Silveira Pimentel
Ranniery Fonseca Sousa
Theresa Medeiros
Valquíria Aparecida Passos Kneipp

SUMÁRIO

Apresentação.....	14
-------------------	----

PARTE 1 - RESGATES

As imagens, <i>medium</i> e mediação do <i>SER</i> : reproduções mentais como figurações aproximadas dos acontecimentos imagéticos.....	17
--	----

Osvando J. de Morais

Apontamentos iniciais para uma metodologia de análise fílmica a partir da direção de arte.....	45
---	----

Dorotea Souza Bastos

Milena Leite Paiva

Theresa Medeiros

Construcción de personajes en el cine clásico: la definición de la meta y de la motivación de los protagonistas.....	61
---	----

José Patricio Pérez-Rufi

Andrea Cruz-Elvira

Alba Aragón-Manchado

A revista Cahiers du Cinéma e a recepção crítica do grupo Dziga Vertov.....	88
<i>Murilo Bronzeri</i>	
Ecoss de Caravaggio: chiaroscuro em O Poderoso Chefão.....	110
<i>Bernardo Fontaniello</i>	
<i>Francine Ferreira de Nardi Golia</i>	
Aftersun: elementos cinematográficos em uma autobiografia emocional...	131
<i>Lucas Fontanella Ferraz</i>	
El <i>backstory</i> como elemento de caracterización del protagonista en el cine clásico de Hollywood.....	150
<i>Andrea Cruz-Elvira</i>	
<i>Alba Aragón-Manchado</i>	
<i>José Patricio Pérez-Rufi</i>	

PARTE 2 - OBSERVAÇÕES

A trajetória do autor Walcyr Carrasco: uma experiência melodramática nas telenovelas do horário das 18 horas.....	179
<i>Maria Aparecida Borges Limeira</i>	
<i>Valquíria Aparecida Passos Kneipp</i>	
O Cinema Documental: entre a realidade e a ficção pela análise de Jogo de Cena (2007) de Eduardo Coutinho.....	204
<i>Raíssa da Silveira Pimentel</i>	
A relação entre a narrativa e a música em adaptações seriadas: uma análise do universo Bridgerton.....	222
<i>Lara Karoline Souza de Aquino</i>	
<i>Deborah Luísa Vieira dos Santos</i>	
<i>Mayra Regina Coimbra</i>	
<i>Marina Alvarenga Botelho</i>	
<i>Mariane Motta de Campos</i>	

A carnavalização e o grotesco na minissérie Capitu.....	250
<i>Beatriz Coelho</i>	
A preocupação socioambiental e o ativismo a partir de uma representação audiovisual amadora: veredas documentais do pescador Nilton, o Capiáu.....	277
<i>Adriano Medeiros da Rocha</i>	
Desertos televisivos: uma análise sobre os territórios do interior no nordeste brasileiro.....	304
<i>José Jullian Gomes de Souza</i>	
<i>Francisco das Chagas Sales Júnior</i>	
A televisão como lugar de memória: uma análise do programa Memória Viva da TVU-RN.....	333
<i>Francisco das Chagas Sales Júnior</i>	
<i>Ranniery Fonseca Sousa</i>	

PARTE 3 - PROPOSIÇÕES

Desempacotar é (re)empacotar: uma análise dos pacotes de assinatura da Globoplay.....	356
<i>Fabricia Guedes</i>	
<i>Marcelo Bolshaw Gomes</i>	
<i>Valquíria Kneipp</i>	
<i>Shippers de reality shows: gerando fanfics no mundo real.....</i>	<i>381</i>
<i>Bruno Jareta de Oliveira</i>	
<i>Glauco Madeira de Toledo</i>	

Fé (web)televisionada: expansão da linguagem e manutenção dos laços sociais na TV Mãe das Dores.....	401
<i>Ligia Coeli Silva Rodrigues</i>	
<i>José Jullian Gomes de Souza</i>	
“You wanna a piece of me”: a representação da imprensa no videoclipe....	430
<i>Giselle Rafaela Clara</i>	
<i>Jhonatan Alves Pereira Mata</i>	
Projeto EASIT: aplicação do programa de treinamento em audiodescrição “easy-to-understand” no Brasil.....	452
<i>Daniela Cristina de Carvalho Souza</i>	
<i>Lucinéa Marcelino Villela</i>	
Cobertura do conflito Israel x Palestina: elementos que compõem o formato reportagem audiovisual da BBC News Brasil para o Youtube.....	470
<i>Leire Mara Bevilaqua</i>	
<i>Índice Remissivo</i>	488

IMAGENS EM MOVIMENTO

APRESENTAÇÃO

No ano de 2004, quando começávamos a conviver com a chamada web 3.0 e os cidadãos ganharam a possibilidade de interagir ativamente com os espaços virtuais, Dan Gillmor publicou a obra “We the media”. Eram novos tempos, com a consolidação da blogosfera e o início dos espaços *social media*, traduzida para o português e o espanhol como redes sociais (ou redes sociales). Através destes espaços, a sociedade ganhou algo que considerávamos fundamental para o seu desenvolvimento: o poder da palavra. Com base nisso, Gillmor defendeu que éramos “seres mídia”, ou seja, tínhamos o desejo de protagonizar os processos comunicacionais e, diversas vezes, até tentávamos ocupar missões importantes, como as do Jornalismo.

Praticamente duas décadas se passaram, e neste tempo muito se transformou. A sociedade perdeu a referência da mídia e de seu papel no desenvolvimento social e na construção da cidadania e da democracia. Com a perda da referência, valores importantes passaram a ser questionados, dentre eles o da notícia e, conseqüentemente, o da verdade. Surgiram, então, as popularmente chamadas *fake news*. Neste aspecto, até mesmo o termo é um erro, e foi consolidado pelo excesso de circulação dele próprio pelos seres midiáticos. Alguns teóricos defendem que o termo deveria ser definido como *fake information*, ou, em sua tradução literal, informação falsa. De fato, *fake news* (ou notícia falsa) é a menos apropriada. Afinal, se é falsa, então ela não é notícia.

Mas a participação da sociedade na construção de processos midiáticos não se limita à notícia e ao Jornalismo. Ela também passeia

pelo mundo das artes, valorizando ou desaprovando as manifestações. Isso também ocorre na educação, e na deseducação, e acaba até mesmo por questionar até mesmo o papel dos profissionais da educação. E assim vai, pela publicidade, pela construção da cidadania e, claro, na tecnologia.

Com base nisso, realizamos a sexta edição do Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies, que teve como tema “A Consolidação dos Seres Media”. Nele, foram aprovados resumos expandidos de 11 nacionalidades e, com base nestas propostas (apresentadas e publicadas nas memórias do evento), organizamos, com a Ria Editorial, 10 livros com textos inéditos. O momento marca uma nova etapa do MEISTUDIES, que em sua sétima edição virá com novidades resultantes da sua consolidação como um evento científico internacional de alta relevância, que tem como missão a disseminação do conhecimento e a construção de redes acadêmicas.

É importante ressaltar que nem todos os resumos expandidos tiveram a publicação de textos completos em capítulos. Todos eles foram reavaliados por pares antes de sua publicação. De igual maneira, algumas ordenações sofreram alterações através de um processo de curadoria temática. Com isso, as obras tiveram ampliação em sua qualidade e em sua proposta cognitiva. Os livros são de livre acesso para leitura e download e têm como proposta uma reflexão, com base em conceitos teóricos e resultados científicos, sobre os seres mídia e o seu papel em diversas searas da sociedade contemporânea. Boa leitura.

*Andrea Versuti
Denis Renó
Diana Rivera
Vicente Gosciola
Diretores Acadêmicos*

PARTE 1 - RESGATES

AS IMAGENS, *MEDIUM* E MEDIAÇÃO DO *SER*: REPRODUÇÕES MENTAIS COMO FIGURAÇÕES APROXIMADAS DOS ACONTECIMENTOS IMAGÉTICOS

Osvando J. de Morais¹

O *SER* em sua dinâmica heideggeriana produz imagens como instrumento de conhecimento. Esta constatação corresponde a uma das indagações mais importantes do século XXI. Entender a imagem como mídia na atualidade é entender o momento em constante transformação. O termo mídia, conceito em constante mudança, soa como uma repetição trivial, mas paradoxalmente tem um poder transformador imenso. Este mesmo caráter transformador serve para avaliar a tecnologia no nosso contexto e ao mesmo tempo ressaltar as lacunas que não são percebidas e muito menos pensadas em relação à tecnologia como ferramenta de

1. Professor permanente do prog. de pós-grad. em Mídia e Tecnologia da UNESP. Doutor em comunicação social pela Escola de Comunicação e Artes - USP.
osvando.j.morais@unesp.br

produção de imagem. Nosso propósito, neste trabalho, é o de analisar a teoria das “Imagens Mentais” de Jean Piaget e Bärbel Inhelder (1979) na discussão sobre a constante necessidade da atualização do conceito forjado de mídia digital, tendo como centro as imagens “eidéticas” ou evocadas, para entender e pensar este ser o **SER** que experimenta outras percepções e sensações e concebe um sistema de sequência de associações instantâneas entre imagens, processo de reconhecimento típico do contexto cultural atual.

Não é nosso objetivo repetir discussões sobre o que já foi exaustivamente discutido e muito menos fazer um resumo dos complexos problemas tecnológicos, mas situar este **SER** que se reconstrói a todo instante, assimilando os acontecimentos em um contínuo com visualizações estáveis apenas por instantes. Estas imagens são instrumentos de domínio que representam também estados de domínios ou figurações que se sobrepõem, se confundem e interferem no todo midiático.

Nesta análise da imagem como mídia e como objeto cultural, nosso interesse neste trabalho é o de reavaliar as ideias sobre a mente e processos que registram imagens e analisar estas mesmas imagens como forma e também como prolongamento da percepção do **SER** que pode ser considerada indissociável deste mesmo **SER**. No entanto, é preciso explicar a formação da imagem e estabelecer detalhadamente como as imagens fazem a mediação direta nos vários processos de reprodução: cópias estáticas e cópias cinéticas. A hipótese da imagem como prolongamento da percepção não é suficiente para explicar sua produção, no contexto do século XXI. Os processos de produção de imagens mentais e percepção mudaram. Os tempos rápidos e instantâneos deformam ou criam outras formas, os reflexos rápidos e sobrepostos

de várias imagens embaralham. O inteligível não é mais o essencial. O que importa é o que os órgãos de sentidos clássicos, encadeados metaporicamente e de maneira ampla percebem e captam, incluindo a participação do inconsciente.

Neste processo de produção de imagem, os sentidos conseguem captar ou percebem de forma não convencional (Gumbrecht, 2010). Os argumentos sobre o entendimento rápido não são suficientes para justificar, pois o entendimento (Gadamer, 2005) depende de uma necessária submersão no irracional. Assim, à imagem está reservado um sentido convencional colocado em acordo somente com o inteligível. Explica-se o resultado como um enigma. Neste mesmo sentido, as ideias de Aristóteles (2002), justificam parcialmente a imagem como imitação, uma passagem para o fictício, o instável e o inacessível. São as mesmas indagações possíveis ou perguntas que temos feito em outros trabalhos sobre as imagens contextualizadas no século XXI e de suas definições: imagens pensamento ou mentais, imagens sem pensamento, em um mundo de fatos-imagens, relacionados indiretamente a um pensamento. O propósito é responder, e ao mesmo tempo atualizar as discussões sobre o que são e como são formadas psicologicamente as imagens.

Algumas questões fundamentais provocam debates acalorados quando discutem sobre o que são as imagens. Se são somente processos mentais. E como são estes processos? Estas indagações apontam para possíveis definições em um universo de representações mentais das próprias coisas sensíveis que estão imersas nas culturas. O sentido das reflexões sobre imagens se sobrepõem e complementam neste trabalho, aos estudos sobre as possibilidades das imagens mentais formarem um quadro menos “real” em seu aspecto perceptivo como uma reprodução

motora com qualidades ou especificidades, gerais, preservando e exercitando apenas traços com pouca, consistência, como um esboço. Trata-se de sugestões gerais na tentativa de determinar o modo de formação e seguir alguns vestígios do que seria a imagem (Piaget & Inhelder, 1979).

Muitas pesquisas no século XX levaram em conta as ideias sobre a natureza sensível da imagem e de maneira geral, especialmente a ocular reveladora e antecipadora do que se considera fundamental na construção de imagens, dando sentido à existência composta por vários níveis de formação.

Para se entender um pouco das imagens, devem-se retomar experiências acumuladas em relação às múltiplas imagens: imagens-evoções, imagens eidéticas, imagens auditivas. É o que fazem Piaget e Inhelder ao revisarem essencialmente autores como A. Binet que defende a tese de que o raciocínio repousa sobre uma sequência de associações entre várias imagens. Esta tese é uma das bases para se discutir as imagens como modelo de interação na audiovisualidade no século atual, constatado e sustentado pelas experiências tecnológicas na produção de imagens, por meio de máquinas, como por exemplo, a fotografia e o cinema (Jimenes, 1993), provocando efeitos e metamorfoses nos modos de apreensão e de reprodução como uma nova imitação defendida por Walter Benjamin.

Imagens mentais, funções cognitivas

Compreender as imagens, hermeneuticamente ou como se organizam como *Dasein/Ser-no-mundo* como mídia, como compreensão, facticidade, decadência e temporalidade heideggerianas, estas interrogam e dialogam com o mundo em que entramos e habitamos (Heidegger,

2006). Produzimos imagens e nos confundimos com ela, mas isto não quer dizer que o sujeito seja soberano plenamente. Este processo faz parte do pensamento moderno que impõe outro paradigma discursivo em que a problemática filosófica emerge nas análises de imagens, experimenta os efeitos da evolução das tecnologias e das mudanças contínuas e aceleradas, pois os intervalos em que surge o novo são curtíssimos, estabelecendo um imediatismo e simbioses estranhas. Nesta múltipla e ininterrupta atividade de repensar as imagens, busca-se alguma saída para o Ser que se transforma continuamente, absorve tudo que está a sua volta como um redemoinho ou uma antena receptora giratória.

A formação das imagens é pensada como perspectivas amplas, classificando as imagens em função de seus desenvolvimentos. Cada uma das funções se relaciona diretamente com o mecanismo de sua evolução, principalmente quando se prioriza as discussões sobre as imagens relacionadas ao pensamento, pois o pensamento é o centro das atenções na era tecnológica pós-industrial, as imagens obedecem aos mesmos preceitos, no que diz respeito à dimensão das funções cognitivas, exemplificadas nas imagens visuais e acústicas e nas articulações entre imagens portadoras de sentidos diversos (Jiménez, 1993).

A essência do **Ser** como imagens mentais que acumulam experiências e atuam na organização de um pensamento com palavras-imagens, imagens e sons. Por isso mesmo, uma Interpretação existencial (existenziale Interpretation) mais ampla, incluindo à Interpretação temporal (zeitliche Interpretation): do Ser-no-mundo para o Ser para-a-morte uma expressão simbólica frente à temporalidade, correspondendo à radicalização do Ser-todo como retorno e repetição com o testemunho externo a partir da temporalidade. Quanto à formação da imagem

na série de estruturas figurativas, obriga-se à Interpretação originária (ursprüngliche Auslegung) como um estranhamento silencioso e diferença ontológicas (Inwood, 2002).

Neste contexto experimental, a hermenêutica ocupa um espaço fenomenal e fértil na Interpretação do cotidiano (alltägliche Auslegung) que é a invisibilidade ou fuga de si mesmo – do **Ser** (Heidegger, 1991b). Estes aspectos genéricos remetem a um sistema de significação específico e adaptável na construção de imagens mentais. É neste sentido que a imitação apresenta vários níveis que orientam e estão associados à imprecisão e à vaga determinação, mas nunca ao que é vago ou aleatório.

Neste tipo de figuração e construção de imagens, há elementos sutis e imperceptíveis: despojamento de linguagem que constrói uma consistência rarefeita. Invenções que se impõem à memória, mais pela sugestão do que pela descrição verbal, mas com alto grau de abstração (Heidegger, 1991c). Os exemplos de constituição de imagens são abundantes. São invenções mentais que se impõem também ao repertório do **Ser**. Podem ser também sugestões verbais que serão verdadeiros guias ou passeio mental que se dá por experiências aleatórias cotidianas ou imagens vividas provocadas, por exemplo, por obras literárias ou audiovisuais de vários autores lidas, fazendo aparecer citações diversas que sugerem um universo em transformação do **Ser**.

Assim, neste universo existencial do **Ser**, há uma mistura ou hibridização de imagens que se concretiza como linguagens e como construção e referências metafóricas (Heidegger, 2002). É através deste processo que o desenvolvimento das imagens constrói seu universo em uma evolução independente que permite relativa autonomia no domínio das imagens. Nosso propósito é fazer uma reflexão através das

experiências de Piaget e Inhelder. Estes autores conheciam a realidade das pesquisas feitas até o momento, aplicadas principalmente no universo infantil e esse saber permitia com muita cautela e diversos alertas fazer previsões de como seria o mundo mental dos adultos.

A base teórica sólida para imaginar como seria esse mundo adulto estava construída. Imagina-se que esse universo das imagens mentais deveria ser pensado e imaginado diretamente e inspirado nos modos de vida do **Ser** em seu tempo. É neste sentido que as imagens a partir dos mecanismos operativos oferecem as possibilidades e características de um modelo de Ser em transformação/construção, como se fosse um roteiro técnico mediador nos processos mentais, exigindo velocidade, consciência de alguma coisa, colocando a própria coisa como imagem, sejam signos concretos, sentimentos e sensações. Assim, o Ser do atual século, aproveita a tradição, exemplificada na rapidez, modelo ou capacidade de adaptação, como acontece nos transportes das informações absorvidas pela existência e pelos processos mentais (Calvino, 1990).

Trata-se de análises de imagens a partir do texto de Heidegger *Ser e Tempo* (1988; 2006), constituindo, assim, uma compreensão hermenêutica do pensamento ontológico deste filósofo. Esta prática hermenêutica extrapola e exige que se faça uma associação com a *Aufklärung*, mostrando uma trajetória, um espaço percorrido por Heidegger, mas ainda ligado ao *Aufklärung*. Gadamer sempre teve uma relação mais profunda com o “Jovem Heidegger”, antes de ter escrito *Ser e Tempo*. Mesmo assim, independente de nossas afinidades gadamerianas profundas, fomos buscar em Heidegger um modo mais seguro para entender a natureza motora ou sensível da imagem, aproximando esse mesmo modo à estrutura instável do Ser de *Ser e Tempo*. Esta ontologia fundamental

de Heidegger como Interpretação, possibilita um melhor entendimento da imagem como um quadro perceptivo, em seu aspecto sensorial e de seu pensamento ontológico, uma espécie de preparação pra se entender o Ser neste século XXI (Heidegger, 1983; 2005).

Pensar as imagens é quase uma busca de proposta metodológica. Há diversos entraves em função de correntes teóricas da psicologia, da fenomenologia e ainda da diversidade de análises feitas sobre a consciência e razão que, se complementam no processo de compreensão das imagens que intervém na reprodução entendida como cópia e também na evocação reprodutora de imagens estáticas e cinéticas que antecipam o método experimental, permitindo colocar em ordem as performances que resultam em imagens (Heidegger, 1991a). Deste modo, podem-se justificar os instrumentos de transição, passagem obrigatória que vai do senso-motor ao simbólico à fonte da imagem que seria a imitação “diferida e interiorizada”. São aspectos intrincados e abstratos das imagens e dos modos de torná-las concretas e das maneiras de organizá-las como algo inteligível (Figal, 2007).

Examinar as relações entre imagem e imitação traduz a construção de imagens mentais como um processo complexo que inclui, na dinâmica das culturas e do estar no mundo questões cognitivas, espirituais, emocionais e interativas. É o que as imagens mostram, passando da observação à experimentação, com a finalidade de melhor entender as fases etárias na construção de imagens, infantis com reflexos nos adultos (Piaget e Inhelder, 1969), antes mesmo de se constituírem em imagem mental, repercutindo em outros tipos de imagem. Assim, optamos por centrar nossas discussões mais pertinentes e nem sempre usuais no pensamento de Heidegger (2006) sobre o Ser no mundo sujeito

às transformações. São reflexões acerca dos fenômenos que envolvem processos psicológicos e que de maneira sutil e imperceptível interferem na complexidade das imagens, e nas estratégias de abordagens de objetos como imagem, que exigem atenção e tratamento especiais para um melhor entendimento. Esta é uma compreensão de Kant (2001) ao dizer que a filosofia é a ciência da relação de todos os conhecimentos com os fins essenciais de razão humana.

O pressuposto kantiano é que as imagens, em especial as eidéticas, podem e devem ser compreendidas também como questão filosófica existencial, pois a importância dos eventos e das ações são elementos centrais nas lembranças construídas, essencialmente, por imagens em um sentido mais geral. No entanto, alguns elementos que as compõem seriam imperceptíveis por sua condição subjacente às apreensões interiorizadas, combinando aspectos culturais, temporais e subjetivos. Importante dizer que a partir da revolução industrial, pensada em seus vários estágios, ao inserir técnicas de produção e reprodução de imagens com suas máquinas mediadoras, foi possível perceber a erupção de outras formas de construção de culturas, outros condicionamentos, outras capacidades imagéticas de significações, nos vários contextos: no social, no político e econômico. É neste sentido que entendemos as imagens como síntese dos vários tipos de imagens (visuais, auditivas), propondo uma Hierarquização de complexidade para representar uma das finalidades mais importantes deste atual século que construiu uma cultura tecnológica centrada nas imagens (Heidegger, 2002).

Neste contexto cultural e temporal, a dificuldade de se definir imagem está na constatação de que são processos tecnológicos que condicionam os sentidos subjetivos e delicados da percepção. Por isso

mesmo, a técnica experimental de Piaget e Inhelder instigou-nos a repensar a imagem e seus sentidos indeterminados e imprevisíveis, provocando, rupturas nos modos de construção, suscitando e exigindo uma abordagem mais ampla do mundo mental que seria parte de outro mundo que é diverso do percebido que por meio de intervenções de novos mecanismos tecnológicos, silencia-se no universo solitário e particular, circunscrito ao Ser, numa relação de dependência entre obra e autor, um não existe sem o outro ou uma simbiose perfeita (Heidegger, 1992).

Neste universo existencial, permanece a ideia de que a produção de imagem e sua organização, só pode ser concretizada na linguagem que atua constantemente como tradutora e mediadora das experiências humanas. Estas se fundem na tentativa de transferência de conhecimento para o Outro, mas também na participação imediata de Um no Outro, pois só assim é possível perceber o que se exprime, pondo-se de acordo com a linguagem, como acontece nas imagens como “consciência de alguma coisa” (Gadamer, 2006).

De maneira geral, a produção de imagem é abarcada pela tomada de consciência e carece pensar sobre as condições em que se realizam. No entanto, tenta-se evitar tanto o empirismo simplista como o racionalismo radical e dogmático. Toda imagem como o equivalente de consciência, pressupõe a construção de sentido único e específico, sem ligações com o “real”. É nesse ponto que incluímos a necessidade do domínio de uma mesma linguagem, tanto na produção como na apreensão. Mesmo assim, ao traduzir a imagem circunstancialmente, usando a linguagem como medium, em um processo de atualização espacial e temporal, este processo possibilita também trocas de consciências, além

de muitas outras experiências associadas ao contexto e circunstância, contradizendo o sentido único e qualquer prática dogmática (Kant, 2001).

Outro sentido explorado é o das imagens espaciais, operações psicológicas que correspondem à intuição em vários sentidos, até mesmo geométrica, implicando reações mais amplas como as substituições que podem dar-se em várias etapas e envolvem decisões dedicadas, implicando em uma nova imagem ou outro tipo de reiluminação, como ocorre nos processos dialógicos, também entre os terceiros dessa conversação, apoiada na imaginação que é muito mais que mera adaptação (Gadamer, 2006).

Deste modo, tendo o **Ser** como um **Ser** que produz imagem e esta é o medium universal que desenvolve, ordena e aprimora a própria linguagem, em sua forma escrita, oral ou por imagens, gráficas ou pictóricas. Assim, a consciência como imagem é a sua reconversão em linguagem, classificada como “consciência compreensiva”, concretizada através do que foi percebido, incluindo a ideia da fala que consta dos diálogos orais e de sua relevância no universo solitário do Ser. Neste sentido, a palavra falada para Platão se constitui como o pensar verdadeiro como imagem que constrói um novo sentido, surpreendendo pelo modo de falar, pelo tom, a cadência, pois esta não sofre da mesma debilidade. Já o texto escrito que pode sucumbir a mal-entendidos. É na fala que se dá prontamente a operação de construção de imagem, fortalecendo os sentidos do que foi dito (Platão, 1979). É o encontro de horizontes propiciado pela instantaneidade do **Ser** no mundo que tem como concepção de imagem o diálogo (Gadamer, 2005) ou um conjunto de intenções possíveis que se revelariam abissais, pois o que

realmente foi pensado e imaginado como imagem, em sua essência, ficou submerso e invisível à dimensão mental.

As imagens visuais como possibilidade mediadora, por meio das especificidades é o que torna concreto o próprio sentido: a forma, a cor, as dimensões. Por isso, pode-se dizer que por mais eficaz que a imagem seja, ela nunca será exata, ela se apresentará com aproximações variáveis. “A imagem não esclarece”. Apenas parte das intenções pode ser plenamente atingida. Não há o caráter de realidade que a percepção pode captar. Suspostamente os processos mentais de ordenação e seleção gerariam possibilidades em grau infinito, mas não é o que acontece. No entanto, pode-se ressaltar, neste processo, o papel das imagens nos jornais, rádio e televisão e da Internet, incluindo, a complexidade da tecnologia digital, com todas as suas potencialidades positivas e negativas. Esta realidade, mesmo na segunda década do século XXI, ainda se impõe como base de convergência, ocupando um lugar especial nos estudos da imagem.

Neste sentido, é que poderíamos aproximar, por exemplo, as teorias que estudam os mecanismos de evocação que não reduzem a imagem a um simples registro de saberes, mas tentam entendê-la como sistemas sensoriais e como percepção débil, pois o conhecer é lento, mas na imagem passa a ser como algo diferente. Não é imediato e não seria uma mera transferência, mas pode ser vista com o a representação do próprio corpo ou do todo sensível. Portanto, a imagem oscila entre percepção e sensação, como se fosse alguma coisa impregnada de muitos sentidos ainda imprecisos (Nunes, 1992).

A imagem é referência universal para as discussões do sentido múltiplo e complexo presente no mundo mental para justificar e

compreender problemas relacionados às manifestações, entendidas como esboço a atos sintéticos. Argumenta-se e ao mesmo tempo pensa-se no modo de como a imagem aparece no mundo do adulto, não como fenômeno físico, mas como fenômeno articulado às múltiplas dimensões e funções ou protocolos: um conjunto de razões convergentes que podem ser explicadas sem o auxílio da representação. Há as imagens tiradas da literatura, da música e das artes plásticas. O propósito é antever o futuro das imagens, independente do conteúdo (Sartre, 1996). Acreditamos que a experimentação pode contribuir mais apropriadamente como uma atitude reflexiva diante das imagens, como é vista na psicologia, muito embora tenha seu lugar, também, no modelo fenomenológico. Independente de quaisquer protocolos, a imagem está relacionada à percepção da “realidade”, aos valores das ações e interações, à construção de visualidades que cada um faz sobre si mesmo e do mundo, além de buscar um sentido, mesmo que seja a concretização de uma intuição (Vattimo, 1996).

Especificamente, as imagens se constituem em processos que são também seletivos, isto é, são constituídas como seleção, e também como consciência de alguma coisa. Portanto, os atos de perceber, conceber as imagens estão interligados. A distinção entre eles está em tipos diferentes de consciência, por exemplo. É neste sentido que é mais seguro afirmar que a imagem como função simbólica só é possível como processo de consciência perceptiva.

Neste sentido, torna-se necessário discutir a Imagem no contexto atual em que permeia as relações sociais, econômicas, interpessoais e afetivas. Assim, conseqüentemente a transmissão de conhecimento se dá por imagem, trazendo outras perspectivas de se pensar os media

e seus produtos, juntamente com os vários modelos para explicar os fenômenos humanos diversos como, por exemplo, o funcionamento da mente humana e do sistema nervoso central; o caráter genético da individualidade dos seres humanos, entre outros. Portanto, as imagens são quase sempre novas formas de representação, memorização e mimese, tornando-se fundamental saber, por exemplo, aspectos das estruturas psíquicas que designam um conjunto de particularidades abstratas.

A imagem no século XXI está imbricada na indústria de tecnologia da informação. É a ampliação das potencialidades humanas. O modo de compreender as complexidades dos processos sociais em que a imagem ganha relevância extraordinária mudou. Há um extremo controle total das imagens, da informação. De maneira planejada, as pessoas são submergidas cotidianamente em um mundo de imagens que portam informações em quantidade acima de seus limites. Pode-se alegar o direito de gerar e também o de difundir imagens de todos os modos e formatos. Há ainda o direito de recebê-las, mas há também o de não recebê-las (Figal, 2007). A Imagem não poderia se reduzir aos processos mentais, perceptivos e psíquicos, nem tampouco às relações econômicas e sociais implícitas. Pode-se também argumentar sobre as possibilidades da imagem no contexto das produções artísticas coletivas que ficam fora de quaisquer imposições econômicas. Há aquelas imagens que são feitas para o mercado que tem leis e direitos estabelecidos pelas instituições.

As imagens visual e mental ganham formas e sentidos, distinção e classificação, valores e qualidades para sobreviverem. E é esta multiplicidade que a torna culturalmente forte, resistente à retificação mercantil. Estão acima de qualquer lógica econômica, institucional ou

técnica. De maneira específica, as imagens elaboradas com finalidade específica para os media, criam vínculos, impõem limites, mostram divergências. No entanto, existe uma dinâmica na criação de regras para formato, tempo, espaço e estética, rompendo continuamente com estes mesmos limites. Assim, as imagens que são constituídas de técnicas que contemplam os indivíduos e suas necessidades (Eco, 1994).

Interessa-nos discutir e analisar a Imagem e com ela a linguagem, aproximando-se da “prática” como um processo contínuo que evolui também de maneira contínua, criando novas possibilidades, a depender de como as pessoas a praticam. Portanto, a linguagem é imposição consciente e intencionalmente. É composta de múltiplos jogos perceptivos que caracterizam múltiplas culturas e modos de vida do próprio homem. Criam-se necessidades de compartilhar imagens, transmitir consciência. Somente assim, a imagem consegue atingir seus objetivos, por meio dos processos que naturalmente delimitam e regulam as práticas.

O simples processo de consciência impõe retomar o debate a respeito do momento aparição da imagem como um ato mágico, um encantamento, caracterizado por fazer aparecer um objeto, independente dos contextos, seja físico, espacial ou organizativo social. Nesta ação, há uma interferência da cultura adaptada ao compartilhamento, principalmente, devido a seu caráter dinâmico, processual, multiplicando de pontos de vista nos desdobramentos das imagens por associação. Coloca os seus participantes em estado de sincronismo, cria uma identidade coletiva que os distingue de quem não participa. É esta uma ação que engloba pessoas na comunidade. Multiplicam, criam novas formas e ordenações de ações. Observa-se, na atualidade o incremento

das facilidades para interações entre os indivíduos, ainda que a priori sejam pertencentes a comunidades distintas.

O sentido do Ser na comunidade é algo que se repete nas colocações de Heidegger (1996), uma condução ao enigma ontológico da movimentação do acontecer em geral. Nas imagens, faz-se necessário fazer do **Ser** outro **Ser** social, dando forma a seus comportamentos, multiplicando-se ilimitadamente, transformando em imagens tudo de que participa e atribuindo forma a cada uma delas. São processos que criam, multiplicam e podem ser classificados como imagens que se organizam em outras formas de consciência.

Da imagem como informação, transferência, escuta, troca, compartilhamento, diálogo e interpretação podem vir contribuições para se fundamentar as visualidades na atualidade, com seus desdobramentos multidisciplinares, intertextuais e tecnológicos. Podem-se incluir aspectos relevantes nesta discussão a partir das ideias sobre as diferentes maneiras que o Ser, o “Eu” e o “Outro” se fazem presentes nos processos que aproximam consciência e horizontes, verdadeiramente uma contínua interação.

Portanto, pode-se dizer que se trata de um sujeito diante de outro sujeito, em um processo contínuo de intersubjetividade, independente de se estar próximo ou distante, no tempo e espaço, são problemas existenciais no contexto do século atual. Conviver e viver ganham novas dimensões por meio do uso massivo das tecnologias, exemplificados os seus usos nas redes sociais. Destas relações é que são travados novos tipos de trocas com consequências ainda imprevisas, envolvendo a intimidade, a impossibilidade e a pessoalidade como relações sociais. É deste Ser em transformação que surge o “Eu” para um “Outro”, é

desse “Outro” que sou eu mesmo que se estabelece múltiplas mediações, principalmente através das imagens que os sujeitos produzem e nela se reconhecem (Figal, 2007). Assim, a cultura é o reflexo do sujeito que age e interage consigo mesmo e com os outros. A cultura como sistema é o limite máximo da Razão. É neste sentido, como aponta Kant, que se faz necessário um duplo combate contra o empirismo puro, tão intenso quanto o racionalismo dogmático. Assim, a imagem como cultura deveria ser entendida em vários sentidos, principalmente aqueles que completam as dimensões do humano: a cultura como astúcia, cálculo e também desvio (Kant, 2001).

Pode-se colocar a centralidade nas discussões sobre a importância que a experiência sensível representa para a imagem que é também linguagem ao se manifestar, estabelecendo o encontro de dois mundos com desdobramentos imprevisíveis, transformadores e enriquecedores entre os participantes do processo de produção de imagens. É na capacidade de troca que o Outro se faz presente ou se apresenta. Esse Outro ou Outros como convivência e vivência, próximos e distantes no tempo e no espaço. Em relação ao tempo, devemos levar em conta os antecessores como resgate, como dívida. Pensam-se ainda nos sucessores como história e conhecimentos acumulados que, como promessa, sofrerão as consequências das ações, decisões de cada iniciativa.

Quanto ao espaço, fala-se dos contemporâneos, próximos e distantes, íntimos ou impessoais ou no anonimato como sendo relações intrincadas que aplicam à imaginação, e não considerar tais complexidades seria fazer uma análise simplista. Difícil seria não colocar o humano com suas buscas e questionamentos no centro. Na verdade, o humano traz de volta as relações sociais que poderiam ser traduzidas

na trajetória sensível repleta, puramente, de impressões sensíveis: o Outro que pode estar à nossa frente ou ao nosso lado. O Ser , o Outro que está em nós. O Ser, o Outro que somos nós mesmos. Nós mesmos que somos Outro, o Ser. Esse Outro, O Ser diverso de nós mesmos, somos nós mesmos. O Ser, o Outro, mas o mesmo. O mesmo, mas o Outro Ser (Heidegger, 1995).

Nesta projeção espelhada de imagens sobre o Outro, percebe-se um processo ativo e profundo da consciência transcendental. Impõe-se uma reflexão sobre todo o processo, que sem esse exercício, seria difícil pensar a essência fenomenológica das imagens. Os múltiplos sentidos gerados no processo de conscientização não iluminam os problemas que afetam os nossos sentidos. Esclarecem-se apenas parte das dúvidas. É no ato de concretizar as imagens que se descobre o que se quer dizer. Como escolher entre os vários sentidos que mais se aproximam da imagem como essência?

Há a necessidade de se entender o **Ser** como o **Outro**, o **Ser** que está presente em todo ato provido de significação verbal, oral, impresso e visual como interação. É evidente que se pode mostrar imageticamente algo. É uma tentativa de compreender as interpretações divergentes, porém, fazendo parte de um projeto que pressupõe intenções intercaladas, em um jogo de informações explícitas e implícitas. Encontrar significados divergentes diz respeito à autonomia da imagem. O que ela quis significar importa pouco, pois é somente um ponto de partida interacional.

As imagens veiculadas se desprendem das intenções, ganham autonomia. O que se tenta é dar significados, independente do autor. Lê-se o que está organizado como informação. Verifica-se se há um

abismo entre os dois: o autor da imagem e a leitura do que foi produzido por ele. Não há controle das suas intenções sejam elas quais forem.

Deste modo, reconhece-se a diferença dos tipos diferentes de imagens e suportes. Na troca concreta, dialógica como encontro de horizontes, é possível esclarecer as dúvidas. Dizer com outras palavras, de outro modo. Já na escrita ou na imagem como texto, o leitor interpreta a seu modo. A imagem está ali, organizada e aberta às boas e más leituras. A tarefa do participante é objetiva e ao mesmo tempo ativa. É ele que dá vida à imagem e a faz falar, a seu modo. E nesse falar pressupõem-se preencher todas as brechas possíveis. Há uma troca. É a interação do leitor com a imagem. Há, portanto, uma briga entre os dois, estabelecendo uma relação de consciências. Por outro lado, pode-se prever a imposição do leitor da imagem que aproveita de sua suposta condição de ser agente.

Se a leitura de imagens, enquanto troca, acompanhasse as ações, os acontecimentos e as experiências do Ser, seria imperioso tomar cuidado de não se fechar em apressadas conclusões de que tudo é leitura e que, em decorrência todas as interpretações ou hermenêuticas, seriam válidas. Há forças alheias à imagem lida, que, ao se imporem, transformam tudo em verdadeiro jogo. A dimensão objetiva com seus elementos estruturantes transforma-se apenas em uma base, mas não é suficiente para fornecer segurança e validar as leituras de imagem. Neste sentido, pode-se falar de ideias autônomas presentes nos processos audiovisuais: a dos agentes e a dos Inter atores com todas as nuances que o processo requer.

Independente do medium, a materialidade visual é base para a concretização da imagem. Isto quer dizer que seu pensamento é,

na verdade, uma dinâmica sequencial envolvendo a imagem, abrindo caminho para um completo diálogo com a filosofia, formando a base para determinar a imagem como tradução da consciência (Platão, 1996).

Explicitamente, há um elo que liga a imagem à consciência, sem esquecer objetivamente da tradição e da historicidade que estes processos comportam. Por exemplo, o contexto do século é rico em experimentações e é justo o lugar ocupado pela imagem, pois conseguiu elevá-la a outros parâmetros que ultrapassaram a simples ideia de imagem, estabelecendo procedimentos metodológicos de abordagem de temas próximos ao racional e irracional. É importante ressaltar, não haver nenhuma gramática universal da imagem que possibilite entender e compartilhar completamente os universos mentais (Sartre, 1996). Deveria fazer sim, um esforço que supere as diferenças entre as abordagens.

Portanto, a imagem deve ser entendida e fundamentada na filosofia, como fizeram os estudiosos da psicologia. Outra influência importante das ideias sobre valor diferencial do **Ser** para fundamentar um processo rigoroso aplicado aos modos de ordenar as imagens, adaptáveis aos novos tempos, ligando os vários universos, às várias culturas, às várias vivências numa tentativa de supressão das distâncias numa prática de compartilhamento de experiências e de visão de mundo (Stein, 2005).

Acreditamos que classificar o pensamento imagético como tipologia pode ser enriquecedor. Pode-se rever inúmeros autores, citações e fazer análises, mostrando possibilidades e também um aprofundamento crítico dos modelos de imagens que se compõem em múltiplos sentidos, fazendo antecipações em relação a uma realidade inevitável imposta

pelos media com reflexos no **Ser**. Esta é, na verdade, uma atualização do modelo de imagem, que marcará rotas e direcionará definitivamente outros caminhos teóricos.

Já as mudanças do pensamento filosófico sobre o Ser-no-mundo terão importância fundamental na dinâmica da imagem que se estabelece nesses debates (Sartre, 2011). O “Ser e o Tempo” é uma questão existencial, é uma consciência “realizante”, mas que faz o **Ser** existir como um intruso no mundo, que se projeta no mundo como vivência e que faz o elo entre imagem, imaginação e imaginário (Stein, 2005).

Esta mesma projeção volta-se às estruturas prévias já sedimentadas e que fazem parte de uma realidade em mutação. A existência é um jogo com regras mutantes e o campo desse jogo é formado por elementos culturais, sócio-culturais e históricos. É dessas ponderações que poderíamos aplicar a ideia de Sartre sobre a tipologia de existência do objeto, pois, envolve uma pluralidade de elementos que orientam o desempenho de objetos “reais” e objetos imaginados (Sartre, 1996).

Difícil não associar todo esse processo à existência, pois, o sentido de percepção tão raro à imaginação se repete na necessidade de colocar a realidade como um conjunto sintético a ser apreendido, independente das tecnologias e do número de pessoas envolvidas. Os horizontes, os universos culturais se misturam e se interpenetram. Por isso, faz-se necessário levar em conta os repertórios de vida, de acontecimentos e mundo que formam e determinam as modulações, obedecendo às condições particulares de cada realidade que se interceptam. Toda apreensão envolve as estruturas prévias que, na verdade, são indispensáveis para circunscrever e motivar ou participar do jogo (Gadamer, 2005).

Perceber mais elementos ou menos elementos da mesma imagem, por exemplo, já determina os limites do universo de cada uma das apreensões sensíveis concretizadas nas imagens. É nesse esforço que entram no jogo as trocas repertoriais necessárias, o cogito cartesiano como modelo racional ganha espaço, o objetivo não descarta, mas ameniza o subjetivo. Embora seja necessário que se faça a distinção entre objetivo e subjetivo, é desse jogo consciente que surgem novas possibilidades de atualização, correção e autocorreção dos pressupostos conceituais aplicáveis às imagens.

É inesgotável as possibilidades de dar sentidos ao que se pretende extrair das apreensões, acrescentando as repetições que fazem parte do jogo imagético. A “consciência que permanece no mundo”, daquilo que precisa ser apreendido sensivelmente, é para a imagem finito, porém, não se esgota e se revela apenas no aparecimento momentâneo da imagem que ordenadas carecem de Protocolos específicos, “tanto como ultrapassagem do real” quanto como “valores ou qualidades”, são questões abertas, evitando sequer pensar em qualquer tipo de arbitrariedade. O jogo interpretativo e ideológico é fazer emergir o que precisa ser apreendido como imagem, não eliminando e superando o intuitivo, nem mesmo as distâncias temporal e espacial presentes em seu conteúdo. Neste sentido específico, estas as imagens podem ser consideradas tratado da percepção. Conhecimento e experiência revelam a essência do **Ser** que caminha em uma determinada direção. Nesta ação há um saber adquirido, através da práxis, acumulado pelas vivências, verificado não só na herança cultural e na tradição, mas acima de tudo na necessidade do próprio **Ser**. O método é simples: produzir imagens, refletir sobre

essas mesmas imagens, descrevê-las e tentar determinar e classificar seus traços distintivos.

À dimensão das imagens já existentes, acrescentam-se justificativas na tentativa de delimitar os objetos, mesmo considerando ser interminável a tarefa do pesquisador que é a de circunscrever as imagens. No contexto contemporâneo, a práxis como aplicação da ciência, pressupõe escolhas que são decisões difíceis. O entrave maior está no caráter infinito da ciência que se contrapõe ao imediato da práxis. É neste sentido que a ciência não é mais a essência do saber sobre o humano e o mundo, pois parte da ciência moderna se traduz em experiência imagética.

Considerações circunstanciais- no caminho do meio

Algumas questões que tratam das imagens colocadas em sequência ou deslocadas de seus contextos, crises sobre analogia entre imagem e percepção e este último como modelo de matéria sensível, exige explicações contextualizadas. No entanto, é importante salientar que o acúmulo de práticas, de ideias embasadas nas questões filosóficas resgatam Platão e Aristóteles que, ao proporem o uso livre da razão e do intelecto, ressaltando o mundo da técnica com seus desdobramentos e contradições, podem ser aplicados às atividades perceptivas.

Enfatiza-se o aumento da presença das imagens como conhecimento do mundo em quase todas as atividades humanas, relacionadas ou não às percepções humanas, com auxílio ou não de máquinas, que pode significar o retorno do sentido de prolongamento da percepção. São discussões necessárias para se pensar a imagem nos dias de hoje, envolvendo, obviamente, os estágios atuais do mundo digital, memória

e inteligência artificiais amparadas pelas tecnologias. O tema da imagem como memória e apreensão sensível ou uma espécie de cérebro como máquina de memória insuperável e instantânea, como fazem atualmente as máquinas digitais: armazenar, prolongar e reter a memória humana. Neste sentido, todos os suportes materiais fazem e sempre fizeram esse mesmo papel, pois, diante da necessidade constante de atualização, se percebeu, inevitavelmente, os limites da memória humana. À proposta de se pensar as imagens como processos constantes de atualizações, trocas e compartilhamentos, pode-se acrescentar também a tarefa de provocar interpretações em seus múltiplos sentidos e ainda, instituir diálogos entre as artes, ciência e a tecnologia. Assim, resgatamos alguns pensadores que, ao fazerem colocações sobre suas propostas, deixam implícita a necessidade de isenção de preconceitos, contra a generalização apressada, típica da natureza humana. Estas observações sugerem muito cuidado e atenção especial às imagens recebidas e adaptadas aos modos de apreensão, na precisão do entendimento e no uso da linguagem. Assim, chamamos atenção para a necessidade de se desenvolver experiências específicas para se entender a imagem neste novo século.

As teorias que fundamentam e justificam as imagens, tentam negar qualquer lógica como princípio nas análises científicas da imagem, podendo considerar tudo: insights, intuição, imaginário, imaginação, sensação, apreensão.

Neste sentido, foi importante e necessário acompanhar os relatos de Piaget e Inhelder que ao mesmo fazem uma leitura atenta da profusão de discussões e metodologias como atividade constante rumo ao entendimento e conhecimento dos processos que envolvem a imagem. Metodologicamente, descobriu-se que existe uma relação estreita entre

imagem e cultura, por tratar-se de uma imbricação perceptível nas práticas, nas trocas, presentes nas imagens eidéticas.

Por isso mesmo é que se estabelecem os estados de consciência relacionados diretamente aos conhecimentos e práticas formais, informais e técnicas que, por sua vez, se desdobram em efeitos que se ligam estreitamente às imagens, completando os seus vários sentidos nas relações humanas diretas como a própria essência da imagem pensada como imaginação e como cultura. Busca-se reunir as diferenças culturais e suas especificidades como justificativas no aprofundamento das discussões sobre imagem, incluindo as contradições observáveis na arte abstrata contemporânea, por exemplo, (Heidegger, 1992). Lembremo-nos dos caminhos sugeridos por Italo Calvino ao associar o pensamento do século XX as Artes e às grandezas e valores como uma tradução possível e feliz para o século XXI.

Portanto, para se estabelecer caminhos com vias diretas da filosofia alemã heideggerianas às discussões sobre imagem que já eram profundamente travadas no contexto do século passado, cujos reflexos teóricos e metodológicos são sentidos em relação às imagens e sua produção e reprodução tecnológica como processo sensível constante. No atual universo das imagens, os efeitos no Outro que é o Ser como mídia, são o nosso principal interesse em reavalia-los e justifica-los como apreensão em seus muitos sentidos, valores, modos de produção e interpretação.

Referências

Aristóteles. (1964). *Arte Retórica e arte poética*. Difusão Europeia do Livro.

Aristóteles. (2002). *Metafísica* (Vol. 2.) Edições Loyola.

Calvino, I. (1990). *Seis propostas para o próximo milênio*. Companhia das Letras.

Eco, U. (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Companhia das Letras.

Figal, G. (2007). *Oposicionalidade: o elemento hermenêutico e a filosofia*. Vozes.

Frasse, P., & Piaget, J. (1969). *Tratado de psicologia experimental*. Companhia Editora Forense.

Gadamer, H. G. (2005). *Verdade e método I: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Editora Universitária São Francisco.

Gadamer, H. G. (2007). *Hermenêutica em retrospectiva: A posição da filosofia na sociedade* (Vol. IV, Coleção Textos Filosóficos).. Vozes.

Gumbrecht, H. U. (2010). *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Contraponto.

Heidegger, M. (1992). *A origem da obra de arte*. Edições 70.

Heidegger, M. (1995). *Carta sobre o humanismo*. Tempo Brasileiro.

Heidegger, M.(1991a). *Heidegger: Conferências e escritos filosóficos* (Coleção Os Pensadores). Nova Cultural.

Heidegger, M. (1988). *Ser e Tempo*. Vozes.

Heidegger, M. (2006). *Ser e Tempo*. Vozes.

Heidegger, M. (1991b). *Heidegger: Conferências e escritos filosóficos* (Coleção Os Pensadores). Nova Cultural.

Heidegger, M. (1991d). *Heidegger: Conferências e escritos filosóficos* (Coleção Os Pensadores). Nova Cultural.

Heidegger, M. (1991c). *Heidegger: Conferências e escritos filosóficos* (Coleção Os Pensadores). Nova Cultural.

Heidegger, M. (2002). *Ensaaios e conferências*. Vozes .

Heidegger, M. (1983). *Heidegger. Conferências e escritos filosóficos* (Coleção Os Pensadores). Abril Cultural.

Heidegger, M. (2005). *La idea de la filosofía y el problema de la concepción del mundo*. Herder Editorial.

Inwood, M.(2002). *Dicionário Heidegger*. Jorge Zahar Editor.

Jiménez, J. G. (1993). *Narrativa audiovisual*. Ediciones Cátedra.

Kant, I. (2001). *Crítica da razão pura*. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian.

Loaric, Z.(1995). *Ética e finitude*. EDUC.

Nunes, B.(1992). *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. Ática.

Piaget, J., & Inhelder, B. (1979). *Memória e Inteligência*. Editora Universidade de Brasília; Editora Arte Nova.

Platão (1979). *Diálogos*. Abril Cultural.

Platão. (1996). *A República*. Fundação Calouste Gulbenkian.

Rodi, F. (1994). O conceito de Dilthey de estrutura dentro do contexto da ciência e da filosofia do século XIX. In M. N. de C. Amaral (Org.), *Período clássico da hermenêutica na Alemanha*. Editora da universidade de São Paulo.

Sartre, J. P. (1996). *O Imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação*. Editora Ática.

Sartre, J. P. (2011). *Esboço para uma teoria das emoções*. P&PM Pocket Plus

Stein, E. (2005). *Seis estudos sobre “Ser e tempo”*. Vozes.

Vattimo, G. (1996). *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Martins Fontes.

APONTAMENTOS INICIAIS PARA UMA METODOLOGIA DE ANÁLISE FÍLMICA A PARTIR DA DIREÇÃO DE ARTE

Dorotea Souza Bastos¹
Milena Leite Paiva²
Theresa Medeiros³

Diante das possibilidades da pesquisa sobre audiovisual, várias são as questões que orientam e abrem novos caminhos investigativos, o que pode ser percebido pelas diversas e crescentes produções existentes na área, tanto em nível de graduação, em que os estudantes concluintes

-
1. Doutora em Média-Arte Dig. (UAlg/UAb) e Com. e Cult. Contemporâneas (UFBA). Professora do Progr. de Pós-Graduação em Comunicação - PPGCOM/UFRB e da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).
doroteabastos@gmail.com
 2. Doutora em Artes Visuais (UNICAMP). Professora do Centro Universitário Jorge Amado (UNIJORGE).
milenalpaiva@gmail.com
 3. Doutora em Comunicação (PUC-Rio). Professora adjunta do Dep. de Com. Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte UFRN e Docente do Prog. de Pós-Grad. PPGALC/UFJF.
theresa.medeiros@gmail.com

aproximam-se, cada vez mais, do fazer artístico, como em nível de pós-graduação, momento em que os estudantes-pesquisadores se deparam com as exigências acadêmicas para a criação de conceitos e análises de objetos de investigação. Como investigadoras e docentes em cursos de Cinema e Audiovisual, Comunicação, Artes Visuais e áreas afins, e orientadoras de trabalhos acadêmicos e artísticos nestes campos, percebemos a existência de lacunas na bibliografia específica sobre a Direção de Arte, especialmente no que diz respeito a uma metodologia de análise fílmica a partir deste aspecto. Esta situação provoca algumas imprecisões sobre os caminhos de organização e os suportes teóricos a respeito dos processos da análise imagética no cinema, o que implica, muitas vezes, em incoerência metodológica ou uso de esquemas que não abarcam, de modo satisfatório, as singularidades da Direção de Arte.

A proposição de um trajeto metodológico coerente com o ambiente das pesquisas do campo da Direção de Arte no audiovisual mostra-se essencial ao desenvolvimento de uma proposta de análise fílmica a partir da composição visual da narrativa, levando à proposição de uma estrutura possível para o desenvolvimento de pesquisas na área, capaz de promover uma partilha de saberes em termos de produção científica e artística. Diante desta realidade, buscamos apresentar, neste artigo, as etapas iniciais da investigação para a elaboração desta metodologia, neste campo complexo e interdisciplinar, levando em consideração as características da Direção de Arte audiovisual e o caráter subjetivo e interpretativo das análises fílmicas.

Ainda que inexista uma única maneira de analisar um filme, achamos pertinente partir de um desenho inicial que, no caso desta primeira etapa de investigação, aborda dois tópicos fundamentais: a

apresentação das várias nomenclaturas que a Direção de Arte assume nos âmbitos acadêmicos, mercadológicos e criativos; e os aspectos de materialidade e visualidade, pressupostos a partir dos quais podemos identificar um caminho para a proposição de uma futura metodologia. A partir dessa observação, buscamos formar um conjunto distinto de conceitos e eixos orientadores que combinasse aspectos de ordem criativa e técnica, considerando o cenário de uma investigação a partir da análise da Direção de Arte audiovisual, buscando o equilíbrio entre criação, produção, análises teóricas e a criação de conceitos na pesquisa em audiovisual, assumindo, assim, o compromisso de identificar, analisar e refletir sobre estes tópicos que nos levarão a uma metodologia possível para análise fílmica a partir da Direção de Arte.

Desse modo, a proposta de percurso metodológico que pretendemos desenvolver parte de uma confluência de conceitos e caminhos investigativos chegando a uma proposição de metodologia de análise fílmica a partir da Direção de Arte no audiovisual, que leva em consideração as particularidades deste campo, analisando cenografia, maquiagem, efeitos visuais e figurino, servindo de base para a proposição desta metodologia os aspectos que contribuem significativamente para a escolha e a compreensão dos caminhos percorridos. Estes aspectos são basilares nesse percurso metodológico, proporcionando a realização de uma investigação complexa, que atenda às práticas de criação fílmica a partir da composição visual e aos rígidos critérios acadêmicos de investigação.

Importante ressaltar, neste contexto, a importância de entendermos que estamos tratando da imagem audiovisual que é, a princípio, uma imagem técnica (Flusser, 2011), ou seja, uma imagem que possui

o dispositivo como o agente de transformação. Paulo Bernardino apresenta a alteração técnica que ocorreu nos dispositivos, em meios comunicacionais, a exemplo do cinema, como o desenvolvimento necessário para que as imagens passassem a “integrar o tempo e o movimento como fatores decisivos na sua constituição” (Bernardino, 2009, p. 202). Esta condição, segundo Jacques Aumont (1993), modifica a forma como o sujeito se relaciona com a imagem, uma vez que, para além do aparato biológico humano, a imagem passa a contar com um dispositivo tecnológico que altera o contexto social e técnico em que imagem e sujeito estão inseridos.

Nesta concepção que aqui apresentamos, entende-se que a análise fílmica a partir da Direção de Arte se configura como um exercício de sistematização de ideias e modos de leituras das imagens criadas no cinema, mas também a materialização de projetos, processos, conceitos e vivências resultantes da investigação artística no audiovisual.

Conceitos recorrentes no campo da Direção de Arte no audiovisual

Para pensarmos em uma metodologia de análise fílmica a partir da Direção de Arte no cinema e audiovisual, consideramos importante pontuar que neste campo tem se tornado comum o uso de termos como “direção de arte”, “*production designer*», «*production design*”, “desenho de produção” e “design de produção”, esses muitas vezes usados como sinônimo ou com significado próximo, porém possuem especificidades, por isso precisam ser pontuados e problematizados, especialmente a depender do tipo de obra audiovisual que será objeto de análise. Discutiremos aqui, a partir da bibliografia que de forma recorrente aparece nos textos acadêmicos desse campo.

No livro *Arte em Cena: a direção de arte no cinema brasileiro*, Vera Hamburger (2014), uma das principais obras sobre a Direção de Arte para o cinema, utiliza o termo “direção de arte” para se referir ao campo responsável pela “concepção do ambiente plástico de um filme, compreendendo que este é composto tanto pelas características formais do espaço e objetos quanto pela caracterização das figuras em cena” (p. 18). Ainda no mesmo texto, a autora menciona o termo «*production designer*» para se referir à função atribuída pela indústria americana, a partir do uso inicial atribuído à William Cameron Menzies, em 1939, pelo seu trabalho como responsável de concepção e desenho quadro a quadro da produção do filme *E o vento levou* (David O. Selznick), fato também citado pela autora Lucy Fischer, no livro *Art Direction & Production Design*, publicado em 2015 e por Ward Preston, em *What an Art Director does*, de 1994. Fischer (2015) ainda aponta que este termo não é o único utilizado e aceito no mercado cinematográfico que, ao longo do tempo, foi incorporando e adaptando as nomenclaturas conforme o trabalho da equipe de arte ia sendo complexificado.

Beyond comprising a huge number of tasks, the very term by which the practice is known has been up for debate throughout cinema history (like “film studies itself”). [...] But, as the Affrons have shown, in the early years of American filmmaking terms such as “technical director” or “interior decorator” were employed until “art director” supplanted them [...]. In Europe, by contrast, the terms were sometimes different: in Germany “architect”, in France “architect-decorator”, and in Soviet Union “painter-artist”. (Fischer, 2015, p. 2)

É importante destacar que, em seu texto, Vera Hamburger faz uma aproximação entre os dois termos, como equivalentes quando se

compara as nomenclaturas, pontuando que “direção de arte” é usado nacionalmente e “*production design*» como um termo específico da indústria americana. O pesquisador Benedito Ferreira (2019), também sinaliza a relação entre os dois termos, além de concordar com o uso no Brasil do termo “direção de arte”, ele explica que “a especificidade do trabalho do ‘desenhista de produção’, compreendido nos Estados Unidos como “chefe” do “diretor de arte” (ou mais), não se aplica à história do cinema produzido no Brasil” (p. 10), enfatizando também que esse conceito está atrelado a efetiva departamentalização das produções, de supervisão e definições conceituais e pode ser observado em grandes produções da indústria americana. Ao observarmos os créditos dos filmes brasileiros, o termo atribuído ao profissional responsável pela concepção e criação da plasticidade do filme é Diretor de Arte, ainda que o filme seja feito em coprodução com outros países.

Outro fato que corrobora com essa adoção do termo é a nomenclatura usada nas principais referências trabalhadas nos cursos de cinema e audiovisual do Brasil para falar de linguagem cinematográfica, como Michael Rabiger (2007) e David Bordwall e Kristin Thompson (2013). Esses textos, ao abordar a Direção de Arte, apresenta-nos enquanto departamento (Departamento de Direção de Arte) e função (diretor de arte), explorando de forma mais sistemática a relação da Direção com os demais departamentos de produção, fazem uso do termo para se referir ao campo responsável pela construção plástica, aquele que planeja a aparência do filme (Rabiger, 2007, p. 220), além disso, discutem o papel dessa equipe a partir do trabalho de construção da *mise-en-scène*⁴, da

4. Para Bordwall e Thompson (2013), a *mise-en-scène* pode ser entendida como um termo para “expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro filmico” (p. 205).

relação entre o trabalho da Direção, Direção de Fotografia e a Direção de Arte, na criação da visualidade das obras audiovisuais.

Dada a escassez no Brasil de livros didáticos voltados para o campo da Direção de Arte cinematográfica, é comum o uso de referências de outros países em trabalhos científicos (artigos, dissertações e teses), em grande parte de referências americanas, como por exemplo Vicent LoBrutto (2002); Charles Affron e Mirella Jona Charles (1995); C. S. Tashiro (1998), nessas pesquisas feitas no Brasil, ao serem evocados referências de outras nacionalidades, existe um cuidado de explorar questões de estilo, estéticas e conceituação, pontuando que, no que se refere aos procedimentos e organização de equipe, se trata de um modo de produção peculiar da indústria americana, ainda que, nem mesmo esta indústria possui uma forma única de trabalho no que diz respeito ao departamento de arte. É o que pontua Preston (1994), quando afirma que o termo “*production designer*” tem sido utilizado em diversas situações:

to recognize a job that goes beyond the responsibilities of art direction by also directing the work of Costume Designer, the Property Master, the Makeup Artist and the Hair Stylist; or to bring a designer of recognized ability from another discipline onto a picture where his or her motion-picture expertise is limited and it is therefore necessary to also have an Art Director on the show (sometimes this credit is Visual Consultant); or to upgrade an Art Director when the scope of the show is such that it will call for an unusual effort and perhaps require the help of Assistant Art Directors who are deserving of the credit Art Director. (Preston, 1994, p. 150)

Ainda tratando de livros que de alguma forma ocupa-se da definição ou delimitação da Direção de Arte, observamos no livro *A linguagem*

do cinema - uma introdução (2021), de Rodrigo Carreiro, um capítulo que apresenta o Departamento de Arte e nomeia como chefe da equipe o “*designer* (ou desenhista) de produção”. O capítulo está intitulado “o design de produção”, é interessante observar com o autor pontua o entendimento dos dois termos:

É importante observar que, nos filmes de grande logística, o designer de produção - cuja função é em Arquitetura ou Design - supervisiona o trabalho de um (ou mais) diretor de arte. Mas, nos filmes menores (inclusive a maior parte dos longas-metragens brasileiros), quem faz esse trabalho é mesmo o próprio diretor de arte. A escola de produção é fundamental para definir a hierarquia. Por isso, não se assuste quando ver um filme que não liste em seus créditos nenhum designer de produção. A função existiu, só que foi realizada pelo diretor de arte. (Carreiro, 2021, p. 75)

De forma geral, o capítulo escrito por Carreiro explora algumas funções pertencentes à equipe de arte em um contexto de grandes produções, onde grande parte dos exemplos são referentes à indústria americana, com exceção da menção ao filme *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), de Guel Arraes, talvez por isso, não faça o uso do termo “direção de arte”, termo mais adotado no Brasil para se referir à função ou papel desempenhado por aquele que concebe o conceito de arte, que encabeça a equipe de arte.

Esta discussão sobre a nomenclatura do termo usado também permeia o mercado brasileiro e nos últimos anos ganhou visibilidade ao ser trazido pelo coletivo de Diretoras de Arte do Brasil - BRA.DA, que defende o termo “Direção de Arte” com o argumento de que “design de produção” não encontra equivalência no mercado brasileiro. A discussão faz parte de uma reivindicação do coletivo pela correta creditação dos

profissionais e a busca pelo reconhecimento e a valorização da Direção de Arte na construção da cinematografia e em outras áreas que dizem respeito ao departamento. Além de reverberar em questões que também são enfatizadas pelo referido coletivo:

análise e a revisão de parâmetros curatoriais dos festivais e premiações, [...] equiparação das formas de contratação, remuneração e creditação praticadas, [...] sim como a presença de espaços qualificados para Direção de Arte nas grades de ensino de todas as instituições dedicadas ao audiovisual. (bra.da, s.d., par. 6)

Para fins desta investigação que nos encaminhará a uma proposta de metodologia, escolhemos e defendemos o termo “Direção de Arte” por entender que este é o que mais se aproxima do que é utilizado nacionalmente. Reconhecemos que nenhum termo será capaz de dar conta de toda a complexidade da área e entendemos que, ao utilizar “Direção de Arte” não estamos excluindo outras nomenclaturas que podem ser utilizadas como referência à composição imagética do filme.

Uma metodologia de análise fílmica sob a perspectiva da Direção de Arte

Ainda que não exista uma bibliografia específica sobre a análise fílmica a partir da Direção de Arte, não podemos deixar de observar como estas metodologias existentes de análise - mesmo a partir de outros pressupostos - costumam ser realizadas. Bastante utilizado no meio acadêmico, o livro *Ensaio sobre a análise fílmica*, de F. Vanoye e A. Goliot-Lété (2008) configura-se como um manual e parte do princípio de decomposição do filme em suas partes constitutivas e posterior etapa

de interpretação. Trata-se de uma desconstrução seguida de uma recomposição, ou seja, a análise de um filme é um trabalho de “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente a olho nu, uma vez que o filme é tomado pela totalidade” (Vanoye & Goliot-Lété, 2008, p. 15). Os autores complementam que a segunda fase consiste em “estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo”.

Seguindo os princípios de Vanoye e Goliot-Lété, Manuela Penafria (2009) acrescenta:

A decomposição recorre pois a conceitos relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo) ao som (por exemplo, off e in) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências). O objectivo da Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se, acima de tudo, de uma actividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos. Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme. Não se trata de construir um outro filme, é necessário voltar ao filme tendo em conta a ligação entre os elementos encontrados. (Penafria, 2009, pp. 1-2)

No âmbito desta investigação que aqui apresentamos, analisar uma obra fílmica a partir dos princípios da Direção de Arte pressupõe a estruturação de uma metodologia de análise visual, cujas etapas se conectam a partir de dois eixos principais: o dos aspectos formais da materialidade cênica desenhada pelo Departamento de Arte para o set de filmagem; e o das suas reverberações no aspecto visual das imagens finalizadas, ou seja, na visualidade imagética.

Com base nestas diretrizes, consideramos fundamental estabelecermos uma conceituação de materialidade da cena, a qual pode ser definida como o aspecto fílmico estruturado pelos seguintes elementos projetuais: (1) a cenografia, que compreende os cenários e os seus itens estruturantes, tais como mobiliário, objetos cênicos ou adereços, papéis de parede, superfícies, revestimentos, etc; (2) o figurino, definido pelas vestes das personagens e seus acessórios, que são compostos por tecidos, aviamentos, bordados, joias e bijuterias, entre outros itens possíveis; (3) a maquiagem, o que contempla a caracterização visual das personagens a partir dos corpos dos atores, tanto por maquiagens de simples efeito estético quanto pela transformação corporal a partir de efeitos de envelhecimento, apliques, próteses e prolongamentos, perucas, etc; e (4) os elementos derivados de efeitos especiais mecânicos, sendo estes os mais diversos possíveis, desde a água (chuva ou alagamento, por exemplo), sangue cenográfico ou fogo (para citar alguns). Se para uma análise fílmica parte-se do texto fílmico para desconstruí-lo, podemos pensar que graças a certas materialidades, trabalhadas pela Direção de Arte, o cinema consegue expressar sensações e mudanças sutis na narrativa e nos personagens (Martins & Medeiros, 2019), o que torna uma análise nesse viés muito potente.

O primeiro eixo da análise seria, portanto, o aspecto formal desta materialidade, considerando a sua inserção na *mise-en-scène*, seja como base estruturante ou mobilizante da ação, como demarcadora do contexto espacial e temporal da narrativa, ou ainda como uma camada plástica que agrega sensorialidade e sentidos narrativos à obra fílmica. Cada um dos elementos materiais que compõem a cena, assim como o seu arranjo e combinação entre si, analisados individualmente ou

coletivamente, teriam uma relevância no todo, construindo seus próprios enunciados diegéticos; o que definiria uma narrativa da Direção de Arte (Paiva, 2021). Segundo Aumont (1993, p. 259), a “diegese é uma construção imaginária, um mundo fictício que tem leis próprias mais ou menos parecidas com as leis do mundo natural, ou pelo menos com a concepção, variável, que dele se tem”. A visualidade é, neste sentido, uma expressão da diegese construída na obra e se alinha às opções estéticas da Direção de Arte (Paiva, 2015).

O segundo eixo desta proposta metodológica de análise seria, neste sentido, o mapeamento da narrativa estética dessa materialidade no aspecto visual da obra, o qual aponta para a inscrição da Direção de Arte na visualidade imagética. Definindo-se visualidade como a identidade visual fílmica estruturada pela conexão estética entre os quadros cinematográficos, a base desta etapa analítica seria então conectar o eixo material ao eixo visual a partir da análise da imagem, considerando um repertório teórico oriundo dos fundamentos da linguagem e da composição visual, da aplicação e controle do contraste visual e da relação figura-fundo, assim como dos princípios da luz e da teoria das cores. Segundo Dorotea Bastos (2023), é na visualidade que são estabelecidas as relações de sentido, a partir da imagem criada pela Direção de Arte. Para a autora, que apresenta o conceito de dramaturgia da imagem audiovisual, a visibilidade está no âmbito da existência e a visualidade, no âmbito da presença. O visível depende de um aspecto tecnológico; o visual depende de um aspecto relacional (Bastos, 2023).

O estudo direcionado a uma descrição visual/narrativa desta conexão estética se estrutura tanto através da determinação do conceito visual intrínseco nas imagens da obra quanto na expressividade deste

conceito no aspecto formal/visual da materialidade; assim como de possíveis indícios de referências, releituras ou paródias visuais que, porventura, sejam identificados na visualidade. A sistematização de dados acerca do projeto de arte implementado pela Direção de Arte no Departamento de Arte, quando pertinente, relevante e acessível, seria ainda um importante demarcador das balizas de orientação da análise, por suscitar oportunas observações dos processos e métodos aplicados, assim como por permitir o alcance de conclusões técnicas congruentes.

Tais eixos analíticos materialidade/visualidade definem, portanto, os primeiros pressupostos metodológicos definidos por esta investigação audiovisual. Para Vanoye e Goliot-Lété (2008), “analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente” (p. 12), nesse sentido, a partir de uma abordagem interdisciplinar, pretendemos traçar esta metodologia de análise fílmica com foco na observação e leitura visual de discursos imagéticos alusivos aos domínios da Direção de Arte, de forma a contribuir para uma expansão e valorização deste campo de pesquisa.

Considerações

Neste texto, apresentamos os primeiros passos de uma investigação que nos encaminha à construção de uma metodologia de análise fílmica a partir da Direção de Arte audiovisual. Para tanto, inicialmente, recorreremos a um breve mapeamento dos termos mais utilizados para conceituar e definir este campo que, devido à sua multiplicidade e interdisciplinaridade, comporta diversas nomenclaturas. Se, por um lado, esta pluralidade proporciona uma abertura em relação às atividades do departamento de arte, por outro, dificulta o entendimento e o

estabelecimento de estratégias metodológicas, definição do campo de atuação e contextualização da obra audiovisual em análise o que, em última instância, também dificulta a creditação e valorização da atividade. Longe de querer engessar conceitos ou limitar a atividade ou o papel dos agentes envolvidos nesta área, definimos o termo *Direção de Arte*, por entender sua abrangência e presença no mercado e no meio acadêmico.

O trabalho com análise fílmica sem um percurso metodológico bem definido enfrenta o perigo de um excesso de descrição que pode deixar de lado a obra que se pretende analisar, assim como o próprio audiovisual. O cinema possui sua linguagem própria, forma, narrativa e escolhas para construção estilísticas e da *mise-en-scène*. Nesse sentido, em um trabalho de análise que o campo da Direção de Arte seja um ponto de partida, é preciso utilizar ferramentas e critérios de análise que lhe são próprios, por isso defendemos, aqui, uma abordagem que englobe a materialidade cênica desenhada pelo Departamento de Arte para o set de filmagem e a visualidade imagética.

Nesta configuração, em que são apresentados os conceitos norteadores que nos encaminham a uma futura metodologia de análise fílmica, entendemos, ainda, o papel de determinação e fortalecimento de território da Direção de Arte, compreendendo a necessidade de promover uma discussão ampliada sobre suas funções e atribuições na criação da imagem audiovisual. Contribuir para a criação de um caminho metodológico para esta análise é, portanto, uma ação necessária e que, certamente, abrirá espaço para novas reflexões sobre a Direção de Arte e as narrativas audiovisuais.

Referências

Aumont, J. (2009). *A análise do filme*. Edições Texto & Grafia.

Aumont, J. (1993). *A imagem*. Papyrus.

Bastos, D. (2023). Por uma dramaturgia da imagem audiovisual: direção de arte, narrativa e visualidade. Em B. Ferreira, E. Jacob, I. Rocha, N. Souza, & T. Xavier (Orgs.), *Dimensões da direção de arte na experiência audiovisual*. Nau Editora.

Bernardino, P. (2009). Interseção das novas tecnologias na criação da imagem (artes plásticas) no final do séc. XX. Em B. Furtado (Org.), *Imagem Contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...* (Vol. II). ECidade.

bra.da (s.d.). Manifesto. <https://bradacoletivo.com/sobre/>

Carreiro, R. (2021). *A linguagem no cinema: uma introdução*. Ed. UFPE.

Fischer, L. (2015). *Art Direction & Production Design*. Rutgers University Press.

Flusser, V. (2011). *Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Annablume

Hamburger, V. (2014). *Arte em cena, a direção de arte no cinema brasileiro*. Editora Senac.

Laurent, J., & Marie, M. (2009). *Lendo as Imagens do Cinema*. Ed. Senac.

Martins, I. & Medeiros, T. (2019). Perspectivas para refletir sobre o novo realismo a partir da representação do espaço e da atmosfera sobrenatural em *Quando eu era vivo*. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*.

Paiva, M. L. (2015). *A direção de arte no audiovisual brasileiro: uma abordagem sobre Subúrbia* [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas].

Paiva, M. L. (2021). *Da cor material à cor diegética: o pensamento da cor na direção de arte audiovisual* [Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas].

Penafria, M. (2009). *Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)* [Trabalho apresentado]. VI Congresso SOPCOM, Universidade Lusófona, Lisboa, Portugal.

Preston, W. (1994). *What an Art Director does - An introduction to Motion Picture Production Design*. Silman-James Press.

Salles, C. A. (2016). *Redes da criação - construção da obra de arte*. Editora Horizonte.

Rabiger, M. (2007). *Direção de cinema*. Elsevier.

Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (2008). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Papyrus Editora

CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES EN EL CINE CLÁSICO: LA DEFINICIÓN DE LA META Y DE LA MOTIVACIÓN DE LOS PROTAGONISTAS

José Patricio Pérez-Rufl¹
Andrea Cruz-Elvira²
Alba Aragón-Manchado³

Este trabajo tiene por objetivo el análisis textual audiovisual del personaje protagonista en el cine clásico de Hollywood a partir de dos categorías aplicadas en su construcción: la meta de su acción y la

-
1. Doctor en Comunicación Audiovisual.
Universidad de Málaga, España
patricioperez@uma.es
 2. Grado en Comunicación Audiovisual.
Universidad de Málaga, España
acruzelvira21@gmail.com
 3. Grado en Comunicación Audiovisual.
Universidad de Málaga, España
albaaragon.m@gmail.com

posible motivación que subyace tras la proposición de consecución de sus objetivos en el relato filmico.

Siguiendo las ideas de Bordwell et al. (1997), podría concebirse el cine clásico como “una construcción teórica realizada sobre la base de un sistema unificado de práctica cinematográfica, coherente y constante pese a sus múltiples matices” (Pérez-Rufi, 2010). Además, “su valor instrumental como modo de articulación de la historia del cine lo convierte en un concepto definido y limitado” (Pérez-Rufi, 2010) con un carácter funcional que ha hecho frecuentemente obviar la necesidad de justificarlo.

Puede añadirse que el concepto cine clásico de Hollywood se basa en argumentos como el de “sistema de práctica cinematográfica”, entendido como una “serie de normas estilísticas ampliamente aceptadas que confluyen con un sistema integral de producción que a su vez sostiene dichas reglas” (Bordwell et al., 1997, p. XIV). De esta manera, “nos hallaríamos ante un sistema constante donde las normas formales y estilísticas se crean y toman forma dentro de un modo de producción” (Pérez-Rufi & Pérez-Rufi, 2018, p. 550). Como “sistema de práctica cinematográfica”, el cine clásico conforma “una tradición estética de una coherencia aceptable que mantiene la creación individual” (Bordwell et al., 1997, p. 4).

Desde esta concepción podría comprenderse “la naturaleza dual del cine clásico: como contexto de producción acotado e identificable con un espacio y tiempo histórico precisos, así como un conjunto de rasgos estilísticos coherentes que responden a una gramática audiovisual común”, de tal forma que “los condicionantes extracinematográficos o de producción explicarían las posibilidades formales y

narrativas del producto hollywoodense clásico” (Pérez-Rufi & Pérez-Rufi, 2018, p. 550).

Atenderemos al contexto concreto de puesta en práctica del código clásico entre 1917 y 1960, conocido como *Studio System*, como elemento adjunto frente al objeto de nuestro estudio: los discursos filmicos, considerados desde una perspectiva de análisis textual que ocasionalmente remitirá a cuestiones extracinematográficas. Dentro del sistema cinematográfico contemplado centrará nuestro estudio el estilo clásico, el cual no se articula como el único en el ámbito acotado, pero sí se erige como el hegemónico. Existe una dominante causal en la película narrativa de Hollywood que “hace de los sistemas espacial y temporal sus vehículos” (Bordwell et al., 1997, p. 13): “la relación causal entre hechos relatados, centrada en los personajes, constituye el armazón de la historia clásica y configura la lógica del relato” (Pérez-Rufi, 2009). La causalidad se convierte en el motor de la narración, unida a los conceptos de consecuencia, motivación psicológica y consecución de objetivos.

Desde esta perspectiva, Prósper defiende una noción de narración clásica cinematográfica como fórmula narrativa en la que las categorías de tiempo y espacio constituirían los principales eslabones del relato audiovisual para transmisión de información. Prósper sostiene la idea de la narrativa clásica cinematográfica como fórmula expositiva desarrollada principalmente en épocas históricas con una concepción de valores sólida, donde la historia oculta el discurso, se trata a los acontecimientos y personajes de forma idealista y produce una fuerte ilusión de sensación con el concepto de realidad vigente (Prósper, 1991, p. 67). Igualmente, Prósper investiga aquí un paralelismo de conceptos entre clasicismo (en

general) y clasicismo cinematográfico. A ellos se unirían la figura del héroe, elemento fundamental de la historia, pero también una categoría discursiva que explica un sistema de trabajo (Prósper, 1991).

Ya en 1939, la cinematografía de Hollywood había logrado todos los rasgos del arte clásico: “decoro, proporción, armonía formal, respeto a la tradición, mimesis, modestia artesana y un control impasible de la respuesta del receptor” (Bordwell et al., 1997, p. 4). Bazin sostiene que el cine había alcanzado “la plenitud del arte clásico”: “En 1938 o 1939, por tanto, el cine sonoro conocía, sobre todo en Francia y en América, una especie de perfección clásica, fundada por un lado en la madurez de géneros dramáticos elaborados durante diez años o heredados del mudo, y por otro en la estabilización de los progresos técnicos” (Bazin, 1999, pp. 88-89).

Los rasgos básicos del estilo clásico cabrían dentro de lo que Casetti y Di Chio (2007, p. 11) denominan “narración fuerte”, en la cual se pondría el énfasis sobre “un conjunto de situaciones bien diseñadas y bien entrelazadas”. La acción funcionaría “como nexo entre los elementos constitutivos de una situación a la vez y como medio de transición entre las distintas situaciones” (Pérez-Rufi, 2010). A partir de estas afirmaciones podríamos, por tanto, justificar la existencia de un estilo definido al que responden multitud de discursos con independencia a las diferentes prácticas que articularía la existencia de distintos géneros. Desde un punto de vista formal añadiríamos un rasgo más, determinante en cuanto a sus consecuencias: la llamada “invisibilidad del montaje” lleva al espectador al olvido de la mediación técnica y a potenciar su proyección e identificación con el relato.

Un estilo clásico “dentro del sistema de práctica cinematográfica en Hollywood entre 1917 y 1960 se erige como un concepto teórico definido y limitado cuya existencia habrá de constituir una premisa de indudable valor funcional” en la investigación sobre el cine clásico (Pérez-Rufi & Pérez-Rufi, 2018, p. 550). El año 1917 marca un punto de inflexión en la historia del cine porque supone el momento en que se consolida un código cinematográfico, el denominado MRI (Modelo de Representación Institucional) por Noël Burch como contraposición al MRP (Modelo de Representación Primitivo) (Burch, 2017). El modelo clásico se hace dominante: la mayoría de las películas de ficción, a partir de aquel momento, afirman Bordwell et al. (1997, p. 10) “utilizaron sistemas narrativos, temporales y espaciales fundamentalmente similares”.

Objetivos, metodología e hipótesis

El objetivo principal de esta investigación es atender a las metas y a las motivaciones del sujeto narrativo en el análisis de su construcción, por cuanto los actos de un individuo se suponen relacionados causalmente con sus rasgos psicológicos, sus móviles y sus objetivos. En segundo lugar, se evalúa la calidad de la meta y la motivación en la creación del personaje a partir de los criterios de Seger (1991).

Los orígenes del estudio de la motivación en el personaje hay que encontrarlos en Propp (1981). Tomashevski (2012) habla de «motivación» como el sistema de procedimientos que justifican la introducción de motivos simples o compuestos. En el cine comercial, “para que se produzca un proceso narrativo los personajes principales deben tener una meta que alcanzar” (Chion, 1988; Pérez-Rufi, 2016): la razón está “en la necesidad del público de conocer las causas de la actuación de un

determinado modo por el personaje” (Pérez-Rufi, 2016): «Debe existir una inevitabilidad lógica en sus acciones (...) han de tener sentido, ser racionales» (Blacker, 1993, p. 57).

El estudio de la motivación de los personajes responde pues a la necesidad de conocimiento de las razones por las que se comporta y reacciona de un modo determinado. La lógica causal de los discursos narrativos clásicos impone la actuación del protagonista impulsado por un motivo, a fin de lograr un propósito concreto.

“La existencia de una motivación en el protagonista es postulada por los *manualistas* del guión como condición indispensable de la narración filmica que pretende comunicar una historia y activar los mecanismos de identificación del espectador” (Pérez-Rufi, 2016). Syd Field lo hace usando la expresión “necesidad dramática” (Field, 1995, p. 30), que define como aquello que el personaje quiere alcanzar en el transcurso de la historia, muy relacionado con el “super-objetivo” de Kulechov.

Según Vanoye, el héroe “debe tener un objetivo, unas motivaciones, en relación con la historia (...) Tiene que haber una estrecha relación entre lo que es, lo que hace y lo que le sucede” (Vanoye, 1991, p. 52). De esta forma, los actos de los personajes deben estar relacionados causalmente con sus rasgos psicológicos, sus móviles y sus objetivos. Queda así establecida la motivación como una técnica de caracterización del personaje.

Vanoye considera que la idea de la motivación procede de la psicología moderna: “la influencia del psicologismo y del sociologismo” - dice - “ha conducido a estructurar un modelo más abierto a las influencias externas”, de tal forma que la motivación remitiría tanto

al personaje, con sus necesidades y fines, como a los acontecimientos ante los que reaccionaría (Vanoye, 1991, p. 54). Vale también señala a la psicología moderna como responsable de la idea de que cualquier acción, incluso la más accidental, encuentra en el subconsciente un motivo, ya que “ningún ser humano hará nada sin motivo” (Vale, 1989, pp. 90-91).

Nos basaremos en los conceptos de Vale de motivación a la hora de clasificarla. Vale distingue motivo, intención y objetivo. Los términos motivo, intención y objetivo son traducidos por Seger como motivación, acción y meta, si bien comparten idéntico concepto. Según Vale, “un motivo para una acción dará como resultado una intención de actuar (...) Una intención siempre busca el logro de un objetivo” (Vale, 1989, p. 90).

Nuestro estudio se centrará, en este sentido, en dos variables: meta y motivación. Se aplica un análisis textual audiovisual de la construcción del personaje que, partiendo en primer lugar de la identificación de los protagonistas, a continuación reconoce los tipos de meta más frecuentes y las razones que justifican dichas metas. Se ha tomado una muestra de obras representativas, ante la imposibilidad de analizar cada uno de los personajes en roles protagonistas del amplio universo del objeto de estudio. Se aplica pues un “muestreo subjetivo por decisión razonada” (Corbetta, 2007) con casos paradigmáticos de diferentes géneros filmicos.

Este trabajo propone la hipótesis de que se siguieron tendencias en la creación de los personajes protagonistas en el cine clásico y que, además, estas tendencias fueron orientadas hacia la configuración de un modelo narrativo basado en las relaciones de causa y efecto y en la funcionalidad de la caracterización de los protagonistas para lograr dicha causalidad. En este modelo paradigmático, por lo tanto, la definición

de meta y motivación del protagonista da sentido al modelo narrativo del cine clásico.

Resultados: la meta del protagonista

La meta se interpreta como la finalidad de la actuación del individuo. La acción o intención iría encaminada a conseguir ese objetivo, que existe se logre o no. La meta, así, responde a la pregunta “¿Qué quiere el personaje?”. Sería, por tanto, aquello que el protagonista pretende conseguir a lo largo de la historia, consecuencia de la motivación y resultado en el futuro.

Uno de los objetivos más frecuentes en el cine clásico es el de la supervivencia. El propósito de la actuación del individuo será escapar de situaciones de riesgo vital para sí mismo o rescatar a otros actantes. En el segundo caso el personaje principal desarrollaría el rol característico del héroe.

De tal modo se explica la actuación de los caracteres interpretados por Marlene Dietrich en *La Venus rubia*, *Fatalidad* o *El expreso de Shanghai*. Pese a la cuestionada reputación pública que pudiera tener cada una de ellas, la espía X-27, en *Fatalidad*, es capaz de dar la vida por proteger a su país, si bien traiciona sus principios patrióticos en la última parte. En *La Venus rubia* y *El expreso de Shanghai*, el profundo amor hacia un desconcertado hombre lleva a la protagonista a pagar con su posesión de mayor valía, tal vez incluso la única, su cuerpo, la pervivencia de aquel.

Otros personajes cuyo valor lleva a arriesgar su vida tanto por sí mismo como por otros se encuentran en *De repente, el último verano*, *Las uvas de la ira*, *Rebelde sin causa*, *Extraños en un tren* o *Los diez*

mandamientos. En la mayor parte, uno o varios caracteres se hayan presos o sujetos a la voluntad de un antagonista que ha sentenciado la muerte de estos. La actuación a tiempo del héroe evitará la tragedia. En *Ser o no ser*, *Sopa de ganso* y *Los diez mandamientos*, la opresión es llevada a cabo por un sistema estatal totalitarista con el que no se identifican los sujetos. En *Rebelde sin causa* o *De repente, el último verano*, sus jóvenes protagonistas pretenden evitar la agresión por otros sujetos incapaces de aceptar una personalidad divergente con los cánones sociales establecidos.

En otras narraciones la meta de supervivencia no se presenta de forma tan precisa, sino más bien como lucha por el mantenimiento de un sistema de vida o por un futuro próspero: es con esta intención con la que *La señora Miniver* muestra el comportamiento ejemplar de un ama de casa británica en tiempos de guerra; en *Qué bello es vivir*, George Bailey defiende una actitud empresarial en la que cree; en *La mujer del cuadro*, Richard Wanley evita el descubrimiento de su implicación criminal en un crimen que alteraría su estabilidad vital, de forma similar a Leslie Crosbie en *La carta*; los protagonistas de *Río Rojo* y, de un modo secundario, *Winchester 73* se ven implicados en la acción principal con el objetivo de proteger su medio de sustento económico; en *Winchester 73*, Lin McAdam (James Stewart) aspira, tras saldar la deuda pendiente con su propio hermano, asesino de su padre, a construir un rancho junto a su compañero y asentar su forma de vida. Podríamos citar en último lugar *Cantando bajo la lluvia*, en la que Don Lockwood debe adaptarse a las nuevas formas de producción del cine sonoro si desea seguir siendo una estrella.

Otro objetivo habitual es la consecución y mantenimiento de una relación amorosa, directamente relacionado con la trama o la subtrama romántica, ya sea como meta principal o como meta secundaria. Esta meta se encuentra presente principalmente en narraciones pertenecientes a los géneros del melodrama, la comedia romántica y el musical. En la mayor parte de ellas, con una focalización central de la vida personal, el protagonista contacta por primera vez con un personaje con el que va a establecer una relación romántica. La atracción mutua entre los caracteres es una premisa de la que se parte en casi todos los relatos. La historia versará sobre la superación de los obstáculos que separa a la pareja, objetivo común a todas, por tanto.

La meta es de tipo profesional en aquellos protagonistas de los que es destacado en primer término su vida profesional. Podría ser este el caso de *Imitación a la vida*, donde Lora Meredith aspira en un primer momento a triunfar en el mundo del cine (“Conseguiré ser una actriz importante”, afirma). Conseguido el objetivo, el peso de la trama parece recaer en los personajes secundarios, cuyas metas individuales se enfrentan al deseo de mantenimiento del éxito de la heroína. También dentro del mundo del cine, Jonathan Shields busca el triunfo como productor en *Cautivos del mal*, para lo cual manipula al resto de actantes.

Poseen, en ocasiones prácticamente como *MacGuffin*, una finalidad profesional en su actividad los protagonistas de las comedias de Howard Hawks. La meta relacionada con la vida profesional del héroe - “informar acerca de un acontecimiento, descubrir los efectos de una fórmula química prodigiosa o mantener una investigación científica” (Pérez-Rufí, 2011), por ejemplo- puede detectarse como un mero recurso para relacionar dos personajes aparentemente antagónicos,

pero complementarios. Desde posturas más artísticas pretenden ver reconocida su obra los caracteres principales de *Tú y yo*, *Un americano en París* y *Cantando bajo la lluvia*.

El éxito profesional se convierte en ambición de poder en *Scarface*, *el terror del hampa* y *Hampa dorada*, en las que un gánster sin escrúpulos ansía el control y la supremacía sobre un territorio urbano. Dentro del cine negro es usual hallar investigadores o espías cuyo objeto de acción es revelar la verdad en torno a un acto criminal, objetivo que puede relacionarse con su ocupación laboral.

La consecución de un beneficio económico activaría la actuación de los sujetos centrales de *La loba*, *La jungla del asfalto*, *Perdición*, *El apartamento* o *El tesoro de Sierra Madre*. El conflicto y los consiguientes obstáculos proceden de los medios moralmente reprobables por los que pretenden alcanzar su meta, por ejemplo, mediante el robo, el engaño o la coacción.

Los objetivos atenderán a razones más íntimas, ligadas a valores personales de los héroes, en títulos como *La condesa descalza*, *Sucedió una noche*, *Historias de Filadelfia*, *Moby Dick* o *Ben-Hur*. En las tres primeras, sus heroínas intentan conocerse a sí mismas, descubrir sus auténticas motivaciones y librarse de los compromisos emocionales a los que, puede decirse que casi de forma involuntaria, se ven obligadas a corresponder.

En los westerns *El hombre de Laramie*, *Winchester 73* y *Pasión de los fuertes* sus héroes deben vengar el asesinato de un familiar, aplicando para ello un concepto propio de justicia en el que creen. En *Ben-Hur* el caso es similar, si bien al odio que mueve al sujeto se

opone el sentimiento de amor y de perdón proclamado por el naciente cristianismo al que se adhiere.

En *Moby Dick*, el capitán Ahab lucha de modo infatigable contra la naturaleza, personificada en una ballena blanca, sin otra causa que la obsesión por calmar un ansia de venganza que no apacigua en ningún momento del relato, aun siendo consciente de la autodestrucción que su actitud conlleva.

A pesar de que el cine clásico de Hollywood suele activar el comportamiento de sus caracteres principales conforme a una finalidad, podemos hallar casos en los que el objetivo se encuentra vagamente definido, de tal modo que no llega a articular la acción del sujeto narrativo. Este daría forma a un rol pasivo y, caso de que llevara a cabo alguna acción, probablemente resulte ser más una reacción a un estímulo externo que una actuación fruto de una voluntad personal por realizarla. Podría justificar esta afirmación la construcción de los tipos protagonistas de *Eva al desnudo*, *Casablanca* o *Gilda*, cuya acción se articula en respuesta a un intento de manipulación.

De igual modo, los héroes de las comedias de Howard Hawks han de adaptarse a situaciones que escapan completamente a su control, reaccionando como consecuencia de la acción de otros caracteres. A pesar de ello, poseen una finalidad general que dota de coherencia el conjunto de su actuación.

Entendemos que tanto el western como el cine de aventuras pueden calificarse como narraciones fuertes, en las que la acción mostrada es eminentemente física, el desarrollo de los acontecimientos se basa en la causalidad de estos y la existencia de una meta específica perseguida por el héroe dota de unidad el relato.

Por el contrario, el melodrama y, en cierta forma, el *film noir*, se articulan como narraciones débiles, aquello que se ha dado en llamar “historias de personajes”, en las que la acción es antes emocional que física, el desarrollo de los acontecimientos no siempre se basa en la causalidad, habida cuenta de la irracionalidad con que se admite la actuación del sujeto en las relaciones personales, y la meta no es definida con claridad. Los objetivos serán pues ambiguos y las historias se configuran por la sucesión de escenas de forma más o menos casual antes que por el logro de un fin por el protagonista. La ausencia de una meta expuesta con claridad y la evidencia de su falta pueden ser disimulada mediante su comunicación directa a través de algún recurso del discurso. Así, en *La condesa descalza*, María Vargas transmite sus dudas continuamente al director interpretado por Humphrey Bogart, de tal forma que la indecisión de la protagonista llega a convertirse en una premisa del relato y se acepta como tal la cambiante voluntad de aquella. Del mismo modo, en *Lo que el viento se llevó* Scarlett O’Hara comenta haber soñado buscar algo y no saber de qué se trata. A diferencia del caso anterior, la meta aquí se define con claridad desde un primer momento y dota de cohesión toda la narración.

Pese a contar con una meta, la acción del protagonista puede no hallarse relacionada con la consecución de esta, por lo que adquiriría una relevancia secundaria con respecto al desarrollo de las tramas. Interpretamos que en estos casos la meta se encuentra vagamente definida y no es rotunda, pero basta para indicar la dirección que deben tomar los personajes en su actuación.

Según Linda Seger, una meta se plantea bien articulada cuando:

1) Algo está en juego; 2) Su consecución pone al héroe directamente

en conflicto con el enemigo. Así, Moritz señala que la confrontación directa con el antagonista es fundamental para la articulación de una historia (Moritz, 2001, p. 15); y, 3) La dificultad provoca su transformación (Seger, 1991, p. 172). En función de estas tres categorías podría evaluarse la fuerza dramática del objetivo en el conjunto de la narración.

Los motivos o valores más habituales que son puestos en crisis serán los siguientes: la vida del protagonista o de otros caracteres en aquellas narraciones que describen la lucha por la supervivencia de estos; la libertad, la independencia, el honor o la dignidad del personaje; la vida personal o relacional de aquel, en las historias que articulan una trama romántica; la categoría profesional, por último, en los desarrollos narrativos que focalizan en primer término aspectos relacionados con la ocupación laboral del personaje principal.

En cuanto al enfrentamiento con el antagonista por una meta, en el melodrama, o en las subtramas románticas o emocionales, el antagonista frecuentemente se identifica con el sujeto amado/odiado (*Fatalidad*, *La Venus rubia*, *Lo que el viento se llevó*, *La condesa descalza*, *Jezabel*, *La heredera*) o con un miembro de su familia (*La loba*, *De repente, el último verano*, *La heredera*, *Al Este del Edén*, *Winchester 73*). De esta forma, el conflicto adquiere mayores posibilidades de explotación dramática.

En otros casos, antes que de enemigos cabría hablar de oponentes o actantes que crean obstáculos para la consecución de un fin. Sería el caso de Melanie (Olivia de Havilland) en *Lo que el viento se llevó*, ayudante al tiempo que rival de Scarlett. La ambigüedad en el carácter de la relación entre los sujetos también se halla presente en títulos

como *Imitación a la vida*, *Historias de Filadelfia* y *Los caballeros las prefieren rubias*.

Aunque los antagonistas suelen identificarse con individuos concretos (el cine negro da buena cuenta de ello), en ocasiones es posible identificarlo con un colectivo que se opone a la actuación del héroe, caso de *Las uvas de la ira*, *Rebelde sin causa*, *La jungla del asfalto*, *Tiempos modernos* o *Sopa de ganso*.

La dificultad de logro del fin apenas puede llegar a transformar a los caracteres, si bien, en la mayor parte, tal evolución no se produce por las dificultades y obstáculos que el protagonista encuentre para conseguir su meta, sino en detonantes concretos. El logro o no del objetivo del personaje queda en muchos casos al margen de su transformación interior, tal y como ocurre en *El expreso de Shanghai*, *La heredera*, *Casablanca*, *Cayo Largo*, *Tener y no tener* o *Historias de Filadelfia*, en las cuales el cambio del sujeto narrativo es fruto de una decisión personal.

En definitiva, puede afirmarse que el compromiso con el objetivo es muy débil: su implicación con este no conlleva apenas su evolución. Es posible, sin embargo, hallar caracteres verdaderamente implicados con sus propósitos en narraciones por lo general fuertes, definidas por un estricto esquema argumental que subordina el desarrollo de las tramas a las estructuras clásicas.

Resultados: motivación y causalidad en la acción del héroe

El motivo, según Vale, sería “aquello que empuja al personaje a conseguir un objetivo” (Vale, 1989, p. 90). Seger apunta que “el motivo (o motivación) supone el detonante principal de la historia, y fuerza al

personaje a implicarse en la trama” (Seger, 1991, p. 163). La motivación incitaría la acción del individuo hacia una meta determinada, la justifica, y dota de verosimilitud tanto la actividad tendente a dicho fin como la propia historia. El estudio de la causalidad sólo es posible a través de su relación con la meta o la finalidad de la acción, ya que sólo siendo conocida esta puede analizarse su fundamento.

En el cine clásico americano el protagonista posee alguna motivación que justifica su actuación en dirección hacia una meta, independiente a la valoración en términos de verosimilitud y adecuación a los parámetros establecidos por los *manualistas* de la creación dramática. La motivación estará directamente relacionada con la meta, de tal modo que hallaremos casos en los que ambas parecen coincidir. Así, podría apreciarse que aquellos personajes que tienen por finalidad el salvamento de otros personajes en situaciones de riesgo vital, no tendrían otra motivación para ello más que su talante heroico y su predisposición para la acción. No se explica si no por qué arriesgan su propia subsistencia en la salvación de otros personajes.

Por lo general, pese al amplio número de metas de distinta índole, es posible reducir las motivaciones que articulan la acción del héroe en un número menor que se repiten en cada relato, independientemente del género al que pertenece el filme concreto. Los motivos más frecuentes serán los siguientes: un sentimiento amoroso hacia otro personaje con el que mantiene una relación romántica, la búsqueda de un beneficio económico a fin de subsistir, mejorar el nivel de vida o mantenerlo, la propia supervivencia del individuo, la necesidad de apaciguar un deseo de venganza contra el antagonista, la búsqueda de la libertad o la independencia del sujeto, el logro de objetivos profesionales movido

por la ambición o el ansia de alcanzar el éxito y el reconocimiento de los méritos laborales, el cumplimiento de la voluntad de un superior, el acceso a una información oculta, la adaptación a un entorno ajeno al protagonista, un sentimiento de patriotismo y de sacrificio en aras de la defensa de unos ideales nacionales, así como otras causas más particulares y minoritarias aparecidas en casos puntuales.

Relacionado con la consecución y mantenimiento de una relación amorosa, la motivación romántica elevada a una categoría principal y no como argumentación de la subtrama personal aparece en títulos pertenecientes al género del melodrama, el cine negro o de suspense y la comedia musical y romántica, siendo escasa en el western, el cine de aventuras y el bélico. En cualquier caso, la relación emocional entre el protagonista y otro personaje parece pues lógica y previsible, por lo que raramente necesita de argumentaciones que pudieran razonarla y determinar hasta qué punto dicha relación no encuentra su explicación en otros motivos al margen de la simple atracción entre los caracteres.

La necesidad de sobrevivir y el carácter heroico se convierten en la causa que justifica la finalidad de supervivencia y salvamento de otros actantes por parte del protagonista. Al héroe se le supone, por tanto, como parte de la configuración de su personalidad, la predisposición hacia la acción, la filantropía y el aprecio de su propia existencia. El protagonista del cine de Hollywood puede llegar a identificarse con el héroe clásico que ha de salvar a otros sin que le suponga otra motivación para ello que el rescate en sí, unido en la mayor parte de casos a una relación romántica.

En los relatos en los que el propio personaje principal debe sobrevivir a unos acontecimientos negativos, el motivo de la actuación

coincide con la meta: los individuos tienen como fin mantenerse vivos (meta) por su apego a la vida (motivo).

De igual forma que la obtención de un beneficio económico podía señalarse como meta de un amplio número de caracteres, podría afirmarse que la motivación que justificaría tal deseo responde a la necesidad de subsistencia, ya sea del mismo protagonista o de otros caracteres subordinados a aquel, mantener un nivel de vida, el deseo de una estabilidad futura, la obtención de un bien material concreto o el alcance de una serie de ventajas vitales ausentes en el momento de su propuesta. En determinados casos, la búsqueda de un beneficio económico puede relacionarse con la necesidad de supervivencia, compartiendo pues motivaciones.

La aplicación de un concepto personal de justicia basado en el *ojo por ojo* justifica los objetivos de venganza de los personajes que así actúan. Ante el perjuicio causado por el antagonista al propio personaje (*La heredera*, *Moby Dick*, *Río Rojo*), un personaje cercano (*El halcón maltés*, con el asesinato del socio del detective protagonista) o, principalmente, a un familiar (*El hombre de Laramie*, *Winchester 73*, *Centauros del desierto*, *La diligencia*, *Pasión de los fuertes*, *La reina de África* o *Ben-Hur*), el héroe ansía saciar su sed de venganza mediante la muerte del causante de la tragedia pasada. La venganza constituye uno de los pilares argumentales básicos del western y parece justificar la violencia y el uso de armas.

La necesidad de independencia y libertad ante una situación que limita la potencialidad de los tipos supone la motivación principal de la actuación de protagonistas del melodrama, la comedia, el *film noir* o el cine de aventuras. La consecuencia ante tal contexto es el carácter

rebelde del héroe, inconformista con un destino ante el que el que se le impide toda voluntad de decisión personal.

Los objetivos profesionales, el deseo de triunfo y de éxito en la actividad laboral desempeñada, así como la necesidad de poder encuentran su origen en la ambición de los caracteres, constituyendo otra motivación usual. Así, en *Imitación a la vida* Lora Meredith aspira a pertenecer al estrellato cinematográfico aun a costa del descuido de su familia. Aunque pretende mantener a su familia, también subsiste un deseo de autocomplacencia. En *Hampa dorada* y *Scarface, el terror del hampa* los gánsteres protagonistas quieren el poder sobre las organizaciones criminales: «Este negocio está pidiendo a gritos que vengan a dirigirlo bien y yo tengo planes», afirma Tony Camonte en *Scarface, el terror del hampa*; «Yo podría hacer lo que él hace y más», señala Rico en *Hampa dorada*, referido al capo al que va a sustituir.

La ambición se convierte en afán de reconocimiento social de la actividad artística desarrollada en *Cantando bajo la lluvia* y *Un americano en París*. De forma similar, la codicia profesional se presenta como interés por la ciencia y por su avance, de un modo filántropo, en las motivaciones de la actuación de los protagonistas de las comedias de Hawks *La fiera de mi niña*, *Me siento rejuvenecer* y *Bola de fuego*. El beneficio de la obtención de metas profesionales se refiere a aspectos más concretos en *El apartamento*, *La loba* e incluso *El puente sobre el río Kwai*.

En aquellos casos en los que la motivación no posee una implicación personal en el héroe se persiguen metas determinadas por otros sujetos, para los que trabaja y subordina su actuación. Con todo, el protagonista se involucra en el ámbito emocional con la trama al entablar una

relación romántica con el personaje detonante del conflicto profesional que le es instado a resolver, como en *Laura*, *Gilda* o *El sueño eterno*.

Otros valores personales que actúan como motivación de los objetivos del protagonista son el patriotismo (*Fatalidad*, *Encadenados*, *La Reina de África*), la defensa de aquello que el héroe considera su estilo de vida (*La señora Miniver*, *Qué bello es vivir*, *Eva al desnudo*), la necesidad de aceptación por los demás o de adaptación a un nuevo entorno (*Los mejores años de nuestra vida*, *La condesa descalza*, *Al Este del Edén*, *El hombre tranquilo*), la revelación de una información oculta (*El tercer hombre*, *El halcón maltés*, *La ventana indiscreta*, *De repente, el último verano*), el mantenimiento de la reputación y el honor familiar (*Extraños en un tren*), el sentimiento de aislamiento y soledad (*Perversidad*), la defensa de la justicia por encima de las diferencias de género (*La costilla de Adán*) o el deseo del retorno al hogar (*El mago de Oz*).

Apuntadas las motivaciones más frecuentes en los protagonistas, evaluamos la calidad de estas en los términos expresados por Seger. Según la autora, el motivo debe ser claro, estar bien definido y estar diseñado para catapultar al personaje dentro de la historia (Seger, 1991, p. 171). Estas condiciones son aplicadas a la construcción del carácter realista establecido desde los parámetros de la narrativa clásica hollywoodense.

Observaremos en primer lugar si el motivo actúa como detonante para la consecución de una meta. Desde el punto de vista de los géneros cinematográficos, el motivo es detonante de la acción en aquellos filmes basados en la exhibición de la acción física, tal y como ocurre en el western y en los relatos de aventuras.

La debilidad o contundencia de la meta en su exposición determinará en gran medida estos resultados. Las narraciones débiles, basadas

en la descripción de ambientes y personajes antes que en la acción del sujeto, poseerán metas vagas e indefinidas a las que, de modo paralelo, corresponderán motivaciones improductivas, en el sentido de que la relación de tales motivaciones con el resultado que se debe conseguir será muy leve.

Las conclusiones serán similares si atendemos no ya a la relación de la motivación con la meta, sino a la argumentación de la acción. La razón de la falta de relación entre motivo y acción puede hallarse en el desarrollo a largo de la historia de una actuación por parte del protagonista independiente tanto a la meta como a la motivación de la misma. Aunque objetivo y motivo deben articular cualquier relato, no es condición indispensable, habida cuenta de la autonomía que la acción mostrada puede alcanzar.

El siguiente aspecto para tratar implica una evaluación de la relación entre meta, motivación y acción mostrada en términos de su incidencia y relevancia dentro del relato. Según Seger, la motivación debe impulsar al héroe en la historia. Estableceremos en este sentido dos categorías en las que clasificar la motivación, ya sea como débil o fuerte. Una motivación fuerte sería aquella que introduciría al personaje principal dentro de la historia y determinaría cualquier acción realizada por este de forma constante. Por el contrario, una motivación débil no actuaría como detonante principal de la historia ni determinaría la implicación del protagonista con el logro de un objetivo.

Podemos señalar como títulos representativos de la fuerte motivación de sus protagonistas *La reina de África*, *Ben-Hur*, *Centauros del desierto* o *Río Rojo*, relatos en los que las condiciones de supervivencia

son difíciles, los héroes han de rescatar a otros sujetos y deben llevar a cabo una venganza motivada por el perjuicio causado a un familiar.

Relatos de motivación débil como *Gigi* o *Cantando bajo la lluvia* transmiten historias en las que la vida de sus protagonistas es descrita entre números musicales, de tal forma que la trama argumental resulta secundaria, ya que el interés se encuentra en la espectacularidad de las escenas musicales. La consecuencia son narraciones sin metas ni motivaciones contundentes, así como personajes caracterizados por su pasividad, su dependencia de factores externos que determinan su actividad y la presencia de tipos planos, lineales, basados en estereotipos antes que en construcciones verosímiles como simulacro de la persona. La explicación de la motivación débil puede hallarse en la dificultad con que esta es comunicada.

Los géneros que de modo más rotundo establecen la motivación para la actuación del protagonista son, de forma coherente con el resto de datos, el western y el cine de aventuras. Frente a estos, no definen vagamente la motivación del héroe el cine negro, el musical, la comedia y el melodrama.

Por lo general, el espectador tiene acceso a la motivación en aquellos casos en que esta, siendo fuerte, es expresada a través del discurso oral de los caracteres en forma de diálogo y mediante recursos visuales. La exposición del motivo de la acción puede ser realizada a expensas de las referencias verbales, en títulos como *La loba*, *De repente, el último verano* y *Las uvas de la ira*. En *La loba* llegamos a aceptar la fuerte motivación de su protagonista y su ambición desmedida por encima de cualquier conducta ética gracias a la descripción visual que se hace de ella. Preocupada por el envejecimiento y la pérdida de la oportunidad

de disfrutar aquellos bienes a los que siempre quiso acceder, Regina pondrá todo su empeño en participar en la empresa propuesta por sus hermanos esperando un beneficio económico.

En *De repente, el último verano*, la primera escena muestra una operación de lobotomía que servirá de justificación visual tanto para los objetivos del joven doctor interpretado por Montgomery Clift (en su ansia de mejorar las condiciones del centro hospitalario) como para Catherine: su lucha por la supervivencia y por el esclarecimiento de la verdad en torno a la muerte de Sebastian son originados por la necesidad de escapar de la operación similar que se ha programado para ella.

Por último, en *Las uvas de la ira*, las penalidades y miserias sufridas por la familia de colonos obligada a emigrar justifican su viaje en busca de trabajo y de unas mínimas condiciones de mantenimiento económico. Estos obstáculos, motivos para la acción en definitiva, son mostrados visualmente, por lo que no necesitan de mayores explicaciones verbales.

Conclusiones

Podemos concluir que el personaje protagonista en el cine clásico cuenta con metas y motivaciones en la mayor parte de los casos. En el cine clásico, el personaje protagonista juega un papel fundamental en el desarrollo de la trama. Aunque su comunicación puede no ser nítida, es evidente que en la mayoría de los casos cuenta con metas y motivaciones subyacentes en su discurso. Si bien su comunicación no siempre es nítida, de tal forma que, aunque subyacen, no son transmitidas con claridad, pero siguen siendo un componente esencial en la creación del protagonista.

La caracterización del héroe va a estar condicionada por la meta y la consiguiente motivación que las tramas establecen. La motivación resulta pues un recurso dramático plenamente funcional con un fin lógico y concreto: supone la base de la credibilidad que pudiera poseer la narración articulada en torno a la acción del protagonista. Si la motivación no está claramente establecida, la narración se debilita y puede perder impacto en el espectador.

En la narración débil el nexo entre motivo, intención de actuación y objetivo huye de la evidencia con que se presenta en la narración fuerte. En contraste, en una narración fuerte, el vínculo entre el motivo, la intención de actuación y el objetivo del personaje es evidente. El espectador puede comprender las motivaciones del protagonista y seguir su trayectoria con mayor facilidad. Esto aumenta la implicación emocional y la conexión entre el público y el héroe de la historia.

La acción del héroe se activa orientada hacia el alcance de las finalidades propuestas, frecuentemente la propia supervivencia, el salvamento de otros personajes o la recuperación de un bien perdido. Dicha meta se define con precisión en aquellas narraciones fuertes donde la exhibición de la acción física predomina frente a narraciones débiles con un desarrollo no basado en la causalidad derivada de la acción física. Así, el protagonista consigue su objetivo en el western, el musical y la comedia, mientras que la resolución de la trama resulta menos ajustada a estos parámetros cuando se orienta hacia la acción, el suspense y el melodrama. Igualmente, el protagonista cuenta con una motivación que justifica su actuación dirigida hacia el logro de un objetivo, de forma independiente a la verosimilitud que la comunicación de tales motivaciones reporte el discurso.

En cuanto al desarrollo de la acción y consecución de metas, la ideología cristiana impregna la narrativa de Hollywood: los sujetos que actúan de forma positiva ven recompensadas sus acciones al ser premiados, del mismo modo que son castigados los caracteres con un comportamiento voluntariamente dañino y negativo.

Los elementos de la representación escénica tienden a formar un lenguaje práctico que se enfoca en los elementos que llevan información importante en la historia, de modo que se someten a las exigencias dramáticas del relato. Los recursos del discurso quedan pues al servicio de la narración y de las emociones que se pretenden provocar en el espectador. Por último, la motivación del personaje es un recurso dramático fundamental para la credibilidad de la narración y el cine clásico de Hollywood logra así una narración sólida y convincente.

Referencias

Blacker, R. I. (1993). *Guía del escritor de cine y televisión*. Universidad de Navarra.

Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Paidós.

Burch, N. (2017). *Praxis del cine*. Fundamentos.

Casetti, F., & Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Paidós.

Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. McGraw Hill.

Chion, M. (1988). *Como se escribe un guión*. Cátedra.

Field, S. (1995). *El libro del guión*. Plot.

Moritz, C. (2001). *Scriptwriting for the Screen*. Routledge.

Pérez-Rufi, J. P. (2009). *Desmontando al protagonista del cine clásico*. Quiasmo.

Pérez-Rufi, J. P. (2010). El diálogo como elemento caracterizador en el cine clásico. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (44). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3177857>

Pérez-Rufi, J. P. (2011). Narrativa cinematográfica clásica y mujer en la comedia clásica de Howard Hawks. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (48). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3700670>

Pérez-Rufi, J. P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa filmica. *Razón y palabra*, (95). <https://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685>

Pérez-Rufi, J. P., & Pérez-Rufi, M. I. (2018). La función narrativa del vestuario en el cine: La apariencia física del personaje cinematográfico como elemento de caracterización en el cine clásico de Hollywood. *Razón y palabra*, (101), 547-568. <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1093>

Propp, V. (1981). *Morfología del cuento*. Fundamentos.

Prósper Ribes, J. (1991). *Estructuras narrativas y procedimientos informativos en la narrativa clásica cinematográfica* [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid].

Segeer, L. (1991). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Rialp.

Tomashevski, B. (2012). Temática. En T. Todorov (Comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 271-314). Siglo Veintiuno.

Vale, E. (1989). *Técnicas del guión para cine y televisión*. Gedisa.

Vanoye, F. (1991). *Guiones modelo y modelos de guion. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Paidós.

A REVISTA CAHIERS DU CINÉMA E A RECEPÇÃO CRÍTICA DO GRUPO DZIGA VERTOV

Murilo Bronzeri¹

O Maio de 68² teve diversas implicações no cinema francês, e algumas dessas implicações são percebidas na trajetória da *Cahiers du Cinéma*, uma revista francesa sobre cinema, criada em 1951 por Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Lo Duca, e considerada como uma das mais importantes revistas de cinema do mundo. Como escreve Daniel Fairfax (2021), em seu livro *The red years of Cahiers du Cinema*

-
1. Mestrando em Comunicação Audiovisual no PPGCOM-UAM. Bolsista CAPES. mubronzeri.mb@gmail.com
 2. O mês de maio, no ano de 1968, na França, foi um momento marcado por greves gerais e ocupações estudantis, que acabou por se tornar um marco da política mundial. O movimento, desde seu início, não teve dirigentes, hierarquia ou disciplina partidária. Entre as reivindicações, encontrava-se a afirmação dos direitos da subjetividade e da espontaneidade consciente (Matos, 1989, p. 13). Pode-se dizer que o movimento teve três características principais: a juventude estudantil como uma faísca para a mobilização operária e popular, a superação do protagonismo dos partidos da esquerda tradicional e a propagação internacional, contagiando outros continentes (Arcary, 2008).

(1968-1973): *Volume I*, a política era de extrema importância para a *Cahiers* no final dos anos 1960 e anos 1970. “Tudo durante esse período — e não seria diferente com o cinema — era lido através das lentes da política da esquerda militante com a qual os editores do jornal eram comprometidos” (Fairfax, 2021, p. 199)³.

A pretensão deste artigo é, portanto, oferecer ao leitor de português um acesso às recentes contribuições que vêm sendo feitas por pesquisadores em outras línguas, principalmente quanto à história da revista durante o período e como ela lidou com os filmes do Grupo Dziga Vertov⁴, coletivo criado em 1968 por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, então editor cultural do *Le Monde*, que se dissolveu em 1972.

A *Cahiers* e o Maio de 68

De maneira geral, Fairfax (2021, p. 200) aponta duas formas com as quais as preocupações políticas se manifestaram na arena do cinema. Primeiro, havia a discussão crítica de filmes com conteúdo político que era feita com base nos preceitos de *Cinéma/idéologie/critique*, texto de

3. No original: “Everything during this period—and not least the cinema—was to be read through the lens of the militant left-wing politics to which the journal’s editors were committed.”

4. Geralmente atribui-se ao grupo um total de nove filmes, dos quais há seis filmes assinados, de fato, pelo Grupo Dziga Vertov: *Um filme como os outros* (*Un film comme les autres*, 1968); *Sons britânicos* (*British sounds*, 1969); *Pravda* (*Pravda*, 1969); *Vento do leste* (*Vent d’est*, 1970), *Lutas na Itália* (*Lotte in Itália*, 1970); e *Vladimir e Rosa* (*Vladimir et Rosa*, 1971). Outros dois são assinados por Godard e Gorin: *Tudo vai bem* (*Tout va bien*, 1972) e *Carta para Jane* (*Letter to Jane*, 1972). E um é assinado por Godard e Anne-Marie Miéville: *Aqui e acolá* (*Ici et ailleurs*, 1976), sendo este último feito com materiais gravados para o filme *Até a vitória* (*Jusqu’à la victoire*), inacabado após a morte de alguns sujeitos do filme.

Jean-Louis Comolli e Jean Narboni, publicado em novembro de 1969. Maria Alzuguir Gutierrez (2021, p. 321) explica que, nesse texto:

Há uma classificação de tipos de filmes e a crítica que eles demandam, bastante elucidativa das discussões da época: há os filmes que simplesmente estão atrelados à ideologia dominante em forma e conteúdo; há aqueles que atacam a assimilação ideológica em forma e conteúdo; há filmes sem conteúdo explicitamente político, mas que têm um efeito subversivo em função de sua forma desafiadora – o que seria o caso de *Méditerranée* (Jean-Daniel Pollet, 1963); há filmes com conteúdo político, mas presos à forma dominante - como *Z* (Costa-Gavras, 1969); há o cinema direto e o cinema direto com intervenção; e filmes ambíguos, que demandam uma leitura sintomática, que lhes revele as camadas mais profundas de significado (é o caso da cinematografia de John Ford). Para cada diferente tipo de filme, os críticos propõem uma leitura da ideologia em distintos níveis – com o que seu foco recai sobre o trabalho de interpretação.

Em segundo lugar, a *Cahiers* também não estava imune às disputas sectárias e de tendências da esquerda francesa pós-1968. A revista se aproximou do PCF (Partido Comunista Francês) entre os anos de 1969 e 1971, quando o PCF estava descreditado por tentar sufocar as greves de Maio de 1968, e depois se aproximou do maoísmo, em 1972 e 1973, quando o movimento pró-China já estava em declínio na França.

Sobre o Maio de 68, é importante destacar o envolvimento que alguns integrantes da revista tiveram com as greves. Comolli, em um evento por ocasião do 50º aniversário do movimento, confirmou que os membros estavam presentes nas barricadas na Sorbonne em outros lugares do *Quartier Latin*. Narboni, em entrevista em 2014, também afirmou que estavam completamente envolvidos no movimento, do começo ao fim. E Daney, que ainda não estava totalmente integrado à

equipe, vivenciou as revoltas ao lado de um grupo de anarco-dândis, ligados a Phillippe Garrel (Fairfax, 2021, p. 220).

Há, ainda, a participação da *Cahiers* nos *États-généraux du cinéma* (EGC), que foram uma série de reuniões com a participação de cerca de 1500 membros da indústria cinematográfica francesa na École Louis Lumière, na Rue Vaugirard. Os *États-généraux* continuaram o espírito militante do movimento pró-Langlois e declararam a abolição do CNC (*Centre National du Cinéma*), o órgão estatal de cinema que havia tentado controlar a Cinémathèque no início de 1968. Durante o período de greves, também não houve produção e exibição de filmes na França, com exceção dos filmes militantes ligados aos protestos (Fairfax, 2021, p. 221).

No entanto, seria errado pensar que a *Cahiers* era apolítica antes de 1968. Fairfax (2021, pp. 201-202) identifica um primeiro momento político na *Cahiers* quando, entre 1963 (quando Jacques Rivette assumiu a edição-chefe da revista no lugar de Rohmer) e o editorial de 1969, a revista, apesar de se manter independente da política partidária e ideologicamente eclética, passou a se identificar mais com a esquerda e se opôs ao gaullismo. No meio do a década de 1960, o sentimento radicalmente anticapitalista começou a ganhar força na revista, que foi abandonando a perspectiva de centro-esquerda, mitterrandista. Durante os anos de 1968 e 1969, há uma politização ainda maior da crítica cinematográfica. Esse período foi rico em entrevistas com diretores engajados politicamente e que realizavam experimentações formais em seus filmes, como Rivette, Phillippe Garrel, Walerian Borowczyk, Miklós Jancsó, Dušan Makavejev, Polonsky, Pierre Perrault, Bene e Glauber Rocha. Rivette, por exemplo, chegou a dizer que um cinema revolucionário só poderia

ser um cinema diferencial, que desafia o restante do cinema, enquanto filmes que se contentam em tratar da revolução apenas como tema, na verdade se subordinam a ideias burguesas de conteúdo, mensagem e expressão. Rivette chegou até a mencionar o filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, como um modelo favorável para o cinema revolucionário (Fairfax, 2021, pp. 223-224).

Uma *Cahiers* revolucionária

Além do Maio de 68, a mudança na *Cahiers* também é influenciada pela trajetória de cineastas como Godard, Garrel e Pier Paolo Pasolini, e pelas atividades políticas que os editores da *Cahiers* se envolveram, como as lutas contra a censura do filme *La Religieuse* (1966)⁵, do Rivette; contra a repressão estatal, como no caso da demissão de Laglois da Cinemateca Francesa; e contra os imperativos comerciais do proprietário da *Cahiers*, o magnata da mídia Daniel Filipacchi.

Esse último confronto parecia cada vez mais inevitável à medida em que a revista se radicalizava. É no dia 10 de janeiro, de 1970, que Filipacchi e os editores da *Cahiers* entram em um acordo (Fairfax, 2021, p. 229). E, depois da resolução dessa controvérsia, a *Cahiers* se aproximou mais do PCF, que era de longe o maior partido da esquerda francesa na época e um centro organizacional para grande parte dos

5. O filme *La Religieuse* se tornou um ponto de união para a *Cahiers* quando o seu lançamento foi recusado pelo conselho de censura estatal. Embora Rivette tenha permanecido relativamente quieto, outros jovens escritores e até mesmo Godard criticaram o estado gaullista. Nos meses seguintes, a onda de solidariedade acabou por reverter a decisão de proibir o filme, que foi lançado oficialmente em setembro de 1967 (Fairfax, 2021, p. 210).

trabalhadores do país (Fairfax, 2021, pp. 237-238), mesmo descreditados após o Maio de 68.

Três fatores que influenciaram no alinhamento da *Cahiers* com o PCF foram: o Louis Althusser, que havia convencido Comolli e Narboni da necessidade de se juntar ao partido para reformá-lo, tornando-o genuinamente revolucionário; a *La Nouvelle Critique*, revista criada em 1948 pelo Partido Comunista Francês, cujos editores tinham opiniões estéticas estreitamente similares às opiniões dos editores da *Cahiers* (Fairfax, 2021, pp. 238-240); e a *Tel Quel*, revista literária francesa vanguardista publicada entre 1960 e 1982. Os editores da *Tel Quel* tinham diferentes opiniões sobre o PCF. Jean Thibaudeau (membro do PCF) e Marcelin Pleynet defendiam uma aproximação com o partido, enquanto Philippe Sollers e Julia Kristeva tendiam para o movimento *gauchiste*. Sollers e Kristeva seriam, inclusive, decisivos para a futura rejeição que a revista teve pelo PCF e para a adoção de uma orientação maoísta. Mas, entre 1967 e 1970, a *Tel Quel* colaborava com a *La Nouvelle Critique*, e os editores da *Cahiers*, que frequentavam as reuniões do “*Groupe d’études théoriques*” da *Tel Quel*, passaram a ser influenciados pelo pensamento da revista (Fairfax, 2021, pp. 240-241).

Mais à frente, em sua obra, Fairfax (2021, p. 275) ainda aponta um outro motivo que influenciou a *Cahiers* a se aproximar do maoísmo: a Revolução Cultural na China, que ocorreu entre 1966 e 1976. O autor também pontua que:

Ao valorizar a noção de agitação social revolucionária, o maoísmo representava, no entanto, uma alternativa atraente para a esclerose do comunismo soviético para a esquerda internacional. No caso da França, o movimento maoísta, em seu auge, reuniu vários milhares de ativistas — em sua maioria jovens, altamente

educados e de origem burguesa — em um grande número de grupúsculos muitas vezes efêmeros, que se agruparam em torno de duas tendências principais. A primeira, representada principalmente pelo *Parti communiste français marxiste-léniniste* (PCFM-L), foi uma dissidência do PCF e desenvolveu uma variante mais dogmática e stalinizada do maoísmo. A segunda tendência, por outro lado, surgiu dos remanescentes da *Union des jeunesses communistes marxistes-léninistes*, um círculo de estudantes parisienses agrupados em torno de Althusser, que se dissolveu em 1968 e deu origem a organizações mais jovens, como a *Prolétaire ligne rouge*, a ‘teórica’ de Badiou *Union des communistes de France marxistes-léninistes* (UCFM-L) e dois grupos ‘*Mao-Spontex*’ (espontaneístas), o *Vive la révolution!* de inclinação anarquista (que se dissipou em 1971) e, o mais proeminentemente, a *Gauche prolétarienne* (GP) (Fairfax, 2021, pp. 275-276).

Em 1971, então, devido ao crescente descontentamento com o PCF e a influência da *Tel Quel*, a *Cahiers* passou a adotar uma orientação marxista-leninista-maoísta, que duraria pelos próximos dois anos, até o verão de 1973. Um marco dessa transição ao maoísmo é um texto lido no festival de cinema de Porretta-Terme, no dia 9 de outubro daquele ano, assinado por Comolli, Narboni e Bonitzer (Fairfax, 2021, pp. 274-275).

A *Cahiers* e o maoísmo

O primeiro ano do período maoísta foi marcado por uma continuação da produção que já vinha sendo feita nos anos anteriores. Já o segundo consistiu em preparações para o *Pour un Front culturel révolutionnaire*, colóquio organizado pela *Cahiers* durante o Festival de Avignon em 1973. Com o fracasso desse lançamento, a equipe editorial se dissipou. Comolli, Narboni e Aumont saem, e Daney e Serge Toubiana formaram o núcleo de uma nova equipe, que duraria até a

renúncia de Daney, em 1981. Essa nova fase da *Cahiers* foi marcada por um abandono do maoísmo, ainda que houvesse uma identificação forte com a esquerda radical (Fairfax, 2021, p. 203).

Sobre o período do *Front culturel*, Fairfax (2021, p. 289) diz que ele é frequentemente visto como uma época na qual “a reflexão sobre o cinema foi quase que completamente abandonada em favor da agitação política dentro de uma esfera cultural definida de forma amorfa”. A crítica cinematográfica desse período também era “explicitamente subordinada às exigências políticas”.

Durante esse período, de 1969 até 1972, há também de se destacar que a *Cahiers* publicou trabalhos críticos e históricos contínuos sobre o cinema soviético dos anos 1920. Traduções de textos de Eisenstein estavam presentes constantemente nas edições da *Cahiers* entre fevereiro de 1969 e janeiro-fevereiro de 1971. Além disso, ainda foram publicadas duas edições especiais sobre o cinema soviético, uma em maio-junho de 1970 e outra em janeiro-fevereiro de 1971. Apesar da situação política da Rússia pós-1917 e a França pós-1968 ter pouco em comum, já que o primeiro país estava sob um governo de um partido revolucionário de massa que havia derrubado o domínio czarista e estabelecido uma ditadura do proletariado, enquanto o segundo estava sob domínio burguês, os franceses haviam encontrado nos soviéticos uma inspiração para essa conciliação entre a produção estética e uma visão política fundamentada no marxismo. E todo esse trabalho da *Cahiers* sobre o cinema soviético só foi possível pois Aumont, tendo aprendido russo na École Polytechnique, pôde supervisionar o projeto de tradução, e Eisenschitz, que viajou a Moscou em 1969, pôde fornecer um apoio logístico (Fairfax, 2021, pp. 251-252).

Ismail Xavier também discorre sobre a influência de Eisenstein na *Cahiers* em certo momento de seu livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Como lembra o autor, num texto coletivo da *Cahiers*, publicado na edição de número 210, de março de 1969, Silvie Pierre, Comolli, Narboni, entre outros, asseguram a montagem descontínua (que rompe com a decupagem clássica) como a única forma não-reacionária de fazer cinema. Porém, Xavier também pontua que havia um certo desconforto na homenagem ao cineasta russo, visto que o seu cinema que tem um discurso claro e ‘diz’ as coisas era um tanto contraditório a ideia de ‘obra unitária’ que os redatores da revista atacavam (Xavier, 2005, pp. 146-147).

Em relação à preocupação da *Cahiers* quanto ao cinema contemporâneo, não se pode deixar de falar sobre as críticas feitas entre 1969 e 1971 ao que a revista chamaria mais tarde de ‘ficção de esquerda’. O termo, que só seria usado mais tarde nos anos 1970⁶, serve para descrever filmes como *Z (Z – A orgia do poder, 1969)* e *L’Aveu (A confissão, 1970)* de Costa-Gavras, *Le Temps de vivre (Tempo de viver, 1969)* de Bernard Paul e *Camarades (Camaradas, 1970)* de Marin Karmitz, que apresentavam temas políticos a partir de uma perspectiva de esquerda mas que, segundo a *Cahiers*, não faziam nenhuma crítica ao sistema em que estavam inseridos, já que adotavam sua linguagem sem questionar (Fairfax, 2021, pp. 255-256). Um dos poucos filmes que recebem uma crítica mais generosa é o *La hora de los hornos (A hora dos fornos, 1968)*, dirigido por Fernando Solanas e Octavio Getino, mas que, ainda assim, não é totalmente elogiado (Fairfax, 2021, p. 258).

6. O termo foi introduzido de forma contundente na *Cahiers* por Louis Skorecki em “Cinéma et histoire à Valence” (1976), *Cahiers du cinéma*, (268-269), 85-88.

No entanto, se engana quem achou que a *Cahiers* não faria elogios a filmes realizados no esquema de produção hollywoodiano. Os filmes de John Ford, por exemplo, seriam elogiados pela capacidade de “operar certa desmontagem no próprio sistema ideológico dentro do qual eles estão inseridos” (Xavier, 2005, p. 149).

É, ainda, importante salientar que, em 1971, a *Cahiers* publicou um comunicado que esclarece a compreensão da revista acerca da dualidade cinema/política à luz da teoria dos Aparelhos Ideológicos de Estado, de Louis Althusser. Numa linha de pensamento similar à do filósofo, a revista entendia que o cinema representava um local da luta de classes e que ele era capaz de absorver temas progressistas, mesmo sem questionar a dominação da ideologia burguesa (Fairfax, 2021, pp. 273-274). Althusser também foi importante, nos anos 1960, para a formação da crítica da *Cahiers* ao cinema mimético-representativo. Como fala Xavier (2005, p. 147), “é nitidamente althusseriana a crítica às ideias de continuidade, totalidade e desenvolvimento orgânico, as quais Althusser vincula essencialmente a tradição idealista (a dialética hegeliana seria o principal alvo de ataques em função da presença-chave de tais elementos no seu edifício)”.

E é, nesta linha althusseriana, que a *Cahiers* fez a distinção entre cinema idealista e cinema materialista, ou seja, uma distinção entre “os filmes que são pura manifestação acrítica do sistema de representação dominante vinculado à ideologia burguesa, e os filmes que estão dotados de uma atividade crítica no domínio dos métodos de representação (e não apenas diante de um real a ser tematizado)” (Xavier, 2005, p. 148). Essa distinção ainda seria, mais tarde, motivo de crítica por parte de Patrick Lebel, através da *Nouvelle critique*. Lebel identificava

na lógica da *Cahiers* uma simples troca dos termos: onde antes era o ‘real’, a *Cahiers* colocou ‘ideologia’, mantendo, assim, o essencialismo que a revista queria combater (Xavier, 2005, p. 151).

Assim, de maneira geral, Fairfax (2021, pp. 285-286) divide o período ‘marxista-leninista’ da *Cahiers* em três fases. A primeira é a fase ‘burguesa-progressista’, do ano de 1969, que é muito influenciada pelo Althusser e que, na verdade, não teria alterado a prática crítica da revista: os mesmos diretores ainda eram defendidos e o tema da luta de classes ainda não aparecia com força. A segunda, de 1970 a 1971, é a fase do ‘cinema materialista’, que foca nos trabalhos de cineastas como Straub, Oshima e os irmãos Taviani, mas que teria errado em achar que a ideologia burguesa desmoronaria assim que fosse exposta à luz da teoria crítica. E a terceira fase, do ano de 1972, é a do ‘anti-revisionismo’, que reconhecia que a política comanda a produção cultural e o trabalho. No entanto, Fairfax pontua que essa última fase ainda teria sofrido com um ecletismo na seleção de filmes a serem exibidos em Avignon e uma abordagem não teorizada para debatê-los.

A *Cahiers*, Godard e o Grupo Dziga Vertov

Falando, então, sobre a relação de Godard com a *Cahiers* pode-se dizer que o diretor era de fato um ponto de referência constante da revista. Além disso, a evolução política de ambos acontecia de forma, mais ou menos, alinhada. A radicalização do diretor durante os anos 1960, a aproximação com o maoísmo no fim da década e início dos anos 1970, e a reavaliação que fez mais tarde de seu cinema político exerceu uma influência sobre os críticos da *Cahiers*, que foram levados a aprofundar cada vez mais suas perspectivas políticas. Vale lembrar que Godard

havia sido um colaborador da revista e, por iniciativa de Narboni, em 1968, as críticas de Godard foram reunidas pela primeira vez em uma antologia⁷. É entre 1969 e 1971 que os laços entre o diretor e a revista se afrouxam, devido ao desprezo de Godard pelo alinhamento pró-PCF da *Cahiers* (Fairfax, 2021, p. 298).

Voltando ao início da relação entre essas partes, nota-se que os primeiros filmes de Godard já eram uma referência para muitos dos críticos da *Cahiers*. Tanto Comolli quanto Narboni publicaram críticas de filmes de Godard — *O pequeno soldado* (*Le petit soldat*, 1963) e *O desprezo* (*Le mépris*, 1963), respectivamente — logo após ingressarem na revista. De início, era comum a ênfase nas técnicas inovadoras do trabalho de Godard (Fairfax, 2021, p. 298).

Mas, já em 1965, Comolli (1965, p. 87) publicou uma crítica do filme *Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965), na qual ele argumenta que o futuro imediato do filme seria, na verdade, a era contemporânea. E, em 1967, a revista também publicaria uma resposta ao filme *A chinesa* (*La chinoise*, 1967), na qual Bontemps (1967, p. 34) descreve o filme como um ato político por causa da inter-rogação radical do cinema e Comolli (1967, p. 29) percebe a obra como o filme mais plástico e político de Godard. *A chinesa* pode, ainda, ser visto como um filme que marcou um início da relação entre Godard e o maoísmo, que se iniciou cerca de quatro anos antes da virada para o maoísmo da *Cahiers*.

7. A antologia foi editada por Jean Narboni e, posteriormente, traduzida para o inglês e editada também por Tom Milne. O livro inclui a última crítica publicada por Godard, nomeada de *Frère Jacques*, que foi publicada na edição de abril de 1960, sobre o filme *A um passo da liberdade* (*Le trou*, 1960), de Jacques Becker.

Em 1967, a *Cahiers* também publicou uma entrevista com Godard, com o título de *Lutter sur deux fronts*⁸, na qual Godard afirma que:

O cinema deve ir para todos os lugares. O que precisamos fazer é elaborar uma lista de lugares onde ainda não existe e dizer a nós mesmos - é para lá que devemos ir. Se não existir nas fábricas, temos que levar lá. Se não existir nas universidades, nós tem que ir para as universidades. Se não existir nos bordéis, temos que ir nos bordéis. O cinema tem de sair dos lugares onde existe e ir a lugares onde não existe. (Godard, 1986b, p. 296)

Outra importante entrevista de Godard havia sido em 1962, na qual ele discutiu a relação entre cinema e crítica cinematográfica (Fairfax, 2021, p. 299). Nessa entrevista, Godard diz:

Hoje eu ainda penso em mim mesmo como um crítico, e em certo sentido eu sou, mais do que nunca. Em vez de escrever críticas, faço um filme, mas a dimensão crítica está subsumida. Eu penso em mim como um ensaísta, produzindo ensaios em forma de romance ou romances em forma de ensaio: só que em vez de escrever, eu os filmo. (Godard, 1986a, p. 59)

O próximo filme de Godard depois de *A chinesa*, também de 1967, foi o *Week-end à francesa* (*Week-end*). Sobre esse filme, Fairfax (2021, pp. 301-302) fala que:

Week-end não apenas consistia em um ataque repulsivo à civilização burguesa contemporânea e uma ruptura definitiva com a indústria cinematográfica comercial (sinalizada pelo letrero ‘Fim de cinema’ nos créditos finais do filme), mas também consistia em um ponto zero de montagem cinematográfica, uma

8. *Lutter sur deux fronts* traduz-se, literalmente, para ‘Lutar em duas frentes’.

tabula rasa com base na qual Godard, em seu período marxista-leninista subsequente, poderia experimentar novos métodos de ‘construir’ imagens cinematográficas.

Uma visão semelhante a essa aparece na resposta de Jean-Pierre Oudart ao filme *One plus one* (1968), um filme de Godard que mistura documentário e ficção ao alternar entre as cenas de gravações e ensaios da banda Rolling Stones e cenas com discursos políticos. Oudart (1969, pp. 59-60), com uma linguagem mais próxima à da psicanálise, argumenta que o filme seria revolucionário por perceber a pobreza do significado ao descobrir o jogo do significante, que seria um vazio no qual pode ser traçada a promessa de todos os possíveis significados.

Em 1969, Godard mostra o filme *A Gaia Ciência* (*Le gai savoir*, 1969) no 19º Festival Internacional de Cinema de Berlim e Aumont (1969, p. 46) publica uma crítica chamando o filme de o primeiro filme inteiramente teórico da história do cinema. Porém, depois disso, as obras de Godard demoram para voltar às discussões da *Cahiers*.

Enquanto a revista discutia filmes de Straub, Jancsó, Buñuel, Kramer, Oshima e Glauber Rocha, os filmes do Grupo Dziga Vertov ficaram de lado. Embora possa parecer contraditório que filmes tão ligados à esquerda revolucionária tenham sido ignorados pela crítica de uma revista que vinha se alinhando também cada vez mais à esquerda, isso se explica se observarmos que, enquanto Godard, junto aos seus companheiros Jean-Henri Roger e Jean-Pierre Gorin, estavam próximos do movimento maoísta francês, a *Cahiers* estava alinhada à estratégia do PCF (Fairfax, 2021, pp. 302-303). O próprio nome, Grupo Dziga Vertov, pode ter sido visto como uma provocação, já que a *Cahiers* estava traduzindo diversos textos de Eisenstein, que era, para o Grupo

Dziga Vertov, dito ser um ‘revisionista’ oposto ao do ‘revolucionário’ Vertov — posição que Jean-Pierre Gorin (1974) reuiu mais tarde⁹.

Na verdade, tensões entre Godard e a *Cahiers* já aconteciam desde outubro de 1968, quando o diretor tirou seu nome do comitê de redação da revista. E as tensões aumentaram quando, em janeiro de 1969, na primeira edição da revista *Cinéthique*, Godard (1969, p. 12) é entrevistado e critica a *Cahiers* por sua subserviência ao proprietário, Filipacchi:

Da mesma forma o problema dos CAHIERS DU CINÉMA; nada mudou; eles são completamente prisioneiros - mesmo que soubessem o que escrever - se não quiserem parar a revista, escrevam o que precisa ser escrito, até que Filipacchi pare porque Filipacchi não pode publicar a CAHIERS MARXISTES-LENINISTES.

Apenas em maio de 1971, a *Cahiers* volta a falar de Godard, quando Bonitzer (1971, p. 41) publica seu artigo *Réalité de la dénotation*, afirmando que os filmes do Grupo Dziga Vertov, como *Vento do leste* e *Pravda*, ofereciam a possibilidade de abrir o cinema para a cena da economia política. E, na edição de outubro de 1971, pode-se dizer que a amizade entre a revista e Godard volta de fato.

Embora a dupla Godard/Gorin e a *Cahiers* ainda tivessem opiniões diferentes acerca dos grupos maoístas existentes — a revista ainda

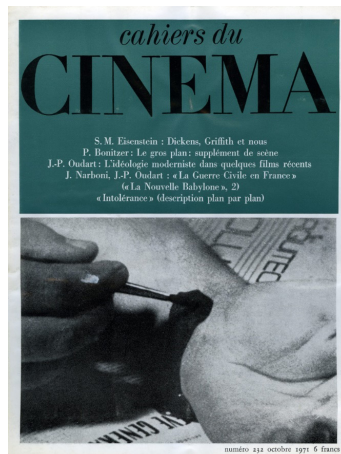
9. Em entrevista para Chistian Braad Thomsen, na revista *Jump Cut*, em 1974, Gorin diz que a preferência que o grupo teve por Vertov, na época, era porque ele vinha sendo ofuscado por Eisenstein e para se opor à forma como a glória de Eisenstein havia sido reconstituída na categoria da estética burguesa. No entanto, ele depois ressalta que ambos soviéticos eram ligados à organização política libertadora do povo russo e que, embora Eisenstein fosse mais tradicional e trabalhasse mais como um autor enquanto Vertov dissolvia sua individualidade nas forças da revolução, ambos eram dois extremos do mesmo corpo, ambos deviam ser estudados. Gorin ainda enfatiza: eles preferiam ambos!

era cética quanto aos grupos, enquanto Godard e Gorin eram próximos da corrente ‘Mao-Spontex’¹⁰, como o *Vive la révolution!* e o *Gauche prolétarienne* (Fairfax, 2021, p. 306) —, a Cahiers decide estampar sua capa com uma imagem do filme Vladimir e Rosa, do Grupo Dziga Vertov (*figura 1*).

Mais tarde, em 1972, são publicadas outras duas edições sobre os filmes do Grupo Dziga Vertov: a edição nº 238-239, de maio-junho (*figura 2*), e a edição nº 240, de julho (*figura 3*). As edições vão tratar, entre outros temas, sobre os filmes *Tudo vai bem*, *Lutas na Itália*, *Vento do leste* e *Pravda*.

Figura 1

Capa da revista com imagem do filme Vladimir e Rosa



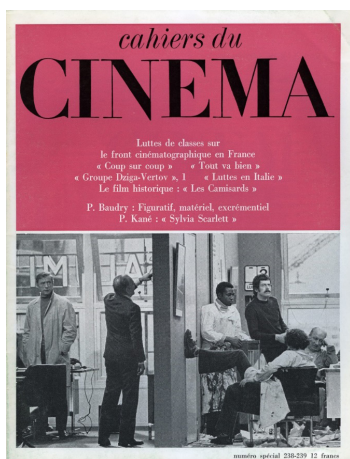
Cahiers du Cinéma. <https://www.cahiersducinema.com/boutique/produit/n232-octobre-1971/>

10. O termo ‘Mao-Spontex’ é um neologismo criado a partir da junção de ‘maoísta’ e ‘espontaneísta’, para designar um tipo de atividade política que faz uma junção do marxismo com o movimento libertário, principalmente durante as décadas de 1960 e 1970, na Europa Ocidental.

Na visão da revista *Cahiers*, mais especificamente do chamado Grupo Lou Sin (ou *Groupe Lou Sin d'intervention idéologique*), que foi um coletivo composto por editores da Cahiers e estudantes da Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris III; os primeiros filmes do período pós-1968 ainda carregavam traços do passado autoral de Godard. *Um filme como os outros* foi criticado por ter uma concepção musical da montagem, que imita o anarquismo e espontaneísmo do movimento, e *Sons britânicos* é desprezado pela filmagem empírica. *É Pravda* que foi considerada pela revista como a primeira tentativa de lutar em duas frentes: a política e do audiovisual. E, junto a *Vento do leste* e *Lutas na Itália*, *Pravda* formaria o trio de filmes que buscariam imitar a dialética 'prática-teoria-prática transformada' (Fairfax, 2021, p. 307).

Figura 2

Capa da edição n° 238-239

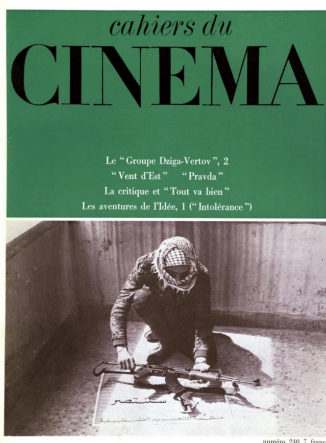


Cahiers du Cinéma. <https://www.cahiersducinema.com/boutique/produit/n238-239-mai-juin-1972/>

Depois de *Lutas na Itália*, a revista avalia que o grupo teria tentado se conectar com as massas em luta, o que levou à tentativa fracassada de fazer o filme *Até a vitória*; e depois, realizado uma sátira política em *Vladimir e Rosa*, e uma tentativa de unir o comercial e o revolucionário em *Tudo vai bem* (Fairfax, 2021, p. 309). Quanto ao filme *Aqui e acolá*, Serge Daney diz ter vomitado após uma exibição privada da obra no estúdio de Godard, devido ao seu impacto emocional (Fairfax, 2021, p. 316).

Figura 3

Capa da edição n° 240



Cahiers du Cinéma. <https://www.cahiersducinema.com/boutique/produit/n240-juillet-aout-1972/>

Por último, cabe aqui dizer que os textos da *Cahiers* sobre os filmes do Grupo Dziga Vertov também tiveram o papel secundário de diferenciar a perspectiva da *Cahiers* da perspectiva da revista *Cinéthique*, que já havia escrito bastante sobre o grupo. Embora ambas as revistas

tivessem em comum “a defesa de um cinema que traga em si a marca do processo de produção, ao invés de tentar apagar os traços que o denunciam como objeto trabalhado e como discurso que tem por trás uma fonte produtora e seus interesses” (Xavier, 2005, p. 158), a *Cahiers* acusava a *Cinéthique* de vanguardismo e de praticar um sectarismo estéril (Xavier, 2005, p. 159).

Conclusão

É possível que alguém se pergunte qual a importância de retomar a história da *Cahiers du Cinéma* e do Grupo Dziga Vertov hoje. Primeiramente, os filmes do Grupo Dziga Vertov são obras que demoraram para chegar ao Brasil. Foi só em 2005, com uma mostra no Centro Cultural Banco do Brasil, que os filmes foram exibidos pela primeira vez no país (Almeida, 2005, p. 6). Além disso, os filmes continuam sendo, mesmo após cerca de cinco décadas desde suas realizações, obras que propõem um cinema disruptivo, revolucionário, contrário à assinatura autoral e ao modelo hollywoodiano, ainda predominante nas salas de cinema. O estudo do Grupo Dziga Vertov permite uma compreensão maior de filmes que desafiam as formas narrativas e estéticas tradicionais e que podem inspirar cineastas a explorar novas formas de expressão cinematográfica ao abordar questões pertinentes à realidade brasileira.

Trazer para o português a discussão feita pela *Cahiers* antigamente é também uma forma de fomentar discussões nos países lusófonos sobre filmes que vêm sendo feitos com temas políticos e que, mais especificamente no Brasil, têm retratado acontecimentos e debates recentes da política brasileira, como os protestos de Junho de 2013, a retirada de Dilma da presidência, a prisão e liberdade de Lula,

o Governo Bolsonaro, entre outras questões sociais como racismo, machismo, preconceito com pessoas fora do padrão heteronormativo, apologias à ditadura militar, etc.

Referências

Almeida, J. (2005). *Grupo Dziga Vertov*. Witz.

Arcary, V. (2008). Maio de 68: a última onda revolucionária que atingiu o centro do capitalismo. *Acta Scientiarum: Human and Social Sciences*, 30(2), 203-209.

Aumont, J. (1969). Berlin 69. *Cahiers du cinéma*, 215, 41-46.

Bonitzer, P. (1971). “Réalité” de la dénotation. *Cahiers du cinéma*, 229, 39-41.

Bontemps, J. (1967). Une libre variation imaginative de certains faits (La Chinoise). *Cahiers du cinéma*, 194, 30-34.

Comolli, J. L. (1965). À rebours? (Alphaville). *Cahiers du cinéma*, 168, 86-87.

Comolli, J. L. (1967). Le point sur l’image (La Chinoise). *Cahiers du cinéma*, 194, 29-30.

Fairfax, D. (2021). *The red years of Cahiers du Cinéma (1968-1973): volume I: ideology and politics*. Amsterdam University Press.

- Godard, J. L. (1986a). From critic to film-maker: Godard in interview (extracts). In: Hillier, J. (Ed.), *Cahiers du Cinéma: 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood* (pp. 59-67). Harvard University Press.
- Godard, J. L. (1986b). Struggling on two fronts: Godard in interview with Jacques Bontemps, Lean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean Narboni (extracts). In: Hillier, J. (Ed.), *Cahiers du Cinéma: 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood* (pp. 294-299). Harvard University Press.
- Godard, J. L. (1969). Un cinéaste comme les autres: entretien avec Jean-Luc Godard par Jean-Paul Cassagnac et Gérard Leblanc. *Cinéthique*, 1, 8-12.
- Godard, J., Milne, T., & Narboni, J. (1972). *Jean-Luc Godard Par Jean-Luc Godard. Godard on Godard: Critical Writings... Edited by Jean Narboni*. Editado e traduzido do francês por Tom Milne. Secker and Warburg.
- Gorin, J. P. (1974). Filmmaking and history: Jean-Pierre Gorin interviewed by Christian Braad Thomsen. *Jump Cut*, 3, 17-19. <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC03folder/GorinIntThomson.html>
- Gutierrez, M. A. (2021). Uma vez mais: de volta aos debates sobre cinema e ideologia. *Rebeca*, 10(1), 315-338.
- Matos, O. C. F. (1989). *Paris 1968: as barricadas do desejo*. Editora Brasiliense.

Oudart, J. P. (1969). Dans le texte (One Plus One). *Cahiers du cinéma*, 213, 59-60.

Skorecki, L. (1976). Cinéma et histoire à Valence. *Cahiers du cinéma*, (268-269), 85-88.

Xavier, I. (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Paz e Terra.

ECOS DE CARAVAGGIO: CHIAROSCURO EM O PODEROSO CHEFÃO

Bernardo Fontaniello¹
Francine Ferreira de Nardi Golia²

“I believe in America. America has made my fortune. And I raised my daughter in American fashion”. Tais as linhas que iniciam *O poderoso chefão*, de 1972, dirigido por Francis Ford Coppola e baseado no livro de Mario Puzo. São as palavras que o agente funerário Amerigo Bonasera declama para seu *padrinho*³, Don Vito Corleone, o *cappo di tutti cappi*⁴ da máfia ítalo-americana numa Nova Iorque de

-
1. Doutorando em Comunicação pelo PPGCom/UNESP Professor substituto do curso de Jornalismo da UNESP.
bernardo.fontaniello@unesp.br
 2. Mestranda em Comunicação pelo PPGCom/UNESP. Bolsista de mestrado FAPESP.
francine.golia@unesp.br
 3. No sentido que se dá a padrinho nas organizações criminosas ítalo-americanas, ou seja, àquele chefe mafioso que cuida de seus comandados e afiliados como se fossem afilhados da tradição romana católica. O respeito para com o padrinho da Máfia é como um ato divino, balizado no batismo da influência
 4. Em português, o chefe de todos os chefes, instância máxima na Cosa Nostra, braço siciliano da máfia italiana e ítalo-americana.

meados dos anos 1940. Bonasera tem com o Don no dia do casamento de sua filha Connie, quando a tradição siciliana infere que o padrinho não pode negar um pedido de seus afilhados. O agente funerário está sedento de vingança contra os rapazes que espancaram e abusaram de sua filha; porém Bonasera só vem ao Don quando a justiça do Estado falha e ele se vê de mãos atadas para defender sua menina.

Quando afirma que acredita na América, que ficou rico naquele país e criou sua filha à maneira deles, Bonasera parece dizer que acredita na justiça do Estado, a qual deveria ser imparcial e justa, mas diz isso para um criminoso de vasto poder que encarna a perversão do sistema legal estadunidense e a falta de confiabilidade nas instituições.

Com menos de cinco minutos de filme, Coppola ambienta a contradição do *american way* do pós-guerra e a falência do Estado nas mãos do crime, usando de poucas linhas de diálogo tiradas do meio de um capítulo do livro de Puzo (2008, p. 38) para compor o texto de abertura de um filme que irá expor e contrapor as luzes e sombras de problemas sociais da sociedade estadunidense do pós-Segunda Guerra, da Guerra do Vietnã, dos conflitos raciais e todo o caldo cultural e social das décadas de 1960 e 1970; problemas esses ficcionados por meio de narrativas que se ambientam entre os anos 1940 e 1950. Rancière afirma que para se pensar o real basta abordá-lo de uma perspectiva ficcional (2009, p. 58), o que parece ter sido a intenção tanto de Puzo no livro quanto de Coppola no filme - cujo roteiro ele dividiu com Puzo.

Em março de 2022, completaram-se cinquenta anos do lançamento de *O poderoso chefão* nos cinemas, o que reavivou o interesse pelo longa de Coppola. Também nesse ano, o serviço de *streaming* *Paramount+* lançou uma série ficcional em dez capítulos, *The offer*,

baseada na saga de Albert S. Ruddy para produzir *O poderoso chefão* e romantizando para o *streaming* os conturbados bastidores da produção do filme.

A série, baseada nas lembranças de Ruddy sobre seu trabalho em tirar do papel o texto de Puzo e projetar na tela a visão de Coppola, apresenta uma narrativa semi-fantasiada ao exagerar nos acontecimentos para fruir o interesse do público em acompanhar dez episódios da história de um novato produtor de Hollywood que tenta montar aquela que se tornaria uma das obras cinematográficas mais célebres e aclamadas da indústria cultural.

Dessa forma, *The offer* reaviva a leitura de *O poderoso chefão* a partir de um ângulo da indústria cinematográfica, não apenas do sentido estético dos milhares de críticos e críticas que se debruçaram ali desde 1972, mas a partir da plasticidade do filme, do trabalho de Gordon Willis na fotografia, e de como a construção poética de uma obra se desdobra em percepção estética e, novamente, em poética e em estética, num ciclo de produção e interpretação que nutre a indústria midiática.

Além da narrativa sequencial, a arte cinematográfica também é plástica. A fotografia de Gordon Willis para *O poderoso chefão* usa da plasticidade da pintura para compor os quadros cinematográficos, aliando a técnica à narrativa. Tido como um marco do uso de luz e sombra no cinema da nova Hollywood, *O poderoso chefão* traz ecos das obras de Michelangelo di Caravaggio em sua cinematografia.

As técnicas e a poética de Caravaggio apresentam dramaticidade por meio do uso revolucionário do *chiaroscuro*, ou claro-escuro, contrastando luz e sombra, que valorizam o efeito plástico, direcionando a atenção e o olhar do público de maneira intencional. As variações

de luminosidade em suas composições, modelam formas e projetam sentimentos, que caminham entre conflituosas sensações de vestígios de vida e morte.

O realismo e o naturalismo do artista, ao apresentar a natureza tal como é, e ao realizar pinturas de gênero, isto é, contendo cenas de representação da vida cotidiana, oferecem uma espécie de organização compositiva dentro das cenas que trazem um ritmo à leitura de seus quadros.

Nesse sentido, a representação imagética contida nas obras de Caravaggio operam como um teor dramático, elaborado principalmente a partir das escolhas e do enfoque que o artista optava ao utilizar recortes e determinados enquadramentos em suas representações figurativas, que também auxiliam e influenciam diretamente na percepção do observador, trazendo impressão de proximidade.

Neste texto abordar-se-ão o contexto da nova Hollywood, as relações entre a fotografia de *O poderoso chefão* e as técnicas plásticas de Caravaggio e, por fim, produzir-se-á uma análise da cena de abertura do filme a partir dessas elucubrações e da articulação de técnicas cinematográficas, para que se possa compreender como a *poiesis* se torna *aisthesis* a partir da experiência sensível do público ao consumir uma obra cultural.

O cinema da nova Hollywood - ou quando o autor supera o produtor

Durante a primeira metade do século XX, o cinema de massa produzido nos EUA foi dominado pelas grandes produções dos estúdios, comandadas por produtores e que visavam, de certa forma, o puro entretenimento como seu fim. Mesmo que influenciados por obras

estrangeiras de um cinema mais cru e combativo, as grandes produções de Hollywood não costumavam tocar nas grandes temáticas sociais que assolavam àquela sociedade (Silva, 2016).

Havia os grandes musicais da *Metro*, os clássicos do horror da *Universal*, e os ratos e coelhos animados da *Disney* e da *Warner* - um cinema marcado pela produção midiática para as massas que se distancia da produção artística do filme, do *trabalho de autor*. Os roteiros eram encomendados ou recebidos pelos estúdios e julgados num ambiente corporativo, inclusive uma prática que se mantém viva mais uma vez após os grandes blockbusters dos anos 1970 e 1980.

Em fins da década de 1960, no entanto, influenciados por escolas estrangeiras de cinema, como a *nouvelle vague* francesa, e com realizadores vindos da formação acadêmica em cinema - boa parte pelo curso de Cinema da UCLA (University of California, Los Angeles) -, surge uma nova formatação da produção filmica em Hollywood, o *cinema de autor* (Biskind, 2013; Silva, 2016).

São os realizadores do filme, ou seja, seus diretores, roteiristas, fotógrafos e intérpretes que vão ditar o ritmo e a intenção da produção, mesmo que balizados pelos estúdios milionários, mas que agora servem como aporte financeiro na produção - num embate entre a criação e o financiamento. Tem-se em *Bonnie e Clyde - uma rajada de balas* e em *A primeira noite de um homem* (ambos de 1967) os marcos iniciais dessa nova era das produções hollywoodianas (Biskind, 2013; Silva, 2016).

Esse “novo” cinema estadunidense parecia querer unir a realização de filmes à realidade dos EUA, como produções que refletissem, de certa forma, o espírito daquele tempo e é nesse contexto que Mario Puzo lança seu livro *O poderoso chefão* (1969), obra que escancarava

alguns dos maiores problemas daquela sociedade em fins dos anos 60. Com o sucesso do livro, a *Paramount* compra de Puzo os direitos de adaptação e delega ao produtor Albert S. Ruddy a tarefa - hercúlea - de transpor essa história para a tela grande - história que o próprio Ruddy vai contar cinquenta anos depois em *The offer*, romantizando em série os bastidores da produção.

Caravaggio: uma breve análise à luz de suas obras

Assim como Vito Andolini, nascido em Corleone na Sicília, viria a ser conhecido como Vito Corleone, Michelangelo Merisi ficou lembrado como Caravaggio, a região da Lombardia em que nasceu por volta de 1570. Caravaggio foi um pioneiro na escola barroca de pintura, tendo produzido principalmente obras que retratavam santos ou figuras do cristianismo em representações anatomicamente realistas e como forte uso da técnica de *chiaroscuro*, ou claro-escuro, na qual há uma valorização das sombras duras e luzes fortes que contrastam entre si na construção imagética de figuras e cenários pintados (Longhi, 2012).

Na Renascença o mundo da arte tinha como centro Florença e Veneza. Após, e em virtude de um processo de revitalização, com a contra-reforma, a igreja passa a convocar os artistas católicos para que endossassem a autoridade da Igreja e a expressarem as Escrituras de forma perceptível para os fiéis. Assim temos na arte barroca uma intensificação do conteúdo emocional e do realismo convincente e o deslocamento do centro das artes para Roma.

Um dos pioneiros dessa mudança foi Caravaggio. O pintor buscava seus modelos entre pessoas comuns e cotidianas, não tinha apreço pela nobreza, nem pela beleza clássica idealizada, realizando inúmeras

pinturas realistas de cunho religioso. Temas fundamentais como luz x trevas, vida x morte, bem x mal são elucidados em suas obras através do jogo de luz e sombras, o claro-escuro.

Em suas pinturas, Caravaggio vai de encontro com a veracidade sensível e ao espectro da vida real, reproduzindo tanto o esplendor quanto a sórdida materialidade da existência humana. *A Ceia em Emaús (1600-1601)* é caracterizada pela presença de um Jesus Cristo jovem e robusto que encontra seus discípulos após a ressurreição. A fisionomia de Cristo, tão diferente do habitual, possibilita dramaticidade intrínseca à cena. A luz entra pela esquerda e irradia de Cristo não só para a mesa, mas para os rostos de seus discípulos. A sombra do estalajadeiro que se encontra próximo e à esquerda de Cristo, não recai sobre Jesus, mas sim projeta-se para a parede ao fundo, resultando em uma cena naturalmente dramática, procedente das tonalidades eleitas pelo pintor. (Beckett, 1997).

Essa mesma luz, resplandece no discípulo à direita, que abre os braços em um gesto dramático. Ao reconhecer Jesus, há uma reação súbita e seus braços esticados remetem à crucificação. É o escorço desse braço que traz aproximação e aponta para o observador, em contraste ao outro discípulo em primeiro plano na tela, este também é representado tendo uma reação súbita, porém mais contida com a aparição de Cristo, é o seu cotovelo que projeta-se para fora da pintura, conduzindo o olhar de quem a observa.

A natureza-morta, representada pela cesta de frutas outonais que paira no limiar da mesa, oscila para o espaço do observador, ela está na borda, referenciando aproximação e aparição de Cristo. Segundo Beckett (1997), as frutas já estão em processo de envelhecimento, e

foram escolhidas pelo pintor, de acordo com a conotação simbólica: a romã representa a coroa de espinhos e as uvas simbolizam o sangue de Cristo, já as maçãs e figos, o pecado original. Dessa forma, Caravaggio conta uma história por meio de vários elementos na obra. Ao focalizar o essencial, há uma narrativa que é explicitada através da luz e sombra.

Figura 1

Cena in Emmaus (1600-1601)



File:Caravaggio - Cena in Emmaus.jpg, 2010.

Ao receber a encomenda de pintar um quadro de São Mateus, que ficaria no altar de uma igreja em Roma, o santo deveria ser retratado recebendo inspiração divina, advinda de um anjo, para escrever o evangelho. Entretanto, Caravaggio retrata o santo como um pobre trabalhador idoso. Com os pés sujos e cabelos ralos, São Mateus franze o cenho e segura desajeitadamente o livro, em que o anjo o auxilia a escrever,

segurando e guiando as mãos do santo (à esquerda). Como resultado, a pintura foi repudiada pela igreja, levando o pintor a uma segunda tentativa da mesma cena, agora mais ascética (Gombrich, 2017).

Com o segundo quadro (à direita), Caravaggio retrata um anjo divinal que flua sob tecidos e desce à cena, assim, mantém-se fiel às idealizações e convenções tão comuns à época a respeito de como um anjo e um santo deveriam ser representados. Os olhos de São Mateus voltam-se à figura celestial em um misto de temor e atenção, dessa vez, o santo se debruça sobre o livro e consegue segurar a pena sem necessitar de auxílio. Entretanto, em ambas versões, a luz apresenta-se essencial para a dramaticidade da cena, “as figuras se projetam na claridade ou são absorvidas pela penumbra. É um contínuo deslizamento da sombra para a luz e, reciprocamente, da luz para a sombra” (Rizolli, 2010, p. 599).

Figura 2

Duas versões de San Matteo e l'angelo (1602)



File:San Matteo e l'angelo.jpg, 2010; File:The Inspiration of Saint Matthew by Caravaggio.jpg, 2006.

Assim como em *Vocação de São Mateus (1599)*, a luz torna-se responsável por dirigir a atenção do observador para o grupo de homens que está sentado à mesa, pois adentra a cena pelo lado direito e não como se espera, da janela ao fundo. É justamente o contraste criado entre luz e sombra que valoriza o efeito plástico, gerando menores tonalidades de cores e trazendo volume aos corpos ali desenhados. Os rostos dos personagens centrais são extremamente expressivos e apresentam olhares que são intensificados por uma espécie de temor, enquanto outros estão distraídos e não se importam com a presença de Cristo.

Figura 3

Vocazione di san Matteo (1599)



File:Michelangelo Caravaggio 040.jpg, 2005.

Caravaggio, ao dar vazão à escuridão e contrastá-la com a iluminação artificial, fornece efeitos plásticos e reflexos de maneira que seus personagens tornem-se centrais à cena. Além do realismo repleto de dramaticidade e expressividade emocional, em suas composições o pintor mostra ao observador, que as imagens dependem de luz para criar cenas dramáticas.

Suas pinturas estão imbuídas de força, sentimentos e movimentações. Entretanto, esse movimento só pode ser observado mediante a presença de uma luz pontual que invade a cena, e é nela que seus personagens são revelados e se apresentam. Da mesma forma, o cinema, através da iluminação cênica proporciona uma experiência visual estética e interfere na composição narrativa que é desenvolvida frame após frame. A influência de Caravaggio no cinema, portanto, vai além do uso de luz e sombra e de uma representação plástica. *O poderoso chefão* usa esse contraste de luz e cor saturada com sombras duas para representar uma sociedade falida, que vê na figura de um criminoso o papel que caberia ao Estado.

Caravaggio e Coppola: luz e sombra como revelação de um estado social

Quando Coppola aceita filmar o livro de Puzo, as relações estéticas entre a queda de Michael Corleone e os problemas dos EUA tanto nos anos 70 (Vietnã, violência social e racial, guerra às drogas) e anos 40 (consequências das Guerras, acirramento da violência de gangues e da máfia, falsa sensação de segurança, macarthismo) deveriam se tornar poéticas para que pudessem ter um sentido na tela além da interpretação do leitor; a plástica do filme deveria, portanto, usar de técnicas de

fotografia, cinematografia e ambientação para demonstrar esse mundo de sombras escondidas às vistas de uma era de aparente bonança.

Diferente de outras produções que tratavam a máfia ítalo-americana de forma lúdica e fantasiosa, muitas vezes sem um ator ou atriz italianos em destaque, em *O poderoso chefão* Coppola queria abordar a máfia de forma realista, o mais verossímil que a ficção pode fazer, de forma a seguir o livro de Puzo e apresentar na tela grande uma representação de parte da sociedade estadunidense que se esconde às sombras em meio àquela forte luz que se costuma projetar como a verdadeira face da América.

Para tanto, Willis e Coppola se utilizaram da plasticidade de Caravaggio para compor os quadros de *O poderoso chefão* de forma que as questões sensíveis vindas da compreensão da obra literária pudessem ser percebidas na narrativa cinematográfica como escolhas da produção.

O uso da construção cênica de Caravaggio em *O poderoso chefão* deixa perceber claramente o momento em que a *poiesis* se transmuta em *ahestesis*. A sombra dura, que delimita os contornos das cenas do filme aliada às cores saturadas e quentes fotografadas por Willis constroem um ambiente de oposição entre luz e sombra, cor e falta de cor, que podem ser interpretadas, compreendidas como oposição entre bem e mal, entre o *american way of life* e a falência do Estado, entre o Michael Corleone herói da Segunda Guerra e o Michael Corleone que afundou em meio aos crimes da própria família. A seguir reproduzem-se duas telas, uma pintada por Caravaggio por volta de 1605 e outra fotografada por Gordon Willis em 1971, para ilustrar estas discussões:

Figura 4

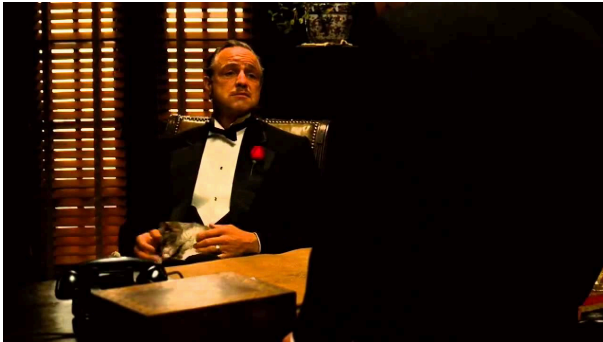
San Girolamo scrivente (circa 1605)



File:Saint Jerome Writing-Caravaggio (1605-6).jpg, 2011.

Figura 5

O escritório do Don



Coppola, 1972 (captura de tela pelos autores).

Inserido no contexto da nova Hollywood, do cinema de autor, *O poderoso chefão* demonstra um certo paradoxo entre temáticas e sua representação plástica. André Barzin afirmava que o cinema deve ser realizado e produzido a partir da fotografia, da captura da luz e delimitação das sombras e, a partir daí, imprimir a realidade a qual se debruça (Xavier, 2005) e, de certa forma, o cinema de autor que se fez nos EUA tinha tal preocupação, não como um manifesto anti-montagem, mas uma forma de unir as veias abertas da sociedade à narrativa fílmica.

À sua maneira Coppola faz isso, já que pela primeira vez no cinema de gangsters traz uma visão realista da coisa e a trata como problemática social e não uma espécie de faroeste urbano, como era costumeiro do cinema anterior; mesmo assim, o visual do filme, sua plasticidade fotográfica captura essa verdade num espectro direcionado e construído, que demonstra as intenções dos autores mas que também deixa espaço para a interpretação lúdica do espectador. Se fosse um documento de ficção tratando da queda de Michael Corleone não seria o pai dele, Don Vito, o personagem mais marcante e celebrado pelos fãs do filme ao longo desses cinquenta anos desde a estreia.

Há incontáveis peças licenciadas com a cara de Brando como o Don: bonecos, pôsteres, bustos, enfim, um sem-número de produtos. Aquela figura construída por Puzo - e, posteriormente, por Coppola, Willis e Brando - para ser uma representação do que há de podre e errado no cerne dos EUA e como a sociedade lida com isso se tornaria celebrada na cultura pop, muitas vezes com a compreensão do público se fixando totalmente oposta ao que teria sido a intenção dos realizadores da obra em 1972.

Talvez esse seja um exemplo de que o cinema de autor produzido no contexto da indústria cultural estadunidense para o grande público viria a se tornar o grande cinema *blockbuster* com filas intermináveis, assim como as sequências, *spin-offs*, *reboots*, que desde fins de 1970 domina a indústria filmica global.

Muitos dos realizadores da nova Hollywood se engajaram em franquias de grande sucesso de uma forma ou de outra, tendo atualmente o ápice da algoritmização da cultura em uma nova era de produtores, com as métricas de mercado moldando a produção cultural pelas mãos de títeres dos grandes produtores dos estúdios, assim como faziam os Corleones com aqueles que estavam em seus bolsos.

Se Willis e Coppola tomaram emprestados a pictorialidade de Caravaggio para demonstrar as temáticas de sua história e assim envolver a narrativa em mais camadas de compreensão, também mudaram a maneira como muitos filmes seguintes usariam das sombras duras, da saturação das cores e da ambientação quase lúdica para compor uma história que, de um jeito ou de outro, quer usar da linguagem do cinema para tratar das questões sociais e culturais da realidade a sua volta. Ficcinar a verdade para discutí-la, conforme aborda Rancière (2009, p. 58)

A cena de abertura de *O poderoso chefão*

Um câmera em *close* foca em Salvatore Corsitto no papel do agente funerário Amerigo Bonasera. Há uma grande sombra que esconde o cenário, deixando apenas o rosto do ator aparente. Ao tempo que Corsitto interpreta sua fala, a câmera vai lentamente se afastando e começamos a perceber onde estamos, uma espécie de sala ou gabinete.

A cor no rosto de Corsitto é forte e saturada, nas partes que não estão cobertas pela sombra dura e profunda da fotografia.

Enquanto o plano da câmera vai se abrindo, percebemos que Bonasera fala a alguém, que está de costas e vemos apenas uma silhueta em *close* desta figura, muito mais sombreada que o funerário e descansando a cabeça com a mão no rosto, postura que emana poder. Uma inflexão na fala de Corsitto faz com que a figura escura tome uma ação: tira a mão do rosto e sugere a alguém que sirva algo ao homem que está sentado à sua frente, no que é atendido com um copo de alguma bebida servida por um terceiro personagem que logo volta às sombras da sala.

O afastamento da câmera continua até enquadrar a figura de costas, à esquerda do quadro, com Bonasera à direita e ao fundo, em foco. Corsitto na pele de Bonasera se levanta e vem falar ao ouvido da figura, numa atitude de respeitosa submissão, sussurrando algo que não ouvimos.

A câmera corta pela primeira vez e vemos um dos quadros mais lembrados da história da cultura ocidental: Marlon Brando, pela primeira em foco como Don Vito Corleone, o *cappo* da família Corleone de Nova Iorque e Nova Jersey, o mais poderoso chefe da máfia ítalo-americana.

Com dois minutos e cinquenta segundos, Coppola e Willis compõe a cena que ambienta todo o tom do filme; demonstra o poder depositado pelas pessoas em um alguém tão poderoso que desempenha um papel relegado ou não prestado pelo Estado, um ente criminoso de tamanha grandeza que no dia do casamento da sua filha atende como um bom padrinho as solicitações de seus muitos afilhados em troca não de dinheiro mas da manutenção de poder e influência sobre aquela comunidade.

Como numa tela de Caravaggio, há na cena de abertura o embate de luz e sombras, a cor forte e saturada em oposição a falta de cor, o que pode ser compreendido como não apenas o jogo do bem contra o mal mas como o choque de uma sociedade que, na falta ou omissão do Estado, se perverte e decai para que um Estado paralelo resolva suas demandas, sejam elas quais forem.

Bonaserá procura o Don para que vingue a honra de sua filha, que foi espancada por dois homens, um deles o pretendente da moça. Pede ao padrinho que mate os criminosos, e pede isso depois que o sistema judicial falhou consigo e Bonaserá viu os agressores saírem impunes da justiça. “Tem que ir ao Don Corleone” foi o que Bonaserá ouviu da mulher.

Corsitto, o ator, demonstra que Bonaserá, o personagem, não quer estar ali, preferia que seus problemas se resolvessem pelas vias legais; não quer dever um favor ao padrinho. Corleone ainda pergunta o porquê de não vir a ele primeiro, como se Bonaserá não precisasse do Estado, pois já tem a família - Corleone, nesse caso.

Todos esses significados se fazem compreender por quase três minutos de filme, dois planos divididos por um corte de câmera e com a ambientação cenográfica coberta em sombras intensas que servem como uma alusão às trevas que se escondem no âmago de todas as sociedades.

Conclusão

As obras de Caravaggio foram elaboradas a partir da dramaticidade que é explorada por meio da dualidade entre luz e sombra, logo, as pinturas são produto do olhar do pintor da mesma forma que uma

cena é produto de quem a realiza - em *O poderoso chefão*, destacamos o trabalho de Willis, Coppola e Puzo.

Assim como toda forma de arte, o cinema fala sobre o mundo no qual se insere, suas poéticas tocam o público que em uma experiência sensível tomam para si tal narrativa e a reconstruem em sua própria compreensão. Desta maneira, por cinquenta anos, o público vem assimilando as narrativas de *O poderoso chefão*, transformando os significados e criando novos.

Se a intenção de Coppola, Puzo, Willis ou ainda Ruddy era mostrar as sombras que caíam sobre a sociedade estadunidense por meio da queda de Michael Corleone pouco importa, o que cabe destaque é a maneira como esses realizadores conseguiram construir uma narrativa que capturou a atenção do público nesse anos todos desde o lançamento, se tornando uma parte importante da cultura popular do ocidente e um dos filmes mais aclamados da história.

O poderoso chefão alia a tecnicidade plástica do cinema à construção de uma trama que traça paralelos aos problemas reais de um mundo real e que, por esta razão, atinge o público e gera uma reação nele, acionando os mecanismos de reconhecimento e alteridade que fazem parte da experiência sensível do consumo de produtos midiáticos e culturais.

Apesar de ser um filme que inova no uso da fotografia para compor a narrativa, *O poderoso chefão* ainda apresenta aspectos clássicos da montagem e construção do filme que perpassaram a indústria estadunidense desde de David Wark Griffith.

Sergei Eisenstein discorre sobre o cinema de Griffith em *A forma do filme* (2002a, pp. 182-185), dizendo que as inovações técnicas que ele

trouxe, como a repetição de quadro paralela - ou montagem paralela -, fizeram com que o cinema fosse algo a mais que o mero entretenimento que se tinha na produção anterior e contemporânea dos EUA. Isto é, diz que Griffith foi pioneiro em pensar a montagem do filme como um aspecto narrativo, ajudando a contar uma história, que seria mais que um folhetim passageiro, mas algo que marcasse a percepção do público.

O próprio Eisenstein (2002b) trabalhava a montagem de uma forma mais voltada a interpretação que a técnica escancarada na tela, ao propor que a compreensão de um filme não para nele mesmo, mas se dá na percepção de cada espectador com aquela obra.

Como o cinema de Coppola e seus contemporâneos vinha de uma experiência acadêmica, ele partilhava dessas escolas de filmagem e montagem, fazendo que seu trabalho como diretor bebesse de ambas as técnicas, além das influências dos cinemas novos dos anos 60. Este caldeirão de referências e percepções faz de *O poderoso chefão* um filme que subverte algumas técnicas tradicionais da cinematografia para construir uma nova forma de contar uma história através de quadros em movimento.

Referências

Beckett, W. (1997). *História da Pintura*. Editora Ática.

Biskind, P. (2013). *Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood: easy riders, raging bulls*. Intrínseca.

Coppola, F. (Diretor). (1972). *O poderoso chefão* [Filme]. Paramount Pictures; Alfran Productions.

Eisenstein, S. (2002a). *A forma do filme*. Zahar.

Eisenstein, Sergei (2002b). *O sentido do filme*. Zahar.

File:Caravaggio - Cena in Emmaus.jpg. (2010, maio 5). In *Wikimedia Commons*. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio_-_Cena_in_Emmaus.jpg

File:Michelangelo Caravaggio 040.jpg (2005, maio 19). In *Wikimedia Commons*. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_Caravaggio_040.jpg

File:Saint Jerome Writing-Caravaggio (1605-6).jpg (2011, maio 16). In *Wikimedia Commons*. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Jerome_Writing-Caravaggio_\(1605-6\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Jerome_Writing-Caravaggio_(1605-6).jpg)

File:San Matteo e l'angelo.jpg (2010, outubro 6). In *Wikimedia Commons*. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Matteo_e_l%27angelo.jpg

File:The Inspiration of Saint Matthew by Caravaggio.jpg (2006, outubro 5). In *Wikimedia Commons*. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Inspiration_of_Saint_Matthew_by_Caravaggio.jpg

Fletcher, D. (2022). *The offer* [Filme]. Filmes DxD; A Companhia da Montanha Branca; Black Mass Productions; Estúdios de televisão Paramount

Gombrich, E. (2019). *História da Arte*. LTC.

Little, S. (2007). *Ismos. Para entender a arte*. Lisma.

Longhi, R. (2012). *Caravaggio*. Cosac & Naify.

Proença, G. (2010). *História da Arte*. Ática.

Puzo, M. (2008). *O poderoso chefão*. BestBolso.

Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível: estética e política*. Editora 34.

Rizzoli, M. (2010). *Sobre a tradição e o novo. Caravaggio: alguns apontamentos* [Trabalho apresentado]. ANPAP: 19o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”. Cachoeira, BA, Brasil. https://anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/marcos_rizolli.pdf

Silva, T. G. da (2016). Do sistema de estúdios à Nova Hollywood (1920-1980). *Revista de História da Univ. Estadual de Goiás*, 5(2), 233-261. revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/4951/3848

Xavier, I. (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Paz e Terra.

AFTERSUN: ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS EM UMA AUTOBIOGRAFIA EMOCIONAL

Lucas Fontanella Ferraz¹

O cinema, como uma forma de expressão artística, detém a incrível capacidade de conduzir o espectador a um vasto espectro de realidades diversas, permitindo-lhe vivenciar experiências emocionais verdadeiramente singulares e ímpares. A combinação sinérgica e harmônica de uma miríade de elementos cinematográficos, tais como a trilha sonora, a montagem e a iluminação, desempenha um papel indiscutivelmente crucial na forja destas experiências sensoriais, facultando assim aos filmes a capacidade de transmitir mensagens e despertar emoções de maneira extremamente impactante e visualmente cativante.

1. Mestrando no Programa de Pós Graduação em Comunicação, com bolsa CAPES/PROSUP.
Universidade Anhembi Morumbi - São Paulo.
lucasfontanellaFerraz@gmail.com

Lançado em 2022, o filme “*Aftersun*” é um poderoso drama que nos transporta para a história de Sophie, uma mulher que reflete sobre as memórias de uma marcante viagem de férias que compartilhou com seu pai na bela paisagem da Turquia, durante sua infância. Através desta narrativa, o filme aprofunda a exploração do vínculo entre pai e filha, revelando os sentimentos não ditos, as decisões que moldam os destinos e as profundas consequências que permeiam nossas vidas. “*Aftersun*” é uma obra cinematográfica que lança luz sobre temas universais de memória, saudade, amor e perda, trazendo à vida essa jornada emocional. Dirigido com maestria por Charlotte Wells e estrelado por Paul Mescal e Frankie Corio.

Assistir a “*Aftersun*” é uma experiência que nos leva a reconhecer o notável domínio da obra em sua utilização dos recursos técnicos e estéticos. Através de uma meticulosa exploração da linguagem cinematográfica, o filme emerge como uma obra-prima que oferece uma profunda imersão no mundo emocional de seus personagens. Além disso, ele nos conduz com destreza pelas complexidades inerentes ao relacionamento entre pai e filha, desvelando os enigmas não apenas da narrativa, mas também da condição humana.

Neste trabalho, propomos o desafio de fazermos uma análise do filme citado, buscando compreender como a diretora constrói uma narrativa onde os recursos estilísticos e técnicos são usados em função da narrativa, não apenas levando a um objetivo, mas também fazendo parte de uma história que não está explicitamente nas telas. Para delimitar nosso escopo de estudo, selecionamos cuidadosamente cenas específicas que serão o ponto de partida para nossa investigação.

Através desse recorte, buscamos comparar os elementos de montagem, iluminação e trilha sonora, visando entender como essas

técnicas cinematográficas são usadas com precisão para construir sentido na obra. Nossa análise nos levará ao cerne do universo visual e sonoro de “*Aftersun*”, onde buscaremos entender as escolhas estéticas e narrativas da diretora, que se combinam para transmitir a experiência emocional dos personagens e aprofundar nossa compreensão do relacionamento entre pai e filha retratado no filme.

A fim de fornecer uma base teórica para a nossa análise fílmica, optamos por adotar a metodologia desenvolvida por Penafria (2009, p. 7). Tal abordagem analítica concebe o filme como um meio de expressão artística, o que nos permite não apenas compreender o cinema como uma forma de arte, mas também nos capacita a lançar um olhar renovado e fresco sobre o mundo ao nosso redor. Assim sendo, estamos habilitados a explorar com minúcia os conceitos cinematográficos intrínsecos à obra e a decifrar o *modus operandi* do realizador ao conceber o cinema. Partindo destes conceitos, nossa intenção é aprofundar nossa compreensão das escolhas técnicas e narrativas adotadas em “*Aftersun*”, bem como explorar de maneira mais abrangente como estas contribuem para a construção de um sentido intrincado e multifacetado na obra.

Deste modo, o presente artigo almeja efetuar uma análise cinematográfica do filme “*Aftersun*”, focando especificamente no seu aspecto estético e técnico. Através de uma minuciosa dissecção das cenas selecionadas, pretendemos, em última instância, brevemente discutir a noção de autobiografia na ficção cinematográfica. Além disso, investigaremos as escolhas cinematográficas engendradas pela diretora Charlotte Wells e como estas técnicas, meticulosamente escolhidas e aplicadas, atuam como alicerces fundamentais na construção de sentido e significado na narrativa da obra. Em suma, almejamos proporcionar uma compreensão mais

profunda e abrangente do impacto estético e emocional que “*Aftersun*” oferece, bem como destacar as nuances e sutilezas inerentes ao retrato do relacionamento entre pai e filha delineado ao longo do filme.

Autobiografia ou autoficção?

A diretora Charlotte Wells, durante uma entrevista concedida ao jornalista Ramachandran da *Variety* em 2022, compartilhou sua visão sobre o filme, afirmando que, embora “não seja exatamente autobiográfico, eu considero que seja emocionalmente autobiográfico. Ao longo da escrita, fui inserindo cada vez mais de mim mesma em ambos os personagens”.

É interessante notarmos esta fala da diretora, pois nos ajudará a compreender algumas escolhas que veremos em nossa análise. O fato de ela dizer que aquilo não é necessariamente autobiográfico, mas sim algo que é apenas emocionalmente ligado a sua própria história, nos leva a ter mais clareza na análise que faremos adiante. Logo, entender o que a diretora quer nos dizer com uma narrativa “emocionalmente autobiográfica” se faz necessário. Para isso, recorreremos a duas definições: autobiografia e autoficção.

Começaremos explorando o conceito de autobiografia na ficção, estabelecendo um contexto que relaciona esse conceito com o filme “*Aftersun*” e a ideia de “autobiografia emocional” mencionada pela diretora. Abordaremos, de forma concisa, aspectos teóricos relacionados à análise cinematográfica e como essa abordagem nos capacita a compreender o cinema como um meio de expressão artística e uma ferramenta para reflexão sobre o mundo.

Na área da literatura, conforme definido por Lejeune, uma autobiografia pode ser descrita como uma “narrativa retrospectiva em

prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 2008, p. 14). O autor também acrescenta que, para que algo seja considerado uma autobiografia, “é preciso que haja relação entre o autor, o narrador e o personagem” (Lejeune, 2008, p. 14).

Nesse contexto, já podemos fazer uma analogia com nosso objeto e podemos compreender o que a autora quis transmitir: o filme não aborda diretamente sua vida, porém, é construído a partir de experiências e lembranças pessoais, o que aproxima a obra de uma autobiografia, mesmo sem recorrer aos recursos específicos desse gênero literário.

Em contrapartida, Doubrovsky nos apresenta o termo autoficção com o seguinte apontamento:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (Doubrovsky, 1977 como citado em Martins, 2014, p. 20)

Martins também discorre sobre o termo autoficção e diz:

Na autoficção, o autor não escreve sobre a sua vida seguindo, necessariamente, uma linha cronológica. Em contraponto com a autobiografia tradicional, a autoficção também não tenta dar conta de toda a história de vida de uma personalidade. A escrita autoficcional parte do fragmento, não exige início-meio-fim nem linearidade do discurso; o autor tem a liberdade para escrever,

criar e recriar sobre um episódio ou uma experiência de sua vida, fazendo, assim, um pequeno recorte no tempo vivido. (Martins, 2014, p. 24)

Benevenuti nos traz uma boa reflexão sobre como podemos enxergar uma obra que flerta com a temática:

A ficção não precisa ser afirmada para ser entendida como verdade, o leitor pode assumir como verdadeiro aquilo que desejar. Ao ler ou ouvir um relato, se o leitor verificar semelhanças entre “a história, o narrador, o autor e o personagem principal de um relato” (Sibilia, 2008, p. 31 como citado em Benevenuti) ele entenderá o relato como a própria identidade do autor, portanto uma autobiografia e não uma autoficção. (Benevenuti, 2008, p. 3)

Com base na breve discussão até aqui, exploraremos a hipótese de que o filme se aproxima mais da autoficção do que da autobiografia. A noção de “autobiografia emocional” proposta por Wells será considerada como um elemento que sugere que as emoções e experiências pessoais da diretora são incorporadas e transformadas na construção dos personagens e das relações presentes no filme. Portanto, nossa análise filmica de “*Aftersun*” nos permitirá investigar como essas influências autobiográficas são transmitidas por meio dos elementos técnicos e estéticos, resultando em uma compreensão mais profunda da obra.

A análise filmica é uma abordagem metodológica que nos capacita a examinar os elementos visuais, sonoros e narrativos que compõem um filme. Isso nos permite desvendar como as escolhas cinematográficas contribuem de maneira significativa para a construção de sentido na obra. Através dessa análise minuciosa, somos capazes de compreender como a linguagem cinematográfica é habilmente empregada para transmitir

emoções, ideias e mensagens aos espectadores, tornando-se assim uma ferramenta valiosa para a exploração do filme “*Aftersun*”.

Em relação ao filme “*Aftersun*”, nossa análise fílmica se concentrará em três elementos-chave: trilha sonora, montagem e iluminação. A trilha sonora assume um papel crucial na construção de atmosferas emocionais e no estabelecimento de conexões afetivas com os personagens. Por sua vez, a montagem exerce influência na organização das imagens, construindo ritmo, tensão e significado na narrativa. A iluminação, por sua vez, desempenha um papel importante ao criar contrastes visuais, realçar emoções e transmitir simbologias subjacentes.

No decorrer dessa investigação, nosso objetivo é compreender como a diretora Charlotte Wells utiliza a estética cinematográfica como uma ferramenta para retratar o estado emocional dos personagens e capturar as nuances do relacionamento entre pai e filha. Iremos analisar minuciosamente como a trilha sonora é empregada para evocar sentimentos e mergulhar o espectador de maneira mais profunda na trama, como a montagem estabelece conexões entre memória e presente, e como a iluminação é habilmente utilizada para refletir os estados de espírito dos personagens. Essa análise detalhada nos permitirá desvendar os recursos visuais e sonoros que contribuem para a riqueza da experiência cinematográfica em “*Aftersun*”.

Aftersun – análise e discussões

Nessa análise fílmica, nossa atenção será direcionada para cenas específicas que servirão como ponto de partida para a compreensão das técnicas cinematográficas empregadas pela diretora. Realizaremos comparações, enfocando os cortes de câmera, a montagem, a iluminação

e a trilha sonora, com o intuito de desvendar como esses elementos contribuem para a construção de um sentido mais profundo na narrativa.

Para a análise que empreenderemos, adotaremos a metodologia esquematizada por Penafria (2009, p. 7), a qual se concentra na análise de imagem e som, considerando o filme como um meio de expressão artística. Essa abordagem nos permite explorar os conceitos cinematográficos subjacentes e compreender o modo como o diretor concebeu a linguagem cinematográfica. Dessa forma, somos capacitados a lançar novos olhares sobre a realidade que nos cerca e a desvendar como o cinema se revela uma ferramenta valiosa para instigar a reflexão sobre o mundo.

A trilha sonora desempenha um papel verdadeiramente fundamental em “*Aftersun*”, desenhando e colorindo o tom emocional das cenas e estabelecendo uma conexão íntima e profunda com os personagens. A escolha meticulosa das canções, é uma demonstração clara da estratégia empregada para acentuar a atmosfera, evocar sentimentos profundos e destacar momentos-chave na trama. Dessa maneira, a trilha sonora se manifesta como um elo essencial, um fio condutor que nos conduz habilmente pelas complexas e multifacetadas emoções dos personagens, aprofundando nossa imersão na narrativa.

Vamos dar início à nossa análise com duas cenas específicas nas quais podemos discernir de forma clara a íntima relação entre a música e o que se desenrola na tela. Essa interconexão abre um leque de possibilidades interpretativas, as quais exploraremos a seguir.

Na primeira cena, que ocorre entre os minutos 1:01:29 e 1:04:54, a personagem Sophie convida seu pai para cantar no karaokê do hotel. A música escolhida é “ *Losing My Religion*”, da banda *R.E.M.*, escrita em 1991. Uma escolha que a personagem afirma ser algo que costumavam

fazer juntos. No entanto, o pai demonstra claramente sua relutância e recusa em cantar com a filha. Sophie, apesar de seu entusiasmo inicial, decide prosseguir e cantar a música sozinha, revelando uma clara decepção em relação à postura do pai. Essa cena é carregada de significado, e a interação entre a escolha da música e a reação dos personagens é fundamental para o desenvolvimento da trama e a exploração das dinâmicas emocionais entre pai e filha.

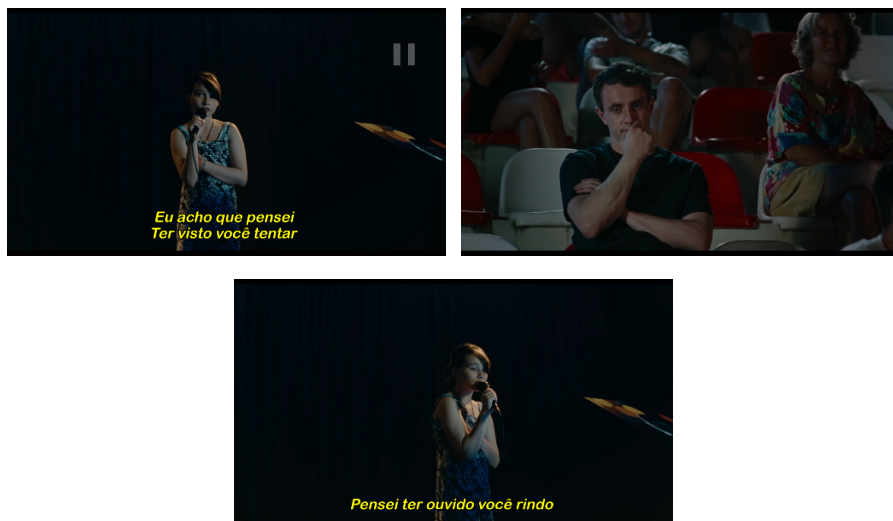
Nesse momento crucial da narrativa, observamos uma sutil, mas significativa ruptura no companheirismo entre os dois personagens, acompanhada do visível descontentamento da filha diante da situação. A cena transmite uma mensagem profunda, que também está intrinsecamente relacionada à letra da música escolhida para o karaokê naquele momento. Um trecho da canção destaca-se: “Este sou eu no canto / Estesou eu no centro das atenções / Perdendo minha religião / Tentando te acompanhar / E eu não sei se posso fazer isso” (R.E.M., 1991).

Além da letra da música, a composição da cena chama a atenção, particularmente no que diz respeito à iluminação que incide sobre os personagens. Sophie é destacada por um foco de luz, que realça sua presença de forma proeminente, ao mesmo tempo em que força o pai, Callum, a olhar para ela. Em contrapartida, a iluminação sobre o personagem é mais sombria, destacando seu desconforto enquanto ele observa a cena, com os braços cruzados e a expressão visivelmente constrangida. Também podemos notar que não é apenas um desconforto por timidez ou vergonha, mas algo além, fato que compreendemos no decorrer do filme. É nesse momento que a estética cinematográfica revela sua importância, transmitindo informações e emoções que não são

necessariamente expressas em palavras, mas que enriquecem a narrativa e aprofundam nossa compreensão das dinâmicas entre os personagens.

Figura 1

Frames do filme Aftersun



Nota. “Aftersun”, filme de Charlotte Wells (Well, 2022).

Em contraponto à cena anterior, no último ato do filme (a partir de 1:29:58 até 1:32:20), testemunhamos um momento tocante em que pai e filha desfrutam da última noite de sua viagem. O pai convida a filha para dançar na festa que acontece no hotel, ao som da música “*Under Pressure*” interpretada pelo *Queen* e David Bowie. A letra da canção ressoa: “E o amor nos desafia a mudar nosso modo / De nos importarmos com nós mesmos / Essa é nossa última dança / Essa é nossa última dança / Sob pressão” (Queen & David Bowie, 1981).

Aqui, podemos estabelecer uma poderosa analogia entre a música e a cena que se desenrola diante de nós. É a última dança de pai e filha

em uma viagem profundamente marcante. Ao mesmo tempo, somos confrontados com imagens de Sophie já adulta, incapaz de chegar até seu pai na pista de dança. Essa representação pode ser interpretada como uma metáfora da dificuldade de Sophie em compreender e se conectar profundamente com seu pai, o que sugere que aquela viagem tenha sido o último momento verdadeiramente autêntico entre os dois. A combinação da música, da coreografia e das imagens cria uma cena de profunda emoção e reflexão sobre a complexidade das relações familiares e a passagem do tempo.

Figura 2

Frames do filme Aftersun



Nota. “Aftersun”, filme de Charlotte Wells (Well, 2022).

Ao compararmos os dois momentos musicais do filme, uma distinta discrepância na iluminação surge como um elemento fundamental,

profundamente conectado com o estado emocional dos personagens, sobretudo o do pai. Enquanto na primeira cena, o pai é envolvido por uma penumbra de aspecto mais sombrio, seus braços permanecem cruzados e sua postura, encolhida, quase envergonhada e sem saber muito vem como agir, mesmo que seja em um momento de descontração e que, aparentemente, já fizeram juntos outras vezes. Já na segunda cena, a luminosidade o abraça, ele exibe uma postura mais relaxada, com os braços abertos, transmitindo uma sensação de leveza, conforto e felicidade por aquele momento. Essa transição visual nos convida a refletir sobre as nuances de sua personalidade e as possíveis complexidades emocionais que atravessa, com altos e baixos. Tais nuances escapam à compreensão da jovem Sophie, dada a sua pouca idade, revelando-se algo que apenas na vida adulta ela será capaz de apreender ao revisitar esses fragmentos de memória.

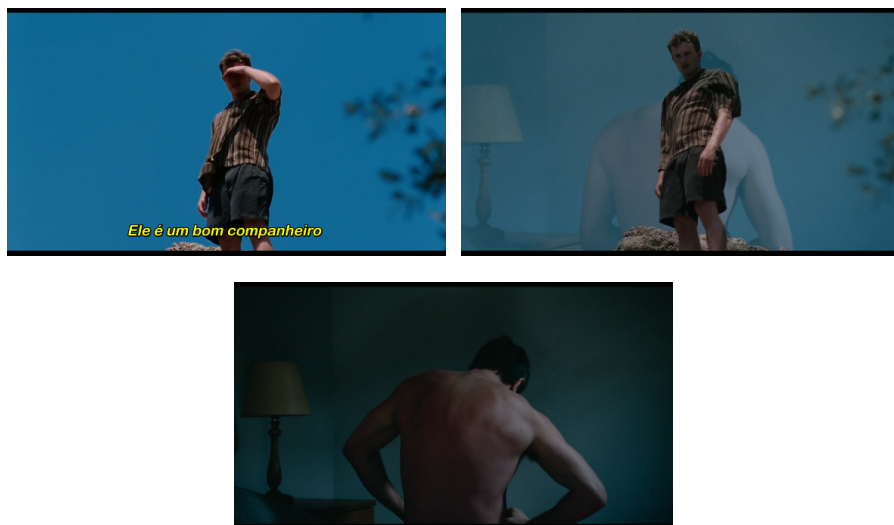
Outro elemento de destaque em nossa análise é a montagem, que desempenha um papel significativo na construção de sentido em “*Aftersun*”. A maneira como as cenas são organizadas e interligadas cria um ritmo narrativo distinto, oscilando entre momentos de serenidade e tensão. A montagem utiliza cortes precisos para estabelecer conexões entre as memórias de Sophie e a realidade presente, resultando em uma experiência sensorial que espelha a forma fragmentada como a personagem vivencia suas lembranças.

Na mesma cena em que analisamos a música “*Under Pressure*”, notamos uma alternância entre a cena em que pai e filha estão dançando no hotel e cenas em que o pai dança no meio de uma multidão. Notavelmente, Sophie, agora adulta, tenta se aproximar de seu pai. É importante ressaltar que, neste contexto, seu pai não aparenta envelhecimento; ele

está exatamente como estava na viagem do passado. Essa cena é rica em metáforas, transmitindo a intensa vontade de Sophie, na fase adulta, de acessar suas memórias com o pai, ao mesmo tempo em que revela as dificuldades encontradas nesse processo. Além disso, ela ilustra vividamente a complexidade de entender a relação que ambos compartilhavam, acrescentando uma camada de profundidade emocional à narrativa. A montagem habilmente costura esses elementos, contribuindo para a riqueza da experiência cinematográfica e a compreensão das complexas dinâmicas familiares exploradas no filme.

Figura 3

Frames do filme Aftersun



Nota. “Aftersun”, filme de Charlotte Wells (Well, 2022).

Vamos analisar a cena representada nas imagens abaixo (Figura 3). Enquanto estão passeando, Sophie se aproxima de todas as pessoas ali

presentes e as convida a se juntarem a ela em uma música de parabéns para seu pai, que está celebrando seu aniversário. Sophie inicia a canção, e seu pai, posicionado no topo de uma pirâmide, olha surpreso para a homenagem. Enquanto observamos seu pai tentando compreender o que está acontecendo, a montagem realiza um corte gradual para outro momento em que o pai se encontra em seu quarto, visivelmente aos prantos e entristecido.

Chama a atenção o fato de que em ambas as cenas, não conseguimos ver claramente o rosto do pai. Na primeira cena, a iluminação torna difícil entender suas reações diante da surpresa de sua filha. Já na segunda cena, ele está de costas para a câmera, um recurso frequentemente utilizado no filme quando o pai está passando por momentos emocionalmente sensíveis. Essa escolha de não mostrar o rosto do pai nessas cenas adiciona uma camada de ambiguidade e complexidade à narrativa, permitindo que o espectador projete suas próprias interpretações e emoções nos personagens. Isso contribui para a riqueza da experiência cinematográfica ao explorar a profundidade dos sentimentos dos personagens de maneira subjetiva e aberta à interpretação.

A iluminação é, inegavelmente, um elemento crucial na cinematografia de “*Aftersun*”, utilizado de forma habilidosa para transmitir as nuances do estado emocional dos personagens. Através da interação entre luzes e sombras, a diretora consegue espelhar as emoções internas dos personagens, revelando suas vulnerabilidades, conflitos e momentos de intimidade. Além disso, a iluminação desempenha um papel simbólico, destacando a passagem do tempo e a evolução dos relacionamentos ao longo da trama.

Um aspecto particularmente relevante, influenciado diretamente pela iluminação, é o estado emocional do pai. Como já observamos

brevemente na análise dos momentos musicais do filme, apesar de o pai apresentar comportamentos depressivos em certos momentos, a profundidade de seus sentimentos permanece em grande parte enigmática, tanto para os espectadores quanto para sua própria filha. Nas imagens abaixo (Figura 4), percebemos a representação do pai de forma mais sombria, por vezes até mesmo obscurecido pela escuridão. Essa escolha visual sugere que, quanto menos vemos o pai, mais agravada está sua condição emocional. Isso cria uma conexão intrínseca entre a iluminação e a psicologia dos personagens, contribuindo para a complexidade da narrativa ao deixar seu estado emocional em parte oculto e aberto à interpretação.

Figura 4

Frames do filme Aftersun



Nota. “Aftersun”, filme de Charlotte Wells (Well, 2022).

Ao explorar essas técnicas cinematográficas, torna-se evidente como a diretora Charlotte Wells utiliza a estética do filme para retratar a fragmentação da memória e da personalidade paternal do ponto de vista de uma filha pré-adolescente. A construção meticulosa desses elementos contribui para a montagem do quebra-cabeça que Sophie carrega em sua mente, combinando memórias vividas com percepções adquiridas e, desse modo, revelando a complexidade e a riqueza das relações familiares.

Além de suas realizações técnicas notáveis, é importante destacar o elemento de “autobiografia emocional” presente em *“Aftersun”*. A diretora Charlotte Wells, ao infundir suas próprias emoções e experiências na construção dos personagens e das interações familiares no filme, transcende os limites da narrativa tradicional. Nesse contexto, surge a relevante interseção com o conceito de “autoficção”, discutido anteriormente neste artigo. *“Aftersun”* não se encaixa estritamente no gênero autobiográfico, mas compartilha elementos de uma narrativa que se baseia nas vivências pessoais da diretora. Essa “autobiografia emocional” e a autoficção se entrelaçam, proporcionando uma compreensão mais profunda das camadas emocionais e das complexidades que permeiam as relações familiares retratadas. Ao unir a técnica cinematográfica à expressão pessoal, Wells nos lembra que, por meio do cinema, podemos explorar não apenas as histórias que nos são contadas, mas também a riqueza das emoções humanas que as sustentam.

Conclusão

No decorrer deste artigo acadêmico, realizamos uma análise fílmica do filme *“Aftersun”*, dirigido por Charlotte Wells. Exploramos

como a diretora se utiliza de elementos típicos do cinema, como trilha sonora, montagem e iluminação, para nos mostrar o estado emocional dos personagens e as nuances do relacionamento entre pai e filha. Ao examinar cenas específicas, analisamos ângulos de câmera, iluminação e trilha sonora, desvendando as técnicas cinematográficas empregadas pela diretora para a construção de um sentido mais profundo na narrativa.

No entanto, é fundamental relacionar essa análise cinematográfica com os conceitos de autoficção que discutimos anteriormente. No filme “*Aftersun*”, podemos perceber elementos de autoficção, onde a diretora Charlotte Wells incorpora suas próprias experiências e emoções na construção dos personagens e das relações familiares. Através das escolhas estéticas e técnicas, Wells nos convida a mergulhar não apenas na história dos personagens, mas também em suas próprias experiências pessoais, criando uma obra que transcende os limites entre a realidade e a ficção.

Ao longo da análise, destacamos a relevância do filme “*Aftersun*” e suas conquistas, ressaltando a sensibilidade da direção de Charlotte Wells e sua habilidade em transmitir autenticidade e emoção. Discutimos a importância da trilha sonora, da montagem e da iluminação na construção do universo emocional dos personagens e na transmissão das nuances da história.

Por meio dessas análises, pudemos compreender como o filme retrata a fragmentação da memória e da personalidade paternal sob o ponto de vista de uma filha pré-adolescente. As escolhas estéticas e técnicas de Wells ajudam a montar o quebra-cabeça das lembranças e percepções da personagem, oferecendo uma visão complexa e emocionante das relações familiares.

Em conclusão, “*Aftersun*” é um filme que nos convida a refletir sobre a importância das técnicas cinematográficas na construção do sentido e na transmissão das emoções. A abordagem estética e narrativa adotada pela diretora nos permite mergulhar nas profundezas do relacionamento entre pai e filha, explorando a autenticidade e a complexidade das experiências humanas, ao mesmo tempo em que nos leva a questionar os limites entre a realidade e a ficção, enriquecendo ainda mais nossa compreensão do filme e de seus significados.

Referências

R.E.M. (1991). Losing My Religion [Song]. On *Out of Time*. Concord Records.

Queen & David Bowie. (1981). Under Pressure [Song]. EMI; Elektra.

Lejeune, P. (2014). *O pacto autobiográfico - De Rousseau à Internet* (J. M. G. Noronha, trad., 2a ed.). Editora UFMG.

Benevenuti, C., Ferreira Nicolini, P., & Martins, A. (2016). “Autobiografia” ou “autoficção”: as possibilidades de representação do eu no universo fílmico contemporâneo. *Anais do Encontro Virtual de Documentação em Software Livre e Congresso Internacional de Linguagem e Tecnologia Online*, 5(1). http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/anais_linguagem_tecnologia/article/view/10523

Martins, A. F. (2014). *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea* [Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul].

- Penafria, M. (2009). *Análise de Filmes -conceitos e metodologia(s)* [Trabalho apresentado]. VI Congresso SOPCOM, Lisboa, Portugal.
- Ramachandran, N. (2022, 21 de Maio). Charlotte Wells on Cannes Critics' Week Film "Aftersun": "I Got More and More of Myself Into Both Characters". *Variety*. <https://variety.com/2022/film/global/charlotte-wells-aftersun-cannes-critics-week-1235267354/>
- Well, C. (Diretora). (2022). *Aftersun* [Filme]. BBC Film; British Film Institute; Screen Scotland; Pastel Productions; Unified Theory; Tango Entertainment. <https://mubi.com/pt/br/films/aftersun>

EL *BACKSTORY* COMO ELEMENTO DE CARACTERIZACIÓN DEL PROTAGONISTA EN EL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD

Andrea Cruz-Elvira¹
Alba Aragón-Manchado²
José Patricio Pérez-Ruff³

Podemos entender el pasado de un personaje como aquella información que caracteriza al personaje y que forma parte de la vida de los caracteres previa al inicio del relato desarrollado en el filme. Según Field (1995, p. 28), el término “vida interior” se emplea para describir el pasado del sujeto, utilizado como una herramienta para

-
1. Grado en Comunicación Audiovisual.
Universidad de Málaga, España
acruzelvira21@gmail.com
 2. Grado en Comunicación Audiovisual.
Universidad de Málaga, España
albaaragon.m@gmail.com
 3. Doctor en Comunicación Audiovisual.
Universidad de Málaga, España
patricioperez@uma.es

construir su personalidad. De acuerdo con el concepto de Field, esta “vida interior” abarca la existencia del individuo desde su nacimiento hasta el inicio de la narrativa en la película, un proceso en el que el personaje va tomando forma.

Seeger (2000) emplea el término “historia de fondo” (*backstory*) en lugar de “vida interior” para describir la misma idea. Según Seeger, esta “historia de fondo” proporcionaría dos tipos distintos de información. En primer lugar, se refiere a los acontecimientos pasados que tienen un papel directo en la estructura de la historia. En segundo lugar, se refiere a la biografía del personaje, lo que ayuda a comprender mejor su desarrollo y personalidad dentro de la trama.

Johnson (1995) usa el término *backstory* para referirse a la vida interior de un personaje. Además, Trotter (1995) también menciona la *backstory* como una pieza clave para la creación de un personaje cautivador. Ambos autores enfatizan la importancia de desarrollar una sólida *backstory* para dotar a los personajes de profundidad y autenticidad en una historia. Esto implica explorar el pasado del personaje, sus experiencias previas y motivaciones, lo que contribuye significativamente a su evolución y conexión con el público.

Es comúnmente recomendado en los manuales de creación dramática que los guionistas escriban una biografía detallada para sus personajes, lo que les permitirá comprender mejor su pasado. En este sentido, el recuerdo del pasado sentimental de un personaje puede ser crucial para entender su personalidad. Vale (1989) destaca que el pasado del sujeto puede proporcionar información esencial para comprender su comportamiento en el presente. Sin embargo, también señala que, en algunos casos, el pasado puede no ser relevante si no está directamente

relacionado con las acciones que el personaje realiza en el presente. Conocer el pasado de un personaje puede ser una herramienta valiosa para los guionistas, pero su relevancia dependerá de cómo se relacione con los eventos y acciones presentes en la historia.

Según Puig (1990), el conocimiento del pasado de un personaje permitirá al guionista tener la capacidad de elegir entre diversas situaciones que servirán como base para estructurar la acción de los personajes en la trama. Es decir, el pasado del personaje proporciona una gama de posibilidades y opciones que moldearán su comportamiento en la historia.

Baiz (1993), por su parte, sugiere que, para encontrar las carencias o motivaciones del personaje, es necesario explorar su pasado en busca de determinaciones psicológicas o históricas que lo influenciaron. El pasado del personaje es donde se encuentran las raíces de su personalidad y las razones detrás de sus acciones presentes. El pasado del protagonista o de los personajes establece las condiciones y circunstancias en las que podrán desarrollarse ciertas posibilidades y acciones a lo largo de la trama de la historia. Conocer el pasado de los personajes en un guion es esencial para entenderlos completamente y dotarlos de mayor profundidad y autenticidad en la narrativa.

Según Bobes (1990), la relevancia del pasado radica en que la forma de ser presente de un individuo está determinada por el entorno, las experiencias de vida y la historia en la que se ha desarrollado: el pasado de una persona influye significativamente en su personalidad y comportamiento actuales. Seger (2000, p. 21) destaca que todos los personajes tienen un origen étnico, social y educativo, que denomina “influencia cultural”. Esta influencia cultural condiciona de manera

amplia su carácter y juega un papel crucial en la definición de sus valores, inquietudes y vida emocional. Es decir, el pasado cultural y las experiencias previas de un personaje son fundamentales para entender su identidad y comportamiento en la trama de la historia.

Bobes (1990) sostiene que la razón fundamental detrás del ser del sujeto narrativo en la prehistoria se encuentra en una concepción historicista del ser humano, la cual influye en la construcción del personaje. De este modo, en cada escena, el personaje es el resultado de su ser presente y también de todo lo que ha acumulado a lo largo de su trayectoria anterior. El personaje hereda una esencia mimética del ser humano, donde su identidad y carácter son moldeados por su historia y experiencias previas. Cada aspecto del pasado del personaje contribuye a lo que es en el presente en la narrativa.

Objetivos y metodología

El objetivo principal de este trabajo es analizar la información proporcionada sobre la vida pasada de los personajes y evaluar con ello su relevancia y función dentro de la narración. Como segundo objetivo, al realizar esta evaluación, se quiere comprender cómo la información del pasado de los personajes influye en la construcción de sus identidades y cómo sus experiencias previas moldean su comportamiento y desarrollo a lo largo de la historia. La exploración detallada de estos elementos nos permitirá determinar qué papel juega el pasado de los personajes en el contexto de la narrativa y cómo contribuye a la trama general.

Para lograr estos objetivos se aplica una metodología de análisis textual en la construcción del personaje inspirado en los conceptos de Casetti y Di Chio (2007) y en los listados de rasgos

caracterizadores de personajes (Field, 1995; Seger, 2000; Galán-Fajardo, 2006; Guarinos-Galán, 2009; Pérez-Rufí, 2016; Valverde-Maestre y Pérez-Rufí, 2020). De forma más precisa, se registran todos los detalles que aborden su historia previa, tales como nacionalidad, origen familiar, recuerdos de la infancia, formación, ocupación laboral, creencias religiosas y clase social. A continuación, se pone esta información en relación con su funcionalidad en el relato.

Este análisis se aplica sobre los protagonistas de un corpus de filmes que puedan considerarse canónicos con respecto a un modelo clásico de cinematografía, como puede ser el cine producido por los estudios de Hollywood durante su Era Dorada (1930-1960). Dada la imposibilidad de analizar toda esta práctica cinematográfica, se ha tomado una muestra de 78 filmes paradigmáticos elegidos de forma subjetiva por su representatividad.

Resultados: información sobre el pasado de los personajes

Comentaremos en primer lugar la nacionalidad a la que pertenecen los protagonistas del clásico, donde encontramos una extraordinaria coherencia con la procedencia estadounidense de las prácticas analizadas. Ello demuestra el escaso interés de la producción hollywoodense por héroes de otras nacionalidades. Ejemplo de esta indiferencia al resto del mundo es la práctica ausencia de protagonistas de origen asiático, africano o sudamericano.

Es destacable la mención de los orígenes irlandeses de varios caracteres identificados como estadounidenses presentes en *Lo que el viento se llevó*, *Anatomía de un asesinato*, *La jungla del asfalto* o *El hombre tranquilo*. La herencia irlandesa parece influir en el carácter, según se deduce de las expresiones de varios de los personajes con

que se relacionan. Así, el anciano protegido por Polly (James Stewart) en *Anatomía de un asesinato* le increpa ser tan retorcido como sólo lo puede ser un abogado irlandés. El padre de Scarlett O'Hara en *Lo que el viento se llevó* apela a sus orígenes para manifestar su orgullo patrio y transmitirlo a su hija.

Los personajes con raíces irlandesas poseen en común una férrea voluntad de la que se sirven para perseverar en la consecución de sus objetivos, junto con cierta incapacidad por admitir ideas y propuestas ajenas. La contundencia y la obstinación de estos son parodiadas en los tipos secundarios de *El hombre tranquilo*.

Los protagonistas de nacionalidad italiana son relacionados con la mafia y el mundo criminal en el cine negro: *Scarface*, *el terror del hampa* y *Hampa dorada* son ejemplo de ello.

Los sujetos femeninos de origen francés aparecen en melodramas o musicales con un peso importante de la subtrama romántica, caso de *Margarita Gautier*, *Marruecos* y *Gigi*. En los tres títulos las heroínas son asociadas a una idea de glamur, estilización y cierta frivolidad, si bien parecen rebelarse contra su entorno para reclamar una autenticidad que les otorga dimensión en su construcción. La idea de la Francia bohemia y romántica se mantiene en filmes como *Un americano en París*, *Tú y yo* y *Los caballeros las prefieren rubias*.

Destacaremos también la procedencia europea de los caracteres interpretados por estrellas como Greta Garbo o Marlene Dietrich, obligadas a adoptar este tipo de registros con el paso del mudo al sonoro. Garbo caracteriza personajes de nacionalidad sueca, francesa o rusa, mientras que Dietrich interpreta heroínas nacidas en Alemania, Austria o Francia, por citar algunos tipos concretos.

Hechas estas apreciaciones, observamos en líneas generales la incidencia en los tópicos asociados a determinadas nacionalidades en la producción cinematográfica clásica. Señalemos junto a los casos anteriores el del personaje español María Vargas (Ava Gardner) en *La condesa descalza*, bailaora en un tablao antes de ser actriz.

De más difícil clasificación resultarían los héroes cómicos caracterizados por Charles Chaplin y los hermanos Marx. Estos no manifiestan en ningún momento su lugar de procedencia, si bien los escenarios se intuyen norteamericanos o europeos. A Rufus T. Firefly (Groucho Marx) en *Sopa de ganso* le suponemos originario del delirante Estado que preside, Freedonia, que podría ser traducido como “el país de la libertad”.

Caso excepcional sería el de Tess Harding en *La mujer del año*, que se define como “ciudadana del mundo”: nacida en China accidentalmente, ha crecido y se ha formado por todo el mundo; con todo, resulta inequívocamente estadounidense.

El modo de comunicación de la nacionalidad del protagonista es comunicado directamente sólo en los tipos no norteamericanos. En los demás es deducida por el entorno, si bien por lo general el discurso sitúa -mediante narradores o rótulos extradiegéticos- la acción en un contexto concreto.

En cualquier caso, podemos concluir que, a menos que se indique expresamente otra nacionalidad en el protagonista, esta será estadounidense. La condición de extranjería es manifiesta bien mediante el discurso oral del personaje o de algún narrador, o al ser inferida de los escenarios de la acción y la identificación del sujeto con estos, en el caso de que no se indique a través de rótulos extradiegéticos.

Una vez que hemos registrado las nacionalidades de los héroes en el cine clásico, centraremos nuestra atención en los datos proporcionados sobre su infancia y sus orígenes familiares, sociales y religiosos, que forman parte de su pasado. La referencia a la niñez en la mayor parte de los sujetos es realizada mediante la comunicación verbal con otros actantes.

En primer lugar, notamos que la infancia del protagonista tiene un papel de poca relevancia en la configuración de su personalidad actual y en los eventos presentados en la narración. Este hecho es más evidente en historias clasificadas mayormente como melodramas o comedias, donde existe un mayor desarrollo emocional o relacional entre los personajes. Así, la infancia de los héroes en el cine clásico parece tener un impacto menos significativo en la manera en que aparecen en el presente y en la trama en general, al centrarse en el desarrollo emocional presente y en las relaciones entre los personajes. La importancia del pasado en la personalidad del protagonista puede variar dependiendo del género y del tono de la historia que se esté narrando.

Se muestran escenas pertenecientes a la infancia de los protagonistas en *Gigi*, *El mago de Oz*, *Cantando bajo la lluvia* o *Qué bello es vivir*. En *Gigi* y en *El mago de Oz* podemos afirmar que la historia es desarrollada durante la infancia de los personajes, si bien la primera de ellas muestra, a diferencia de *El mago de Oz*, su crecimiento y paso a la adolescencia. *Cantando bajo la lluvia* y *Qué bello es vivir* se sirven de *flashbacks* desde los que justificar el origen del carácter o de las ocupaciones del héroe. En el primer caso, la temprana vocación artística de la pareja masculina; en el segundo, la tendencia hacia el heroísmo cotidiano y la relación con otros caracteres de vital influencia en el

futuro de George Bailey. Con una intención similar, *La reina Cristina de Suecia* comienza con una secuencia prólogo desde la que se explican las razones de su precoz coronación, así como la situación política del país y los objetivos de la nueva reina.

Podemos clasificar esta aportación de información acerca de la infancia en dos tipos, según caracterice a estos o influya en el desarrollo de acontecimientos de la historia mostrada:

1) Información relativa a la infancia de los protagonistas funcional en la caracterización presente, caso de *La condesa descalza*, *Eva al desnudo*, *Cautivos del mal* o *Perversidad*. La aportación de estos datos otorga volumen a su construcción y matiza su personalidad, sin que de origen a nuevos acontecimientos durante la narración.

A través de los diálogos se justifica la personalidad presente del héroe. De alguna forma, puede ser interpretado un origen “freudiano” en esta tendencia de construcción del personaje: el pasado determina su complexión, así como la forma de acercamiento y relación con su contexto. Así se justifica el ansia de libertad de María Vargas en *La condesa descalza*, en su necesidad de evasión y protección durante los bombardeos vividos durante la Guerra Civil española. La personalidad de la periodista cosmopolita de *La mujer del año* viene a ser una consecuencia lógica de su formación en la infancia, así como de la carencia de una madre y su incesante discurrir por todos los rincones del mundo.

En otros individuos el objetivo de la transmisión de informaciones acerca del pasado no tiene ninguna funcionalidad concreta, salvo

describir hábitos infantiles y contrastarlos con su permanencia en el presente, tal y como ocurre en *Perversidad*, *Ninotchka* o *Bola de fuego*.

2) Información sobre la infancia de los protagonistas que justifica el desarrollo de los acontecimientos presentes, como en *Al Este del Edén*, *La jungla del asfalto* o *El hombre tranquilo*.

En estos filmes, la motivación de las acciones de los caracteres podría hallarse, según señalan estos, en una edad temprana. Es así como se explica la conmoción sufrida por Cal en *Al Este del Edén* al conocer que su madre no ha muerto, así como su deseo de información acerca las razones del abandono. En *La jungla del asfalto* es expuesta la motivación para cometer el atraco en la idealización de un pasado feliz -simbolizado en la admiración hacia los caballos- al que aspira volver. Una idealización de la infancia similar es la que lleva a Sean a Irlanda en *El hombre tranquilo*.

El tercer hombre y *Ben-Hur* poseerían en común la localización en la infancia del origen de una antigua relación de amistad con el antagonista, hecho que va a explicar la crisis originada en los protagonistas ante la decepción provocada por el amigo.

Una particular presencia de la infancia en las informaciones acerca de la vida interior de los agentes de la acción supone aquella que hace mención a un hecho traumático en su juventud que permanece oculto para el espectador. Así, en *Rebelde sin causa* se evita comentar algún suceso ocurrido cuando Jim tenía diez años. La heroína de *Tú y yo* (Deborah Kerr) afirma no tener recuerdos agradables de su infancia, al tiempo que elude su evocación.

Caso aparte supone *Me siento rejuvenecer*, donde la pareja protagonista no sólo comenta ciertos detalles acerca de su adolescencia, sino que la reviven en el momento presente mediante la ingestión de un compuesto químico. La regresión a la infancia se produce en un segundo momento, si bien no se trata de información perteneciente a la vida interior, ya que forma parte del relato presente. No obstante, hemos de destacar con respecto a la presencia de la infancia en el discurso su recreación y revisión por los héroes adultos.

De forma paralela al escaso relieve de la infancia dentro de la vida interior del protagonista, su origen familiar raramente será mencionado o tendrá alguna influencia expresa en la acción mostrada del relato o en la configuración del héroe. Dicha levedad de las raíces familiares en la construcción del personaje se hallaría referida a la vida interior, no a su influencia presente.

La exposición, por lo general verbal, de este tipo de recuerdos es realizada con una función caracterizadora de las cualidades del protagonista, al ser contrastado este con aquellos rasgos que le son supuestos a su familia. El conflictivo adolescente Jim de *Al Este del Edén* cree heredado de su madre su díscolo carácter. Asimismo, Don (Gene Kelly) en *Cantando bajo la lluvia* sostiene haber guiado su vida por el lema familiar: “Dignidad, siempre dignidad”. La realidad mostrada por el discurso es otra bien distinta.

La herencia será material en *Anatomía de un asesinato* (la casa en la que vive Paul Biegler) o relacional en *Escrito sobre el viento* (la amistad entre dos familias).

La ausencia de una herencia de los rasgos o propiedades familiares también caracterizará a los héroes de *La jungla del asfalto* (la

pérdida de la granja familiar determina el comportamiento y el carácter del atracador), *Encadenados* (al negar la espía interpretada por Ingrid Bergman cualquier relación con la ideología nazi postulada por su padre) o en *La heredera* (donde la solterona a que da vida Olivia de Havilland contrasta sobremanera con la difunta e idealizada madre, a ojos de su padre).

La referencia a los orígenes familiares establece una distancia con respecto a los criterios paternos en determinadas heroínas no conciliadas con su pasado, como en *El expreso de Shanghai*, *Tú y yo*, *Laura* o *King Kong*. En la primera de ellas, Shanghai Lily afirma que sus padres la han olvidado y así lo prefiere ella. En *Tú y yo*, el personaje caracterizado por Deborah Kerr se halla marcado por una infancia traumática. Laura (Dana Andrews), en el filme homónimo, recrimina a su madre el haberle impedido estudiar y Ann (Fay Wray) en *King Kong* admite no tener familia, si bien tal aserción no es expresada en un tono de reproche.

La alusión al pasado familiar es habitual en el western en aquellos casos en los que el asesinato de alguno de los miembros del núcleo familiar debe ser vengado por el héroe justiciero, caso de *El hombre de Laramie*, *Winchester 73*, *Centauros del desierto*, *La diligencia y Pasión de los fuertes*.

La comunicación acerca de la formación recibida por el protagonista dentro de la vida interior será también escasa. Mención aparte merecen aquellas obras que muestran la formación del personaje o desarrollan su trama en un momento simultáneo a la misma, como *Qué bello es vivir*, *Rebelde sin causa* o *Al Este del Edén*.

La formación es referida explícitamente en la caracterización de las heroínas del melodrama. Entre estas destacan aquellas interpretadas por Greta Garbo, educada por su padre en la guerra como un muchacho en *La Reina Cristina de Suecia*. En *Ninotchka*, la fría comisaria soviética comenta haber rechazado la ocupación en un comercio familiar en aras de una dedicación militar. *Margarite Gautier*, por el contrario, se ocuparía en el pasado en una mercería, sin tan siquiera saber escribir.

Mencionaremos como caso insólito con respecto a la formación el hecho de que todas las mujeres interpretadas por Marlene Dietrich en los filmes analizados de Joseph von Sternberg hablan francés y suelen tocar el piano.

En *La heredera* el padre de la protagonista manifiesta su descontento ante el escaso fruto que le ha rendido la inversión en la formación de su hija, aún soltera cuando todo lo que se espera de ella es su matrimonio. Expone así lo que considera una educación modélica para una joven burguesa del siglo XIX: música, canto, costura en el mejor colegio y conversaciones culturales.

La ausencia de una educación apropiada con la categoría presente de la heroína forma parte de su vida oculta en *Eva al desnudo* y *Margarite Gautier*, ambas dedicadas a la venta en comercios en lugar de formarse en los colegios que cabría imaginarles.

La situación inversa se daría en *El apartamento* y *Escrito sobre el viento*. En ambas sus protagonistas desempeñan tareas de una categoría inferior a la que debiera corresponder con su graduación universitaria. Mitch (Rock Hudson) es licenciado en Geografía en *Escrito sobre el viento* y Woody (Jack Lemmon) es perito industrial en *El apartamento*.

Las ocupaciones profesionales que han servido como carrera de formación con mayor frecuencia son la de periodista y la militar. Entre los primeros se encuentran los caracteres principales de *El crepúsculo de los dioses* (el guionista interpretado por William Holden trabajó en un diario de Ohio), *Cayo Largo* (entre las muchas ocupaciones del veterano de guerra caracterizado por Humphrey Bogart) o de *Luna nueva* y *La mujer del año*, con parejas de periodistas al frente. Tess Harding (Katherine Hepburn) en *La mujer del año* completa la información sobre su educación con las menciones a un colegio de Suiza y los estudios universitarios en La Sorbona de París.

Entre los antiguos militares pueden citarse los protagonistas de *Un americano en París* (asentado en París tras la ocupación de las tropas aliadas), *Los mejores años de nuestra vida* (con el relato de tres veteranos), *Cayo Largo*, *La ventana indiscreta* y *Deseos Humanos*. Se trata de filmes producidos tras la II Guerra Mundial, conflicto que parece indicar vías de caracterización de tipos en cuanto a su formación pasada. Esta tendencia parece trascender aquellas diegésis ambientadas en un tiempo presente a la producción del filme para recalar en la construcción de los héroes del western. Son veteranos de guerra o antiguos militares los sujetos principales de *El hombre de Laramie* y *Centauros del desierto*.

La formación académica, pasada y presente, es uno de los temas centrales de *Bola de fuego*: el profesor Potts (Gary Cooper) afirma haber tenido una educación “muy graciosa”; con un año recitaba a Milton, con dos leía de corrido y con trece se graduó.

El origen religioso de los caracteres será una cuestión prácticamente indiferente; los sujetos de la acción son definidos por su

agnosticismo al no adoptar una postura positiva ni negativa ante cualquier tipo de creencia religiosa. No obstante, la procedencia occidental de la práctica totalidad de los protagonistas los acerca al cristianismo en cuanto a planteamientos espirituales y morales. Un caso especial en cuanto a la religiosidad de los caracteres lo constituye *Las uvas de la ira*, en la que, sin hacer manifiesta la adhesión a ninguna creencia concreta, la madre del protagonista manifiesta un profundo sentimiento religioso al expresar su convicción de pertenencia a un alma común de todos los seres, de modo que dicha comunicación espiritual situara a cualquier persona allá donde estuviera cualquier otro.

La dialéctica en torno a las creencias religiosas aparece confinada al cine de inspiración bíblica y aquel con una intención moralizante, aunque también se encuentra en títulos como *La Reina de África*, *Moby Dick*, *Ben-Hur* o *Los diez mandamientos*, al igual que todo el cine bíblico hollywoodense, desarrollan historias de tradición bíblica o ambientadas en los albores del cristianismo, con un protagonismo activo de este. En ellas se relata la conversión al judaísmo y al cristianismo de sus héroes.

Al Este del Edén muestra el dogmatismo religioso que guía la actuación del padre del héroe con un sentido crítico potenciado desde la planificación; así lo certificarían los planos *aberrantes* (cámara girada) con que son tomadas las escenas de lectura de la Biblia.

En *Moby Dick* el capitán Ahab se sabe transgresor de las normas divinas y teme que la ira de Dios se desate sobre él, al tiempo que la implora: “Que Dios acabe con nosotros si no podemos acabar con la ballena blanca”, afirma.

En *La Reina de África* y *La reina Cristina de Suecia* la relación con lo religioso caracteriza a sus heroínas en cierto sentido. En la primera,

Rose hace de la predicación su ocupación principal en el primer acto de la obra, al ser misionera perteneciente a la Iglesia Metodista. En la segunda, la reina Cristina exhibe su perfil tolerante y aperturista al pronunciarse contra las guerras originadas por las diferencias religiosas.

Una de las más singulares representaciones icónicas de la divinidad en un filme aparece en *Qué bello es vivir*, en la que Dios, representado como una estrella del cielo, conversa con un ángel marcando inflexiones en la iluminación según el tono de sus palabras.

El origen religioso de los caracteres puede ser también manifestado a través de su relación con determinados ritos religiosos. Es posible hallar en este sentido celebraciones de uniones matrimoniales o menciones a las mismas (en *Historias de Filadelfia*, *Sucedió una noche o Centauros del desierto*), funerales (en *Lo que el viento se llevó*, *Río Rojo* o *Centauros del desierto*) o ritos litúrgicos rutinarios (en *Pasión de los fuertes* o *La señora Miniver*).

La realización, por último, de un simple gesto (santiguarse) en la espía X-27 antes de ser fusilada en *Fatalidad* le aporta dimensión y credibilidad debido al contraste con los rasgos antes transmitidos del sujeto.

En cualquier caso, aquellos personajes que manifiestan una creencia religiosa o participan de algún acto que le ponga en contacto con esta suponen casos muy concretos dentro del cine clásico. La religiosidad aparecería en el cine clásico mostrada desde las tradiciones y ritos eclesiásticos, sin una aparente vinculación emocional con los mismos desde el punto de vista de creencias y fe.

En cuanto al reparto de caracteres analizados por clases sociales, también como parte del *backstory* de los personajes, el extracto más

habitual es el de clase alta o bien aquel que, sin identificarse plenamente con ella, desarrolla su actividad y se relaciona en dichos ambientes.

El melodrama es el género que cuenta con mayor número de héroes y heroínas insertos en la alta sociedad. Entre estos, por su homogeneidad en cuanto a pertenencia a dicho nivel, podrían destacarse los personajes principales de las obras estudiadas de Wyler. Las protagonistas de *La heredera*, *Jezabel*, *La loba*, *La carta o La señora Miniver* pueden integrarse en su clasificación dentro de la burguesía pudiente de las sociedades a las que pertenecen. *Los mejores años de nuestra vida* articulará tres tramas paralelas, una de las cuales recoge las vivencias de un veterano de guerra en un nivel elevado.

Aun incluida dentro del género de aventuras, *Ben-Hur* supone un caso particular con respecto al resto de la obra de Wyler analizada. En esta, el héroe transita bruscamente de una posición de aristócrata hebreo -equivalente al de la mujer de Wyler en el melodrama- a una condición de esclavo, si bien terminará por restaurar su posición, o al menos asemejarla.

También dentro de la clase alta pueden comprenderse las protagonistas de filmes de Mankiewicz como *De repente, el último verano*, *La condesa descalza* y *Eva al desnudo*. En este caso, la singularidad estriba en la experiencia, como parte de la vida interior, dentro de una clase inferior en *La condesa descalza* y *Eva al desnudo*. Si consideramos que el personaje principal de *De repente, el último verano* es Cathy podríamos argumentar su pertenencia a la clase media junto a su madre y su hermano en lugar de la alta, si bien su entorno se identifica con el de clase alta a causa de su estrecha relación con Sebastian y su tía.

El caso es similar en las obras de Sternberg con Marlene Dietrich *Fatalidad*, *La Venus rubia*, *Marruecos* y *El expreso de Shanghai*. Aunque son mujeres independientes y emprendedoras, en último término dependen de un hombre que las mantiene y las integra en la alta sociedad. La protagonista de *La Venus rubia* debe comerciar para ello con su cuerpo; en *Marruecos* decide casarse con aquel personaje de posición social más elevada, aunque de nuevo lo abandonará; en *El expreso de Shanghai* habrá alternado, en su vida pasada, con distintos amantes de los que se comenta ha arruinado.

Suponen una excepción dentro del melodrama debido a sus estrecheces económicas los tipos principales de *Las uvas de la ira*, *Margarite Gautier* y, en cierta forma, *Qué bello es vivir*.

Con todo, el modelo paradigmático podría constituirlo *Imitación a la vida*, donde Douglas Sirk sitúa a sus protagonistas en un ambiente de alta sociedad tras una primera parte en la que retrata sus vivencias en un entorno de baja sociedad. Pese a la aparente fascinación desprendida por la actriz representada por Lana Turner y por la alta sociedad en general, el discurso potencia la empatía con los complejos personajes secundarios, dedicados al servicio doméstico de *la señora*, de donde resulta una visión crítica de la clase alta. Los problemas de los burgueses resultan ridículos frente a los que sufren las sirvientes.

El retrato de personajes marginales en el cine negro justifica la recurrente contextualización de los relatos en ámbitos de baja sociedad. No obstante, los personajes en las obras de Hitchcock se integran en su mayor parte dentro de una clase media-alta, como puede inferirse en *Con la muerte en los talones*, *Encadenados* o *Extraños en un tren*. Lang, por otra parte, parece ocuparse de la clase media a través de sus

protagonistas interpretados por Glenn Ford (*Los sobornados, Deseos humanos*) y Edward G. Robinson (*La mujer del cuadro, Perversidad*).

Otros directores responsables de los títulos del *film noir* destacados como Huston, Hawks o Preminger optan por mostrar los ambientes de bajos fondos relacionándolos con un mundo de detectives, atracadores o gánsteres. Obras como *Scarface, el terror del hampa* o *Hampa dorada* presentan a capos de la mafia con una evolución arribista en su nivel social. Con todo, su ascenso social se realizará dentro del submundo marginal al que pertenecen.

En cuanto a la comedia, los protagonistas pertenecen con frecuencia a un nivel social elevado o, como en *Ninotchka*, en relación directa con esta, al desarrollar su acción en un entorno aburguesado. En *Ser y no ser*, también de Lubitsch, el proceso experimentado es el inverso al de *Ninotchka*: sus protagonistas pasan de ocupar una posición social elevada a la miseria que implica la guerra.

Esta preferencia por el retrato de personajes de alta sociedad en la comedia tendrá como resultado su denominación despectiva como “comedia de teléfonos blancos”, de la que *Historias de Filadelfia* resulta muy representativa. En esta, los conflictos que atañen a sus protagonistas están marcados por un tono frívolo y jocoso. Una adaptación posterior a *Historias de Filadelfia* tomará la clase social descrita por título: *High Society (Alta sociedad)* de Charles Walters.

Las comedias de Howard Hawks suelen recrear el nivel de vida de la clase intelectual, desahogada, aunque subordinada a la voluntad de una instancia superior de la que dependen. En cualquier caso, la necesidad económica que puede surgir en los personajes se debe antes a un deseo de concluir sus investigaciones que a mantenerse a sí mismos.

Entre los tipos de clase social baja destacados dentro de la comedia estudiada destacan los interpretados por Chaplin dando vida a un vagabundo. La lucha por la supervivencia es constante en sus historias, en una mayor consonancia con el contexto histórico real de su producción (la Gran Depresión del 29) que las “comedias de teléfono blanco”.

El western es posiblemente el género en el que resulta más compleja la categorización en clases de sus protagonistas. Pese a la existencia de una clara distinción entre líderes y servidores, las desigualdades en cuanto al nivel de vida no resultan apenas perceptibles. Así, podría decirse del western que muestra una sociedad en la que la diferencia entre roles sociales o profesionales no se corresponde con un contraste clasista.

El musical, por otra parte, participa de las mismas características que la comedia, con una predominancia de las tramas desarrolladas en ambientes de alta sociedad. *Cantando bajo la lluvia* otorga credibilidad a sus protagonistas mediante la narración a través de una concatenación de *flashbacks* de su evolución profesional hasta alcanzar el estrellato e ingresar en la alta sociedad.

La diferencia entre clases -los protagonistas pertenecerán a la inferior- constituye uno de los conflictos de *Gigi*, *Los caballeros las prefieren rubias* o *Un americano en París*, ambientadas todas ellas en parte en un París bohemio y romántico en el que las penurias económicas parecen impedir a los personajes disfrutar plenamente de su entorno, tal y como lo harían en otro tipo de circunstancias. De cualquier modo, París también es representado como la ciudad en la que se vive del arte y la miseria económica se disfraza de bohemia y libertad.

En cuanto al género de aventuras, el contraste clasista apenas influye en el desarrollo de las historias principales. Por lo general, sus héroes se hallan en condiciones adversas que han de salvar por su propia supervivencia y experimentan todo tipo de contrariedades y obstáculos en su andadura. Con todo, sus protagonistas pertenecen o han pertenecido a clases sociales elevadas, como ocurre en *Los diez mandamientos*, *Ben-Hur* o *King Kong*, o bien son líderes naturales, caso de los actantes principales de *Rebelión a bordo*, *El puente sobre el río Kwai* o *Moby Dick*.

Podemos concluir que el cine clásico da prioridad al desarrollo de narraciones ambientadas en entornos de alta sociedad y muestra un escaso interés por las clases más bajas, con la excepción del cine negro, con lo cual estas aparecen relacionadas en su mayor parte con el mundo criminal y los bajos fondos.

Discusión: categorías de personajes según el *backstory*

Dividiremos a los protagonistas en tres categorías según la importancia narrativa de su pasado, tanto en la construcción de su personaje como en la relación con los eventos presentados en la historia. El objetivo de evaluar el impacto de la vida interior en la narrativa es examinar cómo la vida pasada de los personajes influye en su desarrollo y en su comportamiento en la historia, y cómo se relaciona con la sucesión de eventos narrados. Al analizar esta influencia, podremos comprender mejor la relevancia de la vida interior de los protagonistas en la trama y cómo moldea el desarrollo de la narración en su conjunto. Las tres categorías comentadas son las siguientes:

1) Personajes en los que la vida pasada es absolutamente independiente a los acontecimientos del relato desarrollado en el filme. Por una parte, han sido evaluados de tal forma aquellos agentes de la acción de los cuales el espectador no posee la menor información acerca de su pasado. Se trata de historias que centran por lo general su atención en la acción física y en la relación presente entre caracteres, sin que importe la procedencia de sus actantes. Entre este tipo de relatos podrían señalarse *Con la muerte en los talones*, *King Kong*, *El halcón maltés* o *Tener y no tener*.

Marruecos es otro título no propiamente de acción física, en el cual se ignora el origen de la heroína. Aunque se muestran dos muñecos que acompañan siempre a Amy Jolly y una fotografía junto a un hombre, en ningún momento se explica su sentido. Podemos no obstante intuir una historia de desamor y despecho; sólo así se explicaría la pertenencia de Amy a esa especie de “legión extranjera para mujeres” a la que se refiere.

Resulta también inaccesible para el espectador la información acerca de la vida pasada en aquellos tipos planos contruidos desde el referente de un estereotipo o simplemente inverosímiles como simulacros de la persona real. Nos hallaríamos en este caso ante protagonistas de comedias como *Tiempos modernos*, *Luces de la ciudad* o *Sopa de ganso* y de musicales como *Un día en Nueva York* o *El mago de Oz*.

Incluimos en tercer lugar en esta categoría aquellos protagonistas de historias que explican dentro del propio discurso todas las claves necesarias para el desarrollo de la trama y para la caracterización del personaje. Así pues, la exposición de datos acerca de la prehistoria de la narración no resulta necesaria y se prescinde de ella.

Entre estos relatos podría citarse *Lo que viento se llevó*, con una heroína de compleja construcción donde la vida interior deviene una información secundaria desde el momento en que el primer acto establece las bases de la acción y la presentación de los sujetos de la acción.

2) Personajes en los que la vida pasada tiene una importancia relativa en la trama. En estos casos, la información acerca de la vida interior de los personajes justifica situaciones de partida y contextualiza la acción. Sería el caso de aquellas narraciones que comienzan “in medias res”, es decir, en un momento de plena acción en el que a los sujetos que aparecen en ella le son supuestas unas experiencias vitales que justifican su comportamiento en esa escena. En este sentido puede resultar ilustrativo como ejemplo *Vértigo*, donde la primera escena muestra una trepidante persecución por los tejados de una ciudad con el personaje de James Stewart en el rol de perseguidor. Intuiríamos su dedicación profesional contra el crimen como parte de su pasado, sin necesidad de mayores explicaciones.

La influencia de la vida interior sería también relativa en aquellos casos en los que se fundamenta el carácter del héroe y la motivación de la acción en la prehistoria del relato, sin que tenga una incidencia en el desarrollo de los acontecimientos presentes que vive este. Así, en *Moby Dick*, las mutilaciones sufridas por el capitán Ahab y su deseo de venganza contra la ballena se explican en la vida pasada de aquel, pero no deja de ser una información más que configura su carácter y su apariencia física.

El empuje de la vida interior no será tan fuerte que determine el fluir de los acontecimientos de la acción presente ni pese sobre su

evolución, pero sí va a condicionar la motivación de estos. Tampoco es posible afirmar la absoluta independencia con respecto a la vida interior debido a la causalidad que se establece entre los acontecimientos o sucesos mostrados en el discurso y aquellos otros ocurridos en momentos previos.

Bola de fuego presenta a un despistado profesor (Gary Cooper) que afirma haber cambiado su vida tras el encuentro con su pareja durante la historia. De esta forma, según este, su vida anterior no era más que “un prólogo, un prefacio”. Este *prefacio* determina su carácter y sus hábitos, si bien se hallará ausente cualquier tipo de acontecimiento originado en el pasado que mantenga alguna influencia en el presente.

En esta categoría, también consideramos aquel tipo de información que justifica las relaciones con otros personajes. En términos generales, este vínculo relacional se establece con la familia en el caso del melodrama, mientras que en la comedia y el cine negro se establece con las antiguas parejas. Así, dentro de esta clasificación, se incluye la información que respalda las conexiones y la dinámica entre los protagonistas y otros personajes de la historia. En el melodrama, el énfasis se pone en las relaciones familiares como elemento clave para el desarrollo de la trama, mientras que, en la comedia y el cine negro, se enfoca en las relaciones pasadas con antiguas parejas como un elemento significativo en el desarrollo de los acontecimientos. El origen del encuentro y el establecimiento del tipo de comunicación entre aquellos se hallará en la vida pasada.

Como caso ilustrativo en este sentido podría citarse el de *Gilda*: en él la historia comienza de forma independiente con respecto a la vida interior del personaje. Una vez que Gilda (Rita Hayworth), su antigua

pareja, aparece en escena el sujeto principal de la acción revive su tortuosa relación con esta. Aunque el desarrollo de acontecimientos es aparentemente autónomo a cualquier prehistoria, existe un trasfondo situado en aquella que condiciona la relación entre los personajes.

Citaremos en último lugar títulos como *El sueño eterno*, en el cual la vida interior no es actualizada desde la experiencia anterior del protagonista, sino desde el suceso que investiga, con lo cual la vinculación con el héroe no es directa ni personal.

3) Protagonistas en los que la vida pasada es determinante en el desarrollo del relato. La información proporcionada sobre la vida interior de los personajes tiene un propósito claro y funcional, ya que es fundamental para justificar los eventos que ocurren más adelante en la historia. Estos datos no se presentan de forma gratuita y se relacionan directamente con algunas de las tramas de la narración. La referencia a la vida interior del protagonista suele surgir como una experiencia traumática pasada que debe superar. La revelación de su pasado traumático es crucial para comprender sus acciones y decisiones en el presente, y cómo esos eventos pasados influyen en el desarrollo de la trama. Esta información no se proporciona sin un propósito claro, sino que está intrínsecamente relacionada con la evolución de la historia y la superación de los obstáculos por parte del protagonista. Sería el caso de *La jungla del asfalto* (debido al anhelo por la vida rural del atracador interpretado por Sterling Hayden), *El hombre tranquilo* (la muerte de un contrincante contendrá a un antiguo boxeador a la hora de hacer valer su voluntad), *De repente, el último verano* (el cruel asesinato del que fue testigo traumatiza a la joven caracterizada por Elizabeth Taylor) o

Escrito sobre el viento (por parte de un personaje secundario, la adinerada e infeliz ninfómana).

La actualización en el discurso de acontecimientos pasados puede proceder también de una herencia moral del protagonista con respecto a sus progenitores. Señalaríamos en este sentido como ejemplo *Los diez mandamientos*, en el que la revelación que el héroe adquiere de sus orígenes y el conocimiento de las condiciones de vida de su pueblo van a determinar sus objetivos y la orientación de su acción. Mucho más sutil sería *Al Este del Edén*, en el cual el adolescente interpretado por James Dean se cree heredero del carácter díscolo de su madre.

La motivación de la acción del personaje principal puede hallarse en sucesos pasados que tendrán una influencia fundamental, por cuanto van a indicarle el camino a seguir. El motivo de la venganza en el western suele hallarse en un asesinato perteneciente a la prehistoria del relato, tal y como ocurriría en *El hombre de Laramie*, *Winchester 73* o *La diligencia*.

Conclusiones

De forma general, podemos apreciar que la exposición de la vida interior del protagonista es evitada en el discurso clásico. Esta información poseerá un carácter funcional, por cuanto su presencia va a justificar acontecimientos posteriores que serán mostrados en la narración. Cuando se menciona la vida interior de un personaje y esta referencia no se vincula directamente con algún evento o situación que le dé sentido, se logra proporcionar más profundidad al protagonista.

Sin embargo, existe el riesgo de que esta exposición de información no funcional pueda detener el avance de la trama. Al explorar la

vida interior del personaje sin conectarla con sucesos relevantes para la narración, se enriquece su desarrollo y se le dota de mayor complejidad. No obstante, esta inclusión de detalles no esenciales puede afectar el flujo de la acción, ralentizando la trama sin un propósito narrativo claro. El cine clásico modera la exposición de la vida interior del protagonista para que contribuya de manera significativa al avance de la historia sin entorpecer su ritmo.

En resumen, la vida pasada o *backstory* es esencial para la construcción del personaje, como datos que influyen en su personalidad y en su comportamiento. Además, el pasado puede justificar la relación con otros personajes y condicionar el desarrollo de la trama. El cine clásico de Hollywood tendió a hacer un uso funcional de esta información para no entorpecer el desarrollo de la acción. La exposición de la vida interior puede contribuir a enriquecer al personaje, pero podría entorpecer el ritmo de la historia, como enseña el cine clásico.

Referencias

Baiz, F. (1993). *La ventana imposible*. Fundarte.

Bobes, M. C. (1990). El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye. En M. Mayoral (Coord.). *El personaje novelesco* (pp. 43-68). Cátedra.

Casetti, F. y Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Paidós.

Field, S. (1995). *El libro del guión*. Plot.

- Galán-Fajardo, E. (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *Revista ECO-PÓS*, 9(1), 58-81. <https://cutt.ly/1fxPHhD>
- Guarinos-Galán, V. (2009). Fenómenos televisivos teenagers: prototipias adolescentes en series vistas en España. *Comunicar*, 33(17), 203-211. <https://doi.org/10.3916/c33-2009-03-012>
- Johnson, M. C. (1995). *The scriptwriters's journal*. Focal Press.
- Pérez-Rufi, J. P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa filmica. *Razón y Palabra*, 20(95), 534-552. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199550145034>
- Puig, J. (1990). *La redacción de guiones para cine, televisión y radio*. Mitre.
- Seger, L. (2000). *Cómo crear personajes inolvidables*. Paidós.
- Trottier, D. (1995). *The screenwriter's bible*. Silman-James Press.
- Vale, E. (1989). *Técnicas del guión para cine y televisión*. Gedisa.
- Valverde-Maestre, Á. M. & Pérez-Rufi, J. P. (2021). Sex Education (Netflix): representación de adolescents LGTBIQ+ como recurso dramático. *Zer*, 26(50), 167-184. <https://doi.org/10.1387/zer.22528>

PARTE 2 - OBSERVAÇÕES

A TRAJETÓRIA DO AUTOR WALCYR CARRASCO: UMA EXPERIÊNCIA MELODRAMÁTICA NAS TELENVELAS DO HORÁRIO DAS 18 HORAS

Maria Aparecida Borges Limeira¹
Valquíria Aparecida Passos Kneipp²

As telenovelas brasileiras são conhecidas pelo caráter modernizador das narrativas baseadas na matriz principal do melodrama. Para Borelli (2001), as histórias tupiniquins esgotaram até certo ponto os conceitos clássicos do melodrama. A partir da segmentação da grade de programação da TV Globo, as telenovelas adquiriam novas temáticas para cada turno o qual fosse exibida. Segundo Alencar (2004), o horário das 18 horas ficou para adaptações e tramas de época, o das sete as

-
1. Mestra pelo programa de pós-graduação em Estudos da Mídia (PPgEM) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).
maria.borgeslimeira@gmail.com
 2. Jornalista com mestrado e doutorado, professora de graduação e pós-graduação na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
valquiriakneipp@yahoo.com.br

comédias e o *prime time* brasileiro discutia assuntos mais complexos para a sociedade contemporânea.

O melodrama, nesse contexto, incorpora as próprias características no espaço o qual as produções estavam sendo produzidas, ou seja, o ambiente urbano brasileiro. Dessa forma, temos as grandes mocinhas, as vilãs, os vilões, os amores impossíveis e a luta do bem contra o mal nas telenovelas brasileiras. A partir dessas constatações, o presente artigo analisa a produção do horário das 18 horas do autor Walcyr Carrasco ao observar a aplicação do modo melodramático nas telenovelas escritas pelo novelista.

Conhecido pelo forte uso de enredos melodramáticos, o autor Walcyr Carrasco se especializou nas tramas de época do horário das 18 horas, na TV Globo. As histórias com forte senso moral, geralmente ambientada entre as décadas de 20 a 40, exploram a luta das mocinhas virtuosas ou mocinhos de coração bom vítimas das atrocidades do mundo. Contudo, os personagens não perdem a esperança de serem felizes algum dia na narrativa. O contexto sócio-histórico inserido no enredo permitiu ao novelista utilizar a moralidade como base nos regramentos sociais da época.

Sendo assim, o presente artigo tem como objetivo discutir como o melodrama é aplicado nas telenovelas do horário das seis na produção do autor Walcyr Carrasco. Para isso, selecionou-se as quatro telenovelas escritas pelo novelista no horário das 18 horas e, por conseguinte, entrelaçaremos o modo melodramático em cada uma. São elas: o cravo e a Rosa (2000), chocolate com pimenta (2003), alma gêmea (2005) e eta mundo bom (2016). Essas obras foram escolhidas em virtude da

autoria das produções, das temáticas de época exibida nas tramas e pela forma de contar cada história nesse horário específico.

A metodologia utilizada para essa investigação se baseou no estudo de caso (Yin, 2001) através de uma análise de caráter exploratório ao englobar as similaridades de todas as produções assinadas pelo novelista para o horário das 18 horas da emissora TV Globo. Teremos como fundamentação teórica os entrecruzamentos embrionários das discussões acerca do melodrama e das formas de contar enredos e significações nas tramas a partir dos estudos de Martín-Barbero (1997), Thomasseau (2012), Brooks (1991) e Elsaesser (1991). Sob essa perspectiva, construir-se-á discussões embrionárias acerca da trajetória de Walcyr Carrasco mediante o melodrama aplicado nas narrativas do novelista nas telenovelas exibidas às 18 horas.

Walcyr Carrasco: perfil melodramático do autor no horário das 18 horas

O autor Walcyr Carrasco nasceu em São Paulo e iniciou a carreira como jornalista, escreveu livros e peças de teatro, mas foi na televisão que ficou conhecido do grande público. Estreou na TV com a minissérie *Cortina de Vidro* (1980) exibida pelo SBT, em seguida, vieram *Rosa dos mundos* (1990), *O Guarani* (1991) e *Filhos do Sol* (1992), na Rede Manchete. Além das telenovelas *Xica da Silva*, na TV Manchete, e *Fascinação*, no SBT, sob o pseudônimo de Adamo Rangel (Memória Globo, 2023). Contudo, foi na TV Globo que o novelista atingiu a popularidade das produções.

Ao investigarmos a trajetória do autor, verificamos que as telenovelas escritas pelo autor Walcyr Carrasco nos três horários veiculados

pela emissora TV Globo - além de verdades secretas exibida às 23horas. Entretanto, a trajetória proposta neste artigo é referente ao horário das 18horas, o qual representa a ascensão do novelista na TV Globo. Dessa forma, as produções O Cravo e a Rosa (2000), Chocolate com Pimenta (2003), Alma Gêmea (2005) e Eta Mundo Bom (2016) foram escolhidas para elucidar o percurso inicial de Walcyr Carrasco. Segundo Souza (2004), a telenovela representa um campo dotado de regras e tomadas de decisões cujo reconhecimento, seja de público ou crítica, baliza a ascensão profissional nesse ambiente.

A primeira telenovela o cravo e a rosa é uma adaptação da obra A Megera Domada, do autor inglês William Shakespeare, e também uma adaptação de uma telenovela da Tupi. A telenovela, contextualizada nos anos de 1920, conta a história da feminista Catarina Batista (Adriana Esteves) obrigada a se casar com o grosso Julião Petruccio (Eduardo Moscovis), a partir desse romance improvável os personagens acabam se apaixonando, convivendo e lidando com as diferenças (Xavier, s.d.).

Já na produção seguinte, chocolate com Pimenta (2003) o autor se inspira na clássica história A visita da velha senhora do autor Friedrich Dürrenmatt ao narrar a história da doce e ingênua Ana Francisca (Mariana Ximenes). Enganada e humilhada pelos moradores da cidade de Ventura, Aninha, como era conhecida, retorna, alguns anos depois, jurando vingança para a cidade. Em 2005, Walcyr Carrasco criou uma das suas obras mais populares com foco no amor que perpassa o tempo, a telenovela Alma Gêmea, sobre o amor que vai além de outras vidas de Serena (Priscila Fantin) e Rafael (Eduardo Moscovis) (Xavier, s.d.).

Após fazer incursões em outros horários da emissora, o autor volta para o horário das 18 horas, em 2016, com a telenovela eta Mundo

Bom!, baseada na obra *Cândido o otimista* de Voltaire e *Candinho*, obra clássica de Amácio Mazzaropi. A história narra as peripécias do órfão Candinho (Sérgio Guizé) que viaja para São Paulo para procurar a mãe. Nessa jornada, o rapaz descobre amizades, encontra a mãe Anastácia (Eliane Gardini) e descobre a maldade humana através da vilã Sandra (Flávia Alessandra). Entretanto, Candinho, para driblar as adversidades da vida, utiliza como jargão a frase “Tudo o que acontece de ruim na vida da gente é pra melhorá” (Xavier, s.d.).

As histórias do autor Walcyr Carrasco no horário das seis utilizam as mesmas características, as quais observamos tanto o estilo do autor para aquele horário quanto o modo melodramático explorado por ele em cada história. Em sua maioria, são histórias de época com mocinhas honradas que querem encontrar um grande amor, personagens ultrajados ou mulheres à frente do seu tempo e núcleo cômico. As telenovelas, por serem de época, trazem consigo o valor moral da sociedade naquele período para construir as bases sociais e melodramáticas das histórias.

Melodrama: apontamentos iniciais

Segundo Thomasseau (2012), o melodrama tem início na Itália, no século XVII e se configura, na França, a partir das peças teatrais, as quais abordavam temáticas reconhecidas das novas camadas populares surgidas no período da revolução. Essa época representa uma virada na França porque o gênero se desenvolveu em meio ao caos da revolução francesa. As mudanças sociais moldaram o gênero e contribuíram para que ele nunca conseguisse ter um final.

Para Thomasseau (2012), o melodrama irrompe nessa fase e modifica a produção cultural francesa. Os espaços antes de elite com

as apresentações da pantomima, agora, ficavam vazios porque os franceses tinham interesse em conhecer o novo gênero que surgia. Ele se desenvolvia nas camadas mais pobres, os teatros eram ao ar livre e todos tinham acesso, inclusive a elite curiosa para saber do que se tratava o novo gênero.

Sob a perspectiva teatral, consoante Oroz (1999), o melodrama pormenoriza-se ao mudar de público. “A cultura sai da corte para se integrar à cidade e do salão ao café” (Oroz, 1999, p. 19). Os espectadores, por sua vez, tornaram-se soldados, trabalhadores, empregados e analfabetos. “O público analfabeto converte o teatro em, praticamente, sua única referência literária” (Oroz, 1999, p. 19). O gênero se transfigura entre o mais prestigiado dentre os populares e “A paixão das classes mais populares volta-se sobre ela mesma, nos espetáculos da virtude oprimida e triunfante; e durará todo o século” (Thomasseau, 2012, p. 14). Nesse contexto, as telenovelas escritas por Walcyr Carrasco analisadas nesse artigo carregam no protagonismo de cada uma a essência dos valores, bons atributos ao se oporem às opressões e, por conseguinte, recebem o regozijo no final da narrativa.

Segundo Oroz (1999) o melodrama foi desenvolvido por meio dos padrões valorativos estéticos do período e que tem a origem etimológica na música (melo) e ação (drama). São histórias retiradas do canto e da declamação. Com a mudança de público, as narrativas se desenvolveram conforme o interesse dos espectadores nas histórias. As convenções técnicas do gênero se configuraram com o passar do tempo e, a partir do século XIX, adquire empréstimos da criação romanesca (Oroz, 1999).

De acordo com Thomasseau (2012), a ação romanesca do gênero impede a análise lógica e crítica de uma trama ao deixar se levar pelos nervos à flor da pele. Para ele (2012), o gênero caracteriza uma moral convencional e burguesa que disseminou durante séculos ideias políticas, sociais e socialista, mas, acima de tudo, humanitárias, as quais se apegam ao triunfo das qualidades humanas em detrimento ao dinheiro e ao poder. Sob essa perspectiva, as quatro telenovelas discutidas neste artigo aplicam, em devidas proporções nas épocas retratadas, as relações de poder e lutas entre classes dominantes e inferiores, no entanto, camufladas em enredos folhetinescos e humanitários.

Com o passar dos anos, os autores das peças melodramáticas uniformizaram as estruturas e agregaram novos enredos a partir das narrativas que surgiam. O folhetim, popular no século XIX, contribuiu com as divisões dos atos nas peças, causando um suspense maior na ação que viria posteriormente. Para Oroz (1999), nesse período, o novo suporte textual que surgia foi determinante na evolução do melodrama, pois permitiu um valor mercadológico. Enquanto o melodrama pegava emprestados os ganchos das produções impressas, elas por sua vez acrescentavam as histórias lacrimajantes das peças de teatro, agora, nas narrativas do folhetim (Thomasseau, 2012).

As histórias reconhecidas pelo gênero e desenvolvidas entre os séculos se dividiam entre o melodrama clássico, doméstico, diversificado, de aventura (ou explorador), militar e jurídico, tinham particularidades de assuntos e estilo de autores (Thomasseau, 2012). Entretanto, o mais conhecido e difundido durante o século foi o melodrama doméstico, cuja temática principal era o cerne familiar. De acordo com Thomasseau (2012), esse tipo específico do gênero com temáticas sobre a vida privada

trouxe consigo as ascensões das estratificações sociais, os costumes, os preconceitos a partir dos meios sociais. Como podemos perceber nas telenovelas *O Cravo e a Rosa* (2000), *Chocolate com Pimenta* (2003), *Alma Gêmea* (2005) e *Éta Mundo Bom* (2016) ao apresentarem enredos familiares e as configurações dos indivíduos na sociedade.

Elsaesser (1991) afirma que a persistência do melodrama se sucede em meio à cultura ao verificar a crise social e identificar nela que nem sempre o perdedor é de fato esse tipo de indivíduo. O autor (1991) destaca que o melodrama vislumbra a luta contra o sistema ao negar as crises sociais, incluindo contextos privados e emocionais. Ainda segundo ele (1991), o gênero traz uma desconfiança da intelectualização dos estratos sociais, os quais representam a evolução de cada espaço, causando, muitas vezes, o escapismo do espaço de entretenimento. Por isso, a estrutura do gênero fornece as transformações envolvendo o campo e a cidade - o urbano e rural - a industrialização, dentre outras temáticas as quais geram conflitos de ambientes. Nas telenovelas escritas por Walcyr Carrasco para o horário das 18 horas, encontramos tais especificações ao nos depararmos com os núcleos da cidade e do campo. Essa caracterização marca um traço na obra do autor, mas, também distingue o modo melodramático e as lutas sociais.

Nesse contexto explicado por Elsaesser (1991), encontramos os contrastes morais resultantes do espaço, surgindo rupturas de narrativas, as quais se tornaram elementos clássicos em histórias melodramáticas, popularizadas pelo autor inglês Charles Dickens, tais como: troca de identidades, órfãos descobrindo serem herdeiros ricos, diferenças de classes dentre outros. Dessa forma, para Brooks (1991) o melodrama representa a dessacralização do drama que para compreender o indivíduo

é necessário retirar as máscaras e desvendá-las. Segundo o autor, existe no melodrama uma relação intrínseca com a literatura gótica ao existir um jogo de revelar e desvelar os desejos e sensações humanas.

Por isso, o gênero surge com a ideia de despir o indivíduo para, por fim, compreender a essência de cada um. E apesar de todas as críticas desde o surgimento, o melodrama se configura como um dos gêneros com maior resistência na ficção seja na TV ou no cinema. No Brasil, alguns autores como Walcyr Carrasco se especializaram em produções de melodrama clássicas, exibidas às 18 horas, com todos os elementos os quais norteiam a complexidade da essência humana em formato novelesco.

Tradicional sem culpa: entrelaçamentos melodramáticos em o cravo e a rosa, chocolate com pimenta, alma gêmea e Eta mundo bom!

No horário das 18 horas, Walcyr Carrasco apresenta narrativas simplistas com elementos clássicos do melodrama. São produções de época, com protagonistas inocentes cujo percurso apresenta reviravoltas que encantam os telespectadores. As temáticas são as mais comuns do gênero, tais como: mocinha sofredora, filho perdido, vingança, personagem caricato de comédia, vilão burguês, etc. Essa pesquisa apresenta quatro telenovelas exibidas nesta faixa de horário, as quais discutiremos de forma embrionária como é aplicado o modo melodramático no enredo de cada obra ao delinear os inicialmente a trajetória do novelista na TV Globo.

A metodologia utilizada para a análise é o estudo de caso (Yin, 2001) sob a investigação de caráter exploratório para identificar a execução desse modo de contar na obra do novelista nesse horário específico.

Buscou-se responder à questão sobre como o melodrama é adotado pelo autor Walcyr Carrasco para o horário das 18 horas. Também observamos os regramentos analisados por Bakhtin (1997) para gêneros e formas ao observar atividades semelhantes em todas as histórias do horário das 18 horas escritas pelo novelista.

A partir disso, avaliamos as repetições nas histórias do autor e, muitas vezes, a estrutura se baseia, em maior ou menor grau, no quadrilátero melodramático, explicitado por Martín-Barbero (1997), ao delimitar os personagens do melodrama como o traidor, o justiceiro, a vítima e o bobo. Pois, em todas as histórias do novelista podemos identificar esse tipo de personagens em núcleos. Nesse contexto, nas telenovelas do autor Walcyr Carrasco tem o casal romântico, o vilão burguês, o justiceiro, o traidor e o bobo — na maioria das vezes constituindo-se do núcleo cômico da história.

As produções do horário das 18 horas do com o traço autoral de Walcyr Carrasco iniciam-se contextualizando uma época. Nessa perspectiva, o regramento social e as discussões tem como base a moral e os bons costumes daquele período encenado. Há uma construção doméstica e burguesa do melodrama nessas obras que vai se desenvolvendo a partir da mocinha, muitas vezes, ingênua e injustiçada na história devido ao julgamento moral de cada década representada pelo enredo.

É interessante observar que todas as telenovelas do horário das 18 horas do novelista Walcyr Carrasco possuem as mesmas características técnicas, ou seja, um cenário semelhante, trejeitos parecidos entre os personagens, cores que dialogam com as histórias e cenas semelhantes em todas as outras do autor nessa faixa de horário específica. Segundo Elsaesser (1991) a construção de cena permite uma significação do

próprio melodrama, gerando uma sublimação para cada *frame* da história. É por meio dessa composição cinematográfica, no caso dessa pesquisa sob a ótica da telenovela, que encontramos as características psicológicas de cada personagem.

Por causa disso, se torna fácil identificar os arquétipos melodramáticos dos personagens da telenovela do novelista e compreender cada função no enredo, pois o discurso determinado na narrativa modela um estilo vinculado a um enunciado (Bakhtin, 1997). O melodrama do novelista Walcyr Carrasco, no horário das 18 horas, parte principalmente da força da mocinha em detrimento da vilã, sob o olhar moral de cada década proposta pela história. Na primeira telenovela escrita pelo autor, na TV Globo, intitulada *o cravo e a rosa*, conhecemos a protagonista Catarina Batista, uma feminista rica, dos anos 1920, que rejeita a posição social imposta para as mulheres daquele período e decide nunca se casar. Essa personagem é descrita com um valor progressista para o contexto da história. Ao se basear no clássico inglês *A megera domada* do autor William Shakespeare e nas telenovelas *A indomável* e *O machão* de Ivani Ribeiro, o autor subverte a ideia de mocinha sofredora, contudo, pauta o melodrama doméstico ao discutir os costumes de uma época.

Catarina Batista se configura na teledramaturgia do autor Walcyr Carrasco como a oposição ao protagonismo criado por ele, porque ela se recusa a seguir o regramento social da época e é necessário conhecer um pouco mais sobre a garota para compreender os motivos da transgressão dela no enredo. Para Brooks (1991), entender os personagens do melodrama é tirar as máscaras para compreendê-los, ou seja, é despír cada indivíduo e perceber as verdades presentes no âmago de cada um. No caso de Catarina, nos capítulos posteriores, conhecemos o motivo

pelo qual não deseja se casar. Segundo ela, foi uma promessa feita para a mãe que sofria em um casamento falido com o marido, Batista. Descobrimos essa informação apenas quando desnudamos a personagem e captamos as profundezas do ser (Brooks, 1991).

O modo melodramático utilizado pelo autor reconhece a personagem Catarina (Adriana Esteves) a partir da moralidade da época e as oposições existentes nelas se modificam a partir da construção do amor entre ela e Petruchio (Eduardo Moscovis), duas pessoas diferentes que aprendem a conviver. Para Elsaeser (1991) o melodrama oferece atos aos personagens que podem mudar ambientes mediante situações oscilantes entre sofrimento, resignação e sabedoria. Ou seja, as alteridades entre Catarina e Petruchio contribuíram para ambos de diversas formas como uma espécie de liberdade. Catarina mostrou os desejos femininos e Petruchio ressignificações de masculinidades. Desse modo, pudemos compreender a trajetória ao despir os personagens perante a moral e o bom costume presente na sociedade narrada pela telenovela.

Em oposição a Catarina temos a personagem Ana Francisca (Mariana Ximenes) da telenovela chocolate com pimenta. Aninha, como é popularmente conhecida, é a clássica mocinha de telenovelas, aquela enganada pelas pessoas ao seu redor, ingênua, se deixa pensar pela cabeça dos demais tendo sido enganada. Na história, Ana Francisca se muda para a cidade de Ventura com a avó para se tornar professora, lá conhece Danilo (Murilo Benício) e se apaixona. O rapaz é prometido de Olga (Priscila Fantim) que percebe Aninha como uma ameaça, então arma diversas peripécias para separar o casal. No melodrama, segundo Thomasseau (2012), isso acontece porque no gênero as adversidades existem para explicar ao público as desigualdades do sistema. A vítima,

uma mocinha honrada e com princípios sólidos, representa as camadas mais pobres da estrutura social.

Em chocolate com pimenta, a personagem principal sofre todas as injustiças possíveis para uma mocinha de telenovela devido aos personagens ricos da história. Os burgueses sentem-se ameaçados com a introdução de Ana Francisca ao espaço, representando as diferenças entre classes. Por isso, armam peripécias para separá-la de Danilo, mas ela consegue recuperar-se ao se casar com o homem mais rico da cidade, indo embora e voltando refinada. A partir do momento em que ela retorna, tratam a personagem de outra forma porque ela já faz parte do sistema.

Nesse contexto, o algoz, em sua maioria personagens burgueses, simboliza aqueles que fazem parte da cadeia principal do sistema. O vilão burguês, também conhecido por fidalgo malvado, são aqueles personagens ricos, com aparência honesta, contudo, nem tudo o que parece, de fato, é (Thomasseau, 2012). Isso é representado por meio do fidalgo malvado nas narrativas melodramáticas. Thomasseau (2012) afirma que esse personagem apresenta um aspecto de honestidade e grandeza, todavia, ao conhecermos na narrativa desvelam-se presunçosos, orgulhosos e cruéis.

Nas telenovelas de Walcyr Carrasco do horário das 18 horas, identificamos em todas as histórias analisadas a aplicação desses personagens. No quadro 1, apresentaremos as vilãs de cada telenovela:

Quadro 1

As vilãs de Walcyr Carrasco no horário das 18 horas

Vilã	Objetivo	Característica física	Telenovela
Marcela (Dricas Moraes)	Voltar de Paris para reconquistar Petruccio, esposo de Catarina.	Mulher de cabelo curto e escuro. Usa tons de roupas e maquiagens marrons.	O cravo e a rosa (2000)
Olga (Priscila Fantim)	Casar com Danilo, mas o rapaz é apaixonado por Ana Francisca.	Uma jovem garota. Tem cabelo escuro e usa roupas com tons diversos.	Chocolate com Pimenta (2003)
Cristina (Flávia Alessandra)	Conquistar Rafael, o botânico da cidade, e usufruir das joias da família.	Garota jovem e bonita. Possui cabelos loiros, usa roupas com tons em branco, rosa e vermelho, além de batom vermelho.	Alma gêmea (2005)
Sandra (Flávia Alessandra)	Herdar a herança da tia, Anastácia.	Uma bela mulher refinada. Tem cabelos loiros, usa roupas com tons em branco e verde, além de batom vermelho.	Eta mundo bom! (2016)

Nota. Elaborado pelas autoras

Como podemos verificar no quadro 1 acima, apenas a vilã Olga não detém, de fato, o arquétipo identificado por Thomasseau (2012) e intensificado nas telenovelas do autor, porém, é uma das vilãs fidalgas da história. Já a personagem Marcela (Drica Moraes) criada pelo novelista Walcyr Carrasco por causa do esticamento da produção devido ao êxito da obra se revela a grande fidalga do enredo. Antes, a história teria 90 capítulos, porém, trama se transformou em 221 capítulos e dessa

forma era necessário uma grande vilã até aquele momento da história. (Xavier, s.d.) Eis que surge Marcela, filha de Joaquim (Carlos Vereza), uma moça que vive em Paris, entretanto, segundo o pai, ela sofreu uma decepção amorosa com o personagem Petrushio. Para o telespectador, Marcela é descrita como uma moça jovem e ingênua, todavia, quando ela aparece pela primeira vez na história há o elemento surpresa (Elsaesser, 1991) o qual destoa da narrativa inicial do pai.

Walcyr Carrasco aplica na personagem em questão o efeito marcante não necessário para a narrativa. Na primeira cena, Marcela surge com uma maquiagem carregada, roupas escuras e com um amante afrodescendente como acompanhante. Para Elsaesser (1991), o melodrama requer um certo tipo de estilo, aplicando as regras morais do gênero. No caso de Marcela, isso se configura a partir dos trejeitos, no comportamento da personagem que é destoante das demais, contudo, explica-se o empoderamento da personagem por causa dos costumes estrangeiros os quais ela conviveu. Para o pai, ela é uma moça inocente ultrajada por Petrushio, na história a personagem, sob o viés moral, é, na verdade, a grande vilã da trama, percebida, inicialmente, pelos telespectadores por meio da composição estética da personagem.

Contudo, nenhuma outra representa melhor o fidalgo Malvado do que as personagens Cristina da telenovela alma gêmea e Sandra de eta mundo bom!. Elas se adequam ao conceito explicado por Thomasseau (2012) de que esteticamente representam a honestidade, entretanto, na verdade, são invejosas e malvadas. Cristina, por exemplo, inicia a trama sendo coroada a moça mais bonita do baile, está interessada em Rafael (Eduardo Moscovis), um rico botânico da cidade, que, por sua vez, se apaixona pela prima dela, Luna (Liliana Castro). O casal contrai

matrimônio e como presente a avó de ambas dá de presente para Luna as joias da família. Com inveja, Cristina arma um assalto para conseguir-las, entretanto, a prima acaba falecendo ao tentar livrar Rafael, o amado, de um tiro.

O autor Walcyr Carrasco aplica o modo melodramático na relação entre Cristina, Luna e Rafael a partir da música, os tons e a maneira de falar da personagem ao exalar inveja. Elsaesser (1991) esclarece que a música no melodrama é um dispositivo subjetivo o qual dramatiza uma situação. É algo pragmático e no caso da vilã da história caracteriza a função dela no enredo. A personagem, apesar de ter uma aparência angelical, ser loira e usar roupas que exprimem feminilidade e honestidade, ela é, verdadeiramente, um ser humano vil. Cristina representa o que para Brooks (1991) é a relação entre o melodrama e a literatura gótica ao demonstrar os desejos escondidos no interior da personagem. Cristina carrega a culpa de ter provocado a morte da prima Luna e de ainda guardar as joias roubadas.

A personagem, por não conquistar o amor de Rafael e nem os adornos da família, conta para a mãe, no primeiro capítulo, que venderia a alma ao diabo para conseguir o amor daquele homem. No mesmo momento, um vento pela janela e elas acham algo esquisito, em seguida, a personagem Débora (Ana Lúcia Torre) diz para a filha: “Não faça pedido para o diabo. Ele pode aceitar”. A partir daí, Cristina cria meios duvidosos para conseguir o que quer. Brooks (1991) explica essa questão da personagem ao considerar o sagrado, o qual é obrigatório e não devotado. Para o autor, o reconhecimento de forças ocultas no interior de cada indivíduo motiva desejos inexplicáveis. No caso da vilã de

Alma Gêmea, esse conceito é aplicado pela vontade de possuir tudo o que a prima possui, desde o amor de Rafael até a herança da família.

Walcyr Carrasco utiliza o modo melodramático na personagem para destacar desejos escondidos, ocultismo moral e forças aprisionadas (Brooks, 1991). Dessa forma, por causa da contextualização do enredo de época, a personagem para não levantar suspeitas encontra-se com o comparsa Guto na igreja. Existe a relação entre sagrado e ocultismo na história porque o melodrama é antes de tudo um gênero de moralidade e quer mostrar isso, contudo, há a vilania e as perversões mascaradas no indivíduo (Brooks, 1991) e a vilã incorpora essas conceituações. No capítulo 91, Cristina visita à casa de Alexandra (Nívea Stelmann), uma personagem diagnosticada com esquizofrenia, a mulher doente conta para todos que no interior da personagem Cristina existe apenas trevas e a personagem se assusta com a afirmação da enferma. Essas características proferidas pela primeira vez por Alexandra na narrativa sobre a fidalga Cristina denota o arquétipo carregado pela personagem, ou seja, não se imagina esses desejos, sensações e sentimentos atribuídos à Cristina.

Outra personagem com essas mesmas características é Sandra da telenovela *eta mundo bom!* (2016). Ela é a vilã fidalga malvada da trama, ao tentar a todo custo ficar com a herança da tia, Anastácia, que procura o filho perdido. Essa história, em especial, utiliza o modo melodramático explicitado por Martín-Barbero (1997): traidor, o justiceiro, a vítima e o bobo. De acordo com Martín-Barbero (1997), esse tipo de narrativa tem como arcabouço central sentimentos fundamentais: o medo, o entusiasmo, a dor e o riso. Para ele (1997), essas sensações são embaralhadas entre terríveis, excitantes, ternas e burlescas ao serem retratadas em quatro tipos de personagens: o traidor (aquele que persegue

a vítima), o justiceiro (salva a vítima e castiga o traidor), a vítima (o herói da história) e o bobo (a figura cômica da narrativa).

Ao seguir o padrão explanado pelo autor (1997), a telenovela *eta mundo bom!* apresenta as personagens com tais características oscilando a função dependendo do núcleo. Na trama principal, o qual aborda o filho perdido, temos como identificação do traidor a personagem Sandra (Flávia Alessandra) cuja função é perseguir as vítimas, Candinho (Sérgio Guizé) e Anastácia (Eliane Giardini). Visto que, a vilã e traidora atravança o reencontro entre mãe e filho, em prol do bem individual dela, isto é, usufruir da herança da tia.

O papel de Sandra (Flávia Alessandra) representa o conflito, pois, segundo Thomasseau (2005), função dela é ser o agente principal da narrativa: “sem suas manobras, a intriga perde o essencial de sua natureza: o desfecho sem castigo não contenta um público ávido de compensação e que espera o vilão a saída do teatro para vaiá-lo”. (Thomasseau, 2012, p. 42) Sandra é uma mulher loira, rica e bonita, com fortes características do cinema clássico norte-americano, a personagem é a epítome da perfeição moral e visual. E assim como Cristina, em alma gêmea, aparentemente incapaz de cometer atrocidades na narrativa.

A grande oponente do papel de traidora de Sandra, segundo a conceituação de Martin- Barbero (1997), é Maria (Bianca Bin) a justiceira, pois, desconfia das artimanhas da sobrinha de Anastácia e a alerta sobre as ações de Sandra. “E portanto o que tem por função desfazer a trama de mal-entendidos e desvelar a impostura permitindo que “a verdade resplandeça”(Martin- Barbero, 1997, p. 164).

Sandra e os comparsas Celso, o irmão, interpretado pelo ator Rainer Cadete, e Ernesto, o amante da vilã, papel de Eriberto Leão,

constroem uma narrativa falsa sobre um pintor caipira chamado Candinho e Anastácia, comovida pela coincidência da vida, acreditou ter encontrado o filho. No decorrer da história, Sandra finge estar apaixonada por Candinho e quando estão no altar prestes a casar a farsa é descoberta. Ernesto foge, Sandra finge ter sido enganada e Anastácia finalmente recupera o filho perdido. Desconfiada e com a ajuda do professor Pancrácio (Marco Manini), fiel amigo do verdadeiro Candinho, Maria desmascara a história inventada pela sobrinha de Anastácia.

Conforme Thomasseau (2012), bandidos, traidores e confidentes do vilão caracterizam o grupo vilanesco das tramas melodramáticas. Entretanto, ainda conforme o autor (2005),” o vilão principal do melodrama será sempre um solitário” (Thomasseau, 2012, p. 42), pois, o pior castigo recebido sempre será dado ao vilão principal. Nesse caso, apesar de existirem aliados na vilania, o agente principal da ação — Sandra — sofrerá, no desfecho, os piores castigos.

Da mesma forma ocorre em *alma gêmea* (2005) com a vilã Cristina, também interpretada pela mesma atriz, que tinha como comparsa dois personagens: Guto (Alexandre Barillari) e Ivan (Thiago Luciano), motorista da megera. Na história, Guto morre e o espírito do rapaz perturba a personagem malvada, durante o melodrama inteiro do autor Walcyr Carrasco. Por outro lado, Ivan ajuda a megera até o final e acaba sendo preso. Entretanto, a personagem vilã fidalga dessa telenovela acaba tendo um final trágico e, ao mesmo tempo, macabro. Cristina, no início da trama, vende a alma para o diabo com o intuito de conseguir o amor de Rafael, contudo, no final, não há redenção para as vilanias da personagem.

O desfecho da antagonista é um dos mais tenebrosos das histórias de Walcyr, pois, ao atirar em Serena e matar Rafael a personagem corre e nuvens negras a perseguem. No quarto, ela conversa com o diabo através do espelho e o anjo do mal busca a alma dela. A personagem é agarrada por ele e entra no objeto. Essa relação entre Cristina e as forças ocultas reverbera a discussão de Brooks (1991) sobre o melodrama e a literatura gótica ao dialogarem acerca das forças internas quando explicitam e dessacralizam o racionalismo, ou seja, existe a necessidade de procurar alternativas diabólicas para a realização dos planos nas narrativas. Há, nesse contexto, o ocultismo moral, pois, o que não foi obtido por meio do sagrado, agora precisa do terror (Brooks, 1991). Em outras palavras, Cristina entrando no espelho com o diabo resulta nas promessas dela do primeiro capítulo, dando um final aterrorizante para a vilã fidalga.

Ainda na estrutura narrativa melodramática da telenovela *Eta mundo bom!* encontramos dois tipos de vítimas: um homem e uma mulher. O primeiro, Candinho, o filho perdido, e em seguida, Anastácia, a mãe. Barbero (1997) afirma que a vítima é uma heroína inocente e virtuosa, contudo, na trama, uma das vítimas é um homem. Para Thomasseau (2012, p. 41) “O tema perseguição é o pivô de toda a intriga melodramática” e, ainda segundo ele (2012), raramente o herói perseguido da narrativa melodramática é masculino - porém, na telenovela em questão, isso é reconfigurado. Candinho é um personagem íntegro cujo sofrimento são as injustiças que aconteceram durante toda a vida, dando a ele as características de herói melodramático definido por Thomasseau (2012) como, por exemplo, ser puro e sem máculas, qualidades opostas aos reais valores do vilão.

Nesse contexto, apresentamos outro elemento do enredo com a mesma denominação de Candinho: Anastácia. Ela tem uma representação de mártir generalizada porque a personagem é uma vítima da moral social - perdeu o filho por engravidar solteira. Martin-Barbero (1997) atesta essa qualificação como proveniente do ethos romântico, pois, “considera o heroísmo cada vez mais em termos de sofrimento, resignação e paciência” (Martin-Barbero, 1997, p. 34) isto é, quanto mais a personagem sofre, mais se torna a heroína perfeita.

Na configuração do tipo bobo descrito por Martin-Barbero (1997), encontramos nas quatro telenovelas do autor as representações para essa categorização. Eles são identificados nas histórias como núcleo cômico e rural das tramas. Em *o cravo e a rosa*, temos a fazenda do personagem Petruccio (Eduardo Moscovis), com os moradores do local Neca (Ana Lúcia Torre), uma solteirona apaixonada por Calixto (Pedro Paulo Rangel), Lindinha (Vanessa Gerbelli) e Januário (Taumaturgo Ferreira); já em *Chocolate com pimenta*, temos a família da protagonista Aninha que vive numa fazenda próxima a cidade de Ventura. São eles: Dona Carmem (Laura Cardoso), Márcia (Drica Moraes), Timóteo (Marcelos Novaes), Dália (Carla Daniel) e Margarido (Osmar Prado).

Em *alma gêmea* encontramos os irmãos Crispim (Emílio Orciollo Neto) e Mirna (Fernanda Souza), finalmente, em *eta mundo bom!* conhecemos a família do Quinzão (Ary Fontoura) com os membros Cunegundes (Elizabeth Savala), Quinzinho (Miguel Rômulo), Mafalda (Camila Queiroz) e Eponina (Rosy Campos). Esses núcleos, muitas vezes, não se relacionam com o enredo principal, todos possuem narrativas singulares, contudo, produzem distensões e relaxamento emocional pós-conflito do núcleo principal. (Martin-Barbero, 1997).

Além disso, é visível a relação de ruptura entre o núcleo rural e urbano trazido pelo melodrama do Walcyrr Carrasco ao abordar as relações sociais e de crise dos espaços (Elsaesser, 1991). Os personagens provenientes do campo demoram a compreender a cidade e, alguns deles, representam a ruptura e ascensão de classes, como é o caso da Márcia em chocolate com pimenta que se autointitula “dona e proprietária” de um salão de beleza repetidas vezes durante a narrativa. Ela deixa claro o crescimento próprio por meio do trabalho e corrige os modos de falar e se comportar dos parentes que ainda vivem no meio rural. Dessa forma, o melodrama de Carrasco traz consigo a luta contra o sistema e a percepção de ascensão social na jornada da Márcia na história.

Por isso, ao analisarmos os entrelaçamentos melodramáticos das telenovelas do novelista, encontramos modos semelhantes em todas as tramas exibidas no horário das 18 horas. São essas características que reiteram para o telespectador o modo melodramático de Walcyrr Carrasco e, dessa forma, explicam o motivo pelo qual as histórias escritas pelo novelista nessa faixa são tão cativantes e de sucesso.

Conclusão

Amado por uns e odiado por outros, Walcyrr Carrasco tornou-se uma figura controversa no campo da telenovela. Ao escrever histórias mais simplistas que angariam públicos de todas as idades, o novelista constrói enredos de fácil compreensão a partir do melodrama como espinha dorsal das narrativas. Elementos como ética e moral além da dicotomia entre o bem e mal são rapidamente identificados na obra do autor no horário das 18 horas.

Cada personagem possui função específica presente no quadrilátero melodramático: a vítima como mocinha, o justiceiro como galã, o burguês malvado interpretando o vilão e o bobo, sob as ações dos núcleos cômicos das tramas. O autor consegue extrair a essência do gênero, coloca numa telenovela com contexto de época e, dessa forma, cativa o público mediante o modo melodramático de contar. Ao utilizar a reiteração seja temática ou cenográfica em todas as obras, verificamos o traço estilístico do novelista neste horário específico. A partir do reconhecimento no campo telenovela, o traço de escrita do autor e êxito das obras o permitiu alcançar outras faixas de horário, contudo, as produções de época do fim da tarde da programação se tornaram a marca registrada de Walcyr Carrasco.

É interessante observar que a trajetória do autor se confunde com a dos próprios melodramaturgos, de séculos anteriores. As histórias constantemente rechaçadas pela crítica eram aclamadas pela classe popular. Portanto, perceber as repetições nas obras de Walcyr Carrasco e as convenções nelas inseridas reverbera o valor narrativo e duradouro do melodrama ao capturar o telespectador através da emoção e das sensações humanas. Ao fazer isso, o novelista ratifica a marca autoral nessas obras e mostra como as convenções técnicas do modo de contar deste gênero funcionam, cativam e ainda conquistam o telespectador durante todos esses séculos.

Referências

Alencar, M. (2004) *A Hollywood brasileira: Panorama da televisão no Brasil*. Senac.

- Bakhtin, M. (1997). *Estética da criação verbal* (2ª ed.). Ed. Martins Fontes.
- Borelli, S. H. S. (2001). Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. *Em Perspectiva*, 15(3),29–36. <https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000300005>
- Brooks, P. (1991). The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. Em M. Landy (Ed.), *Imitations of Life – a reader on film & television melodrama* (pp. 50-66). Wayne State University Press.
- Elsaesser, T. (1991). “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”. Em M. Landy (ed.), *Imitations of Life – a reader on film & television melodrama* (pp. 68-91). Wayne State University Press.
- Martin-Barbero, J. (1997). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Editora.UFRJ.
- Memória Globo. (2021, outubro 28). Walcyr Carrasco. <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/walcyr-carrasco/noticia/walcyr-carrasco.ghtml>
- Oroz, S. (1999). *Melodrama: O cinema de lágrimas da América Latina*. Funarte.
- Souza, M.C. J. (2004). *Analisando telenovelas*. E-papers.

Thomasseau, J. M. (2012). *O Melodrama*. Perspectiva.

Yin, R. K. (2001) *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Bookman.

Xavier, N. (s.d.). *Teledramaturgia*. Recuperado em 10 de julho de 2023, de <http://teledramaturgia.com>

O CINEMA DOCUMENTAL: ENTRE A REALIDADE E A FICÇÃO PELA ANÁLISE DE JOGO DE CENA (2007) DE EDUARDO COUTINHO

Raíssa da Silveira Pimentel¹

Desde o advento da fotografia, o cinema surgiu como uma poderosa inovação, resultando na possibilidade de a imagem estar em movimento, podendo ir para além do espaço fixado pela tela. Tal invenção se deu com a criação do cinematógrafo pelos irmãos Lumière², desempenhando uma nova forma de linguagem, em que passa a ser um meio de expressão e interação da subjetividade humana. No chamado filme documentário, teve-se como pressuposto de que a Sétima Arte finalmente conseguiria alcançar a representação da realidade. De acordo

-
1. Mestranda em Comunicação. Aluna e pesquisadora (bolsista CAPES) na UNESP/FAAC
raissa.pimentel@unesp.br
 2. A criação do cinematógrafo – máquina que projeta imagens em movimento – se deu em 1896, pelos irmãos franceses Auguste e Louis Lumière.

com Jacques Aumont (2005), por conta dos elementos como a riqueza e a fidelidade dos detalhes pela imagem em movimento, as filmagens apresentam-se de forma mais realista em relação ao teatro ou na pintura.

Pode-se considerar que as primeiras experiências cinematográficas relacionadas ao gênero documental surgem com os irmãos Lumière. Com a exibição de *A chegada do trem de Ciotat* (Lumière, 1895), causou grande inquietação e pavor ao público, ao fugirem diante de uma cena em que aparece um trem em movimento (Fecé, 1998). Esta atitude do público foi resultado do movimento proporcionado pelo filme, que convidou o espectador a essa inter-relação com a realidade. O cinema, nessa perspectiva, instiga, traz emoções e ideias para o seu espectador, por meio do discurso de imagens e sons. E, mesmo sabendo que a história exibida é ficção, graças ao movimento da câmera e à riqueza de materiais utilizados, acaba por fundir a percepção da realidade ficcional com a real, oferecendo-nos um “mergulho” naquele contexto.

Mas, a partir do cineasta e precursor do cinema-direto³ Dziga Vertov, o mundo conhece um posicionamento para o filme documental. Vertov defendia que as imagens tinham existência fora do filme, ou seja, fora dos estúdios. Nesse sentido, se propôs a captar em suas películas, o retrato das comunidades e indivíduos na sua cultura e na sua sociedade. Em seu filme *Um Homem com uma Câmera* (1929), mostra esse momento do movimento automatizado pelas mãos e pelo olho-câmera, no qual permitiu o indivíduo registrar tudo à sua volta. Revelando por meio das telas, as dimensões do seu cotidiano. Assim,

3. O cinema fez de variadas formas, debates e experimentações de tipos de técnicas que a arte cinematográfica oferece, para mostrar uma representação do real. Sendo movimentos importantes a essa discussão como o *Kino-Pravda* de Vertov; *Cinema Verité* de Jean Rouch; e o Cinema direto americano.

por meio do olho-câmera, cumpre com o registro fiel da verdade (Morais, 2008). Entretanto, com o documentário do diretor Robert Flaherty, intitulado *Nanook*, o Esquimó (1922), gerou a discussão sobre os limites do gênero documentário. Embora seja o primeiro filme a ser considerado como longa-documentário, a obra foi construída a partir de imagens reais, todavia, encenadas ao longo da trama. Com isto, leva para a problematização das representações do próprio documentário, sendo como núcleo do debate, os limites das representações do que é realidade e/ou ficção deste gênero cinematográfico.

Segundo Nichols, “a ideia de representação é fundamental para o documentário” (2007, p. 30). Contudo, é importante ponderar que as películas ficcionais apresentam também traços característicos do documentário, utilizando o uso de não-atores, histórias baseadas em fatos reais, entre outros (Morais, 2008). Mesmo que o documentário tenha as suas especificidades e se diferencie de outros gêneros de ficção, ainda é uma prática cinematográfica com desafios e conceitos não muito claros. Podemos, *a priori*, compreender o documentário como gênero cinematográfico que objetiva na representação parcial e subjetiva do real, sendo esta realidade influenciada pelo olhar daquele que o realiza (Melo, 2002).

Posto isso, o objetivo deste artigo é refletir as relações entre ficção e realidade no gênero documental, sendo o objeto de análise a película de Eduardo Coutinho, *Jogo de Cena* (2007). Nesta obra, o próprio diretor nos coloca em reflexão para questionar esta ausência de definição do que propriamente é o documentário. O diretor, por meio de um anúncio de jornal, solicitou que mulheres escrevessem sobre suas histórias de vida. Posteriormente foram selecionadas 23 histórias

para serem contadas diante das telas. Contudo, conforme a narrativa desenrola, podemos perceber rostos famosos e relatos contados mais de uma vez por diferentes mulheres. Assim, Coutinho convida o espectador para esse jogo de cena, nos instigando para o que é real ou não, apresentado na tela.

Documentário ou ficção: algumas discussões

O diretor brasileiro Eduardo Coutinho – importante realizador cinematográfico – ilumina o debate para refletir sobre as consequências e os limites do real, apresentados nas obras cinematográfica do gênero documental. Em seu documentário, *Jogo de cena* (2007), age diretamente sobre os sentidos do espectador. De forma genial, o diretor propõe um jogo ao desafiar e provocar para aquele que assiste a película do que é real ou ficcional dentro da história do filme. Assim, esta obra nos convida para reflexões e indagações, como: qual história é real? Tudo é uma encenação de uma atriz? Quem é atriz ou não? Há verdades misturadas à ficção? Aliás, documentário ou ficção?

Nesse sentido, pode-se conceber que o cinema documental é ao mesmo tempo ficção e realidade. Seu processo é ficcional, pois compõe um conjunto de fotografias em movimento numa determinada velocidade (24 fotogramas por segundo), sendo este resultado do imaginário de quem o criou. Porém, ele detém relação com a realidade, tendo a capacidade de envolver o espectador na trama. Levando-o, mesmo que inconscientemente, a se identificar com determinada narrativa que envolve a história de determinado personagem ou situação. Suscitando, dessa forma, uma reação à ação dramática que está sendo reproduzida. Por isso, o cinema de ficção ou do documentário, se apresenta nesta linha

de inter-relação com estes dois conceitos. Pois, para que determinada história seja contada, foi preciso que o roteirista escolhesse determinado assunto que conferisse algo do real. Além disso, há a escolha do diretor para escolher os enquadramentos e ângulos, com intuito de estar insinuando e provocando por meio da imagem aquilo que deseja. E aos atores, uma atuação mais próxima da realidade. Ainda, segundo Alvetti:

O real que se vê não é mais o que parece o real da realidade (o que diz o senso comum), mas um outro real, o da representação. É como se o real que conhecemos se desfizesse, diante de imagens articuladas de outro modo (conforme o veículo) e fossem ressignificadas de acordo com um novo ideal de realidade. Como se passasse a ser, também, produto das formas de representação, que ajudam a constituir as relações de cultura e poder na sociedade contemporânea. (2002, p. 5)

A realidade, conforme Alvetti (2002), seria construída por meios audiovisuais. Nesse sentido, as imagens em movimento vão ressignificar a realidade, sendo reflexos e representações do que foi recortado no real. Visto que, a imagem ao revelar o “real” preexistente, há por trás dela “a presença de um pensamento, de uma subjetividade” (Fecé, 1998, p. 36). Assim, a realidade mostrada tem interferência de acordo com quem constrói determinada obra.

Ainda de acordo com Fecé (1998), há uma busca do ideal de verdade pelo cinema. À exemplo disso, podemos citar os filmes do movimento cinematográfico brasileiro que ficou conhecido como Cinema

Novo⁴. Os *cinemanovistas* decidiram filmar o dia-a-dia do brasileiro, mostrando sua realidade, sendo a sua primeira fase voltada para as temáticas rurais, onde ocorria a crítica da miséria, da desigualdade e da fome, refletindo-se sobre as mazelas da sociedade. Porém, Fecé frisa que neste novo movimento do cinema moderno, há essa proposta de “interpretação entre o real e a ficção, uma subversão da realidade” (1998, p. 42). Jean-Claude Bernardet (2003) alude a criação do documentário brasileiro sob influência do Cinema Novo, em que o documentarista recorre à voz de pessoas reais, para oferecer aos espectadores clareza nas discussões de temas políticos e sociais, chamando-o de “modelo sociológico”. Logo, os métodos para a produção do documentário ficavam entre o particular e o geral.

Dessa forma, o documentário ocupa uma posição ambígua na teoria e crítica do cinema. Pois, mesmo recorrendo aos procedimentos do meio cinematográfico, como as preocupações com toda a unidade estilística, ainda procura manter uma relação de grande proximidade com a realidade. E mesmo que tais recursos citados sejam característicos do documentário, não é exclusivo a esse gênero, sendo também que um filme de ficção pode utilizar de tais estratégias. Nesta perspectiva, o uso de imagens reais em filmes, não é condição única para assegurar o status de documentário a uma produção. Como também, não invalida o caráter do documentário ao estar se utilizando de recursos próprios da ficção (Melo, 2002, p. 25).

4. Em 1960, o grupo do Cinema Novo almejava novas propostas de filmagens que dessem voz ao povo, assim como a escolha do diretor para os cenários, onde filmaram locais em que de fato, ocorreria o enredo. Essas novas propostas tinham o objetivo de causar um efeito no espectador, em que a imagem e o som, se confundiriam com o real.

Para Nichols “todo o documentário sempre foi uma forma de representação, e nunca uma janela aberta para a realidade” (2005, p. 49). O teórico Fernão Ramos, também indaga se um documentário precisa mostrar uma realidade e ainda questiona sobre “de qual realidade estamos falando, dentro do leque de interpretações possíveis que o mundo oferece para mim, espectador?” (2008, p. 30). Sendo assim, as fronteiras entre a realidade e a ficção, como limites tênues entre duas situações híbridas, muitas vezes misturam-se, confundindo nossa necessidade de interpretação. Conforme Jaguaribe,

endosso, como o crítico inglês Raymond Williams, a ideia de que as estéticas do realismo crítico almejam captar as maneiras cotidianas pelas quais os indivíduos expressam seus dilemas existenciais por meio das experiências subjetivas e sociais que estão em circulação nas montagens da realidade social. Oferecem, dessa forma, uma intensificação de imaginários, na tentativa de tornar o cotidiano amorfo, fragmentário e dispersivo mais significativo, embora muitas vezes, o retrato social que resulte disso seja o de cenários desolados. Mas isso não exclui a segunda consideração, ou seja, de que essas estéticas são socialmente codificadas, que elas são interpretações da realidade e não a realidade. O paradoxo do realismo consiste em inventar ficções que parecem realidade. (2007, p. 16)

Além disso, como mencionado anteriormente, o gênero documentário é marcado pelo “olhar” do diretor, podendo dessa forma, “camuflar a sua própria subjetividade ao narrar um fato” (Melo, 2002, p. 30). Nesta perspectiva, o artista é livre para trabalhar, embaralhando fronteiras dos métodos e linguagens cinematográficas. Portanto, pela inexistência do gênero puro, leva à equívocos do que difere o documentário dos outros gêneros como o de ficção. Exemplo disso é o

filme, *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão. Neste documentário são usadas imagens que retratam pessoas anônimas ou não. Mas, com o decorrer do filme, estas pessoas ganham identidade ficcional. Mesmo sendo imagens reais, suas histórias são de ficção. Essa relação entre diferentes linguagens no cinema é percebida e explicada por Duarte como,

forma cinematográfica construída pela imbricação de diferentes linguagens, que em alguns momentos ao longo da produção compartilhará o mesmo código digital, é o que chamamos cinema híbrido. (2002, p. 54)

Podemos perceber relações híbridas na estética de Coutinho, sendo transgressor nesse assunto, pois utiliza-se de procedimentos e linguagens para compor a película *Jogo de cena*, ampliando a diversidade de se fazer cinema. Dessa forma, assume seu estilo próprio ao não se enquadrar a um específico método de narrativa e filmagem. De acordo com Coutinho, “o documentário é isso: o encontro do cineasta com o mundo, geralmente socialmente diferente e intermediados por uma câmera que lhe dá um poder, esse jogo é fascinante” (Mourão & Labak como citado em Eduardo Coutinho, 2005, p. 119).

E este poder que confere na obra a ser analisada. Coutinho nos coloca em constantes incertezas e indagações no caminho que as filmagens vão desenrolando. Mas, os questionamentos não se encerram apenas no filme em si, mas também do que significa ou conceitua um gênero documental. Para a realização desta reflexão, foram selecionadas algumas cenas para explorar e ilustrar como ao longo da trama vamos

ficando sem respostas ou ao menos tendo conhecimento do que está acontecendo.

A linguagem poética documental de Eduardo Coutinho: análise de Jogo de Cena

Em 1964, devido à censura da ditadura civil-militar brasileira, deixou inacabado o filme *Cabra marcado para morrer*, uma ficção que conta a história de um camponês. Devido aos rumos do período, em 1984, retoma com o projeto, utilizando o material original que já o tinha, mas o que originalmente era uma ficção, é adaptado para o gênero documental. “*Cabra*”, torna-se um dos filmes mais importantes da história do cinema brasileiro, sendo parte disso, a genialidade do diretor ao utilizar de novos métodos e práticas de filmagem. Eduardo Coutinho reinventa e abandona métodos; sabendo do poder de se fazer um cinema no qual manipula e cria “realidades”. Não à toa que Coutinho se dizia como “documentarista impuro” (Renó et al., 2015).

E é nesse hibridismo de utilizações estéticas que nos envolve em sua obra *Jogo de Cena* (2007). Para a realização do filme, por meio de um anúncio convidou mulheres para que contassem as suas histórias de vida. Foram selecionadas 23 de 83 mulheres, para gravarem com Coutinho. Dentre elas, 10 aparecem na tela, incluindo quatro atrizes com maior reconhecimento, sendo elas: Mary Sheila, Andréia Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pêra.

O diretor nesta película, nos apresenta vários procedimentos próprios da narrativa documental como sua construção visual e a utilização de entrevistas; mas sua grande “sacada” já se insere quando a narrativa ocorre no teatro, onde assistimos a obras ficcionais interpretadas por

atrizes. Coutinho, dessa forma, leva o cinema para o teatro. Esta escolha para o cenário no teatro Glaucete Rocha (Rio de Janeiro), nos deixa pistas para o que está por vir. E é nesta obra que o diretor ilustra a sua ideia de que “o cinema de ficção ou o documentário, não tem definição” (Lins, 2004, p. 98). Nos causando inquietações e indagações sobre o que vemos na tela é realidade ou ficção.

Em *Jogo de Cena* (2007) não há como confiar nas imagens documentais, uma vez que parte do enredo contém encenações. Devido a isso, a película causa impacto, nos mostrando histórias pessoais, porém algumas dessas relatadas por mulheres diferentes. Quando ocorre esse jogo de cena, tentamos descobrir ou ao menos tentar desvendar, quem é a atriz ou não e o que há de real mostrado pela tela. Para essa questão, muito dessa busca ao entendimento do real vem da necessidade de adotarmos práticas de um realismo imediatista. Sendo que, ao procurarmos um documentário, estamos projetando que nele haverá um material que nos apresentará dados que tenham o compromisso da exposição da realidade.

Todavia, Coutinho joga não apenas com os espectadores, mas com o próprio método do documentário – o que veremos mais adiante quando o diretor conversa diretamente com as atrizes sobre suas encenações. Tira dessa forma, o espectador de sua zona de conforto, mesclando em sua obra as fronteiras entre a realidade e a ficção. Tornando o filme um tanto desconcertante. Porém, essa abertura e inovações dentro de seus filmes é da própria característica de Coutinho, abrindo inúmeras possibilidades de narrativas e estéticas dentro da Sétima Arte.

Essas mudanças e transformações do real em seu filme vão se fragmentando cena após cena. Analisamos essa quebra de expectativa

em relação ao gênero documental com a primeira entrevistada. Nas cenas iniciais, com a câmera na mão, uma mulher sobe as escadas do teatro até ao encontro de Coutinho. Ela se apresenta como Mary Sheila, onde seu diálogo com o diretor se assemelha com a declamação de um conto. Seu relato é baseado sobre como descobriu o grupo de teatro “Nós do Morro” e nos revela estar atualmente atuando em uma peça teatral intitulada “Gota d’água”, baseada na obra de Chico Buarque. A pedido do diretor, Sheila declama um trecho da personagem Medéia, a qual irá interpretar. Podemos analisar com essa atitude de Coutinho, que qualquer pessoa pode encenar e representar o que deseja. Aqui encontramos o cerne da questão entre realidade e ficção, que vão para além do gênero documentário.

Na próxima entrevista é quando perdemos o controle do filme em relação ao que pode ser realidade ou não. As histórias são mescladas entre a segunda mulher, Gisele, e a interpretação de Andréa Beltrão – método que será utilizado nas cenas seguintes. Neste depoimento, a mulher nos conta sobre a perda de seu segundo filho, devido a problemas de saúde após seu nascimento. Em um momento de muita dor e abandono paterno, ela nos relata que é salva pela fé, fazendo com que mudasse a sua percepção em relação ao ocorrido. A atriz Beltrão, segue as cenas contando exatamente a mesma história, nos causando inquietação e confusão, uma vez que a atriz é mais conhecida, e devido a isso, percebemos que naquele momento se trata de uma encenação. Ainda nessa cena, o filme atinge seu ponto máximo na dissolução do limite entre a ficção e o documentário. Ao comentar sobre a morte do filho, diferente da primeira entrevistada, Beltrão se emociona. O diretor logo pergunta sobre o que a atriz sentiu durante a sua fala, em seguida Beltrão nos revela que o

choro não fazia parte de seus planos, pois seus objetivos estavam em imitar Gisele, sendo o mais fiel com seu relato. Porém, não se conteve.

As cenas que se seguem não mantêm o mesmo padrão de alternância entre a entrevistada e a atriz. Quando a terceira mulher aparece, Nilza, seus relatos são tão convincentes que no primeiro momento acreditamos ser uma pessoa comum, ou seja, alguém que não está a interpretar. Contudo, ao terminar sua fala ela olha diretamente para a câmera e diz: “Foi isso o que ela disse”. Esta é a ideia de Coutinho, de não causar conforto para o público, nos tirando, dessa forma, da passividade diante do enredo e nos colocando em confronto entre o que é real ou não.

Esse recurso é novamente presente no relato da quinta mulher, que foi abandonada pelo marido e anos depois teve a trágica notícia da perda de seu filho devido a um assalto. Novamente vemos a mesma histórica com outra mulher, em um dos momentos finais da trama. Afinal, por não serem pessoas conhecidas nos levam às seguintes perguntas: quem ali estava a interpretar? Qual das duas está encenando? Dessa forma, Coutinho “cria” um jogo com o espectador para que este questione e reflita sobre o que está assistindo.

Um dos relatos bastante interessante a se comentar também, é o da atriz Fernanda Torres. Em sua primeira aparição não há essa mescla de mulheres. De forma serena, nos conta sua história com a sua tia, que era mãe de santo, onde após a perda de seu filho durante a gravidez a trouxe para um estado de melancolia. Porém, quando aparece novamente contando uma outra história, não o faz com tanta calma. Se sente como-vida pelo relato da entrevistada e comenta: “Parece que tô mentindo para você”. Sua dificuldade ao estar encenando, nos revela, é devido

ao fato que aquela história contada é de uma pessoa real e que existe, diferente da personagem criada.

Assim, Coutinho instaura a dúvida para quem o vê. Sendo o que nos confunde no filme é o resultado de uma edição de falas originárias de entrevistas, onde as atrizes ficaram livres para interpretá-las. Além disso, há a mescla dos depoimentos e das mulheres em sua realidade. Reiterando, esse jogo foi também possível devido ao local de filmagem, como forma de dar conta da abordagem particular o que desejava.

Considerações Finais

Diante dos apontamentos discutidos, o que nos causa inquietação ao longo da película, é por conta do gênero documentário não ter a presença de atores interpretando e personagens, isso ocorre na película, provocando em uma quebra de expectativa. Pessoa Ramos (2005) alude, que a inexistência de interpretação representa uma característica que difere documentário da ficção. Todavia, por Coutinho utilizar dessa mescla dentro do seu cinema, é o que nos dificulta para o entendimento e conclusão sobre o que estamos vendo na tela é de fato um documentário.

Ainda, Melo (2002) nos aponta que o cinema viu na capacidade do documentário de estar explorando elementos do cotidiano e transformando-o em arte, garantindo, desta forma, um acesso de uma realidade por meio da tela. Sendo assim, diferente de um filme de ficção que aceitamos a não realidade proposta pelo diretor, não questionamos sobre a legitimidade da narrativa do filme. Porém, como já mencionado, ao nos depararmos com algum documentário esperamos por uma certa legitimidade, sem que haja esse confronto que Coutinho nos causa.

Ao realizar seus filmes nesse formato, o teórico Lins descreve o documentário do diretor da seguinte forma,

O documentário que interessa (a Coutinho) não reflete nem representa a realidade, e muito menos se submete ao que foi estabelecido para um roteiro. Nas obras de Coutinho, o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação, e ele irá intensificar essa mudança. (2004, p. 12)

Para além disso, podemos pensar que o tema trabalhado pelo diretor, mais do que provocar sobre o que é documentário, trata de individualidades e indivíduos em seu cotidiano. Devido às histórias particulares que são apresentadas, encenadas elas ou não, são realidades de milhares de mulheres brasileiras. Traição, abandono, maternidade sola, violência, etc., são assuntos recorrentes de uma sociedade misógina. Logo, se trata de uma realidade social, na qual Coutinho documenta e nos leva à comoção ao nos depararmos com os relatos durante a narrativa do filme. Devido a isso, por muitos momentos nos desprendemos de tentar descobrir as fronteiras da realidade e ficção, colocando-nos à disposição de apenas ouvintes.

De acordo com McLuhan (1969), a sociedade compartilha emoções através dos meios de comunicação, sendo imagens fragmentadas ou recortadas do real, baseadas na visão de mundo da sociedade. Dessa forma, os filmes funcionam como próteses audiovisuais do corpo humano, transmitindo para outras pessoas o compartilhamento de consciência e emoções. Neste sentido, os efeitos de realidade coexistem com os efeitos do filme de ficção, fazendo com que a “realidade” não se faça na película, mas na consciência daquele que o vê. Pois, o cinema está

em intrínseca relação com o imaginário das pessoas, transformando para o que se vê em “realidade” para quem o assiste.

Ainda, segundo Odin (2012), todo ator ou atriz, ao interpretar uma cena, traz consigo um pouco de sua personalidade e de sua narrativa pessoal. Em outras palavras, todo personagem fictício teria pelo menos um pouco da realidade de quem o interpreta. Sendo assim, tudo é documentário. Pois, os temas refletem determinado comportamento social de forma distinta. E estas, dificilmente poderiam ser documentadas de outros modos que não fosse o visual. Sendo que, as imagens conseguem refletir de uma forma mais profunda, o que o texto escrito às vezes não alcança, o olhar para o sujeito (Burke, 2016). A utilização da cinematografia nesse sentido, não irá transformar somente o olhar do real, mas fazendo-se de observador de realidades.

Mais do que expressar realidades por meio das histórias narradas, Coutinho nos revela a verdade da filmagem. Compõe regras e modelos, no qual o cinema é estruturado, porém esta se rompe conforme observamos nas cenas que se seguem. À vista disso, podemos refletir que o diretor desmistifica a imagem de verdade que se supõe encontrar nos documentários. Foge dos clichês visuais e cinematográficos, fazendo com que essa obra possa expressar-se de diversas maneiras, seja pela subjetividade dos personagens, seja pelo jogo de cena.

Ficção ou documentário, podemos pensar em Jogo de Cena, como arte poética que transcende seu leque e formas a serem retratados determinados temas. Nos fazendo pensar e refletir a respeito de uma série de questões da própria linguagem cinematográfica. Logo, Coutinho nos convida para a poética documental, onde revela e/ou faz representação do real. Nos confronta e além disso, propõe esse debate do cinema não

funcionar completamente e em absoluta realidade. Em *Jogo de Cena*, a fé que tanto foi relatada por boa parte da trama, é corrompida para quem o assiste.

Em suma, o que se vale nesta obra, talvez nem seja em tentar descobrir suas nuances entre a realidade e ficção, mas de nos mostrar e confrontar a transgressão da poética documental e nos aludir a dimensão da arte que é o cinema, e esta pode ser construída, sem perder sua aura em relação aos seus diversos gêneros.

Referências

Alveti, C. (Org.). (2002). *O Sujeito no Audiovisual*. PUC-PR.

Aumont, J. (2005). *A estética do filme*. Ed. Papyrus.

Bernardet, J. C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. Ed. Companhia das Letras.

Burke, P. (2016). *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. Ed. Unesp.

Duarte, F. (2002). *Do átomo ao bit: cultura em transformação*. Ed. Annablume.

Fecé, J. (1998). *Do realismo à visibilidade. Efeitos de realidade e ficção na representação audiovisual*. Ed. Universidade Autônoma de Barcelona.

- Ferreira, V., Braga, M., & Costa, V. (2012). *Noções híbridas no cinema Walter Salles. Publica VIII*, 7(1), 1-13. <https://periodicos.ufrn.br/publica/article/view/5737>
- Jaguaribe, B. (2007). *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Ed. Rocco.
- Lins, C., & Mesquita, C. (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Ed. Zahar.
- Lins, C. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Ed. Zahar.
- Melo, C. (2002). *O documentário como gênero audiovisual*. Ed. Comum.
- Mcluhan, M. (1969). *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Ed. Cultrix,
- Mourão, M. D., & Labak, A. (Orgs.) (2005). *O Cinema do Real*. Cosac Naify.
- Nichols, B. (2005). *A voz do documentário*. Teoria contemporânea do cinema. Ed. Senac.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Ed. Papyrus.
- Odin, R. (2012). Filme documentário, leitura documentarizante. *Revista De Cultura Audiovisual*, 37.

Ramos, F. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* Ed. Senac.

Ramos, F. (2005). *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa. Teoria contemporânea do cinema.* Ed. Senac.

Renó, D., Renó, L., & Campalans, C. (2015). *Técnicas y lenguajes documentales por el brasileño Eduardo Coutinho.* Ed. Latina de Comunicación Social.

A RELAÇÃO ENTRE A NARRATIVA E A MÚSICA EM ADAPTAÇÕES SERIADAS: UMA ANÁLISE DO UNIVERSO BRIDGERTON

Lara Karoline Souza de Aquino¹
Deborah Luísa Vieira dos Santos²
Mayra Regina Coimbra³
Marina Alvarenga Botelho⁴
Mariane Motta de Campos⁵

-
1. Mestranda em Comunicação Social pela Universidade Paulista (UNIP). Bolsista pela Coord. de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). laraaquino.souza@gmail.com
 2. Doutoranda em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Professora da Universidade Vale do Rio Doce (UNIVALE). deborah.santos@univale.br.
 3. Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Professora em Com. pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). mayracoimbra@ufsj.edu.br
 4. Doutoranda em Comunicação pela Universidade Paulista (UNIP). Bolsista pela Coord. de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). inabotelho@gmail.com
 5. Doutora em Comunicação Social pela Universidade Paulista (UNIP). Docente pelo Senac Minas. marianemottacampos@gmail.com

A série *Bridgerton* (2020), adaptada dos livros de mesmo nome, tem sido bem recebida pelo público e gerado debates nas redes desde o seu lançamento, conquistando recordes de audiência e diversas indicações ao Emmy. A história da série gira em torno da família inglesa Bridgerton durante o século XIX, ambientada na Regência Inglesa, com base na obra da autora Julia Quinn e produzida pela Shondaland. A produção revisita a proposta original da autora ao incorporar diversos artifícios, incluindo uma trilha sonora inovadora que integra músicas pop modernas em um contexto histórico. Este estudo propõe investigar a relação entre a narrativa e a música em adaptações seriadas, utilizando a análise fílmica de Penafria (2009). A análise se concentra na série *Bridgerton* (2020 - 2022) e no *spin-off*⁶ *Rainha Charlotte: uma história Bridgerton* (2023), com enfoque nas músicas usadas nas cenas dos bailes de apresentação da temporada social, abordando questões relacionadas à cultura pop e ao significado narrativo. O objetivo é analisar como a adaptação de músicas pop é utilizada como recurso narrativo e como se conecta com a cultura pop, buscando identificar possíveis efeitos na ambientação e no apelo ao público.

Ao adotar a Análise Fílmica de Penafria (2009) como método para a análise, parte-se do pressuposto de que o produto audiovisual é uma criação social e intencional, que utiliza elementos da realidade para impactar o espectador. O cinema é composto por diversos elementos e possibilidades, o que o torna uma narrativa multidimensional com características distintas (Gomes, 2016). Dessa forma a análise é dividida em

6. O termo *spin-off* refere-se a uma franquia criada a partir de outra já existente, como é o caso da série “*Rainha Charlotte: uma história Bridgerton*”, a qual é derivada da série *Bridgerton*, de grande sucesso da Netflix.

duas etapas: a decomposição e descrição das partes, seguidas pelo estabelecimento e compreensão das relações entre os elementos propostos.

As adaptações audiovisuais proporcionam criatividade na construção narrativa. O som vai além da ilustração, tornando-se parte essencial da história (Carmo-Roldão et al., 2007). A música estimula o espectador, sincronizando com as imagens e criando envolvimento (Costa, 2007), como visto em *Bridgerton*. Novas formas de comunicação através do som evocam diversas sensações no público. Partindo desse pressuposto, acredita-se que as letras das músicas pop selecionadas foram estrategicamente utilizadas para complementar e enfatizar cenas e conflitos, enriquecendo as emoções dos personagens e proporcionando aos espectadores uma conexão mais profunda com a trama.

Similarmente, em outras produções audiovisuais, a utilização da música como recurso narrativo tem se mostrado eficaz na criação de uma experiência envolvente para o público. Como na primeira temporada de *Bridgerton*, por exemplo, no primeiro episódio, ao som da canção de Ariana Grande, “thank u, next”, adaptada ao instrumental, temos o primeiro baile da temporada social com a protagonista sendo levada pelo salão, à procura de um bom pretendente. “Obrigada, próximo, obrigada, próximo, obrigada, próximo” (Grande, 2019), embala a dança dos pares e a rejeição daqueles que não demonstrassem ser bons partidos.

Além disso, na seleção para o *spin-off*, a produção focou em artistas negras para compor a trama que retrata os dilemas da primeira Rainha preta e o racismo daquela sociedade atrelados aos direitos recém-conquistados pela aristocracia preta. Com Beyoncé, Alicia Keys e Whitney Houston, a trilha sonora e as intervenções de Shonda Rhimes nas obras demonstram o compromisso ético com perspectivas

silenciadas comumente na representação, no que tange a questões ligadas a gênero, raça e classe.

Dos Romances de Época à Ficção Seriada

A Literatura de Massa ou Paraliteratura são definidas e destacadas pela simplicidade da linguagem, com uma escrita mais próxima à usual e o entretenimento como motivador da leitura, com exaltação de emoções e sensações, algo tido como diferente da cultura erudita (Carlos, 2019). No entanto, Carlos (2019) levanta o questionamento: a Literatura erudita também não seria voltada para o entretenimento?

Na atualidade, não há como falar desses assuntos sem tratar sobre Cultura Pop, termo recente, mas muito utilizado para classificar produtos, fenômenos, artistas, lógicas e processos midiáticos atrelados a formas de produção ligadas à Indústria Cultural e voltados ao transnacional, como aponta Goodwin (1992), citado por Carlos (2019). Surgida em 1920, a Cultura Pop relaciona-se ao conceito econômico de *commodities*, com novidades sempre iguais para suprir uma demanda constante da massa sobre certos assuntos, sem muita inovação. Nesse ponto, a inovação emerge nos dias atuais com o que foge do *mainstream* e do meio *commodities*, como o movimento *indie*, tanto na música quanto nas telas – e que, mesmo assim, vem tomando lugar na indústria das *commodities*.

Partindo para os livros podemos considerá-los como pertencentes à Cultura Pop, os quais expandem a participação e atingem um número maior de pessoas quando adaptados para a TV e o cinema

como na série de livros “Outlander”, de Diana J. Gabaldon, adaptada em 2014 para série televisiva pelo canal Starz. Em 2017, foi lançado o serviço de streaming de vídeos “PassionFlix”

(<https://www.passionflix.com/>), o qual funciona como a Netflix, porém é voltado apenas para Romances. A plataforma oferece filmes românticos já consagrados, porém está dedicando-se a fazer seus próprios filmes através de adaptações exclusivas de best-sellers de Romance. Em 2018, começou a ofertar legendas em português para seus assinantes, embora a plataforma esteja em inglês e o pagamento da assinatura mensal seja feito em dólares. (Carlos, 2019, p. 50)

Nesse sentido, outros exemplos de adaptações de romances podem ser citados, como a série de Romance de época de Julia Quinn, *Bridgerton* e seu *spin-off* *Rainha Charlotte: Uma História Bridgerton*, para a Netflix; a série *Redenção*, da autora brasileira de romance erótico, Nana Pauvolih, planejada como minissérie para a TV Globo; bem como, a série *Perdida*, de Carina Rissi, obra adaptada para o cinema nacional. Entre outras obras que fazem esta ligação entre audiovisual e Literatura, tanto no cenário internacional quanto nacional.

Nesse aspecto, Carlos (2019) ressalta a importância em se trabalhar os livros como mídia presente na cultura midiática e pop da atualidade como forma de entender os meios comunicacionais. Quanto ao gênero Romance, Carlos (2019) defende que o mesmo pode ser encontrado sob a definição de: romances sentimentais, *chick-lit* ou livros/Literatura “de banca”. *Chick-lit* é um termo utilizado para definir uma literatura produzida por mulheres, a qual traz, em suas páginas, questões do cotidiano de protagonistas femininas no mundo pós-moderno. Porém, o termo *chick-lit* é utilizado de maneira sarcástica, na intenção de menosprezar e rotular o gênero como “literatura de segunda classe”, ou seja, desqualificando as produções literárias femininas, ao passo que reafirma a hegemonia masculina na escrita de obras relevantes. No Brasil o termo foi traduzido

como literatura de “mulherzinha” (Dos Santos, 2018). O gênero diz respeito aos livros que abordam questões da chamada mulher moderna, independente, bem-sucedida, que busca melhorar certos aspectos de sua vida pessoal, profissional, financeira, amorosa e as temáticas variam indo desde desilusões amorosas e problemas profissionais, até casos de depressão, dependência química e luto (Dos Santos, 2018).

O primeiro Romance publicado aponta divergências entre o título *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, em 1719, e *Pamela*, do inglês Samuel Richardson, em 1740. Sendo a última, uma obra que pretendia tanto entreter, quanto instruir moças sobre como manter suas virtudes sobre os olhos da história de um serviçal que ascende socialmente. Os romances, enquanto gênero literário, foram “popularizado[s] pelos folhetins e o que se chama de ‘bibliotecas rosas’ para moças, além das bancas de jornais e seus ‘romancinhos’ para um público feminino” (Carlos, 2019, p. 57). Os romances eram frequentemente escritos e protagonizados por mulheres o que contribuía para essa característica trivial de suas histórias (Canton, 2016).

Cruz (2010) aponta que o gênero folhetim já existia na França, desde o início do século XIX, trazendo assuntos leves, dramáticos e até críticos, com o objetivo de entreter. Com o tempo, o gênero passou do rodapé das páginas para ocupar uma folha à parte nos jornais. No Brasil daquela época, a maioria feminina não sabia ler ou escrever, mas em reflexões no período romancista brasileiro foi observado que, para se adaptarem à sociedade e ao convívio social, seria necessária a instrução feminina por meio de folhetins. Para Gina Rafael (2012), o folhetim, portanto, passou a ser, de acordo com o cronista dos anos 1850, Simões Ferreira, a parcela mais popular do jornal, pelo fato de representar a

leitura destinada para as damas e o conhecimento delas; desde aquela época, as mulheres representavam as leitoras mais vorazes por se preocuparem com o mundo, para além do entretenimento. Assim, a autora considera que o espaço foi usado para difusão de ideias, costumes e hábitos europeus, principalmente, franceses no público leitor brasileiro.

Coelho (1991) faz reflexões acerca das peculiaridades formais e/ou temáticas da força inventiva da criação literária produzida por mulheres brasileiras. Fazendo um recorte entre os anos 1960 e 1990, momento da crise sociocultural do século passado. Para isso, a autora analisou vinte escritoras registrando consciências da linguagem poética e ficcional, problemáticas do “eterno feminino” e a existência de uma sintaxe linguística específica “feminina”, a evidência do valor literário estar desassociado do gênero do autor e a importância da literatura para a transformação estrutural brasileira.

Com foco na literatura escrita por mulheres, a autora reforça não ser uma questão discutir se a literatura escrita por mulheres é melhor que a escrita por homens, visto que valor literário não tem gênero (Coelho, 1991). É fato que esse confronto é concluído sobre a premissa que homens e mulheres se igualam em força e energia criativa, quando foi proporcionado as mesmas condições, oportunidades e desenvolvimento cultural e técnico. No entanto, Coelho (1991) descreve como a produção literária de mulheres era expressiva em relação à masculina, sendo o marco da inserção da mulher nas relações vigentes no mundo. O mundo feminino, portanto, encontrava mudanças na condição-de-mulher e se redescobria. Essa “nova mulher” é amadurecida de consciência crítica o que a faz se posicionar e ter interdependência em relação ao contexto sociocultural vivenciado.

O Romance e a Ficção de Mulher são diferenciados pela presença do amor como central nas histórias, ao longo da jornada da protagonista feminina. A vida amorosa e sexual não faz parte dos romances do mesmo modo que acontece nas Ficções de Mulher. Na categoria Romance, segundo a organização Romance Writers of America (Georgakopoulos, 2016), existe ainda uma categorização entre subgêneros que foi adaptada e atualizada nesta pesquisa, conforme a indicação no Quadro 1:

Quadro 1

Subgêneros do Romance

Classificação	Descrição
Romance histórico	Ocorre até a década de 1950, podendo ser medieval, vitoriano, regencial, entre outros períodos históricos. Usado para retratar acontecimentos históricos reais, como grandes guerras ou escravidão, podendo ter personagens fictícios ou não (como o livro <i>Livre para Recomeçar</i> , de Paola Aleksandra, publicado em 2019).
Romance de época	Se passa até a década de 1950, incluindo períodos históricos anteriores, mas se destina unir ficção com uma época real do passado. O objeto desta pesquisa, por exemplo, se caracteriza como Romance de época (<i>Universo Bridgerton</i> da Netflix, adaptação dos livros de Julia Quinn)
Romance Erótico	O sexo geralmente é explícito e é elemento essencial para o desenvolvimento do amor (como a trilogia <i>Cinquenta Tons de Cinza</i> , de E. L. James, publicado pela primeira vez em 2011)
Romance de ficção	Aqueles com elementos de ficção científica ou fantasia (como a saga <i>Crepúsculo</i> , de Stephenie Meyer, com o primeiro livro publicado em 2005)

Romance com elementos espirituais ou religiosos	Os elementos espirituais/religiosos aparecem na história de amor do casal (como o livro de 2019, <i>Vergonha</i> , de Brittainy C. Cherry)
Romance de suspense	Nessas obras elementos de mistério, suspense ou thriller fazem parte da história (livro <i>Verity</i> , de Colleen Hoover, 2018)
Young Adult (YA)	Livros protagonizados por jovens, em fase entre ensino médio e faculdade (<i>Sua Alteza Real</i> , Rachel Hawkins, publicado em 2020)
New Adult (NA)	Se passam entre faculdade e início de carreira (<i>O Acordo</i> , Elle Kennedy, livro publicado em 2015)
Bully Romance	Tratam de histórias de bullying entre os protagonistas até eles terem um interesse amoroso (<i>Punk 57</i> , Penelope Douglas, publicado no Brasil em 2016)
Dark Romance	Levam anti-heróis como protagonistas e tratam de temas como sequestro, abuso, vício, crime e tortura (<i>Imoral</i> , Zoe X, de 2019)

Adaptado de Georgakopoulos, 2016

No entanto, independente da nomenclatura ou subgênero, a precursora do gênero continua sendo Jane Austen (1775 – 1817), no século XVII, juntamente com Emily Brontë (1818 – 1848) e Louisa May Alcott (1832 – 1888), definidas como a porta de entrada permitida às mulheres na Literatura (Carlos, 2019).

Enquanto isso Brontë deu, às primeiras protagonistas, o desenvolvimento da individualidade de sua identidade, que anteriormente era algo exclusivo de personagens masculinos, já que se acreditava que as mulheres não tivessem a mesma profundidade. Assim, a obra *Jane Eyre* (1847), segundo James Canton (2016), chega na vanguarda radical ao assumir que mulheres seriam – e são – seres com interioridade tão complexa quanto à masculina, indo além da beleza e exterioridade

superficial. “Jane Eyre abriu as portas para que outras escritoras feministas do período explorassem as limitações da vida da mulher e seu desejo por igualdade” (Canton, 2016, p. 131).

As décadas de 1940 e 1950 são consideradas como um marco da Literatura voltada para o público feminino (Carlos, 2019). Na época, a editora canadense Harlequin se especializou em publicações para o nicho feminino, sendo atualmente reconhecida pelo fandom como romances/Literatura de banca e, pela academia, como romances sentimentais, mas sempre com preços acessíveis ao público. Em um salto de tempo para 1995, nos deparamos com a coluna O Diário de Bridget Jones, que ganhou fama sendo adaptada aos cinemas consolidando o subgênero chick-lit. A obra foi interpretada por Carlos (2019) como uma maior consolidação dos folhetins, pois sendo uma coluna do jornal britânico *The Independent*, também era de baixo custo e fácil acesso às mulheres.

Consonante a isso, cabe discutir a apropriação da literatura para a adaptação em outros formatos, como filmes, novelas e séries. Para Kellner (2001), os produtos da Indústria Cultural são vistos ainda como os modeladores de paradigmas da vida cotidiana, já que eles têm o papel de definir identidades e os valores que permeiam a vida das pessoas. Criando repertórios culturais dos quais o indivíduo situado na sociedade tecno capitalista extrai suas orientações identitárias.

Filmes, séries, músicas constituem um sistema interligado que impõem o modo de agir para a população. Assim, a cultura passa a ser criada pela indústria sobre a concepção de que a Indústria Cultural é uma obra do capitalismo, voltada apenas para a satisfação dos interesses comerciais dos veículos de comunicação, os quais tratam a sociedade como mercado de consumo dos produtos impostos por eles. De acordo

com essa perspectiva considerada apocalíptica, existe uma articulação na criação dos produtos midiáticos, as quais mantêm as cadeias de produção estáveis, interligando os obra e merchandising – publicidade e propaganda. Nesse modelo, a maioria (ou todas) as reações já são previsíveis (Rüdiger, 2001). O que pode ser visto nos lançamentos de variadas edições dos livros da coleção Bridgerton, após o lançamento da série.

Além disso, a lógica da produção em série, criticada pelos frankfurtianos, se choca com uma exigência do mercado e consumo cultural que anseia pelo produto novo e individualizado. “Um filme pode ser concebido em função de algumas receitas-padrão (intriga amorosa, happy end), mas deve ter sua personalidade, sua originalidade, sua unicidade” (Morin, 2002, p. 25). Nesse contexto, cria-se um paradoxo de se produzir em larga escala versus a personalidade. Por isso a indústria faz à sua maneira “personagens-tipo” e “situações-tipo”, as situações sempre se repetem enquanto os personagens são alterados em características.

As mudanças nas formas de consumo modificaram também as estruturas sociais. Pessoas que esperavam semana a semana, por capítulos de um seriado, recebem agora temporadas inteiras de uma única vez. Não é mais necessária a compra de CD's para conseguir ouvir os novos singles da sua cantora favorita. É tudo instantâneo.

A distribuição internacional de produtos nos *streamings* também passa por impasses. O *streaming* se consagra como uma das formas de se transmitir dados pela internet sem a necessidade do download de arquivos ou espaço de memória disponível. Ou seja, o usuário consome o conteúdo, áudio ou vídeo, de forma síncrona e online, geralmente pagando uma assinatura para acesso ao catálogo. Assim, percebe-se

como as lógicas comerciais estão voláteis. Quais as facilidades nesse processo? Maior disponibilidade de acesso? Há problemas nessa corrida? Ou as duas coisas podem acontecer? Mas uma coisa é certa: a briga pelo primeiro lugar é constante.

Dessa leva de serviços um dos mais famosos é a Netflix que, por muito tempo, teve sua hegemonia de mercado. A Netflix nasceu como um projeto de aluguel de DVDs, via correios, em 1997, quando as fitas cassetes já vinham perdendo espaço na sociedade. Ao atingirem um milhão de assinantes, em 2003, o serviço foi patenteado e após quatro anos, 2007, é dada ao usuário a possibilidade de assistir filmes e séries instantaneamente. E foi aí que o mercado do entretenimento começou a ver os passos de sua revolução. Em 2013, o serviço começou a produzir conteúdos originais que hoje contabilizam inúmeras produções e atingiram, em 2021, a marca de 200 milhões de assinantes na plataforma (Aquino et al., 2021).

Para Martin-Barbero (2009), os movimentos sociais são a chave para a comunicação de culturas que fazem parte da construção das sociedades. “Uma cultura somente está viva quando é capaz de comunicar, ou seja, de intercambiar e interagir com outras culturas” (Martin-Barbero, 2009, p. 155). Se antes as “bruxas” foram queimadas e não conseguiram reproduzir seus ensinamentos e histórias de vidas, hoje, o movimento feminista é retratado nas telas e recebe espaço. As mídias sociais surgiram como forma de ampliação (ou restrição) desses espaços de fala, nas quais a sociedade civil expõe sua pluralidade, troca de experiências, ao compartilhamento de visões de mundo e de propostas em articulações globais/locais (Bonin, 2019).

Machado (2018) ressalta que o conteúdo televisivo, nessa nova era, não fica restrito à televisão. Ele torna-se multimídia chegando à internet por dispositivos móveis, redes sociais, portais de notícias e de conteúdo ou às plataformas de streaming. Por isso, constrói-se um cenário propício para a ficção seriada, como um dos principais produtos da contemporaneidade. Embora esteja presente há muito tempo na grade de programação vertical, sua produção revela cada vez mais fôlego. Além disso, a ficção seriada faz parte da cultura. Para Machado (2018, p. 5), a “ficção seriada tem, portanto, relevância econômica e cultural, o que atrai o interesse dos produtores e das audiências. Um processo globalizante, que resulta em conteúdos cada vez mais transnacionais e afinados com os temas e conflitos atuais”.

Para Ciro Silva (2014), citado por Machado (2018), as séries surgem com uma sofisticação nos modelos narrativos que instituem a “cultura das séries”, que vão além das questões de convergência e cultura, criando uma alta demanda de produção para a modalidade. E existem motivos pelos quais as séries estadunidenses atingiram o sucesso: repetição, familiaridade e vínculo com outras obras já produzidas; verossimilhança e estímulo com a humanidade; relação entre verdade e oculto (Machado, 2018).

Para entender a natureza das produções, Arlindo Machado (2000) define a existência de três tipos de narrativas seriadas na televisão, sendo elas:

1) única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas), na qual a história da obra se desenvolve em uma sucessão de capítulos, como as telenovelas, as quais estabelecem um ou mais conflitos centrais nos primeiros capítulos, e esses se desenrolam e só serão resolvidos

nos capítulos finais, sendo necessário que o espectador acompanhe para compreender o desfecho final. Como as séries objeto deste estudo, pertencentes ao Universo Bridgerton: *Brigderton* e *Rainha Charlotte: Uma história Brigderton*.

2) capítulos autônomos os quais são caracterizados por uma nova história completamente independente a cada episódio, mas que os personagens principais se repetem em todos os episódios, como no show *South Park* (lançado em 1997).

3) o terceiro tipo engloba aquelas séries em que nada é mantido no quesito personagens, o que se preserva é, geralmente, a essência da narrativa e o espírito geral, como a série brasileira *Comédia da Vida Privada* (veiculada entre 1995 e 1997).

A Música como Elemento Narrativo: Anacronismos e Mídia

Nesse contexto, é possível observar, na elaboração de adaptações audiovisuais, a ampliação das oportunidades para a criatividade no que diz respeito às construções narrativas e representações. Já que antes, nos livros de *Bridgerton*, tínhamos que nos ater exclusivamente às palavras para a construção daquele mundo a obra da Netflix ganha novos arranjos, como a trilha sonora.

O som é concebido não mais como um mero componente ilustrativo, mas sim como um elemento diegética⁷ em determinadas obras, desempenhando um papel significativo na composição do significado da narrativa (Carmo-Roldão et al., 2007). A música assume a responsabilidade de influenciar a receptividade do espectador, sincronizando o

7. Algo que ocorre dentro da ação ficcional do próprio audiovisual.

estado psicológico com o fluxo das imagens na tela. Tudo isso a partir da rapidez e eficiência da música em mexer com os sentimentos das pessoas ao estabelecer um real envolvimento entre a tela e o espectador (Costa, 2007). Novas estratégias para a comunicação por meio do som foram concebidas e diferentes sensações podem ser extraídas do espectador nesse momento, como Bridgerton.

Nessa perspectiva, Carvalho (2007) aponta que o uso do som, aliado ao processo de diegetização, atende a certos princípios, como:

a “invisibilidade”, em que o aparato técnico da música não diegética não é visível; a “inaudibilidade”, o uso da música subordinada às imagens para criar uma ilustração ou uma atmosfera correspondente à situação dramática; e o respeito à “continuidade” e à “unidade” da narração, com o uso da repetição do material musical (com o chamado “leitmotiv” ou motivo condutor – um desdobramento da criação de Wagner na música, em que temas melódicos recorrentes são associados a situações dramáticas, sentimentos ou ações de personagens) e da instrumentação com o intuito de auxiliar a construção da unidade formal e narrativa. (Carvalho, 2007, p. 2)

A autora destaca ainda que, antes mesmo do cinema ser sonoro, alguns produtores já propuseram a articulação entre som e imagem, assim, aumentando as propostas criativas.

Na reconstrução do imaginário do que foi o século XIX para as telas, a produção do seriado optou por escolhas dadas como anacrônicas ao período, em diversos âmbitos, como na representação feminina, questões de raça, gênero, entre outras. Aqui as entende-se como parte de um passado em movimento de um olhar histórico que buscou refletir sobre a representação da mulher sendo testemunha de seu próprio tempo como parte de uma análise crítica e não como um erro, como prega

a historiografia canônica (Didi-Huberman, 2017; Lemos Capanema, 2021). “Diante de uma imagem — por mais antiga que seja —, o presente nunca cessa de se reconfigurar” (Didi-Huberman, 2017, p. 16).

Didi-Huberman (2017) considera a imagem como dialética, ao fazer parte de um passado que está sempre em movimento, morrendo e renascendo consoante as narrativas do tempo presente e sendo a chave de acesso ao tempo. Posto isso, ele defende que toda arte e conhecimento estariam fadados ao anacronismo, ao passo que a memória em si sempre é anacrônica já que ambas procedem de montagens e reconstruções baseadas no inconsciente. O pensar anacronicamente de uma imagem surge dos modelos temporais de Walter Benjamin que vem da postura dos historiadores em relação aos objetos históricos, sugerindo que nos afastemos da historicidade positivista e foquemos na memória em relação ao objeto. Aqui o anacronismo deixa de ser algo fixo e passa a ser transversal à arte e sendo provido de análises multidisciplinares (Didi-Huberman, 2017; Gonçalves, 2021).

Presenciamos esse anacronismo, também, refletindo na perspectiva interseccional dos estudos feministas, originada no feminismo negro, que busca abordar as lacunas deixadas pelo feminismo tradicional. A interseccionalidade, um conceito introduzido por Crenshaw, citada por Hirata (2002), examina como múltiplos eixos de subordinação interagem e influenciam as experiências das pessoas.

No mundo real, a interseccionalidade revela as interconexões entre diferentes formas de opressão. Isso é exemplificado na série *Bridgerton*, que desafia a história ao incluir uma atriz negra no papel da rainha Charlotte, gerando discussões sobre representatividade e diversidade racial na aristocracia. A produtora da série, Shonda Rhimes, uma

mulher negra, também desafia normas ao destacar personagens negros em papéis de protagonismo, promovendo representações mais diversas em suas produções. Essa abordagem inovadora reflete o compromisso ético de Rhimes em abordar questões de gênero, raça e classe nas narrativas audiovisuais.

Estudo de caso: A Trilha Sonora em Bridgerton

A proposta de pesquisa é desenvolver uma Análise Fílmica (Penafria, 2009) do Universo Bridgerton, especialmente, a partir das cenas dos bailes dados pela corte para apresentação das moças elegíveis para o casamento, das séries: *Bridgerton* (2 temporadas - 2020 e 2022) e *Rainha Charlotte: Uma história Bridgerton* (1 temporada - 2023). A partir da decomposição dos elementos narrativos, será investigado de que forma as trilhas sonoras, com as músicas da atualidade, agem como elemento narrativo das histórias que se passam no século XIX.

O Universo Bridgerton

A série *Bridgerton*, criada por Chris Van Dusen e produzida pela Shondaland, empresa da estadunidense Shonda Rhimes, em contrato milionário com a plataforma de *streaming* Netflix, destaca-se por apresentar figuras femininas protagonistas que, embora possuam complexas camadas de desenvolvimento de personagem, não se afastam de atributos como fragilidade, insegurança e elementos femininos, como demonstrado na série.

Bridgerton é um romance de época situado na Londres Regencial, centrando-se na família Bridgerton, liderada pela viúva Violet, composta

por oito filhos. Os romances de Julia Quinn, autora dos livros que inspiraram a série, descrevem as experiências amorosas dos membros da família, à procura de casamentos baseados em amor verdadeiro, em paralelo com o relacionamento de seus pais, Violet e Edmund.

A primeira temporada do seriado *Bridgerton*, lançada em 2020, possui oito episódios focados na personagem Daphne (Phoebe Dynevor), a quarta filha da família *Bridgerton*, e sua relação inicialmente conveniente com o duque de Hastings (Regé-Jean Page), que evolui para uma história de amor genuína. Já na segunda temporada, lançada em 2022, a trama se concentra no Visconde Antony *Bridgerton* (Jonathan Bailey), que busca uma esposa ideal devido às pressões sociais e encontra Edwina (Charithra Chandran), mas quem rouba o coração do nobre é Kate Sharma (Simone Ashley), a irmã mais velha. Em 2023 tivemos uma expansão no Universo *Bridgerton* com a chegada do *spin-off* centrado na personagem Rainha Charlotte (India Amarteifio/Golda Rosheuvel) e o Rei George III (Corey Mylchreest/James Fleet), explorando a história do casal e o impacto na aristocracia da Londres Regencial com a inclusão dos negros na corte. A série conta com uma série de *flashbacks*, recontos e traz os personagens em diferentes épocas da vida, como recurso narrativo.

As Músicas no Universo *Bridgerton*

Considerando que *Bridgerton* é uma série ambientada no século XIX, a escolha da trilha sonora se restringiu à utilização de composições musicais e arranjos instrumentais como parte integrante dessa produção artística. De maneira análoga à modernização dos figurinos, que incorporaram atualizações em termos de modelagem,

tecidos e cores, a trilha sonora também segue uma abordagem contemporânea sem descaracterizar o contexto histórico da época retratada. Nesse sentido, as músicas contemporâneas são adaptadas ao gênero erudito, empregando sonoridades da música do período histórico em questão. De acordo com Kris Bowers, essa adaptação musical proporciona novas formas de conexão do espectador com o contexto histórico ou o momento retratado na narrativa (Cruz, 2022).

A parte musical da série, pensada por Justin Kamps e Kris Bowers, inclui um repertório de 19 músicas na primeira temporada, 19 na segunda⁸ e 18 para o *spin-off*⁹, abrangendo uma ampla gama de artistas e composições que variam desde Taylor Swift até Nirvana, além de apresentar novos artistas e músicas originais criadas exclusivamente para o programa. Essa trilha sonora desempenha um papel crucial na narrativa, orientando a progressão da trama de maneira eficaz.

A seguir faremos uma análise fílmica (Penafria, 2009) das adaptações específicas realizadas para as cenas de bailes de abertura de temporadas sociais — bailes, jantares e visitas que visavam o arranjo de casamentos entre herdeiros (Williams, 1973) — para estas produções.

As Músicas na 1ª temporada de Bridgerton

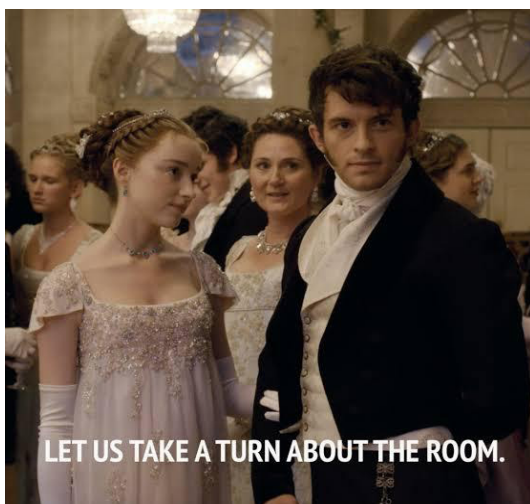
O primeiro baile de abertura acontece protagonizado pela história de Daphne e Simon, logo no primeiro episódio da série. Ao som

-
8. Universal Music Group. (2022, março 21). Capitol Records to release official Bridgerton series soundtracks. *Capitol Records*. <https://www.capitolrecords.com/capitol-to-releases-official-shondaland-bridgerton-series-soundtracks/>
 9. Geraci, S. (2023, maio 4). Queen Charlotte: A Bridgerton Story Soundtrack & Covers Albums Out Now. *Legacy Recordings*. <https://www.legacyrecordings.com/2023/05/04/queen-charlotte-a-bridgerton-storysoundtrack-covers-albums-out-now/>

da canção de Ariana Grande, “*thank u, next*”, em uma versão adaptada ao instrumental, Antony Bridgerton (Jonathan Bailey) conduz sua irmã através do salão, em busca de um pretendente adequado. O refrão “Obrigada, próximo, obrigada, próximo, obrigada, próximo” (Grande, 2019) dá o ritmo à dança dos casais, ao mesmo tempo, em que ilustra a rejeição categórica de Antony a todos os candidatos que demonstravam interesse em convidar a irmã para uma dança. Evidenciando o papel de “homem da casa” que o personagem carrega e influenciando diretamente o destino de sua irmã, restringindo sua capacidade de tomar decisões autônomas acerca de seus relacionamentos futuros. O mesmo controle se manifesta quando Antony descobre o envolvimento entre o duque e sua irmã, o que culmina em um duelo travado em defesa da honra de Daphne.

Figura 1

Antony conduzindo irmã pelo salão de baile na busca de bons pretendentes



Divulgação Netflix, 2020

A seleção da música “*thank u, next*” para integrar a trilha sonora da série mantém seu sentido ao longo dos episódios evidenciado em passagens como: “Nós temos as melhores conversas” que pode aludir às discussões entre Daphne e Simon no parque sobre o prazer feminino ou ao conselho da matriarca Bridgerton à filha sobre a necessidade de se casar com seu melhor amigo. O trecho “Vou fazer essa merda durar”, quando a protagonista aceita um casamento sem filhos em nome de seu amor – ou amor a sua própria honra; “Eu tenho tanto amor, Tenho tanta paciência, Eu aprendi com a dor”, Daphne aprende na dor de ter sido enganada pelo marido e da rejeição anterior, demonstrando paciência em prol de sua reputação.

A trilha sonora se revela, assim, como um complemento ao enredo e aos personagens, desempenhando o papel de elemento dramático que amplifica os sentimentos presentes na cena ao moldar o estado emocional das personagens. Possibilitando ao público adentrar na narrativa através da emoção, seja pelos sentimentos evocados na convergência da música com a cena ou pela identificação das adaptações musicais (Costa, 2007).

As Músicas na 2ª temporada de Bridgerton

Partindo para a segunda temporada, também no primeiro episódio, somos envolvidos pela clássica “*Material Girl*” de Madonna, em uma versão instrumental, durante a entrada da família Sharma, no primeiro baile de gala da temporada de casamentos em Londres. A família está na entrada do salão de bailes e Kate observa atentamente os possíveis pretendentes solteiros presentes, buscando um matrimônio vantajoso para sua irmã mais nova. Ao ouvirmos o trecho “Porque o garoto com dinheiro vivo, será sempre o Senhor Certo, porque nós vivemos em um

mundo materialista e eu sou uma garota materialista” (Madonna, 1984) podemos estabelecer uma conexão entre as dificuldades financeiras enfrentadas pela família indiana, após o falecimento do patriarca. Em um contexto no qual o dote para o casamento de Edwina, e a sobrevivência da família Sharma dependem de um futuro casamento nobre para a caçula. Kate parte para Londres com a missão de garantir um casamento vantajoso para sua irmã, renunciando aos seus próprios desejos e anseios, já que é considerada de idade avançada para uma solteira.

Figura 2

Família Sharma e Lady Danbury chegando ao primeiro baile da temporada



Divulgação Netflix, 2022

Kate enxerga em Antony um bom casamento para a irmã, enquanto Antony vê em Edwina a possibilidade de uma esposa adequada para cuidar dos filhos que espera ter. Ambos priorizam questões materiais em detrimento dos sentimentos e do que o destino lhes reserva. Em uma época em que o matrimônio era praticamente a única “carreira” e estilo de vida aceitável para as mulheres, o qual incluía os papéis de

esposa, mãe, dona de casa e, eventualmente, avó (Caixeta & Barbato, 2004) o casamento era também a instituição necessária para que as mulheres pudessem ter acesso a qualquer patrimônio, já que as leis da época determinavam que a propriedade deveria ser controlada pelos homens, transferida a eles por meio dos dotes das mulheres (Carlos, 2019). Edwina sonha com o casamento, enquanto Kate sonha com o casamento de sua irmã como a única esperança de sobrevivência para ambas.

As Músicas em Rainha Charlotte

Para o *spin-off*, o baile de abertura da temporada social ocorre no terceiro episódio, onde somos apresentados à adaptação da música “*If I Ain’t Got You*”, de Alicia Keys. Nessa nova situação, uma família negra sedia um baile pela primeira vez, após terem sido agraciados com títulos de nobreza, graças à amizade da Rainha (interpretada por India Amarteifio/Golda Rosheuvel) com a Lady Danbury (interpretada por Arsema Thomas/Adjoa Andoh). Na cena, Charlotte e o Rei George (Corey Mylchreest/James Fleet) inauguram a pista de dança diante dos olhares da alta sociedade que, até então, estava dividida entre os “antigos e novos” membros. Ou seja, a corte formada por pessoas negras e a chegada de pessoas negras à alta sociedade e sua aceitação como parte de inclusão da própria Rainha Charlotte. A visão do casal interracial em harmonia inspira os presentes a fazer o mesmo.

Figura 3

Rei e Rainha inauguram a temporada social na casa da família Danbury



Divulgação Netflix, 2023

A letra da música expressa o amor e a união que serão construídos ao longo da trama e já dá seus primeiros sinais com o Rei aceitando participar de um evento social. “Algumas pessoas pensam que coisas materiais as definem. E eu já me senti assim, mas essa vida é uma chatice” (Keys, 2023) está relacionado com o Rei, que geralmente se mantém recluso no palácio para esconder suas fragilidades, achando a vida na corte entediante. Ele é um Rei interessado em agricultura e astronomia. “Algumas pessoas querem tudo, mas eu não quero absolutamente nada. A não ser você, amor” (Keys, 2023) representa a Rainha, que deseja apenas o bem-estar de seu parceiro e chega a confrontar os médicos reais para evitar mais sofrimento nos porões do castelo. “Entregue-me o mundo em uma bandeja de prata, mas do que adiantaria? Sem ninguém para compartilhar” (Keys, 2023) - na última cena do *spin-off*, testemunhamos um reencontro de “Lottie” e George no tempo presente, vendo-os como dois jovens apaixonados que continuam buscando um ao outro.

A representação da Rainha no Universo Bridgerton se distancia da concepção tradicional do “feminino”. Sob a perspectiva da

interseccionalidade, Charlotte luta por sua posição de poder, influência na trama e força, sendo uma mulher que, além disso, é negra. Ela enfrenta os desafios dos momentos difíceis na saúde de seu marido, o Rei George III. No *spin-off*, somos apresentados a uma reinterpretação dessa história de amor e como eles evoluíram ao longo dos anos.

Considerações Finais

Em suma, a análise abrangente sobre a adaptação de músicas pop no universo Bridgerton evidencia o papel significativo da trilha sonora na construção da narrativa. Por meio das adaptações, o compositor Kris Bowers reafirma a importância do recurso para a composição narrativa da série, demonstrando o papel da comunicação visual em aclimatar o telespectador às nuances da sociedade retratada. Mesmo que essas representem um anacronismo em relação à época retratada e percam a suposta fidelidade que adaptações históricas parecem carregar, ganham em questão de engajamento e envolvimento com o público, já que as músicas compõem a narrativa de modo a reforçar significados previamente construídos no campo visual e aproximam o público de um século com costumes tão distantes como bailes e a corte.

Nessa perspectiva, nota-se uma constante da introdução de músicas contemporâneas ao romance de época, no Universo Bridgerton. Contudo, essa não é a única forma de modernização/atualização na adaptação. Além da trilha sonora, reconhecida pelo público, tem-se, de modo sutil e sensível, a introdução de personagens negros e negras à narrativa. Algo difícil no século XIX, devido ao preconceito derivado do período de escravidão, mas que é rompido e atualizado na série

produzida por Shonda Rhimes. Mas que, atualmente, contribui para uma sociedade antirracista e traz a visão do feminismo negro e interseccional.

Referências

Bonin, J. A. (2019). Inter-relações entre culturas, tecnicidade e cidadania na obra de Jesús Martín-Barbero. *MATRIZES*, 13(2), 27-44.

Caixeta, J. E., & Barbato, S. (2004). Identidade feminina: um conceito complexo. *Paidéia*, 14, 211-220.

Canton, J. (2016). *O livro da literatura*. Globo.

Carlos, G. S. (2019). *Fandom e Mercado Literário: um mapa das mediações das fãs do romance no contexto literário* [Tese de Doutorado, Universidade do Vale do Rio dos Sinos].

Carvalho, M. (2007). A trilha sonora do Cinema: proposta para um “ouvir” analítico. *Caligrama*, 3(1). <https://doi.org/10.11606/issn.1808-0820.cali.2007.65388>

Coelho, N. N. (1991). A Literatura feminina no Brasil contemporâneo. *Literatura*, 16(19), 91-101.

Costa, F. F. (2007). *Poética do pop: a música como recurso narrativo no cinema contemporâneo* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia].

Cruz, C. R. M. (2010). *Senhora, de José de Alencar: do folhetim ao romance* [Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo].

- Lemos Capanema, L. X. de. (2021). Fantasmagorias da escravidão no cinema brasileiro: anacronismos e sobrevivências de um passado traumático. *Logos*, 28(3), 17.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Editora UFMG.
- Carmo-Roldão, I. C. do., Bazi, R. E. R., & Oliveira, A. P. S. (2007). O espaço do documentário e da vídeoreportagem na televisão brasileira: uma contribuição ao debate. *Revista Contracampo*, (17), 107-126.
- Georgakopoulos, F. (2016). *Sou fã! E agora? Seguinte*.
- Gomes, D. P. (2016). O conceito de dispositivo e análise fílmica: reflexões sobre a quebra da “ilusão de realidade” em *Cópia Fiel* de Abbas Kiarostami. *Temática*, 12.
- Gonçalves, R. G. (2021). Algumas considerações acerca do anacronismo na história da arte. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, 15(29), 1-16.
- Grande, A. (2019). *thank u, next*. Republic Records.
- Kellner, D. (2001). *A Cultura da Mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. EDUSC.
- Keys, A. (2003). *If I Ain't Got You*. JRecords.
- Machado, H. L. (2018). As pesquisas sobre ficção seriada: Um estudo da produção acadêmica brasileira de 2013 a 2017. *Revista GEMInIS*, 9(2), 04-28.

- Machado, A. (2000). *A televisão levada a sério*. Editora Senac.
- Madonna. (1984). *Material Girl*. Power Station Studio.
- Morin, E. (2002). *Cultura de massas no século XX. Neurose*. Forense Universitária.
- Penafria, M. (2009). *Análise de Filmes-conceitos e metodologia* [Trabalho apresentado]. VI Congresso Sopcom, Lisboa, Portugal.
- Rhimes, S., Beers, B. Dunsen, J. V., & Robinson, J. A. (Produtores executivos). (2020-presente). *Bridgerton* [Série de televisão]. ShondaLand.
- Rafael, G. G. (2012). Jornais, romance-folhetim e a leitura feminina no século XIX: influências transatlânticas. *Revista Iris*, 1(1), 32-42.
- Rhimes, S., Beers, B. & Verica, T. (Produtores executivos). (2023-presente). *Rainha Charlotte: Uma História Bridgerton* [Minissérie de televisão]. ShondaLand.
- Rüdiger, F. (2001). A Escola de Frankfurt. In V. R. V. França, & L. C. Martino (Orgs.), *Teorias da Comunicação*. Vozes.
- Williams, R. (1973). *O Campo e a Cidade-Na História e na Literatura*. Companhia das Letras.

A CARNAVALIZAÇÃO E O GROTESCO NA MINISSÉRIE CAPITU

*Beatriz Coelho*¹²

Produzida em celebração ao centenário de falecimento do escritor Machado de Assis, a minissérie *Capitu* é uma adaptação do clássico literário *Dom Casmurro* (1899). Escrita por Euclides Marinho, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e exibida pela TV Globo em dezembro de 2008, a série traz uma nova leitura da obra machadiana sob uma estética que mescla elementos das artes visuais, literatura, teatro, dança, música, cinema, moda, cultura pop e anacronismos entre os séculos XIX e XXI. Tal adaptação faz parte do Projeto Quadrante, idealizado por Luiz Fernando Carvalho, cujo objetivo é percorrer o país traduzindo obras da Literatura Brasileira para a TV na forma de

-
1. Mestranda em comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora.
beatrizcoelhojf@hotmail.com
 2. **Agradecimentos:** Beatriz Coelho agradece o apoio recebido da Fapemig (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais), Belo Horizonte – MG, Brasil.

séries curtas. O presente artigo, por seu turno, objetiva investigar de que forma a minissérie *Capitu* se apropria do conceito de carnavalização proposto por Bakhtin e da estética do grotesco para compor sua narrativa teleficcional.

Para Bakhtin, o carnaval “é uma manifestação da cultura popular, uma festa associada ao riso irreverente, sarcástico e irônico, visto como uma celebração da contravenção, que nasce no seio do oprimido em oposição ao ‘mundo oficial’” (Pierre Coca, 2013, p. 8). O carnaval é a vida festiva do povo, baseada no princípio do riso. Não se trata simplesmente da representação da vida nos palcos de teatro, mas a própria vida sendo vivida (Bakhtin, 1987). A carnavalização, conceito sob o qual se apoiará a análise aqui proposta, “caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões” (Bakhtin, 1987, p. 10).

O grotesco, por sua vez, está intimamente ligado à carnavalização. Segundo Bakhtin (1987), trata-se de uma forma estética da cultura cômico-popular pautada nos princípios do *rebaixamento/degradação* (de ideia topográfica e corporal, consiste na transferência ao plano da terra e do corpo tudo aquilo que é elevado, espiritual e ideal) e da *inversão* (da liberação das hierarquias, regras e tabus socialmente estabelecidos).

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao *tempo*, à *evolução*, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua *ambivalência*:

os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma. (Bakhtin, 1987, p. 22)

É possível identificar, já em *Dom Casmurro*, a presença da linguagem carnavalesca. O tom irônico e sarcástico utilizado pelo autor remete ao grotesco romântico, onde o riso carnavalesco, antes alegre e jocoso, se atenua e toma a forma de humor (Bakhtin, 1987). Dom Casmurro narra sua história revestindo de escárnio até mesmo os fatos mais obscuros de sua trajetória. Enquanto lamenta a solidão da velhice e rememora com pesar a perda de seus entes queridos, debocha da situação ao dizer que estes foram “estudar a geologia dos campos-santos” (Assis, 1983, p. 18). Machado de Assis nos fornece, ao longo da obra, algumas dezenas de exemplos como este, onde a ironia se sobressai à tragicidade dos acontecimentos e provoca o riso, ainda que pouco positivo ou regenerador.

Importante considerar, conforme explica Sacramento (2014), que embora o enfoque específico de Bakhtin seja a carnavalização na literatura, suas ideias podem elucidar a análise de outros produtos culturais. Dessa forma, *Capitu* parece não somente preservar uma estética carnavalesca da literatura machadiana, como também apresenta recursos carnavalescos novos e somente possíveis em seu suporte, o audiovisual. O uso de tais recursos na teledramaturgia, por sua vez, remonta à década de 1970, período em que houve um processo de modernização da televisão, quando o realismo carnavalesco e grotesco também contribuiu para a renovação estética da TV (Ribeiro et al., 2010). Nesta década,

obras como *O Bem-Amado* (1973) e *Saramandaia* (1976)³ inovaram a narrativa teleficcional ao se apropriar dos princípios estéticos do realismo grotesco e da carnavalização, onde predominavam o fantástico e o absurdo (Sacramento, 2014). Em um contexto mais recente, as próprias produções dirigidas por Luiz Fernando Carvalho anteriores à *Capitu*, como *Hoje é Dia de Maria* (2005)⁴ e *A Pedra do Reino* (2007)⁵, já apresentavam o discurso carnavalesco intrincado em sua estética anti-naturalista e não-convencional. Isso denota que “os processos de carnavalização não se deram apenas na literatura” (Sacramento, 2014, p. 162).

A seguir, analisaremos algumas cenas da minissérie *Capitu* de forma a explicitar sua apropriação da linguagem carnavalesca e sua aplicação ao audiovisual e à linguagem televisiva.

A carnavalização e o grotesco em cena

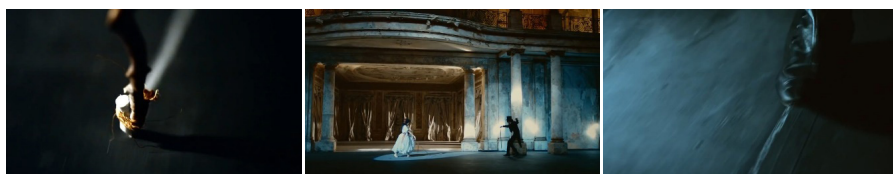
No início da trama de *Dom Casmurro*, o narrador confidencia ao leitor os motivos que lhe “põem a pena na mão” (Assis, 1983, p. 17), e afirma que seu livro se trata de uma tentativa de atar as duas pontas da vida, restaurando na velhice a adolescência. Tal concepção comunga do princípio carnavalesco da ambivalência, ou seja, de uma “interação entre os opostos básicos na linguagem e na vida – o sério e o cômico, o oficial e o subversivo, o antigo e o novo, o princípio e o fim” (Sacramento, 2014,

-
3. Ambas as telenovelas foram escritas por Dias Gomes e exibidas pela TV Globo.
 4. Exibida pela TV Globo, a minissérie foi inspirada em uma seleção de contos populares brasileiros. Também idealizada e dirigida por Luiz Fernando Carvalho, inspirou a criação do Projeto Quadrante após seu grande sucesso de audiência.
 5. Adaptação da obra homônima do escritor Ariano Suassuna, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e exibida pela TV Globo.

p. 160). Desta forma, os apostos se combinam e libertam as palavras do “aperto do sentido, da lógica, da hierarquia verbal” (Bakhtin, 1987, p. 371). A minissérie de Luiz Fernando Carvalho não somente preserva a ideia da união das duas pontas da vida de Dom Casmurro através de sua narração, como também a recria visualmente nas cenas iniciais do primeiro capítulo. Quando o narrador começa a contar sobre a célebre tarde de novembro em que José Dias lhe denunciara, Capitu adolescente entra em cena, dançando sob os holofotes enquanto traça uma linha de giz no chão. O velho Dom Casmurro se intromete na lembrança e a segue, caminhando, cambaleante pelo peso da idade, por sobre as linhas no chão desenhadas pela menina (Figura 1). A linha, assim como o encontro de Capitu adolescente com o velho Bento Santiago, agora Dom Casmurro, representam a ambivalência e a união das duas pontas da vida (Santos & Ribeiro, 2013).

Figura 1

(a-b-c) Capitu traça a linha de giz e Dom Casmurro a segue



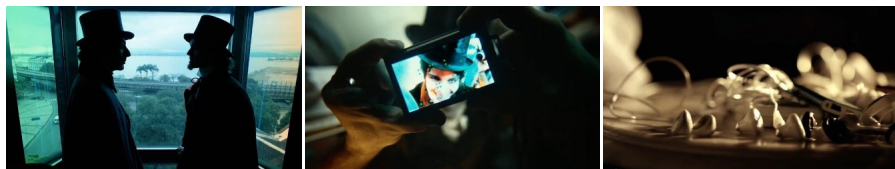
Carvalho (2008).

Também pertencem à ideia de ambivalência bakhtiniana os anacronismos utilizados na minissérie, que fazem confrontar o antigo e o novo. “O tempo na minissérie não se divide em passado, presente e futuro, mas se confunde e se emaranha nos acontecimentos como

descritos pelo narrador” (Santos & Ribeiro, 2013, p. 3). Dom Casmurro persegue suas memórias e as transforma em cenas vivas diante de seus olhos (Santos & Ribeiro, 2013, p. 3). Da mesma forma que a ideia de tempo se perde através das intrusões do narrador nas próprias lembranças, o anacronismo é reforçado visualmente pela ambientação da série. Os figurinos oitocentistas se fundem numa diversa gama de referências visuais contemporâneas. Todas as tomadas externas são ambientadas no Rio de Janeiro do século XXI. Nestas imagens é possível identificar figurantes em trajes contemporâneos, trens grafitados e ruas asfaltadas. No microcapítulo intitulado *Dez Libras Esterlinas*, Bento e Escobar conversam em um elevador panorâmico (Figura 2 – a), com a baía de Guanabara e a ponte Rio-Niterói ao fundo (Pucci Jr, 2012). Alguns aparatos tecnológicos contemporâneos também foram inseridos de forma a intensificar o efeito da distorção temporal. No microcapítulo *Ópera*, Bento devaneia o sucesso de seu livro e imagina o poeta do trem da Central (que lhe apelidara Dom Casmurro) rodeado por *paparazzis* que o fotografam com modernas câmeras digitais (Figura 2 – b). Já no microcapítulo *Os Braços*, Bento e Capitu vão ao baile e usam fones de ouvido para desfrutar a música que embala a valsa do casal (Figura 2 – c). De acordo com Daniely Marques, esse discurso tem como função “induzir a linguagem do século XIX ao contexto tecnológico da atualidade” (Marques, 2009, p. 45). Paralelamente, são inseridas imagens em preto e branco (algumas, cenas de arquivo; outras, gravadas para a minissérie e dessaturadas propositalmente) que simulam a textura dos filmes do cinema mudo, a fim de lograr uma ideia de passado.

Figura 2

(a) Bento e Escobar conversam no elevador; (b) O poeta do trem posa para os fotógrafos; (c) Fones de ouvido no baile



Carvalho (2008).

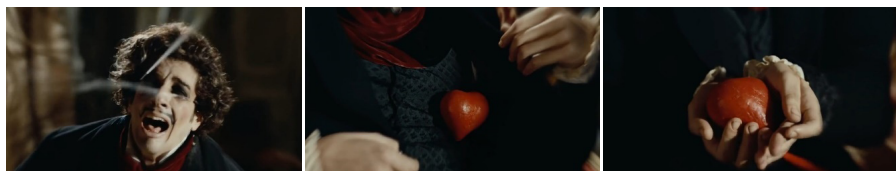
De acordo com Mariana Nepomuceno (2015), alguns elementos da minissérie, como o exercício da metaficcionalidade e a crítica ao realismo e naturalismo enquanto estilo artístico, aproximam *Capitu* da paródia. Bakhtin (1987) afirma que o carnaval, a segunda vida do povo, se constrói como uma paródia da vida ordinária, e que a paródia carnavalesca, por sua vez, é positiva, ao mesmo tempo ressuscita e renova. O tom de ironia acrescido de elementos grotescos em *Capitu*, segundo Pucci Jr (2012), transforma o que seria uma simples adaptação numa paródia do romance de Machado de Assis. Bakhtin destaca a qualificação do grotesco dada pelo crítico literário alemão Carl Friedrich Flögel: “O grotesco seria tudo o que se aparta sensivelmente das regras estéticas correntes, tudo que contém um elemento corporal e material nitidamente marcado e exagerado” (Bakhtin, 1987, p. 31). Dessa forma, analisaremos algumas cenas em que a paródia se destaca pelo uso de artifícios grotescos, acrescentando à obra machadiana uma dose extra de sarcasmo e ironia através de recursos audiovisuais.

No terceiro capítulo da minissérie, José Dias visita Bentinho no seminário, que lhe pressiona para que agilize sua partida do indesejado local. Bentinho então pergunta, depois de certa hesitação, pela vizinha

e amada Capitu, ao que o agregado lhe responde: “Capitu? Tem andado alegre, como sempre. É uma tontinha. Aquilo enquanto não pegar um rapaz da vizinhança que case com ela...” (Carvalho, 2008). Há um corte na cena e a câmera volta a focar o narrador, que chora ao relembrar o episódio. Mas não um choro comum: jatos de água são acionados nas laterais de seus olhos e as ‘lágrimas’ esguicham para cima, para os lados e em direção à câmera, como uma fonte (Figura 3 – a). Na cena seguinte, o narrador recorda que a situação fez seu coração bater de forma tão violenta, que ainda é capaz de ouvi-lo. A câmera sai do *close-up* e foca o peito do narrador, que abre o paletó e mostra um coração de borracha pulsando fora de seu corpo (Figura 3 – b). Ele segura o coração pulsante com ambas as mãos (Figura 3 – c) e confessa em seguida, com os olhos ainda úmidos: “Há um certo exagero nisto, mas não esqueças que era a emoção do primeiro amor” (Carvalho, 2008). O exagero ao que o narrador se refere já era referenciado na obra de Machado de Assis, mas, em *Capitu*, ganha pinceladas grotescas que não só acentuam a devassidão de seus sentimentos, mas também agregam um toque de humor carnavalesco. Afinal, o princípio cômico do grotesco tem o riso “como uma necessidade de gozo e alegria na alma humana” (Bakhtin, 1987, p. 31).

Figura 3

(a) O narrador chora; (b-c) Dom Casmurro exhibe o coração pulsando



Carvalho (2008).

A trilha sonora utilizada em *Capitu*, que ora dramatiza e ora diverte, é um dos recursos grotescos que traz o riso à tona. A título de exemplo, a música *Speak Softly Love*⁶ é reproduzida em diversas cenas da minissérie. Mas, diferente de sua versão original – composta por Andy Williams – de tom orquestrado e embalada pelas notas suaves de um elegante violino, a música é reinterpretada pelos instrumentos de sopro da banda Besh O Drom, que a traduzem numa fanfarra, ao mesmo tempo, triste e cômica. Outras músicas da banda⁷, caricatas e de tom jocoso, reproduzidas em melodia de fanfarra também são apresentadas ao longo da série. Esse recurso tem como função atenuar a tragicidade de determinadas cenas e trazer o alívio cômico para a tensão daquilo que esteve prestes a acontecer, mas não se deu. Podemos citar o exemplo da tentativa de suicídio do Sr. Pádua, pai de Capitu, quando perde um importante cargo público. Dona Glória, mãe de Bentinho, chega a tempo e o impede. Ou quando Bentinho escapa a José Dias apontando para a presilha aberta de suas calças, para fugir da confirmação de suas suspeitas e angústias motivadas por ciúmes. O riso, aqui, incorpora um agente que destrói a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal (Bakhtin, 1987). Segundo Bakhtin, “liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades” (Bakhtin, 1987, p. 43).

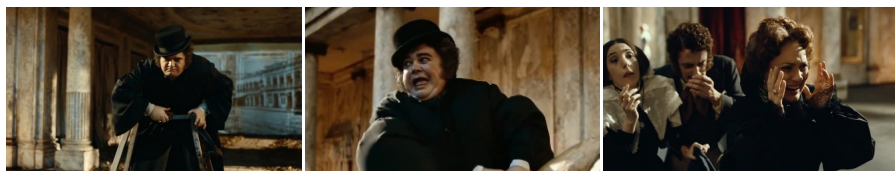
6. Conhecida como a música tema de *O Poderoso Chefão* (1972), dirigido por Francis Ford Coppola. O filme ganhou duas sequências (1974 e 1990) e se tornou uma trilogia clássica do cinema.

7. Todas pertencentes ao *Medley Fanfare Ciocarlia*, mesmo compilado de músicas de onde foi extraída a versão de fanfarra da música *Speak Softly Love*.

Tio Cosme, irmão de Dona Glória, é outro personagem que incorpora a figura do grotesco carnavalesco. O corpo gordo carrega o caráter hiperbólico sugerido por Bakhtin, em que as proporções naturais são violadas. De acordo com o autor: “O aspecto essencial do grotesco é a deformidade” (Bakhtin, 1987, p. 38). Pierre Coca (2013) aponta que o corpo é ridicularizado ao tomar proporções exageradas, como na cena em que Tio Cosme sobe com dificuldade em um cavalo de madeira que se assemelha a um brinquedo, ou uma marionete gigante (Figura 4 – a-b). Dona Glória, José Dias, e Prima Justina o observam espantados, ao som da música *Speak Softly Love*, que confere o tom cômico à cena (Figura 4 – c). Bakhtin afirma que “Não se separa o grotesco do riso: ele compreende que, sem o princípio cômico, o grotesco é impossível.” (Bakhtin, 1987, p. 37).

Figura 4

(a-b) Tio Cosme monta o cavalo de madeira; (c) Prima Justina, José Dias e Dona Glória observam com espanto



Carvalho (2008).

Em alguns momentos da minissérie, a trilha sonora também incorpora elementos que remetem à festa popular carnavalesca, nos moldes como a conhecemos no Brasil. No microcapítulo intitulado *O tratado*, o narrador conta que numa segunda-feira, voltando para o seminário, viu cair na rua uma senhora. José Dias, que também assistira

à cena, menospreza o tombo dizendo que: “Este gosto de imitar as francesas da Rua do Ouvidor é evidentemente um erro. Nossas moças devem andar como sempre andaram, com seu vagar e paciência, e não este tique-tique afrancesado” (Carvalho, 2008). A mulher se levanta rapidamente, agradece a algumas mulheres que lhe ajudam a ajeitar o vestido e sai a caminhar, rindo de si mesma e do ocorrido. Bentinho diz ao agregado que ela não parece ter se machucado, mas José Dias rebate que é impossível que não tenha, ao menos, arranhado os joelhos. “Aquela presteza é manha” (Carvalho, 2008), ele completa. A câmera então foca os pés da moça caminhando, que logo começam a dançar ao som de um alegre samba. Bentinho encara hipnotizado a mulher sambando, que usa um traje repleto de plumas e lantejoulas, também muito característicos dos adereços carnavalescos brasileiros. O contraste entre o deslumbramento de Bentinho pela mulher e a obrigação de retornar ao seminário, embalados por um samba enérgico, tornam a cena cômica, um claro exemplo da imagem carnavalizada, sobretudo no sentido de ambivalência atribuído por Bakhtin, onde o riso é “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (Bakhtin, 1987, p. 10).

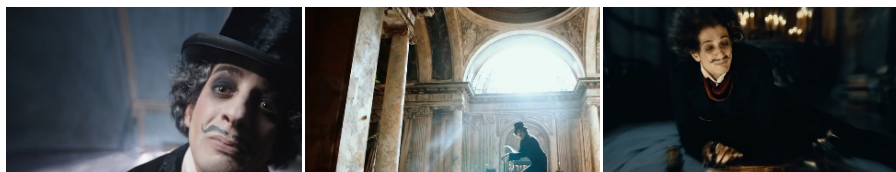
A caracterização de Dom Casmurro em *Capitu* também possui raízes carnavalescas (Figura 5). Inspirado pela *Commedia dell'arte*⁸, o narrador se apresenta como um palhaço, curvado pelo peso de seus ressentimentos (Santos & Ribeiro, 2013), e relata sua história com o

8. A *commedia dell'arte* surge na Itália do século XVI e já é por sua natureza um teatro do povo, que nasce nas praças públicas, em oposição ao teatro erudito construído a partir da literatura. Diante da plateia, parodiava a vida dos mais abastados. Suas personagens fixas foram inspiradas no carnaval e até hoje fazem parte dessa festa popular. As três principais são: o Pierrô que amava a Colombina, que era amada também por Arlequim (Pierre Coca, 2013, p. 11)

rosto pintado de branco, como os Pierrôs, que assim inspiraram os palhaços de todo o mundo (Pierre Coca, 2013). Cabe observar que não somente o narrador “ganha ares mais obscuros enquanto conta a história e se convence que foi traído por Capitu” (Pierre Coca, 2013, p. 11), mas também como a figura de Bento Santiago vai se transformando, lentamente, em Dom Casmurro. Quando retorna para casa, bacharel em Direito, Bento passa a ser interpretado por Michel Melamed, mudança que marca a passagem da adolescência para a vida adulta do personagem. O que o diferencia do sexagenário narrador Dom Casmurro, que é interpretado pelo mesmo ator, é seu ar jovial, a voz firme e o rosto limpo. À medida em que se convence da traição de sua esposa, Bento vai ganhando camadas de maquiagem branca sobre o rosto, olheiras profundas e pesar no tom de voz, até que se funde em uma só pessoa à figura que nos narra. Segundo Santos e Ribeiro, “O Dom Casmurro de Luiz Fernando Carvalho é bufo e encarna a figura do Clown. Ele é uma caricatura de si mesmo e se esgueira como uma sombra pelas paredes de suas lembranças” (Santos & Ribeiro, 2013, p. 4).

Figura 5

(a-b-c) Caracterização de Dom Casmurro



Carvalho (2008)

De acordo com Bakhtin (1987), os bufões e bobos são personagens característicos da cultura cômica da Idade Média, que se situam na fronteira entre a vida e a arte. Não são personagens excêntricos ou estúpidos, nem atores cômicos que desempenhavam seu papel no palco, mas que exerciam o princípio carnavalesco na vida cotidiana. Assim como o narrador Dom Casmurro, outro personagem da trama assume ares de bufão. No segundo capítulo da minissérie, Bentinho pensa em soluções para escapar ao seminário e fantasia pedir ao Imperador que intervenha para que a promessa de sua mãe não seja cumprida. Conforme esclarece Adriana Pierre Coca (2013), Dom Pedro II aparece travestido na figura de bufão e na pele de Tio Cosme, em meio a uma recepção nas ruas que muito se assemelha às festividades do carnaval brasileiro (Figura 6). Segundo a autora, a personagem do Bufão não aparece ao acaso nessa construção.

A caminho das rupturas, a autoridade do Imperador é questionada e colocada em xeque, quando este aparece travestido de Bufão, que é na verdade a figura do bobo da corte, aquele que dispensa respeito, encarregado de fazer os outros rirem. (Pierre Coca, 2013, pp. 10-11)

Essa concepção vai de encontro à ideia de carnavalização proposta por Bakhtin: “Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (Bakhtin, 1987, p. 8).

Figura 6

(a-b) Imperador travestido de bufão; (c) Recepção carnavalesca



Carvalho (2008).

A maquiagem de aspecto bufo, por sua vez, utilizada tanto em Dom Casmurro quanto na figura idealizada do Imperador, revela uma importante faceta do grotesco: o uso de máscaras. Segundo Bakhtin (1987), a máscara é o motivo mais complexo e mais carregado de sentido da cultura popular.

A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências e das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. (Bakhtin, 1987, p. 35)

Há de se destacar, no entanto, uma diferença crucial entre as máscaras incorporadas aos dois personagens mencionados. A máscara do Imperador remete ao grotesco popular, onde “a máscara recobre a natureza inesgotável da vida e seus múltiplos rostos” (Bakhtin, 1987, p. 35). É símbolo de alegria, de transformações, de festa e, nesta passagem, representa a esperança de Bentinho na mudança de direcionamento de seu

futuro, já predestinado por uma promessa. A máscara de Dom Casmurro, por outro lado, guarda relações com o grotesco romântico, período em que a máscara perde seu aspecto regenerador e adquire um tom lúgubre (Bakhtin, 1987). Bakhtin acrescenta que a loucura do grotesco romântico deixa de ser uma alegre paródia e “adquire tons sombrios e trágicos do isolamento do indivíduo” (Bakhtin, 1987, p. 35). Esta frase poderia, inclusive, ser a própria descrição do narrador da minissérie. Ressentido pelo peso de seu passado, o velho Bento Santiago perde seu ar pueril e passa a contar as reminiscências de sua vida, revestindo de tragicidade os momentos narrados. Aos sessenta e poucos anos, se torna um homem recluso, que ganha o apelido de Casmurro e se esconde atrás de uma máscara taciturna, da qual se despede ao final de sua narração (Figura 7).

Figura 7

(a-b-c) Dom Casmurro se despede de sua máscara



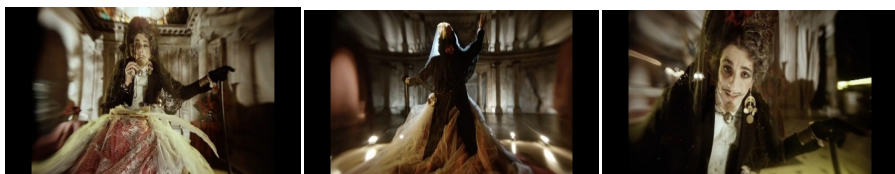
Carvalho (2008).

No microcapítulo seguinte, *Final*, o narrador aparece travestido com diversas peças que compunham o figurino dos outros personagens: saias volumosas sob o fraque, brincos e acessórios de cabelo de Capitu, colar de camaféu de Dona Glória, óculos de prima Justina, costeletas de tio Cosme, cavanhaque de Escobar e penteado de José Dias (Figura 8). Ao vestir uma ‘máscara’ que unifica todos os personagens de sua história,

Dom Casmurro sutilmente abre espaço para que uma de suas lacunas seja preenchida pelo espectador. Para Gabriela Betella (2020, p. 75), “[as] roupas, adornos, adereços e caracterização alheios exteriorizam a falta de si mesmo, conforme o próprio narrador adiantara nas cenas iniciais”. Flávia Pinati (2014, p. 135) acrescenta que, ao final da trama, Bentinho torna-se um ser híbrido, que perde sua própria identidade e essência ao se deixar contaminar pelas “inquietas sombras” que desejava afastar. Mariana Nepomuceno observa, ainda nesta cena, um ponto intrigante que nos faz refletir sobre a veracidade do relato do narrador: “O igurino indicia a latência no narrador das características que compõem e que unificam outros personagens. Todos estão em Bentinho, todos são, de alguma maneira, criação de Bentinho” (Nepomuceno, 2015, p. 85-86). De acordo com Maffesoli, o emprego de máscaras evoca essa “multiplicidade do ser” e simboliza um “discurso que ultrapassa o indivíduo que o pronuncia” (Maffesoli, 2003, p. 117).

Figura 8

(a-b-c) Dom Casmurro travestido dos demais personagens



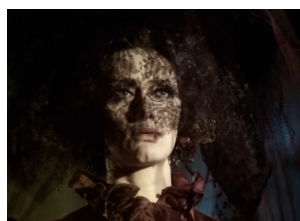
Carvalho (2008).

Já no último capítulo da minissérie, Bento decide tirar a própria vida colocando veneno em sua xícara de café. Hesitante, resolve consolidar o ato após a esposa e o filho saírem para a missa. Seus pensamentos

são interrompidos pela entrada de Ezequiel na sala. Bento pergunta ao filho se já havia tomado café, e o menino responde positivamente. Tomado pelo impulso de solucionar sua angústia através da morte, oferece ao filho a xícara de café envenenado. Ezequiel recusa e Bento insiste de forma agressiva. Em seguida grita que não é seu pai, e Ezequiel chora. Capitu entra e pede explicações ao marido, alegando ter ouvido gritos e choro. Bento diz, novamente, que não é pai de Ezequiel e acusa Capitu de o ter traído com seu melhor amigo, Escobar. Furiosa, Capitu vai à missa levando consigo o filho do casal. Ao retornar, Capitu relata ao marido: “Confiei a Deus todas as minhas amarguras, ouvi dentro de mim que a nossa separação é indispensável. Estou às suas ordens” (Carvalho, 2008). Ao sair para a igreja, Capitu traja um vestido vermelho escuro e chapéu. Ao retornar, as rendas do véu que compõem o figurino projetam sombras sobre seu rosto que, em contraste com a pele pálida da personagem, a assemelham à figura de *La Catrina* (Figura 9).

Figura 9

(a) *La Calavera Garbancera*, José Guadalupe Posada (gravura em metal, 1910); (b) *La Catrina*, Diego Rivera (mural, 1948); (c) O véu no rosto de Capitu a assemelha à Figura de *La Catrina*



Carvalho (2008).

Criada pelo cartunista e ilustrador José Guadalupe Posada, em 1910, ‘La Calavera Garbancera’, ou ‘A Caveira Garbanceira’, só recebeu o nome de *La Catrina* em 1948. Diego Rivera, pintor muralista e marido de Frida Kahlo, foi quem lhe deu o novo nome – que acabou se tornando o mais popular – quando a retratou no mural “Sonho de uma tarde de domingo no Parque Alameda”. *La Catrina* foi inicialmente desenhada por Posada como um crânio que trajava um extravagante chapéu⁹, representando o caráter universal e democrático da morte, que atinge a todos independente de classe social ou qualquer outro atributo. Na releitura de Rivera, a figura foi representada de corpo inteiro, trajando um vestido enfeitado e acessórios elegantes, conforme a moda da época. Considerada a ‘Deusa da Morte’, *La Catrina* também se tornou o maior símbolo do Dia dos Mortos no México. A figura, no entanto, transcende a cultura mexicana devido ao seu simbolismo, que reflete sobre a morte como algo que torna a todos iguais¹⁰.

A aproximação entre Capitu e a figura da ‘Deusa do Morte’, por sua vez, possui um forte apelo simbólico ao se converter em uma máscara que anuncia a tragédia que sucederá. Esta é a última cena em que Capitu é retratada com vida na minissérie. Nas cenas que se seguem, o narrador relata a ida da família para a Suíça, onde deixou a esposa e o filho; fala das viagens à Europa, que fazia para manter as

9. É importante observar que o chapéu “de casada” que Capitu exibia com prazer após o casamento, demarca a ascensão social conquistada pelas mulheres da época através do matrimônio. Capitu, que era de família pobre, adquiriu uma posição social privilegiada casando-se com Bentinho, que vinha de família rica. Esse aspecto burguês representado com sutileza pelo chapéu (que também é mencionado na obra de Machado de Assis) aproximam, mais uma vez, Capitu e *La Catrina*.

10. Mais informações em: Eu sem fronteiras (2023).

aparências; das cartas afetuosas que recebia de Capitu; do falecimento de Dona Glória e de José Dias. É apenas durante a visita de Ezequiel que o narrador revela o destino de Capitu, que é retratada no leito de morte, emoldurada por um espelhinho de mão. Ao final da minissérie, Capitu ainda aparece refletida em um espelho, mas trata-se apenas de uma alucinação de Bento. A máscara conferida à Capitu, assim como a de Dom Casmurro, remete ao grotesco romântico que, além de precognizar a morte da personagem, traduzem a atmosfera sombria e fúnebre do rompimento do casal.

Bakhtin faz menção à cultura popular carnavalesca como uma forma de contravenção à Igreja e à religião. O autor esclarece que o princípio cômico que rege os ritos do carnaval “liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, e eles são além disso completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório” (Bakhtin, 1987, p. 6). Na minissérie *Capitu*, é possível identificar algumas cenas que retratam a Igreja e a religião sob uma perspectiva irônica. No primeiro capítulo, conforme observa Pierre Coca, Bentinho e Capitu brincam de missa (Figura 10) e “tratam o ritual sem nenhuma cerimônia, observados pelo olhar desaprovador de Prima Justina, usam biscoitos no lugar de hóstias e correm de um lado para o outro, embalados pela canção *Elephant Gun*” (Pierre Coca, 2013, p. 8). A autora define a cena como “um encontro entre o sagrado e o profano” (Pierre Coca, 2013, p. 8).

Figura 10

(a-b-c) *Bentinho e Capitu brincam de missa sob o olhar de prima Justina*



Carvalho (2008).

No microcapítulo *Um substituto*, o ritual da missa católica também é retratado de forma irônica. Escobar sugere uma solução para que Bentinho escape ao seminário e à promessa de Dona Glória: “Sua mãe fez promessa a Deus de lhe dar um sacerdote, não é? Pois dê-lhe um sacerdote que não seja você. Ela pode muito bem tomar a si um mocinho órfão e fazê-lo ordenar à sua custa” (Carvalho, 2008). O jovem seminarista alega que dinheiro não será um problema para a mãe de Bentinho, que é uma mulher de muitas posses. Revela, ainda, que também pretende deixar o seminário para se dedicar ao comércio, sua verdadeira vocação. Escobar arremessa uma moeda para Bentinho, que a ergue como uma hóstia proferindo os dizeres em latim “*In hoc signo vinces*”, Escobar ampara a mão do amigo traduzindo a expressão: “Sobre esse símbolo vencerás” (Figura 11). A cena é embalada pela música *Money*, da banda Pink Floyd. De acordo com Bidemy (2019), “A cena mostra os dois em um simulacro de adoração, mas ao invés de adorar a Cristo, que representa a instituição católica onde os dois estavam, acabam fazendo uma espécie de idolatria ao dinheiro” (p. 110), e completa: “Nota-se, dessa forma, que o sagrado foi profanado” (p. 111).

Figura 11

(a-b-c) *Bentinho e Escobar ironizam o ritual da missa*



Carvalho (2008).

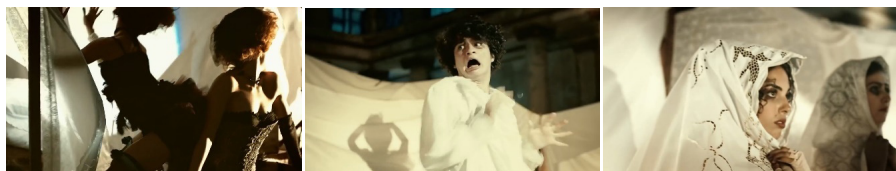
No microcapítulo *O tratado*, já mencionado anteriormente, podemos identificar outras formas de fusão entre o sagrado e o profano. Após presenciar uma senhora caindo na rua, Bentinho retorna para o seminário, onde devaneia seus colegas caindo no chão, como a senhora que ela vira cair. Por baixo das túnicas religiosas, eles usam ligas e meias rendadas como as da mulher. À noite, Bentinho sonha com aquelas visões. Enquanto as mulheres dançam ao redor da cama do menino ao som de *Hungarian Dance No. 5*¹¹, com suas pernas à mostra, meias e ligas, espartilhos apertados e lençóis esvoaçantes, Bentinho se mostra ambigüamente assustado e deleitado, retrato de sua imaturidade e castidade. O narrador confessa que as visões recorrentes eram uma espécie de tratado entre a sua consciência e sua imaginação e que, para se fortalecer de invocá-las, parou de rejeitá-las. “Elas mesmas, de cansadas, iam embora” (Carvalho, 2008), conclui. Nesse momento, as mulheres (que até então dançavam seminuas e de forma sensual) se recolhem e cobrem a cabeça com tecidos que lembram os véus usados

11. Composição de Johannes Brahms (1833-1897), compositor e pianista alemão, um dos mais importantes representantes do romantismo musical da Europa do século XIX. Informações disponíveis em: Frazão (2019).

pelas mulheres da época para assistir à missa, em sinal de respeito à ‘Casa de Deus’, como os mantos das santas católicas (Figura 12). O próprio narrador também aparece trajando o ‘véu’. A forte canção de Brahms é, então, substituída por um canto gregoriano, como se marcasse uma ‘santificação’ daquelas imagens profanas. Bakhtin esclarece esse fenômeno ao afirmar que “certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso” (Bakhtin, 1987, p. 6).

Figura 12

(a-b-c) Bentinho sonha com mulheres e espanta as visões, que se ‘convertem’



Carvalho (2008).

Conclusão

Conforme exposto acima, Bakhtin (1987) define o carnaval como a segunda vida do povo. É a manifestação da cultura popular baseada no princípio do riso (irreverente, sarcástico e irônico). A carnavalização se contrapõe à lógica original das coisas e destaca o princípio da ambivalência, ou seja, das relações entre opostos como: o oficial e o subversivo, o sério e o cômico, o antigo e o novo, o princípio e o fim, o sagrado e o profano. A vida festiva do carnaval também marcava a suspensão, ainda que provisória, das relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. O grotesco, por sua vez, é definido por Bakhtin como

inseparável da cultura cômica e da visão carnavalesca do mundo. Ele diz respeito à estética do disforme, do hiperbólico, do elemento material e corporal marcado e exagerado, e está sempre associado ao riso. Nesse contexto, analisamos a minissérie *Capitu* buscando elucidar sua apropriação da linguagem carnavalesca e da estética do grotesco como forma de narrativa teleficcional.

Concluimos, inicialmente, que a linguagem carnavalesca já se apresentava na obra original de Machado de Assis e ganhou elementos novos em sua adaptação televisiva, possibilitados pelo suporte audiovisual. Exemplificamos a presença da carnavalização e do grotesco através da análise isolada de determinadas cenas.

No primeiro capítulo, Dom Casmurro confessa ao espectador sua intenção de atar as duas pontas da vida, princípio ambivalente que busca uma interação entre ‘o início e o fim’. Nas cenas que se seguem, o narrador ‘encontra’ Capitu adolescente e caminha sobre as linhas de giz que a menina desenha no chão, uma metáfora visual da junção das duas pontas da vida, do velho e do novo. Outro princípio ambivalente observado diz respeito aos anacronismos empregados na minissérie. A literariedade do texto machadiano, mesclado aos figurinos oitocentistas, paisagens urbanas do século XXI e aparatos tecnológicos contemporâneos geram o efeito de uma distorção temporal capaz de confrontar passado, presente e futuro.

A seguir, analisamos os elementos grotescos da produção de Luiz Fernando Carvalho que a aproximam da paródia, exemplificados pelo exagero como: no momento em que o narrador chora e arremessa jatos de água pelos ares; na cena em que Dom Casmurro pega o próprio

coração pulsante e segura com as mãos; na trilha sonora utilizada para enfatizar a atmosfera cômica.

O personagem Tio Cosme, por seu turno, representa a supremacia do corpo gordo inerente ao grotesco carnavalesco. Há uma ridicularização de suas proporções exageradas na cena em que tenta, com dificuldade, montar um enorme cavalo de madeira. A cena, no entanto, se desenrola de maneira cômica, como é típico do grotesco que, de acordo Bakhtin, não se dissocia do riso.

Também serviram como objeto para este estudo a caracterização dos personagens Dom Casmurro (narrador) e o Imperador. Ambos ganham ares de bufão e se utilizam do recurso da máscara que, segundo Bakhtin, é o elemento mais complexo e mais carregado de sentido da cultura popular. Enquanto na figura do Imperador a máscara desempenha um papel festivo, típico do grotesco popular, na figura de Dom Casmurro a máscara adquire tons obscuros, característica do grotesco romântico. As máscaras também foram abordadas na aproximação entre Capitu e a figura de *La Catrina*, que se caracterizam em uma máscara lúgubre do grotesco romântico; e da máscara que Dom Casmurro veste ao se travestir com acessórios dos outros personagens da narração, reforçando a ausência de si e fazendo com que o espectador questione a veracidade de seu relato.

Por fim, outro aspecto analisado consiste na contravenção do carnaval aos dogmas religiosos e ao olhar irônico lançado sobre a Igreja e à religião. Na cena em que Bentinho e Capitu brincam de missa, é possível identificar uma certa forma de paródia ao culto religioso, assim como na cena em que Bentinho e Escobar conversam sobre a saída de ambos do seminário. Já na cena em que Bentinho sonha com

mulheres vestidas de forma sensual, dançando ao redor de sua cama, o garoto afasta as visões transformando-as visualmente em ‘santas’, fazendo confrontar o sagrado e o profano, princípio inerente à visão carnavalesca do mundo.

Referências

Assis, M. (1983). *Dom Casmurro*. Editora Moderna.

Bakhtin, M. (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. HUCITEC; Editora da Universidade de Brasília.

Betella, G. K. (2020). Machado de Assis em minissérie: linguagem audiovisual e elementos da narrativa em *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho. *Revista 2i*, 2(1), 63–76. <https://doi.org/10.21814/2i.2511>

Bidemy, B. Y. (2019). Linguagens de *Capitu*, a minissérie de Luiz Fernando Carvalho. *Papéis, Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – UFMS*, 23(46), 103-114. <https://periodicos.ufms.br/index.php/papeis/article/view/6649/7194>

Carvalho, L. F. (Diretor). (2008). *Capitu*, 2009. Globo Marcas; Som Livre.

Eu sem fronteiras. (2023, janeiro 9). *Conheça o significado de La Catrina, a Deusa da morte*. <https://www.eusemfronteiras.com.br/conheca-o-significado-de-la-catrina-a-deusa-da-morte/>

- Frazão, D. (2019, novembro 06). Johannes Brahms. *ebiografia*. https://www.ebiografia.com/johannes_brahms/
- Maffesoli, M. (2003). *O instante eterno – o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Zouk.
- Marques, D. S. (2009). *A literatura na televisão: Capitu uma adaptação do livro Dom Casmurro* [Monografia de graduação, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte].
- Nepomuceno, M. M. (2015). *O elogio da ilusão: Capitu de Luiz Fernando Carvalho* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco].
- Pierre Coca, A. (2013). Entre diálogos: a literatura através da TV na microssérie Capitu. *Dito Efeito*, 4(4), 1-15. <http://dx.doi.org/10.3895/rde.v4n4.2123>
- Pinati, F. G. A. (2014). *Capitu: uma transposição metaficcional*. Cultura Acadêmica.
- Pucci Jr, R. L. (2012). A minissérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes filmicos. *MATRIZES*, 5(2), 213-230. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v5i2p213-230>
- Ribeiro, A. P. G., Sacramento, I., & Roxo, M. (2010). *História da televisão no Brasil*. Contexto.

Sacramento, I. (2014). A carnavalização na teledramaturgia de Dias Gomes: a presença do realismo grotesco na modernização da telenovela. *Intercom – RBCC*, 37(1), 155-174. <https://doi.org/10.1590/S1809-58442014000100008>

Santos, M., & Ribeiro, I. F. V. (2013) Sedução do realismo, aviltamento do artifício: história, tempo e anacronismo em *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho. *Anais do SILEL*, 3(1), 1-11. http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_1579.pdf

A PREOCUPAÇÃO SOCIOAMBIENTAL E O ATIVISMO A PARTIR DE UMA REPRESENTAÇÃO AUDIOVISUAL AMADORA: VEREDAS DOCUMENTAIS DO PESCADOR NILTON, O CAPIAU

Adriano Medeiros da Rocha¹

Esta investigação vai apresentar um dos novos agentes realizadores de um cinema socioambiental digital brasileiro. Nilton César, mais conhecido como Capiau, é pescador artesanal e registra, através de produções audiovisuais *amadoras*, seu cotidiano às margens do Rio da Onça. Ele constrói narrativas possíveis de aproximação aos filmes documentais e que, ao mesmo tempo, destoam da unidade básica da indústria cinematográfica. A partir de um recorte no acervo produzido por este

1. Pós-doutorado em cinema pelo PPGCINE da Universidade Federal Fluminense. Doutor em Artes/cinema pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e Universitat Autònoma de Barcelona. Professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: adrianomedeiros@ufop.edu.br

protagonista, interessa perceber as principais características narrativas e estéticas contidas nestas produções, difundidas, publicamente, pelo canal do Youtube *Casa do Capiau*. Neste sentido, as relações entre essa mídia e as práticas culturais adotadas pelo realizador serão abordadas. A pesquisa também busca entender as principais formas e estratégias de produção deste acervo levando em conta a perspectiva da temática de preocupação socioambiental.

Saberes e conhecimentos tradicionais de ribeirinhos, que são passados de geração em geração, influenciam na formação de identidade das comunidades e dos indivíduos que ali pertencem. Reconhecer as mudanças nos meios de comunicação ocasionadas pelo avanço das novas tecnologias e considerar o desdobramento destas metamorfoses nos modos de conexão com esses saberes é um passo importante para se considerar as narrativas audiovisuais autônomas como pertencentes ao campo documental.

Como foi introduzido acima, nesta pesquisa interessa analisar um recorte do trabalho do pescador artesanal Nilton César, mais conhecido como Capiau, que também é produtor de vídeos difundidos a partir da web. No canal *Casa do Capiau* ele publicou sua primeira produção em 24 de setembro de 2015. Hoje, a publicação está com 55.708 visualizações, e sua página conta com 171 mil inscritos.

Naquela janela de exibição, o realizador apresenta seus vídeos de pescarias, rodas de causos, de conversas, de violas, técnicas e dicas do preparo dos peixes, encontros em ranchos da região do Rio da Onça, em Embaúba – interior de São Paulo, além de uma visão ambientalista que revela a importância da manutenção e preservação do patrimônio natural. A partir do conjunto formado pelo acervo constituído a partir

das suas publicações - dentro da perspectiva de um *cinema fragmentado*, este personagem revela uma relação íntima com o Rio da Onça e uma percepção sensível a respeito dos conflitos e injustiças ambientais. De acordo com Francisco Elinaldo Teixeira (2004), uma das tendências do documentário contemporâneo é a interseção visível entre o lugar do realizador e a câmera como o olhar que o representa. Dessa forma, a representação do modo de vida registrado em suas produções revela uma visão que não perpassa pelos meios tradicionais do cinema documental, mas transita nas teorias que também abrangem as narrativas autônomas e independentes. O resultado disso é uma representação que possui menor interferência de filtros e padrões clássicos de produção.

Aqui serão analisadas sequências específicas de algumas dessas obras audiovisuais amadoras, buscando semelhanças a conceitos que também se relacionam com o cinema documental. Pretende-se compreender as relações que são reveladas no *fazer filmico* do pescador, uma vez que essas narrativas prosaicas disponibilizadas na internet remetem a reflexões sobre os novos lugares de existência do cinema. O registro da interação entre Capiáu e aquilo que ele documenta pode ajudar a compreender a versão deste personagem representado dentro da linguagem audiovisual, acerca de suas vivências, aprendizados e memórias.

Através do referido canal, Capiáu disponibiliza conteúdos que antes eram repassados pela linguagem oral com limitações como a perenidade e o próprio alcance. Assim, as redes sociais possibilitaram um novo meio por onde esse conhecimento tradicional pode ser ecoado e difundido.

Pensando o cinema socioambiental no Brasil

Em sua dissertação de mestrado, Thaís Arruda Ferreira (2013) buscou refletir sobre o conceito de cinema ambiental. Inicialmente, ela expõe o entendimento do jornalista e historiador Beto Leão sobre o tema. Para ele, o cinema ambiental não se restringe aos filmes ecologicamente engajados, mas abrange todas as obras cinematográficas que tratam de temas com alguma leitura ambiental possível. O destaque seria para aqueles filmes que tratam de questões que envolvam a sobrevivência da humanidade e dos seres vivos em nosso planeta. Beto Leão acredita que, dentro do cinema dito ambiental, os filmes ecologicamente engajados são aqueles de denúncia, contudo, ele defende que o cinema ambiental também é a representação de filmes que descrevem ou que estão ambientados em paisagens mais naturais.

o cinema e o vídeo são instrumentos fundamentais para a conscientização dos povos, seja mostrando as belezas naturais do Brasil, seja através de denúncias sobre a destruição das florestas, a poluição dos rios e do ar, as dificuldades dos índios, dos seringueiros, dos nordestinos e de todos os habitantes do campo e da cidade nas suas lutas particulares pela sobrevivência em seu habitat. (Leão, 2001, p. 10)

Em uma entrevista para a revista UFG, o pesquisador Ismail Xavier afirma que o cinema ambiental não é uma categoria estética ou formal, mas exclusivamente temática. Através da história do cinema, constatou-se que alcançar o equilíbrio entre a temática e a própria linguagem cinematográfica não é tarefa simples, uma vez que todos os gêneros são instáveis, cheios de zonas cinzentas em suas fronteiras.

Estamos vivendo aqui a mesma questão que se viveu nos anos 60, em que você tinha uma discussão na qual, às vezes, um filme podia ser precário como cinema, mas estava discutindo uma questão que era considerada urgente, do ponto de vista político, ideológico. O Cinema Novo teve muito isso. Quantos filmes não são relativamente limitados como cinema? (Xavier, 2006, p. 12)

Nessa busca de equilíbrio entre temática e linguagem cinematográfica, Xavier defende que o mais importante no cinema socioambiental é a capacidade de o filme gerar reflexão. Assim, um projeto estético também é capaz de se afirmar como um projeto de reflexão, enriquecendo o repertório de alternativas formais do cinema e o debate sobre o assunto. Contudo, o pesquisador aponta que “você vai ter sempre esse problema das tensões entre efeito imediato, a própria envergadura da obra e a capacidade que ela tem de gerar uma discussão de grande fôlego que consiga ter uma permanência maior” (Xavier, 2006, p. 13).

Caminhos de análise do acervo audiovisual destacado

Francesco Casetti e Federico Di Chio (1998) defendem que a análise fílmica não é simplesmente o deciframento de um texto, mas também a exposição e valoração de um modo próprio de aproximar-se do cinema. Os autores alertam que a análise fílmica não possui uma disciplina precisa e nem um trajeto puramente teórico. “O objeto-filme, por si, irá forçar algumas eleições, vai requerer procedimentos concretos, mas nunca limitará ou cerceará as ações do analista. Sabendo disso, podemos afrontar o filme sem nenhum tipo de temor reverencial”. (Casetti; Di Chio, 1998, p. 63). Eles ressaltam que o analista de filmes deve responder às questões da análise usando também seus próprios

critérios de intervenção e sempre deixando uma margem para os elementos subjetivos e para a criatividade.

Casetti e Di Chio propõem uma sequência de quatro passos fundamentais para guiar o trajeto de uma análise filmica. O primeiro deles seria segmentar a obra, ou seja, subdividi-la em várias partes distintas. Em uma perspectiva que se alinha bem a um cinema socioambiental, os autores comparam este tipo de visualização mais individualizada para os fragmentos que compõem o objeto filmico ao olhar de um botânico diante a uma planta, distinguindo raízes, troncos, folhas, flores, entre outros. Para eles, como o botânico, o pesquisador de cinema deveria colocar sua atenção sempre nas partes menores, mais imperceptíveis às pessoas comuns, tomando cuidado para não danificar qualquer um daqueles segmentos vivos.

Se uma unidade é partida em fragmentos é para reuni-los em uma nova unidade que nos diga como foi feita e como funciona a primeira unidade; a desintegração dos elementos deve seguir uma reintegração que compreenda a perfeição da estrutura ou o mecanismo daquilo que se tem à frente. Neste sentido, analisar não significa fazer uma autópsia. É dizer: não é possível seccionar a sutura. Nossos objetos estão vivos e o procedimento analítico deve servir somente para compreender melhor seu esqueleto e seu conjunto de nervos. Por isso, é preciso utilizar o microscópio e o bisturi sem por em perigo o retorno do “paciente” à vida, sua saída do estado de anestesia. (Casetti & Di Chio, 1998, p. 34)

Nessa aproximação com o cinema socioambiental, tanto para homem que lida com plantas quanto para aquele que lida com cinema seria fundamental saber exatamente o que e onde cortar em seu objeto. Nesse primeiro momento – da segmentação –, deveriam ser respondidas questões, tais como: por onde entrar no texto filmico? Como iniciar o

texto? O que examinar? “A decomposição da linearidade consiste em subdividir o texto em segmentos cada vez mais breves que representam unidades de conteúdo sempre menores. O procedimento parece claro. O problema se apresenta quando se apresenta a necessidade de decidir em qual parte do fluxo do filme deve-se intervir para interrompê-lo, onde situar os limites e quais distinções trabalhar”. (Casetti & Di Chio, 1998, p. 38).

O segundo passo, sugerido por Casetti e Di Chio, seria o de estratificar a obra. Nesse caso, depois de recortar ou subdividir o filme, o investigador passaria a trabalhar de uma forma transversal sobre os componentes internos das partes individualizadas. Aqui, já não se seguiria a linearidade da obra, mas se colocaria a atenção nas seções. Continuando com a aproximação do filme com uma planta, o botânico estaria se dedicando à análise dos extratos concêntricos que se encontram na parte interna do tronco da planta. Juntos, eles formam o sustentáculo do tronco, contudo, cada círculo também possui identidade própria. Nessa etapa, as perguntas deveriam incluir diversos gêneros, tais como: o que devo distinguir no interior do filme? O que posso privilegiar? Por quê?

Uma vez dividido o filme em episódios, sequências, enquadramentos e imagens, se passa então a fragmentar esses elementos, diferenciando seus distintos componentes internos (o espaço, o tempo, a ação, os valores figurativos, a trilha musical, etc.) que serão analisados um a um, tanto no jogo recíproco do interior de um segmento dado (Quais relações existem em a música e o ambiente fílmico na sequência X?) como também na diversidade de formas e funções que assumem durante o filme (Como muda a música entre as sequências X e Y?; Quais funções distintas desempenha nos fragmentos?). Estes elementos são os diferentes componentes que, além do simples critério de sucessão linear, pontuam o filme com pensamentos

e detalhes, intervalos e descontinuidades, sugerindo uma trama transversal que resulta essencial para o tecido do filme. (Casetti & Di Chio, 1998, p. 45)

Como terceiro passo a ser seguido, os autores sugerem enumerar e ordenar as partes recortadas do todo. Através destas duas últimas ações seria possível definir um primeiro mapa do objeto em estudo, levando-se em conta as diferenças e semelhanças, tanto no lugar estrutural onde cada peça foi anteriormente colocada, como suas funções. A partir deste mapa descritivo seria possível descobrir as correspondências, a regularidade e os princípios do objeto analisado.

O último passo, na opinião de Casetti e Di Chio, seria o de recompor e modelar uma nova visão global e unitária do filme. Aqui, se mostra uma representação sintética dos princípios de construção e funcionamento da obra. Na opinião dos autores, esta fase de recomposição traçaria uma linha a ser seguida, estabelecendo um modelo no qual os principais elementos seriam reencontrados sobre uma nova lógica. Casetti e Di Chio denominam a nova representação do filme como modelo. Na opinião deles, ela deveria ser capaz não apenas de sintetizar a obra pesquisada, como também explicá-la. Assim, esse modelo seria uma espécie de esquema que proporcionaria uma visão concentrada do objeto analisado, permitindo, ao mesmo tempo, o descobrimento de suas linhas de forças e seus sistemas recorrentes.

Ampliando a discussão a respeito da análise da narrativa fílmica, Jesús Garcia Jiménez (1993) apresenta três modelos de análise: fenomenológico, estruturalista e pragmático. Dentro dessa tríade, este último modelo parece ser o mais apropriado para a presente investigação. Jiménez caracteriza tal modelo pragmático a partir de seu caráter

indutivo. Nele, o ponto de partida seria a análise dos textos narrativos audiovisuais para intuir as regras que presidiriam sua construção. Assim, a maior tarefa do analista seria a de refazer o processo criativo e reviver a experiência poética da criação audiovisual. Em sua dimensão poética, o modelo pragmático primária pelo sentido da liberdade criativa.

Um debruçar sobre os filmes do pescador Nilton

Nas produções audiovisuais realizadas por Capiiau é comum perceber uma tendência familiar e acolhedora, seja através de suas falas ou de sua expressividade facial e corporal. Muitas vezes, o espectador tem a sensação de estar presente em suas pescarias, vivendo aqueles momentos junto dele.

Além das pescarias, ele também apresenta registros da natureza, além de formas e ações diretas de preservação ambiental. É possível perceber uma intensa ligação entre o Capiiau e o meio ambiente, principalmente aos assuntos diretamente ligados ao Rio da Onça. Com auxílio do seu barco ele percorre o leito, realizando projetos sociais de conscientização ambiental com crianças e adolescentes e promovendo coleta de materiais poluentes que se prendem às margens.

É importante contextualizar que, em 2016, Capiiau fez um arrendamento de uma pequena porção de terra no leito do Rio da Onça, em uma área que pertence a um dos grandes latifúndios de cana de açúcar daquela região. Este ponto de pesca foi apelidado por ele de *poço*, e é o cenário de uma grande parcela de vídeos difundidos em seu canal. É naquele poço que Capiiau recebe amigos, familiares e seguidores. Um lugar de apego e conforto para o pescador que desempenha, além de pescarias, um manejo consciente da natureza e contempla sua forma

de vida. Um ponto sempre abordado por ele se refere às consequências ecológicas causadas pelas práticas efetivadas nas fazendas de cana de açúcar que costeiam o Rio da Onça. Além disso, também propaga especificamente a necessidade de as ações de reflorestamento e preservação das nascentes que pertenciam as áreas usineiras.

Para esta análise foram selecionados e analisados os seguintes arquivos: *Os peixes do Rio da Onça estão morrendo* (julho de 2021); *A descida do Rio da Onça, os obstáculos e lixos encontrados* (maio de 2022); *Tempos difíceis, óia como está a floresta e o Rio da Onça* (março de 2021); *Projeto Amigos da Onça, juntos por um Rio melhor*. (junho de 2020); *Mais um peixamento, 3.500 pias* (maio de 2021); *O poço ta vivo* (dezembro de 2021); *Fui expulso do poço* (maio de 2022).

A partir destas obras foi desenhada uma linha reflexiva, ligada à temática de preservação socioambiental dentro da produção do Capiiau que transpassa os acontecimentos sequenciais e procura dar ênfase a momentos específicos, como: a denúncia dos problemas socioambientais existentes; os projetos de revitalização protagonizados pelo pescador; o Rio que volta a viver; a pressão contra as denúncias e a necessidade de mudanças de pensamento.

Neste caminho, Capiiau retrata singularidades da natureza e diferenciados movimentos que ela oferece àqueles que conseguem contemplá-la em profundidade. O pescador não só relata o que presencia nos encontros com o natural, mas também explicita seu caráter político e ativista. Assim, é possível compreender que exista uma projeção de identidade em seus vídeos de forma a garantir que seus princípios e valores morais estejam presentes nas obras audiovisuais que compõem o canal Casa do Capiiau.

Esta identidade percebida pertence a um campo ancestral e cultural inerente ao pescador. Ela diz respeito não só sobre a relação estabelecida entre Nilton e o Rio, mas representa a relação de toda uma comunidade de ribeirinhos que, ao longo dos anos, concretizaram um modo de vida inseridos naquele ecossistema, uma forma de experienciar a natureza que sofre constantemente com os resultados do desenvolvimento capitalista.

Interpretando o acervo escolhido

a) Os peixes do Rio da Onça estão morrendo

Neste primeiro vídeo do acervo escolhido é encontrada a denúncia de um fenômeno que assola o Rio da Onça. Na obra - feita em primeira pessoa, o pescador se aproxima do leito, relatando que recebeu denúncias indicando que os peixes dali estavam morrendo. Buscando averiguar tais denúncias, ele assume a postura de protetor, *guardião* da natureza, também preocupado com aquela espécie que confessa ter alimentado toda sua família durante a maior parte da vida.

O vídeo mostra peixes mortos, desorientados ou agonizando. Os planos detalhes, captados à mão livre, revelam uma situação de catástrofe. As falas do pescador apontam que, na mesma época no ano anterior, fato semelhante também teria ocorrido. Ele se utiliza de uma linguagem verbal bastante direta e simples para contextualizar os principais problemas vividos por aqueles animais.

Neste momento, a montagem coloca uma seta vermelha de grandes proporções apontando para o local onde “junta um lodo no focinho deles” – explica o pescador. Observando os peixes agonizando,

Capiau atribui tal sofrimento também ao Rio, como resultado de uma percepção ampliada que engloba todo aquele sistema. Nesta concepção, o Rio da Onça também sofre, agoniza e se esforça para respirar e sobreviver. Em sua fala, Nilton revela tristeza por conta das dúvidas frente a este fenômeno, devido à ausência de controle e ações ambientais por parte das instituições responsáveis. O questionamento da origem desta movimentação perturba os pescadores daquela região e, é a partir desta constatação, que surge um desabafo registrado com câmera fixa em algum tipo de anteparo natural de apoio:

O que deixa a gente mais triste é essa dúvida: do que tá morrendo? Liga pros ambiental, eles também fala que não pode fazer nada. [...] Do que que adianta fazer projeto, correr atras pra salvar o Rio da Onça, plantar árvore...Sendo que 80% das nascentes do Rio da Onça já era...tudo já era, véio. Já foi tudo soterrado por cana de açúcar, não tem água para suprir o Rio, não tem mina e não tem de onde alimentar o rio... e fica desse jeito. [...] E são muitos pescadores que se alimentam destes peixes aqui, e chega essa época e eu fico com medo de comer esse peixe, porque a gente não sabe do que que tá morrendo. E a gente fica sem uma resposta, sem saber o que que é, e o Rio vai pagar o preço. [...] E vai acabando com tudo...²

Com a câmera fixa e em plano inteiro, o pescador suplica – com um tom entristecido – por uma atitude institucional que garanta a preservação fluvial daquela região. Reconhecendo que a ausência de nascentes e minas estão diretamente ligadas a essas consequências, Nilton relata que este problema ocorre em áreas canavieiras e que cabe a estas instituições um manejo e preservação destas fontes naturais.

2. Fragmento da fala do pescador Nilton César na obra *Os peixes do Rio da Onça estão morrendo*.

Imaginando soluções cabíveis e alertando para a relevância destas preservações, Capiiau clama por projetos governamentais que incentivem a preservação de nascentes pelos proprietários das terras onde as usinas atuam. Em meio a um choro tímido, conclui: “Usina não tá nem aí com nascente não, mano, acaba com tudo e mete cana em cima”.

b) A descida do Rio da Onça, os obstáculos e lixos encontrados

Depois do choro e do lamento, Capiiau decide se movimentar em prol de mudanças naquela grave situação. O vídeo apresenta registros de um projeto organizado e realizado pelo próprio pescador no intuito de subir o Rio da Onça, promovendo uma coleta de lixo e entulhos. O registro começa com um tipo de metalinguagem, na qual vê-se Capiiau em sua sala de edição de vídeo. Neste espaço de pós-produção, diretamente ligado à linguagem audiovisual, ele é visto sentado em frente ao computador de trabalho, com diversos arquivos de vídeos abertos. Ele olha para o espectador e o convida a embarcar “nesta aventura, com muito obstáculo, dificuldade e adrenalina”.

Na sequência, vê-se imagens, em primeira pessoa, nas quais o pescador caminha sobre a ponte do Pompeu. Nela, ele inicia o trabalho de conscientização, coletando uma latinha de cerveja que teria sido jogada naquela superfície de concreto. Ao fundo já é possível observar um barco sendo retirado da carretinha de transporte. Ele continua o trabalho nas águas do Rio da Onça, acompanhado pelo amigo Zé Orlando, que faz o percurso em um caiaque e também pela fiel companheira, a cadela *Tequinha*. Ela é vista na maior parte dos vídeos de Capiiau.

Em função da necessidade de deixar as mãos livres, tanto para o manejo da direção do barco, como também para recolher os lixos e

detritos encontrados, Capiiau opta por usar como base deste vídeo imagens captadas a partir de uma microcâmera de ação presa na parte superior da sua cabeça. As imagens revelam um grande acúmulo de lixo e materiais inorgânicos nas margens do Rio e estacionados nos barrancos. São garrafas de plástico e de vidro, caixas e pedaços de isopor, lonas, baldes, plásticos em decomposição e até um pneu. O áudio que se mantém é o ambiente. Ao notar a falta de água e reparar as corredeiras praticamente inertes, o discurso de Capiiau ainda guia o espectador para uma causa essencial desta problemática: o descaso dos proprietários das terras que circundam o Rio da Onça com as nascentes da região, já que, se o fluxo de água fosse constantemente abastecido por essas mesmas nascentes, situações como a registrada naquele momento poderiam ser evitadas.

c) Tempos difíceis, óia como está a floresta e o Rio da Onça

O arquivo inicia chamando atenção para a seca da região do interior de São Paulo. A bordo do seu carro em movimento, Capiiau filma, em primeira pessoa, diversas paisagens desgastadas e empoeiradas. Há algum tipo de inspiração nos road movies. Ele decide parar quando chega até a “Floresta do Rio da Onça”. Em câmera subjetiva, ele coloca uma das mãos sobre uma planta seca e percebe-se que todas as folhas da mesma caem de maneira quase instantânea, devido ao clima. Trata-se de um tipo de catalisação visual daquela grave situação em que se encontra o meio ambiente. Logo depois, ele caminha por aquela vegetação de cor marrom, colocando o próprio espectador dentro daquele labirinto desgastado. Durante a caminhada uma larga tarja azul aparece na tela, chama atenção do espectador e denuncia a partir da escrita: “Os pássaros sumiram”.

Em determinado ponto do vídeo, Capiiau coloca a câmera em algum anteparo improvisado com elementos da própria natureza no entorno e se posiciona à frente do objeto registrador. Com um facão na cintura e em plano médio fechado, ele conta que está ali investigando possível mortandade de peixes, também avisada por seguidores do seu canal. Em resposta a eles, relata que já teria entrado em contato com “os ambiental” (polícia militar ambiental) e com a Companhia Ambiental do Estado de São Paulo (Cetesb de Barreiros). De maneira bastante coloquial, ele dialoga com seus seguidores, olhando diretamente para a câmera/lente:

Na quinta-feira da outra semana, a engenheira da Cetesb entrou em contato comigo, me ligou perguntando onde era o local exato para mim passar informação que eles estavam vindo aqui, tavam perto aqui pra colher amostra da água pra fazer análise. Assim que tivesse uma resposta, ela passava para mim uma resposta. Até agora eu ainda não recebi não³.

Apesar de ainda não ter recebido uma resposta oficial dos órgãos responsáveis pela fiscalização ambiental, o *guardião* Capiiau interpreta os fenômenos naturais que consegue observar naquele meio e busca explicar o ocorrido para as muitas pessoas que o acompanham nas redes:

Tudo indica que a causa da morte dos piau daqueles dias foi consequência do frio, fenômeno natural, porque deu dois dias de geada, queimou a floresta dum tanto que sapecou memo. Tá caindo todas as folhas das árvores, tá caindo dentro do rio. O rio não tem água. O rio não tá nem correndo. A água chega tá morta ali. Que que acontece: Essas folhas tão se decompondo, caindo excesso de folha no rio, se decompondo lá e sortando aquele limo lá e causando esse lodo na água e um pouco de

3. Fragmento da fala do pescador Nilton César na obra *Tempos difíceis, óia como está a floresta e o Rio da Onça*.

falta de oxigênio também. Então, tudo indica que foi o frio e em consequência dessas foia aí.⁴

No vídeo, o pescador também direciona um trecho de sua fala diretamente para os proprietários e gestores responsáveis das indústrias de cana, pedindo por uma percepção revitalizadora, insistindo que a revitalização e o reflorestamento das nascentes é um fator essencial para a vida daquele sistema. Nilton utiliza de seu alcance na internet para expor não só um apelo às autoridades, mas para evidenciar uma perspectiva de qualidade de vida que relaciona sistemicamente à saúde do meio ambiente como também daqueles que vivem ali. Ao dizer que este tipo de ação “*vai deixar você mais rico, com certeza, rico de saúde e de dinheiro também*”, cria um discurso que potencializa também valores econômicos. Sua fala se enquadra em uma lógica sistêmica, uma vez que a vitalidade daqueles recursos reflete diretamente na qualidade de vida de todos que usufruem do mesmo e, pela lógica econômica, a revitalização trará a valorização do terreno e, conseqüentemente, do investimento e valores financeiros atribuídos a ele. A partir desta retórica, Nilton não só se reconhece como parte daquele sistema, mas deseja que a adoção desta perspectiva atinja outras pessoas que são fundamentais para a conquista do equilíbrio ambiental tanto quanto ele.

d) Projeto Amigos da Onça, juntos por um Rio melhor

Descortina-se um fragmento de esperança na medida que Nilton apresenta o projeto que foi elaborado por ele ao longo de quatro anos,

4. Fragmento da fala do pescador Nilton César na obra *Tempos difíceis, óia como está a floresta e o Rio da Onça*.

e foi efetivado por intermédio de quatro biólogas voluntárias. A ação “Amigos da Onça” fez uma pesquisa dos parâmetros das águas do Rio da Onça, a fim de checar sua qualidade para o desenvolvimento saudável dos seres aquáticos. Na investigação também foram observadas características das espécies de peixes que ainda vivem naquelas condições, como temperatura, PH e o fluxo da água.

Esse é um dos poucos vídeos do canal que possui plano único de câmera. Estabilizado em algum anteparo natural disponível, o objeto registrador capta o pescador, em plano inteiro, sentado dentro do barco de pesca - que ele chama carinhosamente de *Tatuzão*. Após relatar o sucesso da reforma daquela embarcação, patrocinada pelos seguidores do seu canal, ele defende a participação ativa dos demais pescadores da região nas ações de conscientização ambiental e vigilância da natureza:

Eu falo que o pescador é o maior fiscal ambiental. Porque o pescador tá na beira do rio. Eu tô aqui. Hoje eu não tô, mas você tá ali embaixo. Todo trecho do rio, o dia todo, tem gente pescando, em algum trecho do rio. Então vamo lá, vamo denunciá. O que que precisa: Os florestais sempre fala pra mim: a gente depende muito de denúncia. O bandido vai robá na hora que ninguém tá. O bandido pescador ou o vagabundo que vai armar a rede, ele vai na hora que não tem ninguém. Então, o que que precisa: de denúncia! Se você viu coisa errada, denuncia. Liga na polícia ambiental. Faz a denúncia. Viu fazendo desmatamento, matando animal, batendo tarrafa, fazendo coisa errada, crime ambiental, liga pra polícia ambiental, faz sua denúncia, que nós pescadores somos os verdadeiros fiscais.⁵

5. Fragmento da fala do pescador Nilton César na obra *Projeto Amigos da Onça, juntos por um Rio melhor*.

e) Mais um peixamento: três mil e quinhentos piau

Esse vídeo apresenta o resultado do *Projeto Amigos da onça, juntos por um Rio melhor*. Após selecionar as espécies com a devida orientação técnica, o pescador faz a compra dos alevinos e, em seguida, a esperada soltura destes filhotes de peixes no Rio da Onça. O vídeo é iniciado, em primeiríssimo plano, no rosto de Capiau, usando máscara protetora contra a Covid-19, anunciando que “Vamos para a segunda remessa de soltura. Hoje nós vamos fazer a soltura do piau três pinta”. Mesmo com a máscara tampando boa parte da sua face, já é possível notar seu entusiasmo. É interessante também perceber que, através da sua fala, utilizando a primeira pessoa do plural, ele coloca o espectador junto dele, também como um agente ativo da ação que irá desenvolver na sequência.

Ao som de uma trilha musical leve, composta por viola sertaneja, ele mostra os tanques da piscicultura onde os peixes adquiridos começam a ser selecionados e embalados para transporte. Diferentemente das últimas vezes em que o Rio foi evidenciado, neste ambiente, a água tem movimento, corre de um tanque para o outro, oxigenando todo o espaço e sugerindo uma possibilidade interpretativa ligada à atividade, à vida. Em um plano simbólico deste objetivo, vê-se muitos peixes saltarem para fora da água de um tanque, demonstrando a vivacidade em potencial daquele lugar.

A partir de uma panorâmica que sai do banco de traz do seu carro - onde se vê muitos sacos de peixes vivos - e vai até o rosto de Capiau, o pescador comemora e convida, novamente, seus espectadores a participarem junto dele daquele momento festivo: “Coisa linda! Aí que maravilha! Três mil e quinhentos piau três pinta dessa vez, nessa

segunda remessa. Vamos soltá os bichinho, que eles merece. Vamos lá! Tô ansioso”!

Já dentro do leito do Rio, em plano inteiro, e com a câmera fixada em algum anteparo natural conseguido em uma das margens, Capiiau é visto preparando a soltura dos peixes. Lentamente, ele vai desamarrando o primeiro saco plástico. A imagem possui simplicidade estética e grande força simbólica. Vê-se a ação de soltura dos peixes sem cortes, lenta, aproveitando cada segundo deste momento de catarse da vida. Capiiau passa de um saco para o outro tranquilamente, sem pressa de acabar esta atividade, sempre demonstrando sua euforia também pelo *diálogo* com aqueles novos habitantes do Rio: “Vai, vai coisa linda! Vai coisa linda do papai. Vai meus bebezinhos... Vai povoar esse Rio maravilhoso”!

O pescador descreve uma sensação de abundância vida. Ao repovoar aquela pequena parcela do Rio e admirar cada um dos 3.500 peixes que desceram pelo leito, a essência de Nilton também parece ter sido afetada. Dentro daquela integração são medidos os resultados em toda fração deste sistema, percebendo-se, na prática, a interdependência desta relação mútua. Dessa forma, é possível pensar que, se os peixes e o Rio passaram por momentos agonizantes anteriormente, este sofrimento também estava no pescador. Por isso, a ação revitalizadora também atinge Capiiau, de forma que é nítida a mudança em sua expressão facial e postura corporal no momento de soltura dos alevinos nas corredeiras. Ele próprio descreve aquele sentimento como *único*.

As belas imagens presentes na obra representam um exemplo holístico que não parte daquela abordagem de um pensamento econômico que categoriza a natureza como uma fonte de riqueza. Pelo raciocínio responsável no qual se apoia o pescador é vista uma relação com os

meios naturais que os colocam em um lugar de recursos enquanto suporte para a vida daquele sistema. Demonstrando estar realmente muito feliz, ele confessa aos seguidores: “É uma sensação maravilhosa! Melhor do que fisgar, melhor do que brigar. Parece que tá limpando a minha alma”.

O vídeo termina com Capiiau reconhecendo o apoio dos seguidores e compartilhando esse resultado positivo com eles, agradecendo todas as contribuições que fizeram para que o projeto Amigos da Onça pudesse acontecer. A última imagem da obra é marcante porque mostra Capiiau, dentro do Rio, de costas, com os dois braços esticados para o alto, como se estivesse buscando se conectar ainda mais com aquele meio e aquele ser vivo *Rio*, com aquele parceiro de longa data, com a própria natureza.

f) O poção tá vivo

O vídeo começa com um plano interno, filmado no carro de Capiiau. Ele está dirigindo o veículo em movimento e, ao mesmo tempo, cantando, de forma espontânea, a música gospel *Tudo é do Pai*. A câmera está fixada no painel do carro e ele demonstra felicidade e entusiasmo. No banco de traz observa-se a fiel companheira, Tequinha, também indo para mais uma aventura junto do pescador. Com o passar do tempo, a câmera é retirada do painel e começa também a mostrar fragmentos da paisagem e da própria estrada. Assim, neste primeiro trecho da obra, há características que remetem a um *road movie*.

Em uma segunda sequência, já fora do carro, vê-se a aproximação de Capiiau e Tequinha do leito do Rio. Agora eles estão andando e tudo é visto a partir de uma câmera subjetiva do pescador. É inegável a alegria de Capiiau ao se deparar com a revitalização *natural* de uma

parcela daquele lugar. As imagens retratam os mais diversos tons de verde que sugerem a saúde daquele ambiente. Além disso, dezenas de borboletas estão voando nas margens do Rio e emoldurado a abundância e a força de suas corredeiras. O pescador verbaliza sua euforia, enquanto mostra o leito do Rio com água corrente: “Faz tempo que eu não via você assim, Rio da Onça. Faz tempo que eu não via você assim, maravilha! Coisa linda de se ver”! Ele faz questão de mostrar a própria Cadela tomando água diretamente do Rio. E *dialoga* com ela: “E aí Teca, tá bonito o poço, Teca?”

Agradecendo a Deus, Capiáu não esconde o sorriso e a emoção ao sentir – junto ao Rio – a recuperação após tanto sofrimento. O pescador narra os últimos quatro anos com escassez das chuvas que causou muitos prejuízos àquele ecossistema e relata que, devido a uma alta temporada de chuva nos últimos dias do ano de 2021, o Rio voltou a se mostrar saudável.

Porém, ele também alerta para uma estabilidade temporária, já que nada havia sido feito sobre as nascentes e a necessária revitalização das mesmas. Ele também explica que, devido aos temporais, as nascentes que estavam escassas, voltaram a brotar, principalmente aquelas do meio da floresta, contudo, teme que na próxima época de seca volte a acontecer os mesmos problemas. Mesmo assim, o pescador se mostra confiante em relação ao próximo ano, ao passo que clama a Deus a abundância de vida para aquele Rio.

Ele reconhece em si mesmo todo o bem-estar e equilíbrio que transpassa pelas águas correntes do Rio da Onça. Este momento da narrativa simboliza uma vitória após o ocorrido, um passo importante que é resultado de uma séria de lutas enfrentadas pelo pescador, desde

a coleta de entulhos até a pesquisa para o repovoamento de peixes. Trata-se de um momento que simboliza o retorno da esperança frente aos mecanismos predatórios de um sistema corrosivo. Apresentando a nova situação do Rio, próprio Capiiau compartilha sua emoção diretamente com seus seguidores: “Tá aqui: poção – esse lugar maravilhoso! (inspira profundamente) ...Esse cheiro que não tem em outro lugar. (inspira novamente) ...Essa paz de espírito que não tem em outro lugar.

g) Fui expulso do poção

O vídeo começa com Capiiau entristecido, com semblante fechado. Na sequência, ele mostra ao espectador um pedaço de um fino tronco de um pé de abacate que ele havia plantado naquele lugar. Cabisbaixo, ele confessa a impotência frente àquela situação: “Tiveram o capricho de quebrar o pezinho de abacate que nós plantô. Tem gente caprichoso, ein! Plantar ninguém planta uma árvore, mas fazê cagaga... eu vou falar pro cê”...

Em câmera subjetiva, ele vai se aproximando da área do poção. Contudo, desta vez, as imagens vão detalhando, de forma mais pormenorizada, cada objeto ou pedaço do caminho até o Rio. A partir de planos de detalhe, vê-se troncos de madeira agrupados, restos de uma última fogueira, a pia improvisada onde prepara os peixes, a torneira de plástico, o corrimão de bambu e a escada de terra, a pequena mesa circular de madeira, o bonito reflexo da luz e da vegetação no leito do rio. Tudo é filmado de forma lenta e de maneira visualmente descritiva, como se ele estivesse realmente querendo guardar aqueles objetos a partir de uma *memória audiovisual*.

Em outra sequência, quando ele aparece novamente no vídeo, o pescador se mostra visivelmente abalado. Ele é visto sentado no chão, abraçado com sua fiel companheira Tequinha, que parece consolá-lo. De cabeça baixa durante alguns segundos, apenas faz carinho na cadela. Existe uma repetição inquietante da frase “vai ficar tudo bem”. Depois de um tempo, se dirige diretamente ao espectador e relata a situação pela qual se deparou: a necessidade de abandonar aquele local.

A entonação do pescador não é a mesma que antes. Suas feições retraídas esboçam a chateação causada pela expulsão. Nilton deixa evidente: “fui expulso do poço”, e explica que a informação que tenta justificar tal expulsão chegou até ele pelo coordenador da fazenda. A administração daquele terreno teria ficado incomodada com os vídeos produzidos e divulgados pelo Capiiau. Junto do espectador, ele faz uma análise inclusive econômica do uso dos vídeos na divulgação daquele espaço e da própria natureza.

Nem eu consigo entender porque os meus vídeo faz mal pros proprietário aqui, do arrendamento que nós arrenda aqui e paga todo ano certinho. Falá que os vídeo incomodo, que não é pra gravar, não sei porque eu, pelo contrário. Eu achava que os meus vídeo fazia bem, trazia até benefício, porque quando nós começamo a pesca aqui, há uns anos atrás, era oito poço, hoje é quarenta, se não tive mais – a R\$1.500 por mês. Imagina quanto que não dá isso aí por ano. (...) Todo mundo quer pescar aqui através dos vídeo aí.⁶

Refletindo sobre esta ordem de saída, Capiiau se mostra triste, porém, firme, mesmo após reconhecer a situação como injusta, ao passo

6. Fragmento da fala do pescador Nilton César na obra *Fui expulso do poço*.

que repete de maneira incessante a frase “é isso aí”, buscando se reconfortar. Durante a ação, o pescador se levanta lentamente e caminha até o Rio. Faz esse trajeto em silêncio e levanta seus braços em saudação e agradecimento àquele sujeito, àquele personagem e companheiro que tanto ama. Ele finaliza essa *consagração* pegando um punhado de terra daquela margem onde pisa nas mãos, dando um beijo naquele punhado representativo e arremessando-o às águas. Valorizando os tempos mortos na linguagem documental, o pescador é registrado por uma câmera fixa indo embora daquele espaço, carregando nas costas algumas varas de bambu. Em um último plano, a câmera está em um de suas mãos, enquanto ele continua sua caminhada até o carro que está na estrada. Em plano próximo, ainda nitidamente chateado, Capiáu esboça um meio sorriso e grava, em primeira pessoa, dizendo “é moçada, a vida continua...”. Ele leva seu dedo até o botão disparador do celular, buscando desligar a gravação daquele objeto registrador e encerrar a narrativa. A vida daquele sistema continua, assim como a de Nilton, o Capiáu – porém, no caso dele, em outro lugar.

Considerações finais

Os conteúdos disponibilizados por Nilton César na plataforma YouTube retratam conhecimentos e perspectivas ancestrais que antes eram repassados quase sempre pela linguagem oral, com limitações como a perecibilidade de algumas informações e um alcance referente ao presencial. Agora, tais conhecimentos transmitidos ganharam outros suportes através de mídias que possibilitam uma nova linguagem por onde são difundidos e consumidos.

O processo online de produção e divulgação de conteúdo potencializou o alcance de informações relacionadas às culturas, costumes e tradições regionais e de práticas culturais. Observando este nicho de produtores, neste meio crescente, é fato que os pescadores assumem um papel vital na propagação de um modo de existência e, principalmente, são detentores de um saber ambiental que deve compor a abordagem socioambiental não só nas instituições responsáveis pela restauração e preservação dos patrimônios ambientais, mas também integrar as lógicas de produção de instituições comunicacionais.

Além de usufruir de uma didática diferenciada, que ilustra uma relação cordial e fraterna com o Rio, Nilton apresenta uma maneira criativa de registrar que contempla seu caráter sensível. Ao compor os registros disponíveis no canal do YouTube, o pescador retrata o Rio como um sujeito, um personagem com quem Capiiau vive. O eixo que guia boa parte das narrativas constituídas por ele retrata o forte elo entre os dois personagens: o Capiiau e o Rio. É esta relação que se mostra responsável por um despertar sensitivo no espectador no decorrer da jornada que liga estes dois sujeitos, que vivem um ao lado do outro, dentro de uma tensão entre a vida e a morte.

A partir dos pontos levantados nesta pesquisa surgiu a oportunidade de se promover uma imersão nas obras de Nilton que se apoiam diretamente em uma visão socioambiental e que carregam a potência de uma chave analítica para debates onde sejam atribuída maior consideração a uma perspectiva que reconhece o homem e o meio ambiente integrados em um enredo mútuo.

No acervo escolhido, a noção epistemológica consumista é refutada pelos anseios sustentáveis dos povos tradicionais e os interesses

industriais e comerciais não ultrapassam os valores físicos e simbólicos da comunidade ribeirinha representada. Assim, Nilton não expõem somente discursos criativos sobre o cotidiano mateiro, mas escancara a desigualdade ligada às injustiças ambientais provenientes de uma relação predatória que dispõe agressões severas em um sistema vivo e comunitário.

Referências

Casa do Capiáu [@Casa do Capiáu]. (s.d.). *Início* [canal do YouTube]. YouTube. Recuperado em 10 de julho de 2023, de <https://www.youtube.com/@CasadoCapiáu>

Casetti, F. & Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Paidós.

Entrevista com Ismail Xavier. Dossier FICA. *Revista Comunicação e Informação da Faculdade de Comunicação da UFG, VIII(1)*.

Ferreira, T. (2013). *Reflexões sobre cinema ambiental: uma abordagem multidisciplinar* [Dissertação de Mestrado em Tecnologia e inovação, Universidade Estadual de Campinas].

Jiménez, J. (1994). *Narrativa Audiovisual*. Cátedra.

Leão, B. (2001). *Cinema Ambiental no Brasil: uma primeira abordagem*. Agepel-Fica.

Maria, F. R. (2017). *O cinema como instrumento de sensibilização ambiental para a conservação da água* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de São Carlos].

Teixeira, F. E. (2004). Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. Em F. E. Teixeira (Org.), *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. Summus.

DESERTOS TELEVISIVOS: UMA ANÁLISE SOBRE OS TERRITÓRIOS DO INTERIOR NO NORDESTE BRASILEIRO

José Jullian Gomes de Souza¹
Francisco das Chagas Sales Júnior²

Na região do Nordeste brasileiro, a primeira emissora local de televisão entrou em operação em 1960. Foi a TV Rádio Clube de Recife, em Pernambuco, pertencente ao grupo Diários e Emissoras Associados do jornalista e empresário Assis Chateaubriand (Santana, 2007). A partir desse momento outras emissoras também foram implantadas nos demais estados nordestinos, a maioria localizada no território das capitais como apontaram Sales Júnior e Kneipp (2022). Este fato, direcionou a

-
1. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM-UFC). Bolsista da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).
jullianjose64@gmail.com
 2. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação Estudos da Mídia (PPgEM), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).
jornalistafranciscojunior@gmail.com

atenção deste estudo para a presença de emissoras além desses grandes centros, com foco nos territórios do interior. Uma vez que identificamos, com o decorrer de outros estudos, que estes territórios, por vezes, são esquecidos e/ou negligenciados pelos veículos midiáticos, tornando-se apenas “receptores” do sinal televisivo.

Nesse contexto, surgiram os seguintes questionamentos: Quais são os territórios interioranos que não são ocupados com a presença de emissoras de televisão no Nordeste do Brasil, afiliadas às emissoras cabeça de rede? Quais são os efeitos acarretados a partir desta ausência do principal veículo de comunicação que circula no país, para a visibilidade dos problemas socioculturais, construção dos laços de pertencimento, proximidade e identidades nessas localidades e esses sujeitos? Esta discussão se justifica para compreender o processo de monopolização e controle da mídia e a relação com políticos e empresários locais e regionais, mediante ao processo de concentração midiática (Pasti, 2023; Pinto, 2023).

O quadro metodológico desta pesquisa é composto por uma abordagem quanti-qualitativa, por meio de um estudo de caso (Yin, 2015), com foco na localização das principais emissoras de televisão do Brasil no interior da região Nordeste (TV Globo, SBT, Record TV, Band e TV Cultura), bem como o uso da pesquisa descritiva com dados sobre essas emissoras e sua localização. A partir disso, verificamos quais foram os territórios do interior que não são contemplados com a presença de emissoras e como eles dialogam com a ideia de desertos televisivos a partir do Atlas de Notícias.

No território do interior nordestino, a primeira emissora a ser criada foi a TV Borborema, localizada em Campina Grande, Paraíba

(Silva, 2009). O estado é o único onde o primeiro canal local de televisão não foi implantado primeiramente na capital, como ocorreu nas demais unidades da federação (Sales Júnior & Kneipp, 2022). Nesse caso, foi escolhido um dos maiores municípios do interior paraibano, na década de 1960. Somente vinte anos depois, a cidade de João Pessoa recebeu a sua primeira emissora de TV sediada na capital.

Isso nos direciona para refletir sobre a construção da concepção dos desertos televisivos, a partir da ideia dos desertos de notícias. E a relação que é estabelecida com os territórios interioranos. Pois, entendemos que a maior parte destes territórios interioranos não possuem emissoras locais. O que reflete no modo como esses sujeitos interagem com a televisão e por ela são retratados. Portanto, este trabalho buscou investigar os desertos televisivos como um campo mais específico do que vem sendo denominado de desertos de notícias, com iniciativas de pesquisa como o Atlas da Notícia desenvolvido pelo Projor (<https://www.atlas.jor.br>), e em pesquisas sobre jornalismo e território que perpassam por esta discussão como identificado em Aguiar (2016), Deolindo (2018), Javorski et al. (2020). Contudo, direcionando nossa atenção para o âmbito da televisão.

O interesse pela investigação é uma continuação do estudo apresentado no 7º Encontro Regional Norte de História da Mídia, intitulado “Territórios da televisão nordestina: uma análise das redes de TV no Nordeste brasileiro” (Sales Júnior & Souza, 2022). Neste estudo, identificamos que as emissoras cabeças de rede (TV Globo, SBT, Record TV, Band e TV Cultura), estão concentradas em grandes centros urbanos (com foco para as capitais e outras cidades de referência), mas quando se trata do processo de interiorização as mesmas são visualizadas em

territórios geográficos estratégicos, e que nem sempre dão a devida importância para os territórios do interior nordestino.

O surgimento dos territórios da televisão no Nordeste

Ao analisar a trajetória da televisão no Nordeste brasileiro, verificamos que o processo de implantação das primeiras emissoras locais de TV ocorreu em sua maioria nas capitais dos estados nordestinos. A primeira cidade foi Recife com a TV Rádio Clube, em 1960, como já destacado. Contudo, neste mesmo ano, apenas alguns meses depois, em outras duas capitais da região foram implantadas emissoras de TV locais: a TV Itapoan, em Salvador, e a TV Ceará, em Fortaleza. Em seguida, no ano de 1963, a população do Maranhão passou a assistir a programação da TV Difusora, sediada em São Luís (Sales Júnior & Kneipp, 2022).

Na fase inicial da televisão nordestina, observamos que os territórios pioneiros na instalação dos canais de TV foram as capitais dos maiores estados da região, tanto do ponto de vista territorial e populacional quanto de influência política e econômica. O que nos remete ao mesmo modelo de presença e expansão da televisão nas demais regiões brasileira. Nesse contexto, é importante destacar a iniciativa pioneira do jornalista e empresário, Assis Chateaubriand, responsável pela inauguração dos primeiros canais de televisão no Nordeste e nas demais regiões do país. Ao todo, os Diários Associados foram responsáveis pela instalação da primeira emissora de TV em 12 estados brasileiros, cinco deles apenas da região nordestina. “A formação desse grupo confirma não apenas o pioneirismo do jornalista e empresário, mas também a formação do primeiro conglomerado de TV do Brasil, que ao longo de

sua trajetória também foi composto por outras emissoras de televisão, em outras unidades da federação” (Sales Júnior & Kneipp, 2022, p. 156).

No estudo realizado por Souza e Lima (2022), os autores, que investigaram os vestígios do processo de expansão e interiorização da TV, a partir de um estudo de caso da TV Tupi, sistematizaram os dados anteriormente apresentados por Barbosa (2010) (Quadro 1):

Quadro 1

Televisões das Emissoras Associadas nas capitais brasileiras

Emissora de TV	Ano	Cidade	Estado	Região
TV Itacolomi	1955	Belo Horizonte	MG	Sudeste
TV Piratini	1959	Porto Alegre	RS	Sul
TV Cultura	1959	São Paulo	SP	Sudeste
TV Itapoan	1960	Salvador	BA	Nordeste
TV Rádio Clube	1960	Recife	PE	Nordeste
TV Paraná	1960	Curitiba	PR	Sul
TV Goiânia	1960	Goiânia	GO	Centro-Oeste
TV Ceará	1960	Fortaleza	GO	Nordeste
TV Vitória	1961	Vitória	ES	Sudeste
TV Alterosa	1961	Belo Horizonte	MG	Sudeste
TV Florianópolis	1961	Florianópolis	SC	Sul
TV Aracaju	1961	Aracaju	SE	Nordeste
TV Campo Grande	1961	Campo Grande	MS	Centro-Oeste
TV Baré	1961	Manaus	AM	Norte

Elaborado por Souza e Lima (2022) baseado em Barbosa (2010).

A partir de tais dados, é possível averiguar como a Rede Tupi foi sendo consolidada conquistando territórios nos grandes centros urbanos a partir da implantação de uma emissora própria de TV. A escolha por estes território se justifica pelo interesse estratégico no processo de regionalização vivenciado nas primeiras décadas da televisão brasileira, mediante a implantação desses veículos especificamente nesses locais.

Acerca do interior do Norte, a única emissora pioneira da região foi a TV Borborema, também integrante dos Diários Associados, em Campina Grande (PB). O canal entrou no ar no dia 15 de setembro de 1963, marcando a data do centenário da cidade. No entanto, a inauguração oficial só ocorreu em março de 1966 (Azevêdo Filho, 2016). Assim como nos demais estados, a estrutura utilizada inicialmente pela televisão era a mesma também usada pelas rádios e jornais do grupo, comprovando a ocupação estratégica dessas localidades e o fortalecimento empresarial e político com a instalação de variados meios de comunicação.

Ainda na década de 1940, o referido empresário demonstrava interesse em fundar um meio de comunicação na Paraíba, assim optou em fundar primeiro uma rádio, a Rádio Borborema, inaugurada na cidade em 1949 e, em 1957, finalmente fundou o Diário da Borborema, que passou a fazer parte da sua cadeia de Diários Associados. A televisão, que se anunciava como um meio de transformação radical dos meios de comunicação, veio completar esse quadro de empreendedorismo do grupo dos Associados. (Silva, 2009, p. 45)

Além do pioneirismo dos Diários Associados, é possível verificar ainda os territórios ocupados pelas demais emissoras pioneiras de televisão do Nordeste, conforme observamos no Quadro 2. Também podemos identificar os grupos fundadores desses canais de TV. Apenas

um deles ligado a uma universidade e o restante a grupos empresariais, a maioria pertencente a políticos da região.

Quadro 2

Emissoras pioneiras do Nordeste

Estado	Cidade	Emissora	Grupo fundador
PE	Recife	TV Rádio Clube	Diários Associados
BA	Salvador	TV Itapoan	Diários Associados
CE	Fortaleza	TV Ceará	Diários Associados
MA	São Luís	TV Difusora	Diários Associados
PB	Campina Grande	TV Borborema	Diários Associados
SE	Aracaju	TV Sergipe	Grupo Sergipe de Comunicações
RN	Natal	TV Universitária	Universidade Federal do Rio Grande do Norte
PI	Teresina	TV Clube	Rede Clube
AL	Maceió	TV Gazeta	Organização Arnon de Mello

Elaborado pelos autores.

Observamos que a implantação dos canais pioneiros em território nordestino ocorreu devido ao processo de regionalização da televisão brasileira, intensificado nas décadas de 1960 e 1970. Foi a partir desse movimento que todos os estados brasileiros passaram a possuir pelo menos uma emissora transmitindo conteúdo local. A produção de aparelhos televisores em território nacional, os investimentos em infraestrutura de telecomunicações, o desenvolvimento do Programa Nacional de Telecomunicação (Prontel) e o início das transmissões via satélite

foram alguns dos fatores que contribuíram diretamente para que esse meio de comunicação pudesse se desenvolver na região.

É nesse contexto que a primeira fase de regionalização da televisão no Brasil aconteceu e foi responsável pela implantação das emissoras pioneiras de cada um dos estados brasileiros, o que contribuiu para que as produções televisivas locais se tornassem possíveis. Com isso, também foram criadas as bases para a formação das redes de TV no país e para o crescimento e desenvolvimento da televisão em todas as regiões brasileiras. (Sales Júnior & Kneipp, 2022, p. 157)

Portanto, foi nesse cenário histórico que os territórios nordestinos foram sendo ocupados pela televisão, em conjunto com o processo de desenvolvimento. Assim como nos demais estados brasileiros, a ocupação teve início pelas principais capitais e depois se estendendo para os interiores. O processo que não ocorreu de forma igualitária, nem em relação à temporalidade nem espacialidade, contribuindo para que diversas áreas não fossem ocupadas por esse veículo de comunicação. Uma situação que configura esses espaços como desertos televisivos, uma vez que a produção local/regional de conteúdo não acontece nessas localidades. É partir da visualização deste quadro que sinalizamos para a importância em evidenciar, a partir de um estudo acadêmico, a configuração desses territórios.

Dos desertos de notícias para os desertos televisivos

Os desertos de notícias correspondem aos municípios que possuem pouca ou nenhuma produção jornalística (impresa, sonora, televisiva ou digital), afetando diretamente no modo como a população

local obtém informação sobre o seu território, a partir dos eixos de proximidade, pertencimento e identidade. Conforme, Souza (2022, p. 25):

o sentimento de pertença também pode ser entendido como algo que se constrói, reconstrói e se remodela conforme a variação e ampliação da cobertura territorial midiática. As questões locais e pontuais de dado espaço e lugar estão presentes em todos os conceitos analisados e, assim, o pertencimento, bem como a proximidade, também funciona como uma espécie de elástico, que envolve ora mais localizado, ora mais abrangente.

Além disso, também revela como determinados espaços são escolhidos para sediarem um veículo de comunicação e serem retratados midiaticamente, em detrimento de outros que são invisibilizados. Especificamente na região Nordeste, conforme o Atlas de Notícias (2023), os desertos de notícias encolheram 9% no Nordeste; mais de 80% das iniciativas mapeadas são veículos online e rádios; 56,74% dos municípios nordestinos são vazios noticiosos; mais de 70% dos municípios do Piauí e Rio de Grande Norte não têm cobertura jornalística local e; o Pernambuco teve maior redução de desertos de notícias da região.

Mas, e como ficam esses dados quando tratamos, especificamente, das emissoras de televisão? Esta é a inquietação que move este estudo e o direcionamento para refletir a partir do território nordestino. Pois, falamos de 9 estados (Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, João Pessoa, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí e Maranhão) que apresentam diversidades, singularidades e realidades históricas, socioculturais, políticas, econômicas e tecnológicas distintas. Entretanto, possuem em comum (em diferentes dimensões) a falta de emissoras de televisão nos territórios interioranos. O que por sua vez implica na forma como sujeitos e localidades são representados (ou não) nas telas.

Assim, entendemos os desertos televisivos como territórios que não possuem empresas/emissoras de televisão que dialoguem com a realidade local, com os costumes, sotaques, questões de proximidade, soció-históricas, política, econômica e que contemplem uma perspectiva de apresentar nas múltiplas telas a realidade desses sujeitos. Ou, que são pouco ou praticamente nada contemplados por emissoras que estão localizadas em municípios próximos - como é o caso das emissoras cabeças de rede.

Logo, esses locais recebem (1) apenas a transmissão do sinal televisivo de determinadas emissoras, (2) que podem ou não discorrer sobre os territórios afastados do local de emissão e localização das emissoras, mas (3) que, de modo geral, assistem aos conteúdos que não perpassam pelas questões de proximidade, pertencimento de identidades culturais, históricas e simbólicas. Com isso, se tornam “*territórios receptores*” funcionando apenas como uma contagem numérica para incrementar a audiência das emissoras, especialmente no contexto do modelo de televisão afiliada.

Neste sentido, ao discorrer sobre o processo de interiorização do sinal televisivo, Görgen (2007) destaca o papel das retransmissoras das grandes redes nacionais. de acordo com o autor, a retransmissora é:

Caracterizada como um dos esteios do projeto de integração nacional dos governos militares, complementar em solo ao sistema de satélites, a figura da *RTV transformou-se em uma das pontas-de-lança do jogo político* [grifo adicionado] de formação da opinião pública brasileira ao ampliar e assegurar a penetração da programação das redes nacionais de televisão em 98% do território brasileiro (Görgen, 2007, p. 1).

Contudo, entendemos que estas retransmissoras têm um funcionamento diferente de uma emissora cujo objetivo é produzir conteúdo a partir do local da sua instalação. Outra questão fundamental é a relação de proximidade com o jogo político, mencionado pelo autor, com ênfase para as prefeituras que detêm o poder e controle desse serviço. Tal movimento de expansão, analisado por Pieranti (2018), é compreendido a partir da lógica de operação e dinâmica de produção. Assim, “Com os investimentos – em grande parte, públicos – na infraestrutura de telecomunicações, as antigas estações passaram a operar em rede, progressivamente ganhando capilaridade rumo ao interior do país” (Pieranti, 2018, p. 1).

Logo, “No interior do país, onde as grandes redes hesitam em operar diretamente por desinteresse econômico, políticos comprometeram-se, como plataforma eleitoral, a levar os sinais das principais emissoras aos municípios (Pieranti, 2018, p. 10). Essa realidade, exemplificando com o caso das emissoras ligadas à Rede Globo no Nordeste, foi apontada por Souza (2023) que realizou um mapeamento da presença da Rede Globo, mediante ao modelo de afiliação, no interior nordestino. Como apontado pelo autor (Souza, 2023, p. 133):

A presença desses grupos midiáticos em tais territórios aponta para uma aproximação com o viés ideológico e histórico do uso dos meios de comunicação, *como um caminho de investimento econômico e uso dos mesmos para finalidades políticas* [grifo adicionado]. Ademais, esses grupos também se alinham com as ideologias da Rede Globo, a partir de: (a) uma proximidade nas relações, convênios e interesses partilhados e a implicação no processo de (b) estar presente em todo o território nacional com um padrão tecnoestético televisivo, disseminado pelo seu padrão de qualidade presente nas suas produções televisivas. Não à toa, que em muitas destas emissoras afiliadas no interior

a programação produzida localmente se resume ao modelo de telejornalismo.

Ainda conforme o autor (2023, p. 1), a interiorização – temática pouca abordado no campo de pesquisa, especificamente tratando do seu conceito – pode ser entendida como:

um processo que busca se inserir nas localidades interioranas de um dado território geográfico, cultural, histórico, econômico e político, visando um diálogo com esse eixo local, bem como os seus sujeitos e questões que dialoguem com a proximidade, o pertencimento e a construção de identidades locais.

Ou seja, a interiorização da televisão tem como objetivo basilar o eixo da aproximação entre veículo e sujeitos. Neste sentido, para além de identificar a presença dessas emissoras, cabe também à presente investigação um olhar sobre os espaços que apresentam a ausência de emissoras de televisão no interior dos estados nordestinos. Pois, compreender esta ausência é também direcionar a atenção para averiguar a importância que um dado território assume em detrimento do outro. Logo, partimos para entender essa ausência no contexto da presença das emissoras cabeças de rede no Nordeste brasileiro.

A ausência de emissoras de televisão no interior nordestino

Em pesquisa anteriormente realizada pelos autores (2022), foi identificada a *presença* das emissoras cabeças de rede no interior da região Nordeste, como demonstrado no Quadro 1. O estudo objetivou uma análise oposta a esta, na qual pretendemos, enquanto continuação do estudo sobre os territórios televisivos no Nordeste, identificar e

entender a *ausência* das emissoras nos demais territórios interioranos - como forma de complementar e abranger um maior cenário de estudos.

Como é possível observar, a presença das emissoras cabeças de rede não ocorreu do mesmo modo no interior de todos os estados nordestinos. Alagoas e Sergipe, por exemplo, são estados que apresentam apenas emissoras situadas em suas respectivas capitais. Isso, considerando o aspecto de instalação (presença física) de uma emissora de televisão nessas localidades e não o fato de ocorrer a retransmissão do sinal (o que nos levaria para outra discussão, que não é o foco da presente pesquisa).

Nos dois estados citados, temos respectivamente uma população de 3.127.511 pessoas, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2022), no estado de Alagoas, que possui 102 municípios. Ou seja, ao concentrar apenas emissoras situadas na capital do estado, Maceió, os demais territórios se tornam apenas “coadjuvantes” no cenário televisivo alagoano. Já em Sergipe, a população estimada é de 2.209.558 pessoas (IBGE, 2022) espalhadas pelos 75 municípios do estado. E, assim como em Alagoas, também possui emissoras de televisão apenas no território da capital, Aracaju. A partir destes dois estados, por exemplo, é possível identificar a falta de veículos televisivos localizados no interior do estado.

No Quadro 3, apresentamos quais são as emissoras cabeças de rede existentes nas capitais dos respectivos estados:

Quadro 3

Emissoras localizadas nas capitais de Alagoas e Sergipe

Estados	Emissoras de televisão
Alagoas	Globo (TV Gazeta), SBT (TV Ponta Verde), Record TV (TV Pajuçara), Band (Band Maceió), Cultura (Educativa TV)
Sergipe	Globo (TV Sergipe), SBT (não tem), Record TV (TV Atalaia) Band (Band Aracaju), Cultura (Aperipê TV)

Elaborado pelos autores.

Essa concentração e monopólio midiático em torno da TV tem suas raízes no modelo norte- americano que foi implantado no Brasil, desde os anos 1950. Como explicita Christofolletti (2018, p. 11) no prefácio da obra “O monopólio da mídia” de Ben H. Bagdikian: “A concentração do mercado de mídia aumentou muito nos últimos tempos e a publicidade passou a determinar com mais veemência os conteúdos dos meios”. Nos detendo ao fator da concentração e da publicidade, entendemos que a visão apresentada pelo autor pode ser um dos fatores que contribuem para explicar a presença dessas emissoras nos territórios das capitais. E, em alguns casos, na escolha por alguns territórios do interior.

Contudo, territórios interioranos de Alagoas como: Rio Largo, Palmeira dos Índios, Marechal Deodoro, União dos Palmares, São Miguel dos Campos, Delmiro Gouveia e Coruripe, que possuem uma população entre 50 e 70 mil habitantes, ou mesmo Arapiraca, que possui 234.209 mil habitantes, localizada na Região Metropolitana do Agreste, cerca de 125 Km da capital, não possuem emissoras próprias afiliadas às cabeças de rede que possam fazer a cobertura dessas localidades

e apresentar ao espectador informações e conteúdos televisivos que dialoguem com a sua realidade.

Já em Sergipe, os municípios localizados no interior, como: Estância, Tobias Barreto, Simão Dias, Barra dos Coqueiros, Nossa Senhora da Glória e Itabaianinha, que possuem uma população entre 40 e 60 mil habitantes, e estão situadas mais distantes da capital, onde estão concentradas as emissoras de TV, apenas recebem a transmissão do sinal televisivo. Contudo, sem uma grande relação de proximidade e pertencimento com as suas questões locais. O que, conforme estamos discorrendo, se configuram como os desertos televisivos. Territórios onde a TV adentra, em sua grande maioria, com informações e conteúdos externos à cultura, história e costumes locais. No Quadro 4, apresentamos os demais estados nordestinos que possuem emissoras localizadas no interior. E a partir de tais dados, faremos uma relação e contextualização com os desertos televisivos interioranos.

Quadro 4

Territórios da televisão no interior do Nordeste

Estado	Cidades com emissoras	Emissoras (por cidade)	Nº de emissoras (por estado)
MA	Imperatriz	3	8
	Caxias	2	
	São José de Ribamar	1	
	Balsas	1	
	Cocais	1	

BA	Barreiras	1	5
	Itabuna	2	
	Juazeiro	1	
	Feira de Santana	1	
	Vitória da Conquista	1	
PE	Caruaru	3	4
	Petrolina	1	
PB	Campina Grande	3	3
PI	Floriano	1	2
	Paranaíba	1	
CE	Juazeiro do Norte	1	1
RN	Mossoró	1	1

Sales Júnior e Souza (2022).

Já nos estados que possuem a presença de emissoras cabeças de rede no interior (Maranhão, Bahia, Pernambuco, Piauí, Ceará e Rio Grande do Norte), o cenário, parcialmente, demonstra ser outro. E a utilização da expressão “parcialmente demonstra” não é utilizada à toa neste estudo. Pois, essa “maior abrangência territorial” não pode ser vista desvinculada de suas intencionalidades e da própria escolha e seleção por estes territórios para sediarem uma emissora de TV. Logo, seria um tanto ingênuo de nossa parte não vincular o potencial desses territórios e a chegada de uma emissora de televisão, como parte integrante desse processo de desenvolvimento regional.

No caso do Maranhão, o estado possui emissoras localizadas na capital, tais como: TV Mirante (afiliada à Rede Globo), TV Difusora (afiliada ao SBT), TV Cidade (afiliada à Record TV), TV Maranhense (afiliada à TV Cultura). Apenas não identificamos emissoras ligadas à

Band. O estado possui uma população de 7.357.617 pessoas, segundo dados do IBGE (2022), espalhada por 217 municípios. O Maranhão é o estado que mais possui emissoras localizadas no interior da região Nordeste. Ao total são 8 (oito) emissoras sediadas em 5 municípios, sendo que o estado é composto por 217 municípios (IBGE, 2022).

Logo, os 5 municípios mais a capital, São Luís, representam cerca de 19,53% do território total. Ou seja, a presença dessas emissoras de TV no interior maranhense não representa $\frac{1}{4}$ de ocupação do território. Isso significa que a grande parcela dos municípios localizados no interior apenas recebe a retransmissão do sinal. O que mais uma vez demonstra como estes espaços são apenas utilizados quando há um interesse empresarial ou político, visando a exploração do território, da mão de obra e, assim, chamando a atenção de empresas que queiram investir buscando um retorno financeiro como é o caso das empresas midiáticas.

Quadro 5

Aspectos de desenvolvimento no interior do Maranhão

Municípios	Aspectos de desenvolvimento econômico
Imperatriz	Setor industrial, comércio e prestação de serviço
Caxias	Setor de indústria têxtil
São José de Ribamar	Agropecuária, indústria e serviços
Balsas	Agricultura mecanizada e automatizada
Cocais	Agricultura, indústria de mineração, química e a produção alimentícia e no setor de serviços.

Elaborado pelos autores.

No interior do estado do Maranhão, temos municípios como: Santa Luzia, Buriticupu, Grajaú, Itapecuru Mirim, Coroatá, Barreirinhas, Tutóia, Vargem Grande, Viana, Zé Doca, Largo da Pedra, Coelho Neto, Presidente Dutra, Araiões, São Bento e Rosário, municípios que possuem uma população estimada entre 50 e 75 mil habitantes. Em tais localidades as emissoras de TV ligadas às redes nacionais não estão presentes. Os únicos municípios interioranos onde a emissora está instalada são aqueles que estão apresentados no Quadro 5. Com isso, são municípios que, de alguma forma, funcionam como uma espécie de “moeda de troca” para empresários e políticos investirem na instalação de um veículo televisivo, objetivando tanto a arrecadação publicitária, bem como o controle e poder deste território.

No caso da Bahia, o estado possui uma população de 14.136.417 pessoas num total de 417 municípios. As emissoras de televisão nos territórios do interior estão localizadas nos municípios de Barreiras, Itabuna, Juazeiro, Feira de Santana e Vitória da Conquista. Ao todo são 5 emissoras espalhadas por estes territórios interioranos. Ou seja, a presença de emissoras do interior ocorreu a partir de escolhas de territórios desenvolvidos economicamente, como é o caso de Barreiras, que está localizada na região do MATOPIBA – um acrônimo formado pelos estados do Maranhão, Tocantins, Piauí e Bahia, que funciona como uma área socioeconômica, infraestrutura viária, logística e energética e tecnologias agropecuárias de alta produtividade.

Quadro 6

Aspectos de desenvolvimento no interior da Bahia

Municípios	Aspectos de desenvolvimento econômico
Barreiras	Agropecuário e o principal centro urbano, político, educacional, médico, tecnológico, econômico, turístico e cultural
Itabuna	Setores de serviços, comércio varejista, alimentos, restaurantes, manufatura, indústrias da transformação e construção
Juazeiro	Agronegócio, fruticultura e agropecuária
Feira de Santana	Comércio, indústrias e agricultura
Vitória da Conquista	Comércio, saúde e educação de ensino superior

Elaborado pelos autores.

Essas cidades do interior baiano, que possuem emissoras de TV, possuem entre 160 mil e 650 mil habitantes (Feira de Santana, com 650 mil; Vitória da Conquista, com 390 mil; Juazeiro, com 250 mil; Itabuna, com 190 mil e; Barreiras, com 160 mil). Já em outros territórios interioranos como: Alagoinhas (150 mil habitantes), Jequié (160 mil habitantes), Paulo Afonso (129 mil habitantes) e Santo Antônio de Jesus (100 mil habitantes), que possuem um certo grau de desenvolvimento econômico, não foi verificado a presença de veículos televisivos. Logo, o que pensar de outros territórios com menos de 100 habitantes como é o caso de: Guanambi, Serrinha, Jacobina, Senhor do Bonfim, Itapetinga, Casa Nova, Bom Jesus da Lapa que possuem população entre 75 mil e 100 mil habitantes.

Em Pernambuco, a população é estimada em 9.058.155 pessoas num total de 184 municípios. Para além do território da capital,

sinalizamos para a presença de apenas 4 emissoras no território presentes em 2 municípios: são 3 emissoras situadas em Caruaru e 1 emissora sediada em Petrolina. O município de Caruaru está diretamente relacionado com o desenvolvimento a partir da pecuária, logo, devido a sua centralidade, se configura como uma importante região de influência. Neste estado, fica evidente que a parcela de territórios do interior que possuem uma emissora de TV ligada à uma cabeça de rede é mínima. E as emissoras existentes estão presentes em localidades estrategicamente selecionadas.

Quadro 7

Aspectos de desenvolvimento no interior do Pernambuco

Municípios	Aspectos de desenvolvimento econômico
Caruaru	Pecuária, setor de serviços, produção agrícola
Petrolina	Agricultura irrigada e o setor agropecuário, com inúmeras vinícolas e a exportação de frutas

Elaborado pelos autores.

Para além destes territórios que geográfica e economicamente estão bem situados no interior, os demais territórios interioranos não possuem emissoras de TV, como: Arcoverde, Ouricuri, Escada, Pesqueira, Surubim, Palmares e Moreno que possuem cerca de 75 mil habitantes. Ou seja, são territórios que também apresentam potenciais de desenvolvimento econômico como agropecuária, localização territorial estratégica, base para mercado e serviços que contribuem para que, de fato, tivesse a presença de uma emissora de TV ligada com um grupo midiático nacional.

No caso da Paraíba, são 3 emissoras localizadas em apenas 1 município do interior: Campina Grande. O estado possui uma população de 3.974.495 pessoas num total de 223 municípios. Assim, para além da sua capital, João Pessoa, somente 1 município do interior foi escolhido para sediar emissoras de TV. O caso da Paraíba, e em especial de Campina Grande, merece maior atenção. Pois, a cidade foi a primeira localidade do interior nordestino a implantar uma emissora de televisão, cuja propriedade era de Assis Chateaubriand, nos anos 1960. E tudo isso implica diretamente numa perspectiva econômica e política para que somente Campina Grande tenha emissoras ligadas às redes nacionais.

Quadro 8

Aspectos de desenvolvimento no interior da Paraíba

Municípios	Aspectos de desenvolvimento econômico
Campina Grande	Extração mineral, beneficiamento e desenvolvimento de software, comércio varejista, culturas agrícolas, pecuária, indústria de transformação e serviços

Elaborado pelos autores.

Campina Grande é um município do interior paraibano com menos de 500 mil habitantes, sendo a única localidade fora dos grandes centros no estado a possuir emissoras de TV. Porém, outros territórios, também localizados no interior, como: Santa Rita, Patos, Sousa, Cabedelo, Cajazeiras e Guarabira, que possuem uma população entre 75 mil e 150 mil habitantes e a economia também apresenta potenciais para a presença de uma emissora. Logo, a visibilidade sobre estes territórios

está condicionada a informações mais pontuais e a um conteúdo mais escasso sobre as pessoas, lugares, costumes e histórias.

Já no Piauí, identificamos a presença de somente 2 emissoras de TV localizadas nos municípios de Floriano e Parnaíba, respectivamente no território do interior. O estado possui 3.269.200 pessoas (IBGE, 2022) num território com 224 municípios. Ou seja, cada vez mais observamos uma diminuição da presença dessas emissoras ligadas às cabeças de rede no território interiorano nordestino, bem como uma maior seletividade na escolha do local de implantação. Este, por sua vez, perpassa pelos critérios de desenvolvimento regional e poder econômico, que poderão beneficiar a captação monetária e a influência (que também pode ser de cunho político) nestes espaços.

Quadro 9

Aspectos de desenvolvimento no interior do Piauí

Municípios	Aspectos de desenvolvimento econômico
Floriano	Setor terciário, mais precisamente o comércio e serviços
Paranaíba	Extração e beneficiamento de cera de carnaúba, óleo de babaçu, gordura de coco, folha de jaborandi, castanha de caju, leite, algodão e couro

Elaborado pelos autores.

No caso do Piauí, outros municípios localizados no interior como: Picos, Piripiri, Barras, Campo Maior, União e Altos, que possuem entre 50 mil e 100 mil habitantes, também não possuem emissoras ligadas às cabeças de rede. Toda a transmissão é apenas direcionada para essas localidades. Assim, temos apenas a concentração midiática na capital

do estado, Teresina, e das duas localidades identificadas: Floriano e Parnaíba. Isso não significa dizer que outros espaços interioranos não possuam emissoras próprias locais, como é o caso de Picos que possui a TV Cide Verdes Picos, pertence ao grupo Cidade Verde. Contudo, no contexto de proposição deste artigo, Picos não possui uma abrangência nacional com a presença da Rede Globo, Record TV, SBT, Band e Cultura.

No Ceará, o interior do estado possui somente 1 emissora de TV ligada a uma rede nacional, no município de Juazeiro do Norte. O estado possui 8.791.688 pessoas (IBGE, 2022) espalhadas por um total de 184 municípios. Ou seja, para além da capital, Fortaleza, que concentra outras emissoras ligadas às cabeças de rede, no território do interior Juazeiro do Norte é a única localidade que possui uma emissora, a TV Verdes Mares, afiliada à Rede Globo. No Rio Grande do Norte, o caso é o mesmo. O estado que possui 3.302.406 habitantes num total de 167 municípios, possui apenas 1 emissora no interior do estado, localizada em Mossoró. As demais emissoras afiliadas estão concentradas na capital, Natal.

Quadro 10

Aspectos de desenvolvimento no interior do Ceará e Rio Grande do Norte

Municípios	Aspectos de desenvolvimento econômico
Juazeiro do Norte	Turismo, comércio e indústrias
Mossoró	Fruticultura, produtor de petróleo, comércio, construção civil e agropecuária

Elaborado pelos autores.

Por fim, temos os dois estados que possuem a menor quantidade de emissoras ligadas às cabeças de rede no interior: Ceará e Rio Grande do Norte. No caso do Ceará, apenas uma cidade do interior do estado possui uma emissora ligada a Rede Globo, implantada desde o ano de 2009. Assim, outros territórios interioranos como: Itapipoca, Iguatu, Quixeramobim, Russas e Crateús que possuem uma população estimada em 100 mil habitantes não possuem emissoras de TV ligadas às grandes emissoras nacionais. Toda a transmissão é advinda, especialmente de Fortaleza, capital do estado cearense, e que possui emissoras afiliadas aos grandes grupos midiáticos.

O Rio Grande do Norte vivencia, praticamente, o mesmo cenário cearense. A concentração midiática televisiva ocorre nos grandes centros urbanos, com foco para a cidade de Natal. Assim, apenas o município de Mossoró possui uma emissora afiliada também à Rede Globo, como é o caso de Juazeiro do Norte-CE. Logo, demais municípios localizados no interior do Rio Grande do Norte como: Ceará- Mirim, Caicó, Assu e Currais Novos, por exemplo, que são municípios que possuem entre 50 mil e 75 mil habitantes.

A partir dessa análise introdutória sobre os desertos televisivos foi possível identificar que há, claramente, uma seleção e/ou predileção por determinados territórios do interior que foram escolhidos para sediarem uma emissora afiliada a uma empresa midiática nacional (Globo, Record TV, SBT, Band e Cultura). São territórios que apresentam, notadamente, características e aspectos de desenvolvimento regional e econômico e que despertam a atenção das empresas locais e nacionais para a captação de recursos e como ponto de ligação para a presença massiva dos grupos nacionais.

Conclusão

A partir da análise da trajetória dos desertos televisivos no Nordeste, foi possível verificar que desde o início da implantação das emissoras locais de TV que os principais territórios ocupados por esse veículo de comunicação foram os grandes centros urbanos da região, principalmente as capitais dos maiores estados. Uma situação que confirma a importância estratégica dessas localidades, em detrimento das áreas interioranas, que sempre foram colocadas em segundo plano quando da instalação dos canais pioneiros, ao longo do processo de regionalização.

Em comparação com as demais regiões do país, é importante destacar o atraso com que o território nordestino passou a ser ocupado pela televisão. Constatamos que a primeira emissora local foi instalada no Nordeste dez anos após a inauguração oficial do primeiro canal de TV do país, a TV Tupi de São Paulo, em 1950. Esse é um fato que comprova a desigualdade social e cultural durante a expansão e regionalização desse meio no Brasil.

Considerado um fator de desenvolvimento, a chegada da televisão no interior dos estados nordestinos sempre representou um avanço nas telecomunicações no Brasil. Por isso, a implantação de canais locais causou impactos sociais relevantes, uma vez que permitiu o acesso das pessoas aos mesmo produtos midiáticos consumidos nas demais regiões do país. Na direção contrária, a ausência desse veículo também representa motivo de preocupação diante dos reflexos que podem ser verificados no desenvolvimento das localidades não ocupadas pelos grupos da mídia televisiva.

A partir dos dados coletados e analisados foi possível observar que a ausência de emissoras de televisão ligadas às cabeças de rede (Globo, Record TV, SBT, Band e Cultura) no interior da região Nordeste perpassa pelo processo de seleção de territórios que apresentam certo grau de crescimento regional e econômico desses territórios. Compreendemos, inicialmente, que estes territórios interioranos estão em oposição aos grandes centros urbanos, no que se refere a presença de empresas/emissoras de TV - onde geralmente está concentrado as grandes empresas midiáticas de televisão e outros meios. Logo, esta ausência, invisibiliza ou diminui a cultura, a história, os problemas, os sujeitos e as suas paisagens na televisão.

Portanto, as áreas não ocupadas pela televisão se configuram como desertos televisivos, sem produção e transmissão de conteúdo locais, que tenham relação direta com o cotidiano das pessoas que habitam essas localidades. O reflexo disso é a falta de identificação do público com a programação que chega por meio de retransmissoras e, até mesmo, o apagamento de culturas que fazem parte do mesmo geográfico e identitário, porém que estão invisibilizadas pela falta da cobertura midiática.

Referências

Aguiar, S. (2016). *Territórios do jornalismo: geografias da mídia local e regional no Brasil*. Editora PUC-Rio.

Azevêdo Filho, R. F. de. (2016). *Campina Grande, desenvolvimento e televisão regional: o caso da TV Borborema* [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual da Paraíba]. <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/2745>

- Barbosa, M. (2010). Anos 1950: a televisão em formação. In A. Ribeiro, & I. Sacramento (Orgs.), *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. Contexto.
- Deolindo, J. da S. (2018). *O deserto da notícia no interior Brasil - apontamentos para uma pesquisa* [Trabalho apresentado]. 41^o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Joinville, SC, Brasil.
- Christofoletti, R. (2018). Suas preocupações com o poder foram atualizadas. In B. H. Bagdikian (Org.), *O monopólio da mídia*. Veneta.
- Görge, J. (2007). *Redes de televisão e prefeituras: uma dominação consentida* [Trabalho apresentado]. 2^o Congresso da associação brasileira de pesquisadores de comunicação e política, Belo Horizonte, MG, Brasil.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. (2022). *Cidades*. <https://cidades.ibge.gov.br/>
- Javorski, E., Bargas, J., & Barroso, L. (2020). *Os desafios da produção jornalística laboratorial em um deserto de notícias* [Trabalho apresentado]. 43^o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Salvador, BA, Brasil.
- Pasti, A. (2023). Vozes concentradas: propriedade e consumo de mídia no território brasileiro. In O. Bandeira, G. Mendes, & A. Pasti (Orgs.), *Quem controla a mídia? Dos velhos oligopólios aos monopólios digitais* (1 ed. pp. 31-48). Ed. Coletivo Intervezes.

- Pieranti, O. P. (2018). A distribuição geográfica das estações locais de TV no Brasil. *Famecos*, 25(3), 1-19.
- Pinto, P. A. (2023). Políticos donos de mídias: problema histórico permanece no Brasil. In O. Bandeira, G. Mendes, & A. Pasti, A. (Orgs.), *Quem controla a mídia? Dos velhos oligopólios aos monopólios digitais* (1 ed., pp. 49-78). Ed. Coletivo Intervezes.
- Sales Júnior, F. das C., & Kneipp, V. A. P. (2022). A regionalização da TV no Brasil: a implantação das emissoras pioneiras nos estados e regiões. *Revista Brasileira de História da Mídia*, 11(2), 143-461.
- Sales Júnior, F. das C., & Souza, J. J. de S. (2022). *Territórios da televisão nordestina: uma análise das redes de TV no Nordeste brasileiro*. [Trabalho apresentado]. 7º Encontro Regional Norte de História da Mídia, Belém, PA, Brasil.
- Santana, J. J. B. (2007). A televisão pernambucana por quem a viu nascer. Ed. do autor.
- Silva, S. T. da. (2009). *Por uma história da mídia televisiva em Campina Grande 1961-1965*. [Dissertação de Mestrado em História, Universidade Federal de Campina Grande]. <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/3593>
- Souza, J. J. (2022). Entre a proximidade e opertencimento: a construção conceitual dos territórios jornalísticos. *Temática*, 28(9), 13-27.
- Souza, J. J. G. de. (2023). Entre poder, controle e presença: a interiorização da Rede Globo no Nordeste. *Lugar Comum*, 1(67), 114-137.

Souza, J. J. G. de., & Lima, M. E. de O. (2022). *Vestígios da expansão e interiorização da televisão brasileira: o caso da Rede Tupi* [Trabalho apresentado]. 45^o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, João Pessoa, PB, Brasil.

Yin, R. K. (2015). *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Bookman.

A TELEVISÃO COMO LUGAR DE MEMÓRIA: UMA ANÁLISE DO PROGRAMA MEMÓRIA VIVA DA TVU-RN

Francisco das Chagas Sales Júnior¹
Ranniery Fonseca Sousa²

A primeira experiência televisiva local do Rio Grande do Norte tem início com a produção de tele aulas, por meio do projeto Satélite Avançado de Comunicações Interdisciplinares (SACI), realizado por meio do Programa Nacional de Teleducação (Prontel). A iniciativa consistia em levar educação básica para escolas públicas do estado. Anos depois, o canal se tornou a TV Universitária da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Pedroza, 2017).

-
1. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPgEM), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).
jornalistafranciscojunior@gmail.com
 2. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPgEM), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).
rannierysousa@hotmail.com

Por ser o primeiro canal de televisão do estado, a TVU foi responsável pelas primeiras produções televisivas locais. Foi na emissora que foram produzidos os telejornais legitimamente potiguares. Um exemplo disso é o Memória Viva, criado na década de 1980, com o objetivo de registrar e resgatar a história e a cultura do Rio Grande do Norte, por meio de entrevistas com personalidades de diversas áreas como política, economia, educação e artes (Gurgel, 2015).

A TV Universitária do Rio Grande do Norte surge em um momento da trajetória da televisão no Brasil em que se buscava implantar as primeiras emissoras educativas. Nesse contexto, o estado foi um dos pioneiros, uma vez que a TVU foi o terceiro canal público de TV da região Nordeste. Por isso, a programação sempre foi produzida com finalidades educativas e voltadas para a prestação de serviços e para o interesse da população potiguar (Angeiras, 2018).

O programa Memória Viva é uma série biográfica que, por meio de depoimentos de personalidades locais e até nacionais, registra e resgata a memória histórica e cultural do Rio Grande do Norte. A atração começou a ser veiculada na década de 1980 e se mantém na programação da emissora até os dias atuais (Accioly, 2012). O que configura esse tipo de produção televisiva como um espaço de memória contemporânea.

Nesse contexto, surgiu o questionamento: De que forma a televisão se configura como espaço de memórias, registrando e resgatando a história e cultura do Rio Grande do Norte? A partir disso, também surgem as perguntas: Qual é o papel exercido pela TVU-RN na visibilidade dos acontecimentos históricos e culturais do estado? Como a manutenção desse espaço na programação reforça o papel social e educativo de uma emissora pública de TV?

Para realizar esta pesquisa foi realizado um estudo de caso (Yin, 2001), que teve o objetivo de identificar e analisar a trajetória do programa Memória Viva da TV Universitária do Rio Grande do Norte. Para isso, foram realizadas pesquisa bibliográfica (Stumpf, 2012) e análise documental (Moreira, 2012), além de consultas ao site oficial, redes sociais e arquivos de vídeos da emissora.

Este estudo se justifica pela necessidade de compreender melhor o ecossistema midiático regional, principalmente quando se trata de um veículo de comunicação tão popular como a televisão. O desenvolvimento de pesquisas nessa área se apresenta ainda como relevante diante da falta de estudos aprofundados sobre a temática. O que reforça ainda mais a importância da discussão e reflexão aqui propostas. Nesse sentido, acredita-se, que esta investigação poderá contribuir para que outras pesquisas no campo da comunicação televisiva possam ser realizadas.

Um lugar de memórias chamado televisão

Desde que chegou ao Brasil, em 1950, a televisão vem sendo um importante veículo de registro e resgate da história do país. Seja por meio do telejornalismo, responsável por veicular, registrar e arquivar os principais acontecimentos em território nacional, seja pelas demais produções televisivas, como a teledramaturgia, por exemplo, que carregam consigo marcas das práticas sociais de diversos contextos políticos, socioeconômicos e culturais. Nesse sentido, a TV pode ser configurada como um ambiente de memórias presente no ecossistema midiático regional.

De acordo com Ribeiro e Sacramento (2020, p. 22), “os lugares de memória, para serem considerados como tais, devem ter

três características: material, simbólica e funcional. Todas elas existem em graus diferentes, embora sempre presentes”. Nora (1993, p. 20) concebe lugar de memória como sendo “toda a unidade significativa, de ordem material ou ideal, da qual a vontade dos homens ou o trabalho do tempo fez um elemento simbólico do patrimônio memorial de qualquer comunidade”. Esses conceitos contribuem para reforçar a ideia de que a televisão pode ser considerada como tal, uma vez que tem a capacidade de ser remodelada, retomada e revisitada enquanto espaço de materialização das memórias registradas por ela ao longo dos tempos.

Para Leite (2010, pp. 90-91), “é através da comunicação que a dinâmica da partilha de memória social se constitui e gera ações” (Leite, 2010, pp. 90-91). Nesse contexto, o telejornalismo também se apresenta como importante espaço de resgate de memórias socialmente construídas. “Em seu trabalho com as imagens de arquivo, todavia, abre a possibilidade de ampliar o espectro interpretativo de suas narrativas audiovisuais, oferecendo também uma maneira de organizar as principais ideias em circulação, a partir da memória ressignificada pelo novo contexto” (Nogueira, 2022, p. 126). Ainda sobre a construção social da memória, Nogueira (2022) explica que:

A memória (passado) socialmente partilhada é um elemento importante na consolidação da cultura de um povo, pois contribui para delinear aspectos distintivos da identidade (presente) de uma dada população, ao mesmo tempo em que pode apontar potenciais caminhos de desenvolvimento (futuro). (Nogueira, 2022, pp. 129-130)

Por isso, pelas características que são comuns aos meios de comunicação como agentes de reconstituição da realidade social, os programas

de televisão se apresentam como esse tipo de espaço de preservação e remodelamento da memória, em diversas instâncias. “A mídia participa da própria natureza do acontecimento e tem com ele uma relação de interioridade. Por isso, podemos considerar a mídia um lugar central na produção de memórias coletivas, profundamente sintonizada com o regime de temporalidade vigente” (Ribeiro & Sacramento, 2020, p. 26).

Nora (1993) acredita que é por meio da mídia que o acontecimento marca presença e, por isso, se torna um espaço importante de registros de memórias. Dosse (2013, p. 260) também destaca esse papel dos veículos de comunicação, ao abordar que cada vez mais é através das mídias “que o acontecimento existe. Para ser, o acontecimento deve ser conhecido, e as mídias são de maneira crescente os vetores dessa tomada de consciência”.

No entanto, por outro lado, nem sempre a mídia é vista com bem-intencionada ao fazer o resgate ou uso dessas memórias. Jameson (2000) acredita que os meios de comunicação utilizam o passado apenas como um ornamento para colorir o presente em suas narrativas. Já Martín-Barbero (2015) enfatiza que a mídia enfraquece a nossa relação com o passado e a nossa consciência histórica, ao empacotar acontecimentos de acordo com interesses particulares e não coletivos.

Apesar das críticas e reflexões que possam ser feitas à mídia em seus diversos aspectos, partindo das discussões sobre lugares de memórias, acredita-se que programas como o Memória Vida da TVU do Rio Grande do Norte, objeto do presente estudo, se legitimam como espaço onde a história e a cultura ganham *status* de protagonistas e ficam registradas para as futuras gerações pela relevância que mantém e pelo papel social que cumprem. No caso específico deste estudo, o

testemunho se apresenta como ferramenta principal, uma vez que as histórias são rememoradas e contadas a partir de relatos pessoais, de quem viveu acontecimentos da história recente do estado.

O testemunho, ao impregnar a narrativa pessoal com a lógica da exemplaridade, configura sua autenticidade pela própria experiência narrada. Ter vivido tal experiência credencia o narrador – seja ele testemunha, sobrevivente ou vítima – como autoridade do que diz. É digno de fé e confiança por ter vivido aquilo que narra. (Ribeiro & Sacramento, 2020, p. 11)

Para Sarlo (2007), embora haja lacunas, imprecisões, confissões não feitas, silenciamentos e esquecimentos, a expectativa em relação ao testemunho é do relato de algo verdadeiro. Por isso, no contexto social, o testemunho pode ser encarado tanto como experiência quanto narrativa. Williams (2002, p. 174) acredita que cada vez mais “as experiências são oferecidas não apenas como verdades, mas como a espécie mais autêntica da verdade”. Nesse sentido, o pensamento de Jost (2009, p. 23) nos leva a concluir que “a realidade não é mais fundada sobre o visível, mas sobre a sinceridade e sobre a interioridade de uma memória que registrou os fatos”.

Portanto, a televisão enquanto lugar de memória apresenta possibilidades de captação, armazenamento e rememoração, tanto a partir da coleta de novos depoimentos quanto pelo acesso aos arquivos. Com isso, desempenha um papel importante no resgate da história de cultura da sociedade na qual está inserida. No caso do Rio Grande do Norte, que está sendo analisado ao longo deste capítulo, a TV Universitária exerce um protagonismo no cenário local, tendo em vista que foi a primeira emissora potiguar e é uma das maiores produtoras de

programas voltados para o registro das trajetórias de personalidades de diversas áreas e dos principais acontecimentos do estado.

O início da televisão potiguar

As primeiras experiências televisivas locais tiveram início no Rio Grande do Norte em 2 de dezembro de 1972, com a produção de aulas e programas educativos, por meio do projeto Satélite Avançado de Comunicações Interdisciplinares (SACI), que levava educação básica para escolas públicas do estado. A iniciativa fazia parte do Plano Nacional de Teleducação (PRONTEL) e era desenvolvida pelo Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE), em parceria com a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), que detinha a concessão do canal, que se tornaria a TV Universitária (Pedroza, 2017). Nesse contexto, verifica-se que essa experiência inicial de televisão consistia, basicamente, na:

recepção de aulas produzidas no Instituto Nacional de Pesquisa Espacial (INPE), em São José dos Campos (SP), e transmitidas, via satélite, em sinal aberto para Natal e região metropolitana. As aulas para o interior do estado eram distribuídas via retransmissores instalados em locais estratégicos, atingindo uma área de cerca de 60% do Rio Grande do Norte, principalmente em lugares onde, à época, não havia energia elétrica. (“A história”, s.d., par. 2)

Para que o canal educativo pudesse entrar em operação, foram realizados cursos de qualificação e de pós-graduação para formar os primeiros profissionais que ficariam dedicados diretamente aos programas televisivos voltados para a educação de crianças no Brasil (Andrade, 2005). As capacitações foram tanto em produção de TV educativa quanto

em tecnologia educacional. Esse conhecimento foi compartilhado com um grupo pioneiro de comunicadores e educadores de várias universidades brasileiras que participavam do projeto.

Qualificada a equipe seminal de produção e viabilizada a transmissão dos conteúdos por meio e programas educativos que se utilizavam de personagens, interpretados por atores, para ajudar no processo de aprendizagem das crianças, eis que a experiência pioneira de teleducação no Brasil começa a ganhar forma. (Pedroza, 2017, p. 139)

Além de atores, as equipes contavam com professores da universidade, comunicadores já conhecidos pelo trabalho realizado no rádio potiguar e pessoas que foram treinadas para trabalhar nas áreas técnicas da emissora. Nesse período de implantação da TV no Rio Grande do Norte, a programação da TV Universitária era formada predominantemente por produções locais e também por alguns programas trazidos em fitas. “A TVU funcionava como uma verdadeira indústria de televisão, fervilhando o tempo todo com o trânsito de atores, músicos, jornalistas e populares que formavam os auditórios” (Accioly, 2012, p. 91).

Apesar de ter como foco central a tele educação, a TVU sempre buscou exercer um papel significativo para a cultura do Rio Grande do Norte, sendo uma promotora e difusora das manifestações artísticas e culturais locais. Com isso, contribuía para a valorização da cultura regional e preservação da memória do estado do Rio Grande do Norte. “Programas de auditório, como o Canta Nordeste e o Viajando o Sertão, promoveram encontros memoráveis dos mais destacados artistas regionais em seus estúdios, caracterizando-se como espaço cultural dos mais significativos naqueles anos de 1980” (“A história”, s.d.).

Nesse sentido, a programação da TVU passou a contar ainda com programas como o Memória Viva, criado com o objetivo de registrar os acontecimentos e os personagens da história recente do estado. A atração geralmente contava com um convidado, entrevistado pelo apresentador e por outros convidados, conforme observamos na Imagem 1.

Imagem 1

Programa Memória Viva em 1982



Reprodução TVU – “Memória Viva / Zila Mamede (1982)” (TVURN, 2019)

Ao longo da trajetória do programa, foram realizadas centenas de entrevistas que se tornaram depoimentos importantes e registros históricos do Rio Grande do Norte, em diferentes épocas e contextos. Nomes importantes da política, economia, cultura e outras áreas do estado “como Câmara Cascudo, Dinarte Mariz, Aluizio Alves, Cortez Pereira, Oriano de Almeida e Cornélio Campina, e de renome nacional, como Dom Helder Câmara, Luís Carlos Prestes, Paulo Freire e outros compõem o rico acervo do Programa Memória Viva” (“A história”, s.d.).

A produção de conteúdo jornalístico local no Rio Grande do Norte também começou pela TV Universitária. Em 1973, a emissora colocava no ar o Telejornal 5, o primeiro noticiário produzido e veiculado em território potiguar, apresentado pela jornalista Tânia Mendes e pelo radialista Ademir Ribeiro. “O jornal era gravado à tarde, tinha 15 minutos de duração e era exibido de segunda a sexta-feira, por volta das 19h, no canal 5 da televisão aberta potiguar” (Sales Júnior & Sousa, 2022, p. 204).

Além do noticiário diário, a TVU também começou a produzir outros conteúdos jornalísticos que eram exibidas semanalmente na grade de programação. “Nesse primeiro ano de funcionamento da TV Universitária, estreou o programa jornalístico Aconteceu, que apresentava um resumo das notícias da semana. A produção era feita reaproveitando o material produzido para o telejornal diário da emissora” (Sales Júnior & Sousa, 2022, p. 204).

Gurgel (2015) destaca ainda outros programas jornalísticos que fizeram parte do início da trajetória da TVU e tiveram grande repercussão entre os telespectadores: Conversa com Cortez, que falava sobre os problemas políticos e a economia do Rio Grande do Norte; Fórum, que também discutia a política no estado; Memória Viva, que apresentava entrevistas com personalidades potiguares de variadas áreas e com relevância histórica; Jornal Universitário e Debate Universitário, voltados para as notícias sobre a UFRN.

Durante 15 anos, a TVU foi a única emissora de televisão local do Rio Grande do Norte. Dessa forma, o jornalismo produzido pelo canal foi contribuindo para a implantação e configuração inicial do telejornalismo local, além de abrir novos espaços para que os telespectadores potiguares pudessem ver os temas do cotidiano deles

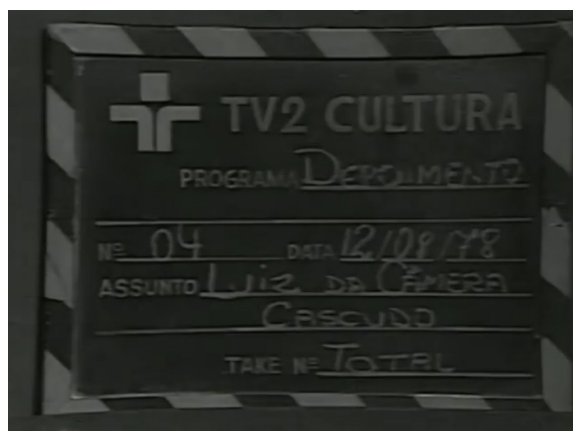
sendo apresentados e discutidos. “O interesse pelo conteúdo local veiculado pelo Canal 5 foi se impondo, apesar de seu viés institucional e do tom oficialístico de seu noticiário. Aos poucos, a TVU consolidou-se como um espaço público aberto à discussão dos temas do dia a dia da cidade e do estado (Pedroza, 2017, pp. 144-145).

Memória Viva do Rio Grande do Norte

É possível dizer que o primeiro Memória Viva gravado pela TV Universitária, que se tornou um marco da produção para as edições seguintes, foi o programa com o folclorista potiguar Luiz da Câmara Cascudo. A afirmação é possível porque, a partir da digitalização do material audiovisual gravado das décadas de 1970 e 1980, o Centro de Documentação (Cedoc) da emissora cataloga a data de produção da entrevista com Cascudo como 12 de agosto de 1978.

Imagem 2

Identificação da primeira gravação para o Memória Viva



Reprodução TVU – “Memória Viva / Câmara Cascudo (1978)” (TVURN, 2019)

A claquete inicial, conforme vemos na Imagem 2, mostra a logo da TV Cultura. De acordo com o material do Cedoc, foi gravado em parceria entre a emissora nacional e a TVU RN, para que fosse exibido inicialmente para todo o Brasil, através da emissora geradora em São Paulo – dada a importância de Câmara Cascudo no cenário nacional e o fato de ele morar na capital potiguar. Além disso, o registro ainda não trazia o nome do programa Memória Viva. Até porque a veiculação do material, em nível local, se deu dois anos depois, em 1980, a partir da estreia, com a formação da equipe que ficaria responsável pelo programa no Rio Grande do Norte e pela criação de identidade visual, como vinheta e a escolha do nome para a produção: Memória Viva.

A equipe inicial do programa foi comandada por Carlos Lyra, professor de Comunicação da UFRN, idealizador do projeto e então diretor da TV Universitária. Ele foi o responsável por apresentar a ideia para o reitor na época, Diógenes da Cunha Lima. Com a aprovação da reitoria e o material com Câmara Cascudo já gravado, era preciso reunir outros profissionais e produzir mais programas. Juntaram-se a Carlos Lyra, que assina a produção dos primeiros programas na década de 1980, Madalena Soares como assistente de produção e Jácio Fiuza Júnior na direção.

Os primeiros programas, quando a TVU ainda não havia formatado o estúdio para receber os convidados, têm como formato entrevistas nas casas das personalidades, como políticos, artistas, professores, médicos ou advogados. Sempre pessoas com notoriedade tanto no estado quanto fora dele. Quando o convidado não podia ir até a emissora, alguns convidados preferiam gravar em seus locais de trabalho. É possível assistir, por exemplo, a uma entrevista com o pianista, compositor

e professor Oriano de Almeida que inicia o programa tocando piano. Outro exemplo é o programa com o artista plástico e escritor Newton Navarro, exibido em 1982, gravado na casa dele. No caso do Memória Viva de 1983, com o ex-governador do RN Cortez Pereira, a gravação se deu no jardim da casa dele. A edição com o próprio Cascudo, já apontada aqui como o primeiro Memória Viva, também foi gravada na casa do folclorista, em Natal.

Com o tempo, os programas se concentraram nos estúdios da TV Universitária – mantendo o padrão da maior parte da produção. Inicialmente no prédio na avenida Rio Branco, no bairro da Cidade Alta – onde atualmente funciona o Instituto Federal do Rio Grande do Norte. E, após a inauguração do prédio no campus universitário, na década de 1990, as gravações se concentraram no estúdio principal da emissora.

Entre os apresentadores do programa, sempre professores da UFRN estiveram a frente. Sendo o primeiro deles, Carlos Lyra, que passou a conduzir as entrevistas. Além dele, apresentaram o Memória Viva o professor Tarcísio Gurgel, Nicolau Frederico, Celso da Silveira e, mais recentemente, o professor Edmilson Lopes. Geralmente, os apresentadores estão acompanhados com dois ou três convidados que formulavam questões para o entrevistado. Nos primeiros programas estavam presentes outros professores de Comunicação da UFRN como Vicente Serejo, Alvamar Furtado e jornalistas como Cassiano Arruda Câmara.

Em outros casos, os convidados faziam parte da vida, da carreira ou tinham afinidade com o tema trazido pelo entrevistado. No programa de 1980 que convidou o desembargador e jurista Miguel Seabra Fagundes, por exemplo, com apresentação de Tarcísio Gurgel, estiveram

como convidados os advogados João Medeiros Filho e Hélio Galvão, além dos jornalistas Woden Madruga e Ticiano Duarte. Já no programa com o médico e ex-reitor da UFRN, Onofre Lopes, participam, além do apresentador Tarcísio Gurgel, o então reitor da universidade, Diógenes da Cunha Lima, o também médico Heriberto Bezerra e o professor Alvamar Furtado.

Ao longo das mais de quatro décadas em que está sendo veiculado, o programa Memória Viva não teve edições ao vivo, sempre foi gravado e em formato de entrevistas. Entretanto, alguns convidados já se repetiram, voltando ao programa mais de uma vez. É o caso do ex-governador do Rio Grande do Norte, Aluizio Alves, que esteve no programa em 1983 e também em 1988.

Outros convidados, como o médico e ex-reitor Onofre Lopes renderam em uma única gravação várias edições do programa. No caso dele, há documentadas quase cinco horas de gravações pela emissora, que renderam três programas exibidos pela TV Universitária. Além do foco e da vocação do programa, desde a sua criação, para personagens da história do Rio Grande do Norte, o Memória Viva também registrou edições com entrevistados relacionados à história nacional. Sabatinados pelo programa da TVU RN, nomes como do político e ex-senador gaúcho Luís Carlos Prestes fazem parte do acervo digitalizado, num programa de 1987.

O educador e filósofo pernambucano Paulo Freire, em programa de 1983, falou sobre a trajetória de sua vida e da experiência do que ficou conhecido como as 40 horas de Angicos – experiência de alfabetizar adultos no interior do Rio Grande do Norte. Também há uma edição do programa com o ex-presidente Fernando Collor de Melo, em programa

gravado em 2004. E ainda, do bispo Dom Helder Câmara, em edição veiculada em 1983. Esses entrevistados, embora estivessem de passagem pelo estado eram convidados a participar do programa para falar sobre a carreira, a vida e alguma relação com o Rio Grande do Norte.

Ao longo dos 43 anos em que estive na programação da TV Universitária, o programa teve hiatos na produção e temporadas que resgataram programas marcantes. Um dos programas digitalizados marcou 600 edições de Memória Viva na emissora. Então, é possível afirmar que foram mais de 600 entrevistados ao longo desses anos.

Além disso, o programa passou por várias equipes de produção e técnica. Através do acervo consultado para esta pesquisa, aparecem como produtores do programa, além de Carlos Lyra e Madalena Soares – que integraram a equipe inicial de que abordamos – Marinalva Santos, Joana D’arc de Arruda Câmara e, mais recentemente, Jeferson Rocha.

Na última década, a partir de 2019, o programa foi retomado com gravações inéditas. E a produção, que sempre esteve presente na grade da emissora com uma hora de exibição, dividida em dois ou três blocos, passou a contar com meia hora de duração e sem a participação de convidados junto ao apresentador principal. No que a emissora passou a chamar de formato mais intimista.

A partir da pandemia de Covid-19, em 2020, assim como muitos programas da emissora, o Memória Viva ficou suspenso para novas gravações. Mas as entrevistas continuaram a ser exibidas através de um projeto exibido às quintas-feiras com nome de TBTVU. A ideia da emissora foi utilizar a *hashtag* que vem das redes sociais, em inglês Throwback Thursday (TBT), que significa “de volta à quinta-feira”.

No projeto, os programas antigos foram reexibidos ao longo dos anos de 2021, 2022 e 2023 com os mais antológicos entrevistados.

Neste ano de 2023, por volta do mês de março, o programa retomou as gravações inéditas e a partir de outubro começou a ser exibida a nova temporada e em outro formato, como podemos observar na Imagem 3. O jornalista Ciro Pedroza entrevista os convidados em um estúdio em formato de *videocast*, com a participação de convidados que enviam vídeos com perguntas que possam ajudar na condução das perguntas. O programa volta a ter uma hora de duração em dois blocos. Com isso, a TV Universitária consegue retomar o papel que sempre desempenhou na TV do Rio Grande do Norte, registrando um pouco da história recente do estado.

Imagem 3

Nova temporada do Memória Viva



Reprodução TVU (2023)

Entre os convidados desta nova temporada estão o chargista e diretor da TVU, Ivan Cabral, o ex-jogador de futebol com passagem pelo Alecrim Futebol clube, Bastos Santana, a jurista Margarida Seabra de Moura e ainda o cantor e compositor de jingles, Hilton Acioli. Portanto, com a retomada dessa iniciativa, a primeira emissora de televisão do Rio Grande do Norte volta a se configurar como um importante lugar de memória, onde continuam sendo registradas as trajetórias de personalidades do estado, como também a história e cultura potiguares.

Considerações Finais

Desde a chegada da televisão no Brasil que esse veículo de comunicação tem se configurado como relevante espaço de memórias. Afinal, capta, arquiva e rememora acontecimentos importantes da sociedade contemporânea brasileira. As características desse meio favorecem, de certa forma, o fortalecimento da história e da cultura, ao oferecer as condições ideais para que fatos históricos não caiam no esquecimento ou mesmo sejam invisibilizados.

Nesse sentido, os depoimentos têm se tornado uma importante ferramenta para que a televisão possa ser constituída em sua plenitude, e se mantenha assim, como um lugar de memórias relevantes. Por meio das falas das pessoas que viveram os acontecimentos marcantes, é possível registrar o ocorrido com detalhes e, o mais importante, com veracidade. Por isso, o telejornalismo tem desempenhado uma função primordial nesse processo, ao espelhar a realidade que nos rodeia, em períodos e contextos diversos (cultural, socioeconômico e político).

No Rio Grande do Norte, a TVU tem exercido esse papel de registro e resgate da memória do estado. Desde que entrou em operação,

a emissora tem produzido programas voltados para a cultura, educação e promoção da cidadania. Uma linha editorial adotada pelo canal público de TV que favorece a preservação e fortalecimento da cultura e da história do povo potiguar. O que também contribui para a criação de um grande acervo que pode ser acessado pelas atuais e novas gerações, que desejem conhecimento um pouco mais sobre essa unidade da federação.

A analisar o programa Memória Viva, da TV Universitária, foi possível verificar como a televisão se configura como espaço de memórias, desempenhando papel social relevante para sociedade na qual está inserida. A partir dele, as gerações contemporâneas têm a oportunidade de ter contato com o passado registrado pelas lentes da televisão. Além disso, o resgate da história e cultura do Rio Grande do Norte ficam arquivadas para consultas futuras. O que reforça a importância de se manter esse tipo de produção no ar e garantir a preservação do acervo.

Ao longo de mais de 600 edições de programas, em mais de quatro décadas de exibição, o Memória Viva deixou de ser produzido algumas vezes. Embora sempre voltasse à grade de programação com temporadas de resgate ao acervo rico, plural e gravado sempre com qualidade técnica – mesmo num período em que a televisão e os equipamentos de gravação ainda estavam se desenvolvendo e eram incipientes no Rio Grande do Norte.

Com isso, o programa se constitui como um espaço reconhecido e valorizado pela população potiguar de guardião da história do Rio Grande do Norte. Além dos telespectadores reconhecerem a importância do espaço e do acervo da emissora com todo o material gerado pelo programa, profissionais de comunicação do estado entendem

que o programa é importante porque se constitui do algo que é caro à televisão desde o seu surgimento, o valor memória.

Contar com um acervo de entrevistas locais com nomes de personalidades renomadas do cotidiano da cidade e do estado fazem com que a história recente esteja preservada através do programa. É comum que entrevistados que compõem a lista das primeiras edições do Memória Viva sejam, hoje, após a morte desses personagens, nomes de prédios históricos, avenidas movimentadas, adutoras ou hospitais de referência. Além dos nomes locais, o programa construiu um legado que impõe importância ao espaço televisivo da TV Universitária com entrevistas históricas de personagens nacionais, como ex-presidentes do Brasil, educadores de referência internacional e ainda artistas consagrados.

Portanto, a criação e manutenção de programas televisivos como o Memória Vida da TV Universitária se tornam necessários para a manutenção da televisão como relevante espaço de memórias, onde elas podem ser não apenas arquivadas, mas preservadas e acessadas quando necessário. Esse papel exercido por esse veículo de comunicação contribui diretamente para reforçar o caráter social e cultural que o ecossistema televisivo tem mantido desde a sua criação.

Referências

A história. (s.d.). *Histórico da TVU*. Recuperado de <https://tvu.ufrn.br/pagina.php?a=historia>

Accioly, D. C. da S. (2012). *Televisão universitária do RN (TVU): contribuição para a democratização da informação e a difusão do conhecimento científico produzido pela universidade* [Tese de

doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte]. <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/14429>

Angeiras, M. C. A. (2018). *TVU, canal 11: a primeira TV Educativa do Brasil*. Ed. UFPE.

Dosse, F. (2013). *Renascimento do acontecimento*. Unesp.

Gurgel, M. G. (2015). *Jornalismo público em questão: uma análise do TVU Notícias* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte,]. <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/20664>

Jameson, F. (2000). *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Ed. Ática.

Jost, F. (2009). O que significa falar de “realidade” na televisão? Em I. Gomes (Org.), *Televisão e realidade*. Ed. UFBA.

Leite, P. J. de O. P. (2010). *Casa Muss-amb-ike: o compromisso no processo museológico* [Tese de Doutorado, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia].

Martín-Barbero, J. (2015). *Estéticas de comunicación y políticas de la memoria*. *Calle 14*, 10 (17).

Moreira, S. V. (2012). Análise documental como método e como técnica. Em J. Duarte, & A. Barros (Org.), *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação* Atlas.

Nogueira, L. (2022). *Telejornalismo diário: memória social a serviço da informação de qualidade*. Insular.

Nora, P. (1993, dezembro). Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, (10).

Pedroza, C. J. P. (2017). Ver + Aprender + Fazer / Canal 5: Anotações para uma história da primeira televisão do Rio Grande do Norte. Em V. A. P. Kneipp (Org.), *Trajetória da televisão no Rio Grande do Norte: a fase analógica* (pp. 133-156). Edufrn.

Ribeiro, A. P. & Sacramento, I. (2020). *Televisão e memória: entre testemunhos e confissões*. Mauad X.

Sales Júnior, F. das C., & Sousa, R. F. (2022). A TVU do Rio Grande do Norte na formação de estudantes de comunicação: um estudo da prática do telejornalismo no TVU Notícias. Em A. Versuti, & G. Zauith (Orgs.), *Comunicação na educação* (195-220). Ria Editorial.

Stumpf, I. R. C. (2012). Pesquisa bibliográfica. Em J. Duarte, & A. Barros (Org.), *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. Atlas.

TVU RN. (2019, julho 1). *Memória Viva | Câmara Cascudo(1978)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=besi0HGsb3g&t=2524s>

TVU RN. (2019, junho 18). *Memória Viva | Zila Mamede (1982)* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=L6DDE6_W99Y&t=97s

Williams, R. (2002). *Tragédia moderna*. Cosac & Naify.

Yin, R. K. (2001). *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Bookman.

PARTE 3 - PROPOSIÇÕES

DESEMPACOTAR É (RE)EMPACOTAR: UMA ANÁLISE DOS PACOTES DE ASSINATURA DA GLOBOPLAY

Fabricia Guedes¹
Marcelo Bolshaw Gomes²
Valquíria Kneipp³

Quando a Netflix começa as operações no mercado de *streaming* audiovisual, em 2007, era fácil encontrar apostas na sua sobreposição à televisão linear (TV aberta e TV por assinatura). No entanto, como Wolff (2015) aborda sobre os portais *online* e os jornais, à medida que a

-
1. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia (PPgEM), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).
fabriaciakguedes@gmail.com
 2. Doutor em Ciências Sociais.
Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPgEM/UFRN), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).
marcelobolshaw@gmail.com
 3. Doutora em Comunicação.
Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPgEM/UFRN), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).
valquiriakneipp@yahoo.com.br

mídia digital parecia matar os jornais impressos ela também os imitava. Afinal, ao acessar um site de notícias muitas características do impresso podem ser reconhecidas. E isso não é diferente com as plataformas de *streaming* audiovisual, visto que é possível visualizar movimentações em que esses serviços reproduzem práticas do mercado televisivo.

Ao mesmo tempo em que as plataformas de *streaming* pareciam distanciar-se das lógicas tradicionais do mercado audiovisual, como a quebra da linearidade da grade televisiva, outras operacionalizações assemelham-se a essas práticas. É o caso do modelo de empacotamento da TV por assinatura. Por exemplo, ao assinar a Netflix e ter acesso a um vasto catálogo de produções audiovisuais é como se estivéssemos desempacotando os pacotes da TV por assinatura e pagando apenas por um canal, ou por um pequeno conjunto de canais, com um preço mais acessível. No entanto, quando uma multiplicidade de plataformas começa a atuar no mercado de *streaming* audiovisual surge um desafio para os operadores desse setor. Por quantos serviços o cliente/usuário estaria disposto a pagar? É, então, que os *players*⁴ firmam parcerias e ofertam serviços (re)empacotados.

Na obra “Televisão é a nova televisão”, Michael Wolff (2015) sinaliza que esses novos agentes do mercado audiovisual estão (re)empacotando o que foi desempacotado. Ao analisar as empresas que investem em audiovisual nas mídias digitais, Wolff (2015) coloca que apesar da oferta de produções *à la carte* proporcionar um modelo com mais liberdade de escolha ao consumidor, com a variedade de operadoras em

4. Usamos o termo *players* para referirmo-nos aquelas empresas que atuam no segmento de *streaming* audiovisual, ou seja, como sinônimo para “serviços de *streaming*” ou “plataformas de *streaming*”.

OTT⁵, há mais opções, porém, mais taxas. Portanto, esse cenário inevitavelmente corrobora para que as plataformas de vídeo sob demanda (VoD)⁶ busquem maneiras viáveis de negócio, um deles é o retorno ao empacotamento, modelo operacionalizado pela TV por assinatura.

Diante desse cenário esta pesquisa tem como objeto empírico os pacotes de assinatura disponíveis na plataforma GloboPlay no mês de maio de 2022 – tal recorte temporal foi definido a partir do mapeamento do planos ofertados pela plataforma no período de desenvolvimento desta pesquisa. O estudo justifica-se devido a atuação do Grupo Globo dentro do mercado brasileiro de televisão e *streaming*, visto que o conglomerado tem uma atuação expressiva na TV linear e no setor de *streaming* audiovisual. A oferta de pacotes da GloboPlay não estaria revisitando e, assim, reconfigurando práticas de empacotamento da TV por assinatura? Considerando esses arranjos da cadeia produtiva do setor de *streaming* audiovisual, a nossa problemática busca compreender, portanto, como a GloboPlay explora a lógica de empacotamento na ambiência do *streaming*.

Nosso percurso metodológico recorre a pesquisa bibliográfica e documental, observação e acompanhamento da plataforma GloboPlay, configurando, assim, de acordo com Yin (2001), como um estudo de caso. Na análise, mapeamos os planos de assinatura ofertados pela empresa e identificamos combos que ligam a plataforma a outros veículos do Grupo

5. OTT é a sigla para “Over The Top”, em inglês. De forma resumida, o termo OTT diz respeito as plataformas de distribuição de conteúdo pela internet, no qual o usuário assiste sob demanda. Essa conexão é feita diretamente entre a plataforma e o usuário final, sem intermédio de outras empresas de teletransmissão, por exemplo.

6. Em inglês *video-on-demand*, refere-se aos conteúdos audiovisuais disponíveis em catálogo que podem ser assistidos por *streaming*, em qualquer dispositivo.

Globo (com acesso a TV linear - TV aberta e/ou TV por assinatura), a empresas estrangeiras (acesso ao catálogo de plataformas de *streaming* audiovisual) e ofertas de serviços extras (sem custo adicional).

Compreendemos, assim, que as operações de desempacotamento e (re)empacotamento têm se alternado à medida que as empresas que investem no *streaming* audiovisual, nacionais e/ou estrangeiras, disputam o mercado e ao mesmo tempo se associam. Essas operações apontam para um mercado flexível, altamente volátil que vem repetindo padrões oriundos de lógicas capitalistas já estabelecidos anteriormente pelo setor de mídia, favorecendo, assim, a atuação oligopólica dos grupos que já atuavam no setor midiático e dos novos agentes que investem no mercado audiovisual.

Breve panorama do mercado de streaming no Brasil

A Netflix, pioneira mundial no serviço *streaming* audiovisual, começou suas operações no Brasil em 2010. Com a entrada da empresa no país esse setor foi rapidamente se expandido e hoje o Brasil já é um dos maiores mercados do mundo. Tal como aconteceu em outros países, novos agentes, não ligados ao setor de mídia, foram surgindo e as tradicionais corporações de comunicação começaram a investir e desenvolver serviços de *streaming*.

Aqui fazemos uma pausa para demarcar os principais conceitos ligados a esse setor. Quando se fala em plataformas de *streaming* audiovisual três termos são vinculados a esse mercado, e, inclusive, usados incongruentemente como sinônimos: OTT (*over-the-top*), VoD (vídeo sob demanda) e *streaming*. Na verdade, essas plataformas usam essas tecnologias/serviços de maneira tão intercambiável que se tornou

difícil fazer uma distinção entre eles, no entanto há contornos que os diferenciam.

Este estudo compreende: a) OTT enquanto provedores de serviços, ou seja, empresas de distribuição de conteúdo contratadas diretamente pelo usuário, sem intermediação de um operador de infraestrutura (Fernandes, 2018); b) *streaming* enquanto tecnologia de transmissão de dados pela internet em que o conteúdo pode ser acessado sem a necessidade de *download* (Ministério das Comunicações, 2020); c) VoD enquanto entrega de conteúdo, licenciado ou próprio, baseada em um catálogo pré-estabelecido pelas respectivas plataformas onde o usuário pode escolher o conteúdo que irá assistir (Lobato, 2018). Partindo desse delineamento, sublinhamos que quando esta pesquisa recorre ao termo plataformas de *streaming* audiovisual está, assim, se referindo as empresas de OTT que utilizam o *streaming* como tecnologia para ofertar serviços de VoD.

Retornando ao cenário brasileiro, uma pesquisa feita pela Finder – empresa especializada no segmento digital – revelou que o Brasil é o segundo maior mercado de *streaming* do mundo em número de usuários, onde 64,58% da população assina ao menos uma plataforma de *streaming* audiovisual. O primeiro lugar fica com a Nova Zelândia, que tem 65,26% de usuários utilizando esses serviços. Tendo como base 18 países, a pesquisa apresenta dados referentes ao ano de 2020. (Finder, 2021).

Em um levantamento sobre as plataformas de *streaming* com atuação no Brasil no ano de 2018, Lopes e Lemos (2019) encontraram 78 empresas. As autoras dividiram esses serviços em quatro categorias: 1) vinculadas a cadeia de TV aberta; 2) vinculadas a cadeia de TV paga;

3) vinculadas a empresas de telecomunicações; 4) sem vínculos com cadeias de TV. Em maio de 2022, o analista e *account manager* da BB Media, Mercedes Mendes, revelou que há 62 plataformas de *streaming* atuando no Brasil. Os dados foram apresentados no evento organizado pela empresa Roku e intitulado como “Dia do *Streaming*”, que aconteceu na cidade de São Paulo (Flesch, 2022).

Em uma breve observação no quadro desenvolvido por Lopes e Lemos (2019) identificamos alguns serviços que não estão mais em operação. É o caso, por exemplo, da Afroflix – plataforma de acesso gratuito com conteúdo escrito, dirigido e/ou protagonizado por pessoas negras⁷; da EnterPlay – plataforma que reúne TV via internet (canais abertos e por assinatura), VoD e *streaming* de música⁸; e do Telecine Play – plataforma de *streaming* do canal de TV por assinatura Telecine, que foi incorporado à GloboPlay em 2021. Há, também, plataformas que não foram citadas pelas autoras pois só entraram em operação do Brasil posterior à publicação da pesquisa, como é o caso da Disney+ e StarzPlay, por exemplo.

É muito provável que ao realizar um novo mapeamento encontraríamos um número divergente dos dados trazidos nessa pesquisa, podendo ser maior ou menor. Esse fator está ligado a variadas questões, desde as características de mutabilidade do atual ecossistema midiático até as lógicas capitalistas de (re)organização desse mercado. Vale salientar, como é levantado por Ladeira (2013), que o modelo de negócio das plataformas de *streaming* audiovisual ainda não é algo definitivo,

7. Até 10 de junho de 2022 o site <http://www.afroflix.com.br/> estava inacessível. As últimas publicações nas redes sociais oficiais da plataforma, Facebook e Instagram, foram feitas em 2019.

8. Até 10 de junho de 2022 o site <http://www.enterplay.com.br/> estava inacessível. As últimas publicações nas redes sociais oficiais da plataforma, Facebook e Instagram, foram feitas em 2019.

existem pontos em comum que caracterizam esse serviço, no entanto, o que há, de fato, é uma busca por maneiras viáveis desse negócio.

Tal cenário corrobora, portanto, para uma multiplicidade de modelos de negócios. Quanto ao acesso ao catálogo de produções, a maioria das plataformas recorre aos modelos: AVoD (*Video Advertising on Demand*) – acesso grátis, mas com inserção de publicidades; SVoD (*Subscription Video on Demand*) – acesso por meio de assinatura mensal ou anual; e TVoD (*Transacional Video on Demand*) – pagamento por um produto específico que pode ser ao vivo ou gravado (nesse caso geralmente é estabelecido um período limite para o acesso). Há ainda, o PVoD (*Premium Video on Demand*) – acesso a conteúdo exclusivo, geralmente filmes, disponibilizado em uma única plataforma a partir de um pagamento adicional⁹.

Apesar da maior parte dos serviços de *streaming* audiovisual ser paga, existem plataformas com acesso gratuito, como é o caso da LGBTFlix – plataforma ligada ao coletivo político #VoteLGBT¹⁰, que disponibiliza filmes dirigidos por cineastas LGBTQIA+ e/ou com a temática que envolve a comunidade – e do Itaú Cultural Play – plataforma ligada ao Itaú Unibanco¹¹, que disponibiliza produções audiovisuais brasileiras. No entanto, ainda que ambas disponibilizem o conteúdo gratuitamente, essas plataformas têm suas diferenças operacionais que

9. Esse modelo começou a ganhar força com o fechamento das salas de cinema na pandemia iniciada em 2020.

10. O #VoteLGBT é uma organização que, desde 2014, busca aumentar a representatividade de pessoas LGBTQ+ em todos os espaços, principalmente na política (<https://votelgbt.org/>)

11. Itaú Unibanco é o maior banco brasileiro criado a partir da fusão entre o Banco Itaú e o Unibanco, duas das maiores instituições financeiras do país, resultando no maior conglomerado financeiro do hemisfério sul e num dos 20 maiores do mundo em valor de mercado.

já começam pelo acesso, visto que na LGBTFlix o usuário não precisa fazer qualquer tipo de cadastro¹², já no Itaú Cultural Play é preciso criar login e senha para acessar o conteúdo.

Há plataformas que mesclam esses modelos, como é o caso da GloboPlay que disponibiliza uma parte do conteúdo a partir do AVoD e o acesso completo ao catálogo pelo SVoD. Em ambas as modalidades de acesso é preciso que o usuário se cadastre na plataforma. O YouTube também explora esses dois modelos junto com o TVoD. No entanto em seu formato gratuito (AVoD) o serviço possibilita, mas não exige cadastro para a visualização de vídeos, já na versão Premium (SVoD e TVoD) é preciso ter uma conta vinculada a plataforma.

Além das formas de acesso ao catálogo, há outras variáveis que diferenciam os modelos de negócios dessas plataformas. No entanto, não cabe a esta pesquisa construir essa categorização. Tal recorte configura-se como relevante pois, ao apresentar as possibilidades de acesso que o mercado oferece aos usuários, sinaliza para os modelos de financiamento desses serviços. Portanto, as informações apresentadas até aqui buscam apresentar um breve panorama de como os serviços de *streaming* estão endereçados no mercado audiovisual brasileiro.

Reempacotando o que foi desempacotado

Muitos sucessos de audiência na TV linear estão disponíveis em serviços de *streaming* audiovisual com operações no Brasil. O drama

12. Ao acessar a LGBTFlix identificamos que a plataforma na verdade faz um compilado de produções com a temática trabalhada pelo coletivo da qual se origina. Portanto, o catálogo do serviço é composto por produções disponibilizadas gratuitamente e alocadas em sites de compartilhamento de vídeos (como YouTube e Vimeo).

médico “Greys’ Anatomy” (ABC) pode ser visto em quatro plataformas: GloboPlay, Star+, Amazon Prime Vídeo e Uol Play.¹³; o *sitcom* “Todo mundo odeia o Chris” (CBS) em cinco *players*: GloboPlay, Amazon Prime Video, HBO Max e Paramount+ e Oi Play; o drama criminal “Dexter” (CBS) está no catálogo de quatro serviços: GloboPlay, Amazon Prime Video, Paramount+ e HBO Max.¹⁴

Como os exemplos sinalizam, se formos comparar o catálogo das plataformas de *streaming* audiovisual vamos encontrar dezenas, e quem sabe centenas, de obras do acervo televisivo, assim como do cinematográfico, que se repetem. Esse processo faz parte da operacionalização desses serviços em escala mundial. Afinal, quando a Netflix desbrava esse mercado em 2007, era uma espécie de “locadora online”, e só em 2012 é que a empresa lançou suas primeiras produções com o selo Original Netflix.

Hoje, ainda que a produção de Originais seja uma tendência, em uma breve navegação pelos catálogos das maiores plataformas de *streaming* do Brasil, observa-se a predominância de produções já veiculadas na TV linear.¹⁵ Como Johnson (2019) pontua, embora muitos desses *players* tenham procurado originar seu próprio conteúdo, eles ainda dependem significativamente do acervo da televisão para preencher seus serviços, baseando seus modelos de negócios na capacidade de licenciar conteúdo da “antiga” televisão. Não é do interesse desses

13. No Uol Play a série pode ser assistida através do canal Sony, que está disponível para os assinantes da plataforma.

14. Até o desenvolvimento desta pesquisa, junho de 2022, as obras estavam disponíveis nas plataformas citadas.

15. Frisa-se que, quando falamos em “maiores plataformas de *streaming* do Brasil” referimo-nos aos serviços com os maiores números de usuários e/ou aqueles ligados a conglomerados midiáticos.

agentes, portanto, minar completamente um mercado secundário de conteúdo televisivo.

Portanto, os agentes da TV linear estendem suas operações, direta ou indiretamente, para as operações em OTT. Sendo assim, enquanto novas práticas surgem, as tradicionais vão sendo reconfiguradas conforme as atuais lógicas capitalistas. E, para sobreviver e ocupar espaço nesse mercado cada vez mais competitivo, é preciso investir nesses arranjos entre os *players* que atuam nesse setor. As parcerias e diálogos entre esses serviços são necessárias para a manutenção e, inclusive, para a fomentação desse setor.

Tomemos como exemplo a Netflix que é categorizada por Johnson (2019)¹⁶ como uma *online native*. Supomos que ela perdesse todos ou grande parte de seus contratos de distribuição e, assim, o seu catálogo passasse a disponibilizar majoritariamente ou totalmente produções Originais. Nesse cenário hipotético seria mais difícil para a Netflix confrontar os *players* ligados aos grandes conglomerados midiáticos – que detém um vasto acervo de produções já veiculadas na TV linear. Esse é, inclusive, um dos principais fatores para o investimento massivo da Netflix em produções Originais, visto que, conforme as empresas ligadas ao setor de mídia vão criando as suas próprias plataformas de *streaming*, os contratos de distribuição com a Netflix, e demais serviços, não são renovados.

16. Johnson (2019) classifica as plataformas de streaming audiovisual em três categorias: 1) *TV natives* (serviços oriundos de empresas de comunicação “tradicional”. Ex: GloboPlay, Disney+); 2) *Online natives* (serviços oriundos de empresas relacionadas a serviços de internet. Ex: Netflix, Prime Video); 3) *Content native* (serviços que se concentram em um conteúdo/nicho específico. Ex: Univer Vídeo; Darkflix).

Visualiza-se, então, uma interdependência funcional entre esses agentes. Plataformas de *streaming* beneficiam-se da recirculação de programas televisivos em seus catálogos e os canais da TV linear encontram um outro espaço para o escoamento do seu acervo. Além dessa prática, que envolve os já conhecidos acordos de distribuição e licenciamento, outra estratégia vem sendo revisitada e reconfigurada, o empacotamento.

Com a variedade de plataformas de *streaming* disponíveis no mercado a prática do empacotamento tem sido uma solução viável para fortalecer parcerias, baixar as taxas e, conseqüentemente, atrair mais clientes. A Claro tem variações de pacotes com telefonia móvel, internet, TV por assinatura e plataformas de *streaming*¹⁷. O Mercado Livre – empresa de *marketplace* – oferece pacotes com descontos em produtos, frete grátis e acesso a plataformas de *streaming*¹⁸ (Imagem 01). A Amazon oferece pacotes ligados ao seu *marketplace* (Amazon.com.br), como frete grátis, o acesso ao seu *player* (Prime Video), a outros serviços de *streaming* e a canais da TV linear (disponíveis como canais dentro do Prime Video)¹⁹.

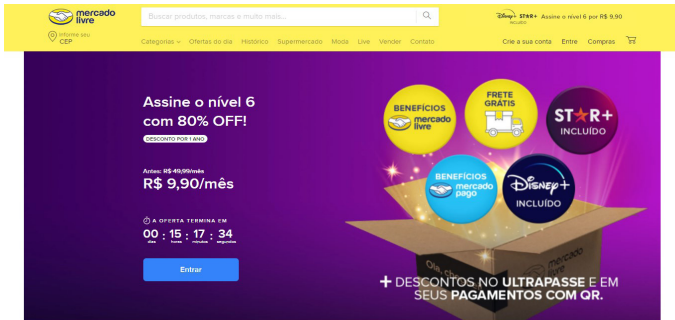
17. No site da empresa há variações de ofertas com as seguintes plataformas: Netflix, GloboPlay, HBO/HBO Max; Paramount+ e Telecine.

18. No site da empresa há variações de ofertas com as seguintes plataformas: Disney+, Star+, HBO Max e Paramount+.

19. No site da empresa a categoria “Canais” oferece pacotes com as seguintes plataformas e canais da TV linear: Discovery+, Premiere, StarzPlay, Paramount+, MGM, Looke, Adrenalina Pura, Reserva Imovision, Noggin, Love Nature, Stingray All Good Vibes. Pacotes consultados em maio de 2022.

Imagem 01

Pacotes do Mercado Livre



Nota. Print screen de <https://www.mercadolivre.com.br/> feito em junho de 2022.

Como pode ser visto nos exemplos citados, esses empacotamentos não envolvem apenas as plataformas de *streaming* audiovisual e/ou os agentes envolvidos com a TV linear, mas também empresas de outros setores, como é o caso do Mercado Livre (Imagem 01). Pontuamos que, as ofertas citadas são um pequeno recorte de um universo com as mais diversas práticas de empacotamentos de serviços.

Diante dessas operações, surge a seguinte indagação: A oferta de pacotes entre plataformas/serviços diferentes não estaria revisitando e, assim, reconfigurando práticas de empacotamento da TV por assinatura? Afinal, como foi colocado, o empacotamento faz parte de um dos quatro segmentos que compõem a cadeia de valor da TV por assinatura brasileira. Salienta-se que, falamos em uma reconfiguração, ou seja, obviamente as particularidades dessas plataformas (que envolvem questões tecnológicas, de uso, regulatórias etc.) implicam nessa atuação e devem ser ponderadas.

É partir dessas operações que recorreremos à noção de (re)empacotamento de Wolff (2015), que nada mais é do que esse momento em que, diante da descentralização de conteúdo, os agentes ligados ao mercado de *streaming* audiovisual firmam parcerias para ofertar pacotes de assinaturas aos clientes. O termo discutido por Wolff não compreende toda a complexidade das práticas de empacotamento operacionalizadas pelos agentes desse setor. No entanto, funciona como um balizador para que possamos observar e compreender a atuação do nosso objeto empírico, os planos de assinatura da GloboPlay.

Os planos de assinatura da GloboPlay

Dentre as plataformas nacionais, a GloboPlay destaca-se no mercado de *streaming* audiovisual, tanto em número de usuários quanto em relação a vasta produção e distribuição de conteúdo. Em entrevista para o site estadunidense Deadline, Erick Bretas - Diretor de Mídia e Conteúdo do Grupo Globo - revelou que em 2020 a plataforma chegou a 30 milhões de usuários e transmitiu 100 milhões de horas mensais de conteúdo (Grater, 2021). Vale salientar que a GloboPlay permite o acesso ao seu catálogo a partir do modelo AVoD e SVoD, ou seja, parte do conteúdo é disponibilizada gratuitamente, mas a grande maioria é paga. No entanto, a empresa não divulga dados que distinguem entre o número de usuários não pagantes e usuários pagantes.

O Grupo Globo, responsável pela GloboPlay, faz parte do rol de empresas oligárquicas que compõem o mercado de mídia brasileiro. Líder de audiência na TV aberta, com a TV Globo, o conglomerado tem operações expressivas na TV por assinatura. Na última pesquisa sobre o mercado brasileiro de TV por assinatura, feita em 2015, a Ancine

divulgou que o Grupo Globo tinha 61 canais, sendo a empresa com o maior número de canais, 30,7% do total, seguida pela Time Warner (hoje chamada WarnerMedia) com 58 canais, 29,1% (Ancine, 2015). O grupo ainda atua no setor cinematográfico com a empresa Globo Filmes, expandindo suas operações para todas as frentes do audiovisual brasileiro.

Quando as plataformas de *streaming* começam a impactar a TV linear, o Grupo Globo passa, então, a investir nesse mercado. Em 2015 a GloboPlay entra no ar e diversas estratégias de complementaridade de exibição com a TV aberta foram exploradas (Mungiolli et al., 2018). O que no início parecia apenas um meio de expansão da grade da TV Globo e dos canais da TV por assinatura, logo adquiriu identidade e espaço no mercado de *streaming* brasileiro.

Além do vasto acervo da televisão brasileira, o serviço vem produzindo obras com o selo Original GloboPlay, ou seja pensadas e projetadas para o *streaming*. O *know-how* da Globo no mercado nacional e o foco de atuação no público brasileiro (a plataforma está expandindo suas operações para outros países, mas sempre destaca que o seu objetivo é atingir os brasileiros que estão no exterior) são elementos que distinguem a GloboPlay tanto dos *players* nacionais quanto das plataformas estrangeiras em operação no país.

Uma das grandes viradas da história da GloboPlay acontece quando, a partir de 2017, ela deixa de ser apenas um serviço *catch-up*²⁰

20. *Catch-up* refere-se à disponibilização dos programas exibidos no canal de sinal aberto de maneira não linear, ou seja, conteúdos que podem ser assistidos na plataforma de *streaming* fora da grade televisiva, em qualquer horário. Essa modalidade, a *catch-up TV*, surge com os operadores de TV por assinatura que deixam a programação gravada e disponível para os usuários por um período, geralmente sem cobrar taxa extra.

da TV Globo e passou a incluir filmes e séries produzidos por outros estúdios “investiu em um novo CRM; apostou na venda direta de serviços Globo, com Premiere, Telecine e Combate comercializados nessa estrutura direta e houve um foco no aumento da capilaridade de vendas via terceiros, como Google, Apple e Vivo” (Toledo, 2020, par. 3). Durante o evento 5x5 TECSummit em 2020²¹, Teresa Penna, diretora de soluções para produtos e serviços digitais da Globo, disse que a GloboPlay naquele momento combinava três grandes variáveis: “catálogo extenso e versátil; diversas formas de empacotamento, com a opção dos canais da Pay TV ao vivo, por exemplo; e diferentes periodicidades de pagamento, como mensal, anual e bianual” (Toledo, 2020, par. 4).

Os primeiros pacotes de assinatura ofertados pela plataforma GloboPlay contemplavam os canais da TV aberta e da TV por assinatura do Grupo Globo. Ou seja, a plataforma representa uma nova janela de escoamento para as produções da TV linear e, conseqüentemente, para aumentar a rentabilidade. Em sua participação no Pay-TV Forum 2022²², Erick Bretas pontuou que a estratégia da Globo tem sido dividir a conta entre as janelas. No evento Bretas disse: “Temos a virtude de ter TV aberta, TV paga e streaming. Dividimos a conta entre as diversas janelas. Já estávamos fazendo isso entre Globoplay e TV Globo e agora levamos para Globoplay e os canais pagos” (Lauterjung, 2022, par. 2).

Em novembro de 2020 a Disney+ chegou ao Brasil e anunciou parcerias com a GloboPlay, a Vivo o Mercado Livre e o Bradesco. Sobre essa ação Erick Bretas pontua que seguir com essas parcerias é

21. Evento on-line resultante realizado pela Convergência Digital, Mobile Time, Tele. Síntese, Teletime e TI Inside.

22. O Pay-TV Forum é principal encontro dedicado ao mercado de TV e conteúdos por assinatura no Brasil.

uma estratégia da empresa. “Buscamos a complementariedade. Alguns serviços complementam com o que não temos. O Disney+ é complementar – produz conteúdos que a Globo não produz e não tem intenção de produzir.” (Lauterjung, 2022, par. 8).

No recorte temporal desta pesquisa, maio de 2022, a GloboPlay possuía dezoito planos de assinaturas, sendo oito planos individuais e dez combos – pacotes com a acesso à GloboPlay mais outro(s) serviço(s). No Quadro 01 apresentamos as ofertas de planos de assinatura da GloboPlay²³. Na primeira parte (Planos Individuais) trazemos seis dos oito planos, visto que os outros dois, Globo Mais e Cartola (o primeiro referente ao acesso a jornais e revistas da Editora Globo; o segundo referente a benefícios para usuários do jogo eletrônico Cartola FC) não atuam no segmento audiovisual. Como poder ser observado no Quadro 01, cinco Planos Individuais adquiridos na GloboPlay referem-se a outros produtos do Grupo Globo enquanto o um desses planos é composto por uma plataforma estrangeira, a StarzPlay (plataforma ligada a Starz Entertainment).

23. Planos disponíveis na plataforma GloboPlay em 19 de maio de 2022.

Quadro 01

Planos de assinatura da GloboPlay em maio de 2022

OFERTAS DE PLANOS DE ASSINATURA NA PLATAFORMA GLOBOPLAY			
PLANOS		CANAIS DA TV LINEAR (Grupo Globo)	SERVIÇOS EXTRAS (Sem custo adicional)
INDIVIDUAIS	GloboPlay	TV aberta (02 canais)	Deezer Premium (01 ano) Apple TV+ (03 meses)
	Giga Gloob	-	Jogos infantis
	StarzPlay	-	-
	Telecine	-	Meia entrada em cinemas Kinoplex e UCI
	Combate	-	-
	Premiere	-	-
COMBOS	GloboPlay e Disney+	TV aberta (02 canais)	Deezer Premium (01 ano) Apple TV+ (03 meses)
	GloboPlay e Canais ao vivo	TV aberta (02 canais) TV por assinatura (17 canais)	Deezer Premium (01 ano) Apple TV+ (03 meses)
	GloboPlay, Canais ao vivo e Disney+	TV aberta (02 canais) TV por assinatura (17 canais)	Deezer Premium (01 ano) Apple TV+ (03 meses)
	GloboPlay e StarzPlay	TV aberta (02 canais)	Deezer Premium (01 ano) Apple TV+ (03 meses)
	GloboPlay e Discovery+	-	Deezer Premium (01 ano) Apple TV+ (03 meses)
	GloboPlay e Telecine	-	Deezer Premium (01 ano) Apple TV+ (03 meses) Meia entrada Kinoplex e UCI
	GloboPlay, Canais ao vivo e Telecine	TV aberta (02 canais) TV por assinatura (17 canais)	Deezer Premium (01 ano) Apple TV+ (03 meses)
	GloboPlay e Premiere	TV aberta (02 canais)	Deezer Premium (01 ano) Apple TV+ (03 meses)
	GloboPlay, Canais ao vivo e Premiere	TV aberta (02 canais) TV por assinatura (17 canais)	Deezer Premium (01 ano) Apple TV+ (03 meses)
	Telecine e Premiere	-	-

Nota. Produzido pelos autores com base nos planos disponibilizados na GloboPlay em maio de 2022.

Na segunda parte do Quadro 01 (Combos), apresentamos os dez pacotes ofertados pela plataforma. Ao analisar esses pacotes de assinatura, estabelecemos três parâmetros: 1) Combos ligados a outros veículos do Grupo Globo e/ou a empresas estrangeiras; 2) Combos com que oferecem acesso a TV linear (TV aberta e/ou TV por assinatura); 3) Combos que oferecem serviços extras (sem custo adicional).

Em nossa análise observamos que os pacotes da GloboPlay são vinculados a canais da TV linear do Grupo Globo (TV aberta e/ou TV por assinatura) e a outros serviços de *streaming* de empresas estrangeiras (Disney+, Discovery+, StarzPlay, Apple TV+ e Deezer). Identificamos que essas empresas têm operação no Brasil, mas quando contratadas em conjunto com a GloboPlay o valor total do pacote é mais vantajoso do que a assinatura individual dessas plataformas. Ou seja, o cliente que contrata esse pacote tem acesso aos catálogos de ambas as plataformas, mas elas funcionam de forma independente.

Encontramos nesse parâmetro três tipos de empacotamento na plataforma GloboPlay. Dentre os dez pacotes ofertados, seis são ligados a canais da TV linear do Grupo Globo – 1) GloboPlay + Canais ao vivo; 2) GloboPlay + Telecine; 3) GloboPlay + Canais ao vivo + Telecine; 4) GloboPlay + Premiere; 5) GloboPlay + Canais ao vivo + Premiere; 6) Telecine + Premiere – três são ligados a plataformas estrangeiras – 1) GloboPlay + Disney+; 2) GloboPlay + Discovery+; 3) GloboPlay + StarzPlay – e um dos combos une essas duas esferas – 1) GloboPlay + Canais ao vivo + Disney+.

Voltando ao Quadro 01, para analisar o segundo parâmetro que estabelecemos – combos com que oferecem acesso a TV linear (TV aberta e/ou TV por assinatura) – observamos que dos dez combos

disponibilizados nas plataformas três não oferecem acesso aos produtos da TV linear do Grupo Globo. Dentre os sete que ofertam esse serviço, quatro dão acesso aos canais da TV aberta + TV por assinatura (equivalente a 57,1%) e três permitem o acesso apenas aos canais da TV aberta (equivalente a 42,9%).

Quanto ao terceiro parâmetro aqui demarcado, nos referimos a oferta de serviços extras sem custo adicional. Dentre os dez pacotes, nove disponibilizam esses serviços que compreendem a assinatura de um ano do Deezer – serviço de *streaming* de áudio – e três meses da Apple TV+ – plataforma de *streaming* audiovisual ligada à Big Tech Apple. Em um pacote específico (GloboPlay + Telecine) além desses serviços há a oferta de meia entrada em cinemas Kinoplex e UCI.

A partir desse mapeamento, pontuamos duas considerações principais: 1) as plataformas de *streaming* audiovisual também funcionam como uma extensão da TV linear; 2) essa lógica de (re)empacotamento é operacionalizada pelos e entre os grandes *players* – ou seja, são as empresas ligadas a grupos de mídia, que, inclusive, já lançavam mão dessas práticas antes das mídias digitais e da internet, que fazem arranjos e acordos entre si. Portanto, a interconexão entre ecossistemas (TV linear e *streaming*) propicia novas territorialidades da acumulação, que têm se mostrado um negócio viável para a lógica capitalista (Lopes, 2013).

Considerações Finais

O trajeto percorrido até aqui revela que para compreender as relações entre televisão e *streaming* é preciso levar em consideração a instabilidade e mutabilidade desses mercados, que são maximizadas pelas possibilidades das mídias digitais. Observando esses mercados,

que, de maneira geral, são envolvidos pelo setor audiovisual, pelo prisma de uma ecologia interconectada (Van Dijck, 2013), visualiza-se que esses agentes operam em “imitações” mútuas. Ou seja, assim como a televisão linear aproxima-se da mídia digital, nesse caso do *streaming*, a mídia digital também reproduz e reconfigura operacionalizações da mídia “tradicional”.

Ampliando o olhar sobre o contexto em que a GloboPlay está inserida, considerando o projeto Uma Só Globo²⁴, acreditamos que uma das principais estratégias do Grupo Globo seja disponibilizar uma plataforma que reúne a possibilidade de consumo da TV aberta, da TV por assinatura e das produções planejadas para o *streaming*. Salientamos que, essa práxis é implementada em decorrência da operacionalização hegemônica que o Grupo Globo exerce no mercado de mídia brasileiro. Assim, a operacionalização da Globo baseia-se em uma economia de escopo que, dentre outros fatores, garante redução de custos de transação, acesso a uma quantidade maior e mais eficiente de informações (através da atuação dos algoritmos), permitindo, inclusive, o desenvolvimento de estratégias de fidelização do usuário, fazendo com que a empresa conquiste importantes vantagens competitivas e posições de mercado (Lopes, 2013).

Dentre os pacotes ofertados pela GloboPlay, até maio de 2022, observa-se que a plataforma investe nos produtos da própria empresa, os canais da TV linear (aberta e fechada), e em parcerias com grupos internacionais com bastante expressividade no setor midiático (Disney+,

24. O projeto “Uma Só Globo” refere-se à reorganização das estruturas do Grupo Globo. Objetivando se tornar uma media tech, o conglomerado unificou a TV Globo, Globosat, GloboPlay e Globo.com, atuando na TV aberta, TV por assinatura e streaming.

Discovery+ e StarzPlay). Ao menos em relação aos pacotes de assinatura, não há diálogo entre a GloboPlay e os serviços “menores” desse setor, os mais nichados e/ou não ligados a grupos midiáticos ou grandes empresas.

Atentando para a multiplicidade de plataformas de *streaming* audiovisual que estão em operação no Brasil, segundo os dados que apresentamos são mais de 60, observamos que um pequeno grupo lança mão de práticas de (re)empacotamento a partir de parcerias com outros *players*. E esse grupo é composto, basicamente, pelas mesmas empresas que já dominavam o setor audiovisual antes da mídia digital.

Essas práticas de em (re)empacotamentos estão sendo observadas a nível mundial no setor de *streaming*. A GloboPlay, segue, então, essa tendência. No entanto, ao passo que essa lógica impõe estratégias de cooperação e complementaridade ao mesmo tempo significa barreiras à entrada aos concorrentes. Esse cenário fortalece, portanto, a atuação oligopólica dos antigos grupos midiáticos – Globo, Disney, Paramount etc. – e dos novos agentes que investem no setor audiovisual – Apple, Amazon, Netflix etc.

Há alguns *players* fora da atuação oligopólica que conseguem adentrar nesse ecossistema e conquistar um número de consumidores que viabilize o negócio – isso acontece principalmente nas plataformas nichadas, como é o caso do *streaming* de produções do gênero terror, Darkflix. No entanto, devido as barreiras à entrada, dificilmente essa plataforma conseguiria operacionalizar a lógica de (re)empacotamento sendo ela a “empacotadora”. Por exemplo, a Reserva Imovision – plataforma nichada de filmes *cult* ligada a distribuidora de filmes Imovision

– foi incorporada ao serviço “Canais” do Prime Vídeo, ou seja, faz parte dos pacotes ofertados pelo serviço da Amazon.

Resgatando a lógica da TV por assinatura brasileira, que é dividida em: 1) produção; 2) programação; 3) empacotamento; 4) distribuição, esses *players* “menores” ocupam os dois primeiros pontos – na verdade, a maioria consegue atuar apenas no segundo, visto que grande parte desses serviços distribuem o conteúdo licenciado, poucos investem em produções originais – enquanto os “grandes” *players*, como é o caso do Prime Vídeo, dominam toda essa cadeia. Um dos fatores que favorece esse controle de todo o processo é a desregulamentação do setor de *streaming* no país. Como foi apontado, o Brasil é uma das principais rotas das plataformas de *streaming*, no entanto é um dos poucos países, dentre esses mercados, em que não há qualquer aparato legal que regule a atuação desses serviços.

Trazendo uma abordagem ecológica da mídia, compreendemos o ecossistema midiático marcado por uma permanente mutabilidade em que os dispositivos carregam traços de formulações anteriores. Identificamos, assim, práticas de empacotamento da TV por assinatura revisitadas e reconfiguradas em (re)empacotamentos pelas plataformas de *streaming* audiovisual. Inferimos, no entanto, que são as plataformas ligadas a grupos de mídia, como a GloboPlay, ou a grandes empresas que passam a investir nesse setor – como a Amazon – que conseguem operacionalizar essa estratégia e, assim, dominar toda a cadeia do setor.

Portanto, na ambiência de convergência midiática, mobilidade e conectividade, padrões oriundos de lógicas capitalistas, já estabelecidos anteriormente pelo setor de mídia, vêm se repetindo. Como Lopes (2013, p. 46) sublinha, esse cenário “tornou possível a recuperação de

uma certa economia de escala (ainda que agora assentada sobre serviços variados) e, sobretudo, a intensificação de economias de escopo.”

Referências

Ancine. (2015). *TV por Assinatura no Brasil: aspectos econômicos e estruturais*. https://www.gov.br/ancine/pt-br/oqa/publicacoes/arquivos.pdf/estudo_tv paga_2015.pdf

Ancine. (2019). *Vídeo sob demanda: análise de impacto regulatório*. 2019. https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/atribuicoes-ancine/regulacao/relatorio_de_analise_de_impacto_-_vod.pdf/view

Fernandes, V. O. (2018). *Regulação de serviços over-the-top (OTT) e pós-convergência tecnológica: uma análise do regime jurídico setorial de serviços OTT de voz nos EUA e no Brasil* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília].

Finder. (2021). *Serviços de streaming mais populares: mais da metade da população tem pelo menos um serviço de streaming*. <https://www.finder.com/br/streaming-estatisticas>

Flesch, J. N. (2022, 20 de maio). Há 62 plataformas de streaming em operação no Brasil. *Tele Síntese*. <https://www.telesintese.com.br/ha-62-plataformas-de-streaming-em-operacao-no-brasil/>

Grater, T. (2021, 19 de janeiro). How brazilian TV giant Globo is planning to compete with Netflix & Amazon in the streaming war. *Deadline*. <https://deadline.com/2021/01/how-brazilian-tv-giant-globo-is-planning-to-compete-with-netflix-amazon-in-the-streaming-war-1234676055/#comments>

- Johnson, C. (2017). Beyond catch-up: VoD interfaces, ITV Hub and the repositioning of television online. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, 12(2), 121-138.
- Johnson, C. (2019). *Online TV*. Routledge.
- Ladeira, J. M. (2013). Negócios de audiovisual na internet: uma comparação entre Netflix, Hulu e iTunes-AppleTV, 2005-2010. *Contracampo*, 26(1), 145-162.
- Lauterjung, F. (2022, 25 de agosto). Globo explora múltiplas janelas para ter rentabilidade. *Tele Viva*. <https://telaviva.com.br/04/08/2022/globo-explora-multiplas-janelas-para-ter-rentabilidade/>
- Lei nº 12.485, 2011, 12 de setembro. *Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado*. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12485.htm
- Lobato, R. (2018). Rethinking international TV flows research in the age of Netflix. *Television and New Media*, 19(3), 241-256.
- Lopes, R. S. (2013). A convergência digital e os desastros do sistema mundo capitalista. In J. M. de Carvalho, A. Magnoni, & M. Y. Passos (Orgs.), *Economia política da comunicação: digitalização e sociedade*. Cultura Acadêmica.
- Lopes, M. I. V., & Lemos, L. P. (2019). Brasil: Streaming, tudo junto e misturado. In M. I. V. de Lopes, & G. O. Gómez (Orgs.), *Modelos de distribuição da televisão por internet: atores, tecnologias, estratégias*. Sulina.

- Ministério das Comunicações. (2020). *GT-SEAC: minuta de relatório para discussão com a sociedade*. <https://www.gov.br/mcom/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/programas-projetos-aco-es-obras-e-atividades/RelatrioFinalGTSeAC.pdf>
- Mungioli, M. C. P., Ikeda, F. S. M., & Penner, T. A. (2018). Estratégias de streaming de séries brasileiras na plataforma Globoplay no período de 2016 a 2018. *GEMInIS*, 9(3), 52-63.
- Toledo, M. (2020). GloboPlay investe em catálogo, empacotamento e periodicidade de pagamento. *Teletime*. <https://teletime.com.br/11/12/2020/globoplay-investe-em-catalogo-empacotamento-e-periodicidade-de-pagamento/>
- Van Dijck, J. (2013). *The culture of connectivity: a critical history of social media*. Oxford University Press.
- Wolff, M. (2015). *Televisão é a nova televisão: um triunfo da velha mídia na era digital*. Editora Globo.
- Yin, R. K. (2015). *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Bookman.

SHIPPERS DE REALITY SHOWS: GERANDO FANFICS NO MUNDO REAL

*Bruno Jareta de Oliveira¹
Glauco Madeira de Toledo²*

Comprar o registro de uma estrela, promover vaquinhas para adquirir itens de luxo e alugar espaço num telão da Times Square, em Nova Iorque, para exibição de um vídeo. Tudo para presentear e homenagear um casal de um *reality show*. Essas ações foram pensadas e promovidas por uma parcela do público do Big Brother Brasil 23 conhecida como ‘DocShoes’, torcedores da dupla composta pela médica Amanda Meirelles (*doc*) e pelo lutador conhecido como Cara de Sapato (*shoes*). Tais fatos exemplificam o fenômeno objeto desta pesquisa: os *shippers*

-
1. Docente da Universidade Estadual Paulista - UNESP. Doutor e mestre em Comunicação pela Unesp. bruno.jareta@unesp.br
 2. Doutor em Comunicação pela Univ. Anhembi Morumbi. Bolsista CAPES - PROSUP. Apresentador e comentarista do Podcast Cliffhangers. Professor da UNIFRAN. Professor do Centro Universitário Unifafibe glaucot@yahoo.com

de *realities*. *Shipper* é uma gíria usada para designar pessoas que torcem por uma determinada união afetiva entre dois sujeitos. O *ship* de Amanda e Cara de Sapato é especialmente notável pois não houve, na prática, uma relação romântica entre os dois durante a convivência no programa da Rede Globo. Em determinado momento houve um esboço dessa possibilidade, mas ela nunca se concretizou no confinamento. Para a torcida DocShoes, no entanto, foi o suficiente para constituir uma mobilização extremamente potente e que, em partes, explica a popularidade da médica que acabou vencendo a edição mesmo sendo pouco participativa nas dinâmicas da casa.

Apesar de não ser um fenômeno novo e de historicamente ser muito presente na fruição de ficção, esse tipo de atuação tem ganhado evidência nos últimos anos pelo notável poder de ação que a articulação dos *shippers* tem promovido dentro e o fora dos *realities*, e por ser atribuído a eles uma espécie de deterioração da qualidade das relações entre os diferentes perfis de públicos nas redes sociais - ambientes que são amplamente utilizados na experiência de assistir à *reality shows*. Compreender os programas de entretenimento da televisão é essencial para entender a dinâmica da mídia no Brasil. Segundo Orozco (2014), a televisão, em suas diversas formas, desempenha um papel central no cenário audiovisual, sendo uma fusão de linguagem e estética que possui a habilidade de se conectar com o público e interpretá-lo em níveis midiáticos e sociais. Dada a importância dos *reality shows* como um gênero televisivo contemporâneo crucial, a área da Comunicação não pode ignorá-los. Esses tipos de programas estão estrategicamente integrados nas programações de várias emissoras e examinar suas dinâmicas comunicacionais é fundamental para os estudos de televisão no

ambiente midiático atual. Ao examinarmos os hábitos de consumo de mídia relacionados a esse tipo de programa, estamos também analisando as características da sociedade brasileira em si. Canclini (1997) afirma que o desempenho dos indivíduos enquanto cidadãos está relacionado às suas referências artísticas, comunicacionais, e às formas de se informar e entreter preferidas. Na perspectiva televisiva, do mesmo modo que a ficção e telejornais, por exemplo, têm papel nas experiências de vida da sociedade, é razoável concluir que os programas de variedades, neste caso os *reality shows* e sua constância nas programações, também constituem e refletem a formação cidadã das pessoas.

De caráter exploratório, esta pesquisa propõe abordar a temática pelo viés das dinâmicas comunicacionais que engendram tais modos de acompanhar esse tipo de programação televisiva. A partir de autores que discutem a cultura de fãs, sobretudo no consumo de obras audiovisuais, adota-se como *corpus* eventos decorrentes das edições do Big Brother Brasil 21, 22 e 23. Sendo o programa um dos *reality shows* mais significativos em audiência, longevidade e tendências, olhar para o assunto a partir dele é entender aspectos fundamentais da comunicação midiática brasileira.

Os *shippers* em *reality shows*

O termo '*shipper*' vem da palavra inglesa *relationship* (relacionamento), e começou com os fãs de Arquivo X (1993-2018). Muitos daqueles espectadores torciam por um envolvimento romântico entre os protagonistas, agentes Mulder e Scully. Passaram a ser referenciados como *relationshipippers*, que depois foi encurtado para *R'shippers*, e por fim *shippers* (Wax, 2018). Nos *fandoms* de língua portuguesa, utiliza-se

inclusive o verbo ‘*shipar*’ para dizer que se torce pela formação de determinado casal, ‘*trisal*’, enfim. Existe também um grupo oposto ao dos *shippers*, denominado *Noromo (no-romance)*, embora por aqui seja menos usual. Há *shippers* para qualquer situação em que se possa idealizar a formação de um casal, seja ele ficcional ou não, de produto audiovisual ou não. Mangás, novelas, celebridades e livros estão todos dentro do escopo possível para cair na mira do *ship*.

O fenômeno dos *shippers* no Big Brother Brasil se organiza em função de um discurso televisual interativo. Os capítulos diários são a ‘nave-mãe’ da experiência, ou seja, os disparadores oficiais das jornadas narrativas construídas a partir da convivência e competição entre participantes em confinamento. O componente interativo se dá pelo fato do programa contemplar em seu formato a participação do público que, via instrumentos como votação e comentários em plataformas digitais, possui uma determinada agência sobre conteúdo exibido na TV. É perceptível num primeiro olhar ao menos três agentes principais em um *reality* como o Big Brother Brasil: o programa, os participantes e o público. O primeiro é constituído pela figura institucional da emissora e pela direção da atração. O segundo pelo conjunto de pessoas que, pelos mais variados motivos, assinam um contrato para participarem da competição televisionada. E o último é composto pela audiência, bastante heterogênea e que vive sua experiência com o programa em diferentes modalidades de fruição e dedicação. Parte desse público é composto historicamente pelos potenciais *shippers*, ou seja, fãs que identificam alguma possibilidade de relacionamento afetivo mais intenso entre dois participantes e que não demoram para se organizarem em comunidades *online* via redes sociais, batizarem a união com uma alcunha que

costuma ser uma junção dos nomes e, então, engajarem uma torcida bastante enérgica para que tal casal seja próspero no afeto e no jogo.

Para além de uma atuação circunscrita apenas na experiência deles e entre eles, tal comportamento pode impactar de modo decisivo todo o curso do programa, uma vez que o comprometimento dos *shippers* nas ações que interferem no discurso televisivo não raramente é desproporcional aos demais perfis da audiência, o que pode abalar não só os resultados do jogo, mas também a qualidade dos ambientes *online* nos quais há interações entre esses diferentes perfis. São crescentes nas últimas edições do Big Brother Brasil reclamações de outras parcelas do público que alegam ser vítimas de ações agressivas nas redes sociais quando há torcida desfavorável aos participantes defendidos por esses *shippers*. Há queixas, por exemplo, de ataques coordenados e de natureza racista e misógina. Não à toa o termo ‘tóxico’ costuma ser associado a esses agrupamentos quando de modo muito insistente fazem valer os seus desejos e as suas avaliações. Também é alvo dos *shippers* o próprio programa, quando, por exemplo, é acusado de manipulação ao não mostrar nas edições diárias exibidas na TV aberta algo que os *shippers* viram na programação 24 horas do confinamento e que, a critério deles, seria algo relevante de ir ao ar. Observa-se que a deterioração de relações respeitadas entre os fãs do programa ocasionada pelo acirramento entre *shippers* e não *shippers* (pensando aqui o não *shipper* como alguém que não torce pela formação do casal, o que não é o mesmo que *noromo*, que torceria contra sua formação) torna a experiência televisiva cada vez menos saudável para todos e, no contexto de um dos programas de TV que está entre as maiores audiências da televisão brasileira e

um dos principais propulsores de interações nas redes sociais, eleva o fenômeno a algo relevante para os estudos de mídia.

Construir uma comunidade cuja identidade seja a torcida pela união de sujeitos de um discurso não é algo novo. A ficção historicamente sempre foi um campo fértil para esse tipo de comportamento antes mesmo das mídias audiovisuais existirem, como é o caso das obras literárias. Notadamente o fenômeno ganha mais potência nas mídias de massa e à medida que integrantes do público passam a ter mais meios de promover trocas de informações entre eles, aspecto esse que foi ampliado de modo sem precedentes com a internet e as redes sociais. Agora as torcidas coletivas não acontecem apenas em encontros presenciais ou via comunicação analógica. Elas ganham corpo em grupos de WhatsApp, Telegram, perfis no Twitter e grupos no Facebook criados por fãs-clubes, etc. Henry Jenkins, estudioso de fãs e cultura participativa, comenta o funcionamento do que Pierre Lévy chama de Inteligência Coletiva:

Pierre Lévy cunhou o termo inteligência coletiva para se referir a novas estruturas sociais que permitam a produção e circulação de conhecimento dentro de uma sociedade em rede. Os participantes montam um banco de informações e acessam as expertises uns dos outros, trabalhando juntos para resolver problemas. Lévy argumenta que a arte em uma época de inteligência coletiva funciona como um atrator cultural, reunindo indivíduos que pensam de forma similar para formar novas comunidades de conhecimento. (Jenkins, 2007, par. 9)

Para ele, a descrição de Lévy é adequada em termos de funcionamento e congregação, e os exemplos em relação à cultura pop são frequentes. Além da própria constituição dos agrupamentos, há também

uma facilidade de organização visando ações conjuntas e, para compreender as consequências desse aspecto no contexto desta pesquisa, é preciso lembrar algumas características do formato do programa que constitui o *corpus*.

O Big Brother Brasil

O Big Brother Brasil possui um formato no qual os participantes são paulatinamente eliminados através do voto da audiência. Dinâmicas entre os integrantes colocam alguns no ‘paredão’ e então a maioria de votos decide. De votos, não maioria da audiência - isso porque é possível votar quantas vezes quiser (ao menos até a edição 23). Outros dois aspectos do programa são o já mencionado fato de ser possível acompanhar a transmissão 24 horas do confinamento e o estímulo que se faz para que o público se manifeste em redes sociais através de comentários, *hashtags*, exibição de comentários na tela das edições diárias, etc., o que enseja uma ideia de que a opinião pública a respeito do programa é monitorada pela direção. Retoma-se aqui a alta capacidade de organização dos *shippers*. Eles podem pressionar as decisões editoriais e narrativas do programa promovendo campanhas nas redes sociais, cobrando determinadas abordagens que buscam corrigir o que, na visão deles, tem sido injusto ou insatisfatório. Questiona-se, assim, o fato dos favoritos caírem no paredão, ou ainda, denuncia-se com esse método um hipotético desfavorecimento deliberado para prejudicar seus protegidos. A insatisfação aos olhos dos *shippers* pode ocorrer, portanto, na própria definição dos paredões. Durante as janelas de votação, eles podem organizar mutirões para mobilizar o maior número possível de votos e com as mais variadas estratégias de engajamento. Quando se sabe

que a disputa será acirrada, as atitudes dos *shippers* são proporcionais ao tamanho do risco, como por exemplo locação de *lan-houses* e contratação de programadores que prometem burlar as barreiras anti-automação da plataforma *online* de votos. Diante de um resultado insatisfatório, não raramente questionam a integridade da própria votação.

É inevitável observar elementos coincidentes com táticas também em redes sociais que deterioraram o tecido social na esfera político-partidária no país. Ao buscar uma forma de compreender a nova extrema-direita brasileira, Rocha (2023) propõe pensarmos em uma dissonância cognitiva coletiva que é engendrada por uma midiosfera extremista, sobretudo nas redes sociais. Segundo a revisão realizada pelo autor, a dissonância cognitiva consiste em um desconforto subjetivo causado pela consciência da distância entre o que o se crê e o que se faz. Rocha afirma que esse mal-estar ajuda a explicar o estado de negação que essas pessoas vivem quando a realidade se apresenta diferente dos seus desejos, e que é por isso que elas se afastam do contraditório e questionam a credibilidade de fontes que apresentam informações nesse sentido. A midiosfera mencionada pelo autor consiste em uma teia midiática que reforça a dissonância, reiterando o sistema de crenças e reforçando esse ato de descredibilização das fontes alternativas. A dissonância cognitiva coletiva via midiosfera é um chaveamento possível no entendimento desse segmento mais fanático de *shippers* de *reality shows*. Há por parte desse público um agrupamento virtual cuja uma das características é uma retroalimentação da conclusão de que aquela dupla deve ser um casal e deve vencer dentro e fora do programa. Em casos nos quais os casais rompem, essas pessoas, alimentadas pela midiosfera que criaram via redes sociais, não suportam testemunhar o fim de uma

união idealizada sistematicamente e, portanto, agem para construir na realidade aquilo que os seus desejos apontam que ‘deveria ser’. Não raro esses indivíduos deslocam-se para a emissora e hotéis nos quais os ex-participantes estão e se emocionam ao implorar que reatem, por exemplo. É curioso observar como um programa televisivo provoca nessas pessoas um alto grau de empenho afetivo dado a um ‘desconhecido’. Além disso, tal forma de enxergar os *shippers* ajuda a compreender o comportamento agressivo com aqueles que manifestam opiniões e torcidas divergentes. Trata-se do empenho de desacreditar o contraditório para reafirmar aquilo que se crê para, assim, afastar o desconforto de lidar com a distância entre crença e realidade. Tais constatações não conduzem à inferência de que esses *shippers* são extremistas, mas é possível afirmar que tais elementos coincidentes indicam ao menos uma possibilidade de comportamento midiático contemporâneo viabilizado por um uso questionável das redes sociais *on-line*. Cabe ressaltar que essa articulação e engajamento também são acionadas para iniciativas tidas como saudáveis e que não possuem relação direta com o *reality*, como na campanha de arrecadação de recursos para a aquisição e doação de chocolates para crianças carentes em uma ação social de Páscoa promovida pela torcida DocShoes. Nota-se, no entanto, uma atividade quase como se a ‘marca’ DocShoes fosse gerida para parecer atraente também para não-correligionários.

Para parte dessas pessoas, qualquer obstáculo para a união feliz do casal escolhido para o *ship* deve ser resolvido por eles. Tais barreiras podem ser as opções editoriais do programa, a popularidade de outros participantes em um enfrentamento no paredão, ou ainda, a própria decisão do casal. Ex-participantes do Big Brother Brasil que

ora constituíram casais relatam uma espécie de assédio por parte de alguns *shippers* que insistem na união dos seus favoritos e acionam as estratégias de articulação e engajamento para fazer com que o antigo casal reate o relacionamento mesmo após o fim do programa. É como se uma realidade na qual aquela dupla não prosperasse junta fosse inaceitável e precisasse ser reescrita, e por esse motivo recorre-se ao conceito de *fanfiction* para compreender esse comportamento, uma vez tal recurso é uma espécie de reescrita ou novas escritas de um outro tipo de realidade, a ficcional.

Fanfiction em reality shows?

Os *reality shows* são programas televisivos que promovem situações de gravação e/ou transmissão baseadas em algum aspecto da realidade e, a partir disso, estruturam discursos que se assemelham a obras de ficção. Em tela o resultado pode ser similar aos elementos dos filmes, novelas e seriados ficcionais, como planos, enquadramentos, enredo e serialização, mas o conteúdo é criado a partir de uma dimensão de realidade, mesmo que simulada, o que distingue os *reality shows* de outros gêneros televisuais. Diante de uma insatisfação, os *shippers* de ficção podem pressionar os autores, ou seja, os detentores da canonicidade daquela propriedade intelectual, para que os rumos do enredo em novas unidades discursivas (um novo livro, uma nova temporada da série, capítulos futuros de uma novela, etc.) sejam ajustados de acordo com a sua expectativa. Uma outra solução para lidar com a insatisfação é dar vazão às suas vontades criando novos enredos, mesmo que não canônicos: ou seja, *fanfics*. E quais as alternativas um *shipper* de *reality show* tem? Algo equivalente à pressão aos autores seria aquela feita aos

que têm o poder de decisão no formato, ou seja, o diretor artístico em um primeiro momento, mas também sobre aqueles que têm influência sobre a direção, como os patrocinadores do programa. A *fanfic* até poderia ser um recurso alternativo, mas ela seria sempre algo insuficiente, uma vez que é do conhecimento do *shipper* que os sujeitos objeto do seu *ship* existem no mundo real. O contrato implícito que estabelece o ‘faz de conta’ da ficção não é algo que necessariamente existe para o público de *reality*. As pessoas dentro do Big Brother são enunciadas pelo programa e por elas mesmas como sendo as próprias pessoas de fato, e não atores interpretando personagens, ou ainda, jogadores em uma situação artificial de realidade e que não são os mesmos sujeitos que existem fora do confinamento televisionado. Importante destacar que é característica do próprio gênero a mescla dessas fronteiras entre pessoas e personagens, e o fenômeno dos *shippers* tem como uma de suas causas essa falta de nitidez. Não há *fanfic* circunscrita a discursos (contos, podcasts, ilustrações, que seja) que satisfaça o desejo de união de um *shipper* de *reality* que sabe que tais pessoas existem no mundo empírico e não apenas nas fronteiras de um universo exibido na TV. Nesse contexto, os *shippers* veem como opção instrumentos de agência para além daqueles previstos no formato televisivo. Votar e comentar nas redes para que o casal prospere segue sendo caminhos válidos, mas outras possibilidades passam a ser exploradas, como a promoção de ações na vida real da dupla para que a união siga existindo a qualquer custo. Os *shippers* vislumbram via articulação e engajamento um poder de alterar os rumos da realidade como se ela fosse uma narrativa de um discurso construído por eles com personagens que não foram criados por eles, daí a constatação de que há uma espécie de *fanfic* do mundo

real. Tudo o que não bate com essa configuração narrativa precisa ser ‘resolvido’, seja por meio do estímulo à união ou pelo combate ao que atrapalha o relacionamento.

Os objetivos dos *shippers* são múltiplos e suas motivações possuem uma complexidade que demanda diferentes domínios das áreas do conhecimento para identificar explicações. É possível observar, no entanto, uma espécie de projeção que tais pessoas fazem nesses sujeitos que compõem os discursos, e a compreensão pelo viés das *fanfics* é um chaveamento possível para compreender o fenômeno. Claro que tanto na ficção como nos *realities* é notável que a insatisfação poderia ser resolvida num esforço cognitivo de conformação e, mesmo na frustração, o entendimento de que esse sentimento pode ser parte da experiência. Não é esse o caminho aceito pelos *shippers* em questão.

Esse comportamento remonta a um modo de agir similar ao que se observa em *Alternate Reality Games* (ARGs), pela perspectiva de solução de *puzzles*:

A resposta de um enigma proposto pela narrativa pode juntá-los coletivamente em torno do problema, de forma similar ao que Lévy (2011) chama de “inteligência coletiva”. Os canais de comunicação de mão dupla, diferentes das transmissões unidirecionais de televisão ou rádio e as facilidades do mundo digital conectam interessados ao redor do mundo, com conhecimentos e expertises diferentes, que tentam resolver multidisciplinarymente seus problemas em torno das tramas. Os *Alternate Reality Games* (ARGs) são um bom exemplo disso. A necessidade de juntar um enorme volume de informação disponibilizado pela obra em seus diversos canais de distribuição, que nem sempre atingiram a todos os interessados, aliada à complexificação das narrativas [...] acaba levando à necessidade de geração de uma enciclopédia, muitas vezes em suporte digital e produzido coletivamente, em função de melhor catalogar o

universo da narrativa, suas tramas, personagens, locais etc. (Toledo, 2012)

A aproximação possível se dá pelo fato dos *shippers* se verem envolvidos de fragmentos narrativos presentes em sua própria realidade, e agem para ‘solucionar algo não resolvido’. Apesar do padrão de comportamento ser similar, é extremamente significativo observar que o prazer de entretenimento dos jogadores de ARGs guarda o princípio do ‘faz de conta’, mesmo com a imersão ocasionada pelos componentes do jogo distribuídos em ambientes do mundo real. Para Mesquita,

Uma das principais características do alternate reality game (ARG), ou jogo de realidade alternada, é o modo como ele transforma as mídias, através da experiência lúdica, em pontos de entrada para uma narrativa fragmentada, acessada mediante desafios que pedem uma ação colaborativa para serem solucionados. Essa experiência é caracterizada por reconfigurar noções espaciais e temporais convencionalmente associadas aos jogos tradicionais. O ARG ocorre em qualquer ambiente e a qualquer momento, desde que esse seja reconfigurado pelas mídias para fundar uma realidade ficcional persistente que se articula ao cotidiano de seus jogadores. (Mesquita, 2012, p. 14)

Para além dessa presença ubíqua, os ARGs têm ainda um lema: *This is not a game*, ou seja, os envolvidos lidam com a experiência lúdica deliberadamente visando ignorar a ideia de que é um jogo. Esta experiência lúdica com fortes qualidades imersivas “configura seu mundo ficcional em sintonia com a realidade cotidiana, o ARG busca[ndo] borrar as fronteiras entre a ficção e a não-ficção, a fim de intensificar a experiência vivenciada pelo público” (Mesquita, 2012, p. 5). Muito embora esteja claro que o BBB não é um ARG, no caso dos *shippers*

a mescla entre o discurso de *reality* e a realidade de fato provoca essa mesma união. Se o público está assistindo a um ‘*reality show*’, então ‘*this is not a game*’, mesmo que em ambos os casos, o do programa e o dos ARGs, estejamos falando de jogos em algum grau.

Um pesquisador e criador de ARGs norte-americano chamado Reed Berkowitz divulgou em 2021 uma análise sobre o QAnon (uma espécie de teoria da conspiração de extrema-direita estadunidense que alegava promover uma guerra contra grupos que promoviam o satanismo, a pedofilia, canibalismo e tráfico sexual internacional, dos quais participariam pessoas em Hollywood e no partido democrata). Para o *The Washington Post*, Berkowitz escreve: “Quando vi o QAnon, sabia exatamente o que era e o que estava fazendo. Era gamificação da propaganda. QAnon era um jogo que jogava com pessoas. Q seguiu especificamente o modelo de um jogo de realidade alternativa (ARG) usando muitas das mesmas técnicas” (Berkowitz, 2021). O engajamento do público e as estratégias de comunicação são muito similares, mas a intenção é oposta, segundo o *game designer*. Nos ARGs espera-se que o funcionamento da inteligência coletiva agrupada em torno dos problemas resulte em soluções funcionais para os problemas criados por quem conduz a experiência lúdica; mas, no caso do QAnon, se este mesmo esforço resultar em respostas caóticas, divergentes e conspiratórias, haverá reforço e estímulo:

O apelo do QAnon para “fazer a pesquisa” (esta é a noção de que as pessoas não devem confiar em “especialistas”, mas sim chegar às suas próprias conclusões) quebra a resistência a novas ideias. Orientar as pessoas para que elas próprias cheguem a conclusões é uma maneira perfeita de fazê-las aceitar uma ideologia nova e conflitante como sua. [...] Os iniciados recebem as ferramentas

– formas de procurar mensagens ostensivamente escondidas em vídeos e textos, e comunidades online para partilhar os seus resultados – para chegarem às “suas próprias conclusões”, que são em todos os sentidos mais convincentes, interessantes e mais claras do que soluções reais [...]. Como você foi persuadido a “ligar os pontos você mesmo”, você pode ver a lógica absoluta disso, mesmo que tenha inventado. (Berkowitz, 2021)

No caso específico do QAnon, os seguidores do movimento conspiracionista eram estimulados em uma direção pró-governo Trump, contra seus opositores, e foram direcionados a participarem de manifestações como a de 6 de janeiro de 2021 e acreditarem estar dentro da lei, mesmo invadindo o Capitólio. Mais um exemplo da dissonância cognitiva gerando uma espécie de realidade paralela, ou alternada, e pareciam dispostos a fazer valer sua versão da realidade, mesmo que algumas inconsistências tivessem que ser contornadas ou ignoradas, em especial quando estas percepções eram diluídas em meio a um grupo engajado em comunicações via redes sociais, aplicativos de mensagens e agrupamentos presenciais (ainda que durante a pandemia de Covid-19), acarretando muitas vezes o efeito manada, ou seja, quando o comportamento dos indivíduos tende a seguir o da maioria das pessoas (e o isolamento de outros grupos com raciocínios divergentes modifica a percepção de ‘maioria’). Um exemplo de retroalimentação estimulada pela mídia selecionada pelo próprio grupo, que ignora deliberadamente fontes alternativas.

Com grupos de fãs de produtos de entretenimento, em especial de *shippers* mais aguerridos, o funcionamento deste ecossistema não diverge. Grupos de torcidas do BBB se aglomeram digitalmente nas redes, analisando um material de imenso volume (transmissões 24h),

carregados de um viés pró-candidatos preferidos, rodeados de outros fãs que parecem avistar a todo momento indícios que alimentem o *ship* a cada palavra ou toque físico entre o conjunto de participantes *shipados*. Cientes do perfil de comportamento, alguns participantes do Big Brother Brasil demonstram saber que constituir casal pode ser um recurso estratégico para ser bem-sucedido no jogo e no pós-jogo, uma vez que a união ou intersecção de torcidas e o enorme grau de engajamento dessas pessoas são formas de ampliar o potencial de votos favoráveis a sua permanência na casa e o também prestígio entre esses *shippers* depois do *reality* (algo importante num contexto de seleção de elenco que busca os perfis conhecidos como influenciadores digitais). Participantes com essas características buscam ativamente um par já nos primeiros dias de confinamento. Para a Rede Globo, emissora comercial que monetiza cada aspecto do formato, não é indesejável ter uma multidão comentando espontaneamente sobre o seu programa nas redes sociais e acessando incessantemente sua plataforma digital de votação e visualizando, assim, a peça publicitária do seu anunciante. Os *shippers* passam a ser inconvenientes para a emissora quando a interferência no programa passa a provocar desdobramentos discursivos indesejados pela maioria da audiência, que pode ser maior em números absolutos mas que não dispõe de interesse, energia ou tempo para ser atuante nas modalidades de agência. Nos últimos anos do Big Brother Brasil parcelas significativas do público abandonaram o programa em suas retas finais por entenderem que esses *fandoms* tóxicos sequestraram as edições ao forçar resultados desproporcionais e injustos.

É relevante mencionar que, de acordo com informações divulgadas pela direção do programa (G1, 2023), a edição Big Brother Brasil

24 contará com um novo modelo de votação que considera votos únicos para cada indivíduo, determinado via cadastro de CPF. Não será o único modelo para contabilizar votos, pois o tradicional voto à vontade seguirá compondo a forma de participação do público no *reality*. De acordo com o anúncio, o resultado das votações será uma média ponderada dos dois métodos, com pesos iguais. Independente da aplicação no formato do programa de TV, nota-se que a alteração das regras é uma movimentação por parte da emissora no sentido atender às críticas da parte da audiência que tem se incomodado com as mobilizações de uma minoria determinando os resultados da votação à revelia da maioria. A proposta de um método híbrido de contagem de votos denota também a tentativa da direção de contemplar uma espécie de equilíbrio entre os desejos conflitantes da audiência.

Considerações finais

Este artigo explora o fenômeno dos *shippers* em *reality shows*, adotando edições recentes do Big Brother Brasil como *corpus*. Os *shippers* são fãs que torcem pelo relacionamento afetivo entre participantes ou personagens de um discurso, mesmo que não haja necessariamente uma relação romântica entre eles. Esses fãs se organizam *on-line* e têm um impacto considerável na dinâmica televisiva e nas interações em redes sociais. No caso dos *reality shows*, aqueles que dispõem de mais tempo, energia e interesse pressionam os produtores do programa, influenciam as decisões editoriais e promovem até mesmo ações na vida real dos participantes para fazer com que seus desejos se concretizem.

Em comparação com os *shippers* de ficção, aqueles que são fãs de *reality shows* enfrentam desafios únicos, já que os personagens em

um *reality* são pessoas reais e não personagens ficcionais. Isso resulta em uma falta de clareza entre pessoas e personagens, o que leva os *shippers* a buscarem maneiras de influenciar o curso da ‘narrativa’ da realidade. Isso pode incluir, para além da interatividade televisiva prevista no formato, ações na vida real para garantir que os relacionamentos desejados continuem a existir. Em última análise, os *shippers* de *reality* exploram novas formas de agência para moldar a realidade como se fosse uma narrativa que eles próprios construíram, refletindo uma espécie de ‘*fanfic* do mundo real’ na qual buscam resolver desafios e garantir a união desejada.

Parte dessa parcela da audiência têm promovido confrontos e hostilidades no ambiente digital com espectadores de torcidas divergentes. Foi constatado um padrão comparativo de comportamento dos *shippers* com a dissonância cognitiva coletiva observada em outros contextos, como em situações políticas, sugerindo que esses fãs têm dificuldade em lidar com a distância entre a realidade do programa e a sua crença idealizada no desejo por determinados resultados. Por fim, destaca-se as mudanças nas regras de votação do programa como uma tentativa de equilibrar as vontades conflitantes dos públicos.

Não é intuito desta pesquisa fazer uma avaliação moral do modo como as pessoas optam por usarem seu tempo em suas experiências de entretenimento, mas tendo em vista a função social das mídias, o ambiente insalubre ao qual boa parte da audiência é submetida quando os *shippers* mais aguerridos decidem agir de modo antiético e a constatação de que emissoras têm aproveitado esse perfil de audiência para gerar receita, se faz pertinente depreender as dinâmicas de comunicação que expliquem parte deste fenômeno.

Referências

- Berkowitz, R. (2021, 11 de maio). QAnon resembles the games I design. But for believers, there is no winning. *The Washington Post*. https://www.washingtonpost.com/outlook/qanon-game-plays-believers/2021/05/10/31d8ea46-928b-11eb-a74e-1f4cf89fd948_story.html
- Canclini, N. G. (1997). *Consumidores e Cidadãos* (3ª ed.). Editora UFRJ.
- G1. (2023, agosto 25). ‘BBB 24’ vai ter voto único por CPF e outras novas dinâmicas no paredão. <https://g1.globo.com/pop-arte/tv-e-series/noticia/2023/08/25/bbb-24-vai-ter-voto-unico-por-cpf-e-outras-novas-dinamicas-de-paredao.ghtml>
- Jenkins, H. (2007). Transmedia Storytelling 101. *Pop Junctions - Reflections on Entertainment, Pop Culture, Activism, Media Literacy, Fandom and More*. https://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html
- Lévy, P. (2011). *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço* (8ª ed.). Loyola.
- Mesquita Junior, D. de S. (2012). *The Lost Experience: Estratégias de Imersão em Jogos de Realidade Alternada* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de São Carlos]. <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/5599/4647.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Orozco, G. (2014). Televisão: causa e efeito de si mesma. In M. Carlón, & Y. Fechine (Eds.), *O fim da televisão* (pp. 96-113). Confraria dos Ventos.

Rocha, J. C. C. (2023). *Bolsonarismo: Da guerra cultural ao terrorismo doméstico: Retórica do ódio e dissonância cognitiva coletiva*. Autêntica.

Toledo, G. M. de. (2012). *Aspectos Canônicos da Narrativa Transmidiática em LOST* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de São Carlos]. <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/5614/5599.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Wax, A. (2018). How The X-Files Helped Shape Modern Fandom — Including Shipping. *Syfy.com*. <https://web.archive.org/web/20210306231135/https://www.syfy.com/syfywire/how-the-x-files-helped-shape-modern-fandom-including-shipping>

FÉ (WEB)TELEVISIONADA: EXPANSÃO DA LINGUAGEM E MANUTENÇÃO DOS LAÇOS SOCIAIS NA TV MÃE DAS DORES

Ligia Coeli Silva Rodrigues¹
José Jullian Gomes de Souza²

Referenciada pela imagem icônica do Padre Cícero, a cidade de Juazeiro do Norte, localizada no Cariri cearense, mobiliza fiéis de todo o país para vivenciar a experiência das romarias³ e da religiosidade católica. Os eventos religiosos transmitidos para os fiéis e romeiros⁴

-
1. Doutora em Comunicação.
Professora de Jornalismo na Universidade Federal do Cariri (UFCA).
ligia.rodrigues@ufca.edu.br
 2. Doutorando da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM-UFC).
Bolsista da Fund. Coord. de Aperf. de Pessoal de Nível Superior (Capes).
jullianjose64@gmail.com
 3. Uma viagem ou peregrinação religiosa a um santuário ou espaço religioso sagrado realizado anualmente.
 4. As expressões “fiéis” e “romeiros”, neste artigo, não são utilizadas como sinônimos. Mas, como forma de vislumbrar a existência de dois públicos: o interno ou de proximidade física (fiéis) e o externo ou de proximidade remota/temporária (romeiros).

pela internet, através das múltiplas janelas audiovisuais, possibilitam a aproximação entre pessoas e território por meio das novas plataformas de distribuição de conteúdo. É o caso da WebTV *TV Mãe das Dores*, que iniciou as atividades em 2016, otimizou e intensificou os processos e transmissão durante o período da pandemia por COVID-19 (2020 a 2023) e consolidou-se como porta-voz dos fiéis e romeiros – figuras centrais nesse processo, como veremos adiante.

Partimos da perspectiva de que a criação dessa WebTV dialoga com o fenômeno da expansão das linguagens e formas e experiências televisivas, a partir da produção de conteúdo para um nicho específico: o religioso, com foco no público católico. A expansão das denominações religiosas no cenário brasileiro de televisão já foi abordada por pesquisadores da área (Santos & Capparelli, 2004), mas faltam estudos que lancem olhar para a temática das WebTVs na região do Cariri cearense. Deste modo, a pergunta que norteia esta pesquisa é: como a WebTV *TV Mãe das Dores* busca a manutenção dos laços sociais com os fiéis e romeiros em Juazeiro do Norte?

Nossa hipótese é que a WebTV estudada opera como uma forma de expansão da linguagem televisiva e, para além de uma perspectiva evangelizadora, atua na manutenção de laços sociais entre fiéis, romeiros e a cidade, especialmente quando estes sujeitos se encontram distantes de Juazeiro do Norte e não conseguem se locomover até a cidade em períodos de romaria. De acordo com Wolton (1996), a força da TV como um laço social está presente no seu caráter lúdico, livre e especular. Logo, entendemos que esse laço social é mediado e expandido na WebTV funcionando como uma estratégia de aproximação (para além do espectro geográfico) com o seu público. Considerando que os

estudos da tecnologia e linguagem televisiva precisam acompanhar as condições sociais e culturais de onde elas operam, utilizaremos como método de procedimento o estudo de caso. Com abordagem qualitativa, pesquisa exploratória e a realização de entrevistas semiestruturadas feitas a produtores(as), repórteres e técnicos responsáveis pela programação da WebTV *TV Mãe das Dores*.

As mudanças na forma de consumir e produzir conteúdos para televisão não podem ser compreendidas apenas a partir do eixo tecnológico. Entre as orientações teóricas escolhidas para empreender as discussões neste trabalho, destacamos a perspectiva da televisão como uma tecnologia e forma cultural, como pontua Raymond Williams (2016), que destaca a importância de refletir sobre a televisão a partir de dois aspectos: (1) como um dispositivo tecnológico e as suas transmutações e (2) uma forma e experiência cultural – que deve ser analisada a partir do local de onde se recorta o objeto de análise. Para além de uma distribuição tecnicamente possível, trata-se de articular os contextos estéticos, socioculturais, históricos, políticos, econômicos, e também tecnológicos, bem como a própria função que exerce a televisão no ambiente em que se insere.

O artigo está estruturado do seguinte modo: breve discussão sobre a televisão no cenário da ecologia das mídias; descrição do panorama midiático do Cariri cearense, a partir de pesquisas exploratórias; histórico da WebTV *TV Mãe das Dores*, feito a partir das entrevistas realizadas; análise das experiências televisivas e a formação de laços sociais e, por fim, as conclusões do estudo realizado.

A televisão no cenário da ecologia das mídias

Profecias e discussões em torno de um “fim da televisão” movimentaram intensos debates em torno das mudanças pelas quais a TV atravessa. No entanto, estudos apontam para a permanência de um modelo televisivo (Fechine & Carlón, 2021) que atravessa dispositivos tecnológicos e levanta reflexões sobre as *transformações e modos de sobrevivência* não apenas do aparelho, mas principalmente da *linguagem* no atual cenário da ecologia midiática audiovisual. Não se trata da extinção de meio, mas de uma lógica televisiva que está ampliando a sua territorialidade (Rodrigues, 2021), como é possível observar em Juazeiro do Norte, no Ceará. A partir das novas possibilidades de produção, difusão e compartilhamento de conteúdo nos ambientes e plataformas digitais, percebe-se que “essa história de transformação e redenção foi possibilitada pelo próprio novo meio – a habilidade de defender a supremacia de uma nova mídia era uma função tão potente dela mesma como a habilidade, em um momento de efervescência” (Wolff, 2015, p. 14). Logo, o cenário que observamos é o da coexistência e confluência entre os meios distintos, especialmente dentro do ambiente da convergência midiática audiovisual.

As formas que a televisão assumiu extrapolam o modelo tradicional *broadcast* e do aparelho televisor, caracterizada pela transmissão monopolizada, unidirecional e regida por poucas e grandes corporações midiáticas (Machado, 1997). As atuais possibilidades se multiplicam e adentram o cenário da contemporaneidade a partir de novas e múltiplas linguagens e telas, como é o caso das WebTVs e de outras janelas audiovisuais ofertadas por plataformas como Vimeo, YouTube, Facebook,

Instagram, Twitter e TikTok e plataformas de *streaming*, a exemplo de Netflix, Globoplay, Amazon Prime, Disney +, Star +, entre outras.

Para Martín-Barbero e Rey (2004), a hegemonia da televisão *broadcast* seria marcada pelas experiências de *simultaneidade*, do *instantâneo* e do *fluxo*. Ou seja, de uma noção de tempo presente direcionada para o telespectador. Essa noção ocorre devido à forma de acompanhar o conteúdo televisivo no modelo de televisão tradicional: é preciso dedicar um tempo, manter a atenção, se preparar para assisti-la. É um verdadeiro ritual, que no Brasil vem sendo visualizado ao longo de várias décadas. Contudo, mesmo antes do avanço tecnológico que vivenciamos atualmente, a partir dos anos de 1970, com a possibilidade de gravação dos programas de forma caseira, com o VHS, por exemplo, já era possível subverter a lógica linear e da transmissão direta da televisão.

Strate et al. (2019) destacam que os meios de comunicação, a exemplo da TV, têm a sua percepção, compreensão, sentimentos e valores afetados por essas novas formas e ambientes televisivos. O foco, assim, é direcionado para o estudo do ambiente (estrutura, conteúdo e impacto sobre as pessoas). Tal visão recai sobre o surgimento e expansão de novos modelos televisivos e janelas audiovisuais, especialmente nos ambientes digitais. Uma vez que compreendemos que esses modelos, como as WebTVs, funcionam como novas possibilidades televisivas, sobretudo pela ampliação e barateamento das tecnologias digitais, ferramentas, dispositivos e plataformas que abrangem todas as esferas desde a pré-produção até o consumo pelo público.

A WebTV faz parte de um processo de mudanças e transformações da comunicação, informática e da convergência entre as diferentes mídias, especificamente na relação entre televisão e internet. Tal relação é parte

fundamental para compreender as alterações da expansão televisiva para o digital, bem como da construção de uma proposta de televisão nativa na internet. Analisando a presença das possibilidades de desenvolvimento das WebTVs, Amaral (2007) propõe a existência de três modelos de WebTVs: (1) o Modelo WebTV transpositiva em fluxo contínuo ao vivo, (2) o Modelo WebTV transpositiva em fluxo contínuo on demand e (3) o Modelo de WebTV Transpositiva On Demand por Módulos.

Quadro 1

Modelos de WebTV

Modelos	Características
Modelo WebTV transpositiva em fluxo contínuo ao vivo	O sinal do canal televisivo é emitido no momento mesmo em que o canal está no ar nos outros suportes (ondas hertzianas, cabo, satélite ou MMDS). Este modelo é muito similar às emissões tradicionais da televisão que somente podem ser recuperadas quando gravadas, em fita cassete, CD, DVD ou qualquer outro suporte. Para assistir às TVs veiculadas neste modelo, o internauta precisa estar conectado nos horários específicos de transmissão dos programas. As transmissões das redes Bandeirantes (via SuperiG) e rede TV! (via site da rede) e do canal pago Globo News são exemplos deste modelo.
Modelo WebTV transpositiva em fluxo contínuo on demand	As emissões, embora sejam em fluxo contínuo, os programas não são ao vivo. Os programas, independente do tempo de duração, são disponibilizados por inteiro em um menu de arquivos on demand podendo ser acessados quando o internauta quiser e quantas vezes ele tiver vontade de fazê-lo. Neste modelo, os programas são retirados do fluxo de emissão normal, transformando-se em arquivos dissociados do restante da programação.

<p>Modelo de WebTV Transpositiva On Demand por Módulos</p>	<p>Neste modelo os programas da TV convencional são seccionados em partes e disponibilizados apenas em menus on demand, não podendo ser assistidos ao vivo via Web. Cada parte se transforma em um arquivo e, para chamar a atenção do internauta, cada arquivo é descrito em uma manchete-link. Neste modelo o internauta pode quebrar a ordem linear do programa, assistindo aos trechos que quiser, quando e quantos vezes quiser.</p>
--	---

Elaborado pelos autores baseado em Amaral (2007).

Ao discutir sobre formatos jornalísticos audiovisuais online, Boaventura e Alves (2019) sugerem o uso de três categorias classificatórias, que inclusive podem coexistir dentro de uma mesma empresa e fluxo de produção: (1) a transposição de conteúdos para a internet, onde os telejornais e programas jornalísticos são apenas indexados em plataformas digitais, sites e redes sociais; (2) a produção de um conteúdo audiovisual do jornalismo convergente – embora o conceito e a própria aplicação de práticas convergentes não seja consensual entre pesquisadores e; (3) a produção de um conteúdo audiovisual nativo. A partir dessas orientações teóricas e especificações descritas no Quadro 1, a WebTV *TV Mães das Dores* pode ser classificada com um modelo de *WebTV prioritariamente transpositivo em fluxo contínuo ao vivo*, muito similar às emissões tradicionais da televisão.

No entanto, também utiliza de estratégias do Modelo de WebTV Transpositiva *On Demand* por Módulos, na medida em que indexa os conteúdos por meio do canal do YouTube em um catálogo que fica disponível para acessos. Esse modelo tende a se aproximar não somente do público local, mas atingir outros que estão geograficamente mais

distantes e através da internet e das plataformas digitais têm a chance de acompanhar os eventos e as notícias religiosas de Juazeiro do Norte. Neste sentido, é que visualizamos essa reconfiguração da televisão mediante a ecologia das mídias a partir da presença da TV no cenário local e regional.

Podemos estender esta discussão para a relação entre televisão e territórios descentralizados que almejam o desenvolvimento de conteúdo televisivo baseado no barateamento dos equipamentos e das tecnologias digitais de produção e difusão acessíveis. A visualização dessas novas formas de existência e migração da televisão na internet, conforme aponta Montaña (2015), nos direciona para refletir sobre os usos e as apropriações diversas da linguagem audiovisual televisiva por esses novos modelos de negócio. Aqui, a experimentação é a protagonista, ainda que se tenha marcas da gramática televisiva tradicional nessas empresas com “nome de TV” em funcionamento na internet. E quando tratamos dessas experimentações no âmbito do espaço local e regional, fica ainda mais evidente como o barateamento e as facilidades proporcionadas pela captação, produção e difusão dessas imagens em movimento corroboram para o surgimento das WebTVs – não necessariamente como uma negação do modelo tradicional, mas como uma ampliação dessa linguagem nas localidades que se encontram fora dos grandes centros urbanos.

Breve panorama midiático do Cariri cearense

Um mapeamento feito em 29 cidades da região do Cariri Cearense para compreender a dispersão geográfica da imprensa e os tipos de veículos mais frequentes, revelou que a distribuição de veículos jornalísticos

no Cariri é marcada por uma *forte irregularidade* (Silva et al., 2023). A pesquisa apontou para uma predominância de rádios (43 veículos encontrados) e iniciativas online (44 ocorrências), além de sinalizar que a mídia local une elementos tradicionais da radiodifusão e iniciativas contemporâneas no universo digital, como é o caso da WebTV *TV Mãe das Dores*. No entanto, são escassos os trabalhos que se voltam a fazer o mapeamento e descrição especificamente das produções audiovisuais e telejornalísticas nesta região, incluindo as WebTvs.

Em diálogo com Souza (2023, p. 2), “entendemos a interiorização da televisão como um processo de deslocamento, de expansão da televisão dos grandes centros urbanos para os territórios interioranos”. No entanto, não se trata apenas de ter sucursais nas “cidades do interior”, com a chegada de equipamentos e normas vindas de empresas alheias ao contexto social que irá televisionar. Nesse ponto, concordamos com Pinto (2005, p. 295) quanto ao cuidado em tratar a tecnologia mencionando o fundo histórico e às forças sociais que a manejam e dela se aproveitam. Por isso, a necessidade da realização de estudos voltados para mapear, identificar e compreender a realidade dessas produções, especificamente no cenário do interior brasileiro.

A região Metropolitana do Cariri (RMC), composta por nove cidades⁵, concentra o maior número de veículos de comunicação, com destaque para Juazeiro do Norte - compreendida como a “Capital do Cariri”. Existem duas emissoras de TV no modelo *broadcasting*: (1) a TV Verde Vale, inaugurada em 2006 pela Fundação XV de Agosto e tem caráter educativo; e (2) a TV Verdes Mares Cariri (2009), de

5. Juazeiro do Norte, Crato, Barbalha, Jardim, Missão Velha, Caririaçu, Farias Brito, Nova Olinda e Santana do Cariri.

caráter comercial vinculada a Rede Globo, ambas com sede na cidade de Juazeiro do Norte. Além da (3) produção audiovisual jornalística do site Miséria, a partir de 2011, que utiliza o YouTube como plataforma de compartilhamento, destacamos outras seis produções classificadas⁶ como WebTV: (4) TV Caririaçu, inaugurada em 2019 e a princípio conduzida voluntariamente por moradores da cidade; (5) TV CPN, da cidade de Nova Olinda e com canal ativo no YouTube desde janeiro de 2023; (6) TV 100 Canal da Casa Grande, vinculada à Fundação Casa Grande, uma Organização Não Governamental (ONG) situada em Nova Olinda.

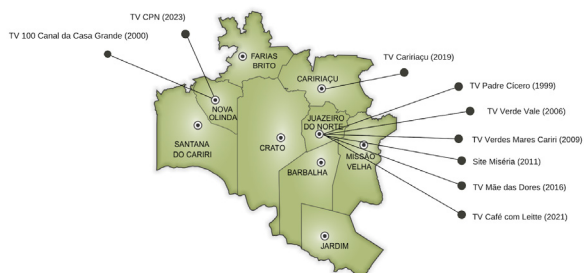
Ainda temos a (7) TV Padre Cícero que foi criada no final dos anos 1990, com o objetivo de divulgar Juazeiro do Norte e a região do Cariri cearense, e se destaca por ter sido a primeira empresa a fazer transmissões religiosas com mais assiduidade, inclusive a Missa do Padre Cícero, realizada todo dia 20 de cada mês, em alusão à data de falecimento do Padre Cícero. Foi oficialmente ao ar em 1999 mas não conseguiu a outorga de canal aberto e atualmente tem a programação transmitida via YouTube, TV à cabo (Brisanet) e no canal da TV Juazeiro, ligado à prefeitura; (8) TV Café com Leite, que surgiu em 2012 como um programa, manteve uma programação no YouTube, e posteriormente tornou-se afiliada da Rede Meio Norte (PI), em 2021. Por fim, temos a (9) WebTV *TV Mãe das Dores*, criada em 2016, que é o objeto de

6. Dados mapeados pelo Projeto de Pesquisa “Situação laboral dos jornalistas que trabalham em bases digitais na região metropolitana do Cariri cearense”, aprovado no Edital 04/2022/PRPI/UFCA - CHAMADA PIICT. UFCA/FUNCAP/CNPQ. As informações estão contidas em artigo apresentado no IV Congresso de pesquisa, pós-graduação e inovação da UFCA.

estudo deste artigo. A síntese dessas informações está na Figura 1, que mostra um mapa televisivo da Região Metropolitana do Cariri.

Figura 1

Mapa televisivo da Região Metropolitana do Cariri



Elaborado pelos autores.

Além destas citadas, encontramos através das nossas pesquisas exploratórias a: (10) TV do Cariri, canal 178 da Brisanet, criada em 2013, sediada na cidade de Mauriti, região sul cearense (fora do escopo territorial da nossa pesquisa) e a (11) TV Sinal, uma emissora de televisão brasileira sediada em Tauá, no Sertão dos Inhamuns. Opera no canal 40.1 (40 UHF) e é afiliada a TV Brasil, pertencente ao Grupo Sinal de Comunicação. Por não estarem localizadas na RMC, não foram adicionadas ao mapa televisivo (Figura 1).

A presença dessas diversas e múltiplas experiências televisivas, com destaque para iniciativas em Juazeiro do Norte, demonstra a potencialidade midiáticas oriundas da TV, das televisualidades e audiovisuais, a partir de um convívio entre o tradicional e o moderno, pois

a cidade abarca estas empresas e experiências com diferentes modelos televisivos. Como esclarece Leal (2020, p. 34), “‘TV’ ou ‘televisualidade’ podem referir-se a canais abertos e generalistas, serviços de assinatura via cabo ou satélite, serviços via streaming, plataformas, redes sociais e sites na internet e toda a variedade de produtos e experiências neles contida e a eles associada”, bem como o campo de produção das WebTVs.

Ao sistematizar esse breve panorama, chamou-nos a atenção a quantidade de iniciativas de WebTVs que se intitulam apenas com o prefixo de “TV”, sem uma necessidade de explicação ou orientação em relação ao meio pelo qual o conteúdo deve ser consumido. Tal situação nos recordou os incômodos sinalizados por Montañó (2015, p. 11) ao questionar: “O audiovisual da web não é TV, nem vídeo, nem cinema. Mas, então, ele é o quê? Como ele se atualiza? Qual é a sua natureza?”. São questões que, ainda hoje, carecem de um olhar mais aprofundado (tanto no eixo teórico, quanto prático) reconhecendo a emergência de novas visualidades. Para fins de estudo, optamos por nos referir ao caso da *TV Mãe das Dores* como WebTV para enfatizar que o televisor não é o principal suporte de veiculação - ainda que as suas marcas estejam presentes no conteúdo.

WebTV TV Mães das Dores: histórico, surgimento e desenvolvimento

A história da WebTV *TV Mãe das Dores* nos lembra os primórdios da TV no Brasil, marcada pelo pioneirismo, amadorismo e experimentação da linguagem audiovisual, embora o veículo estudado aqui já dispusesse de modelos e parâmetros para a sua criação e desenvolvimento. Isso porque a WebTV pertence à Basílica de Nossa Senhora das Dores, sediada em Juazeiro do Norte, que também administra o Portal Mãe das

Dores. A WebTV não possui um Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica (CNPJ), portanto não se constitui como empresa, sendo considerada uma atividade complementar dentro do setor de comunicação da paróquia que, por sua vez, pertence à Diocese do Crato.

O coordenador técnico e operacional da WebTV, Marcos Aurélio⁷, foi um dos entrevistados durante a realização desta pesquisa. Enquanto participante de uma das pastorais da basílica, ajudou a fundar a *TV Mãe das Dores* e foi dele a ideia das transmissões das missas. A iniciativa foi apoiada pelo Padre Cícero José e tudo aconteceu de forma muito rudimentar, sem experiência prévia com o ambiente televisivo. Quando o processo de montagem da WebTV iniciou, as transmissões das missas eram feitas com equipamentos que não eram próprios para *broadcast*: eram três câmeras do tipo Pan-Tilt-Zoom (PTZ), um dispositivo utilizado para monitorar e capturar imagens em circuitos de segurança. Por não ter uma formação na área, o técnico pesquisava em fóruns para configurar os equipamentos. Além disso, para obter mais informações e conhecimento, recorreu à ajuda dos funcionários da TV Padre Cícero, a experiência televisiva mais antiga da região e que funcionava sob o modelo broadcast. A princípio a transmissão era realizada pelo site e com pouca participação dos fiéis. Posteriormente, a WebTV passou a utilizar a plataforma YouTube para as transmissões replicando o link no site da Igreja. O objetivo era construir um público, bem como a fidelidade em levar o conteúdo religioso para aqueles que estavam distante de Juazeiro do Norte.

7. Informação oral, concedida em entrevista presencial realizada em 28 de setembro de 2023.

A primeira transmissão oficial ocorreu em 29 de janeiro de 2016, quando de fato o nome WebTV *TV Mãe das Dores* começou a ser utilizado e desde então, ficou conhecida como a porta-voz dos romeiros, por mostrar as manifestações de fé que acontecem em um dos maiores centros de romarias do país⁸. As informações disponibilizadas no canal do YouTube descrevem que “A TV Mãe das Dores é um canal de streaming brasileiro sediado em Juazeiro do Norte, no estado do Ceará”. Atualmente, o canal do YouTube possui 99,3 mil inscritos e 12 mil vídeos publicados, que somam 14 milhões de visualizações. A programação pode ser assistida através do computador, da Smart TV e de outros dispositivos móveis conectados à internet - o que dialoga com o fenômeno das telas e janelas audiovisuais contemporâneas.

Inicialmente, o foco das transmissões eram as missas e o horário com maior audiência era às 6h da manhã, com celebrações transmitidas de segunda a sábado (um dos horários que permanece ainda com um grande público, conforme relataram os entrevistados). Nesse horário, o público chegava a cerca de 1 mil pessoas ao vivo, podendo alcançar até 3 mil pessoas simultaneamente em épocas de romaria - exemplo que nos remete ao vínculo dessa WebTV como a TV broadcast. É o que Fechine (2008) discorre sobre a “presença” e a “transmissão direta”, para explicitar a relação entre objeto e sujeito (TV e público) - discorrendo sobre a potência que o modelo ao vivo da TV ainda possui atualmente. Desde modo, em períodos de romaria, como nos meses de fevereiro e setembro (a romaria de Nossa Senhora das Candeias e de Nossa Senhora

8. Juazeiro do Norte já é considerada o segundo maior centro de religiosidade popular do Brasil. Há estimativas de que cerca de dois milhões e meio de romeiros visitam a cidade a cada ano, ficando atrás apenas das romarias a Aparecida do Norte, no Estado de São Paulo. Informação disponível em: <http://geoparkararipe.urca.br/>

das Dores), a presença dos fiéis e romeiros é ainda maior - seja a partir da presença física no território, seja na participação remota a partir da WebTV.

Com o aumento do fluxo das missas, houve a necessidade de contratar uma empresa para a prestação de serviços como artes gráficas e suporte técnico para o site. Foi escolhida uma empresa de marketing especializado para clientes de santuários, localizada em São Paulo. É a partir desse momento que observamos o início da busca pela profissionalização da comunicação na Igreja, em 2016. Em 2017, começaram as contratações com profissionais locais e novos rumos são identificados para a produção de conteúdo audiovisual local na WebTV. Assim, foi contratada uma jornalista e foi criado o setor de comunicação, com a proposta de desenvolver conteúdos com mais autonomia da empresa de marketing, visando a criação de um público.

Figura 2

Programas da WebTV TV Mães da Dores



Canal do Youtube TV Mãe das Dores (2023).

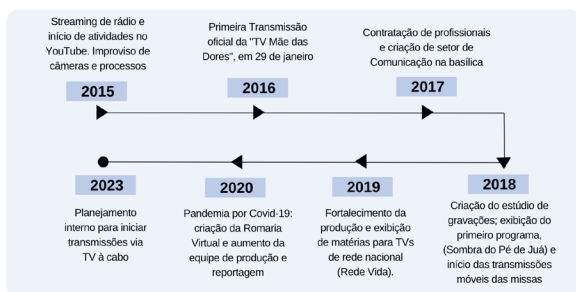
O primeiro programa foi “A sombra do Pé de Juá”, gravado no estúdio que está em uso desde 2018, situado dentro do Museu Paroquial Monsenhor Murilo. Em seguida, foi desenvolvido o programa “Mãe das Dores em Missão” e outros programas como “Roteiros da Fé” e “Espaços

Sagrados”. Na Figura 2, apresentamos alguns dos programas que foram produzidos pela WebTV *TV Mães das Dores*. É preciso destacar que a WebTV não possui uma grade de programação fechada, os programas não são exibidos dentro de uma lógica da TV clássica (no mesmo dia e horário). As únicas transmissões audiovisuais fixas são as missas.

No vídeo institucional da WebTV (TV Mãe das Dores, 2023), há uma menção de que ela “encurta distâncias, ameniza saudades e leva lembranças”. Essa frase ajuda a explicar, parcialmente, o objetivo da criação da TV. Contudo, não podemos esquecer que também se trata de uma forma que visa manter os fiéis e os romeiros próximos da Igreja e de Juazeiro do Norte, afinal, eles também são importantes para movimentar, economicamente, a cidade seja através do dízimo ou do turismo religioso. De forma a sintetizar o contexto histórico da WebTV, na Figura 3 apresentamos uma breve linha do tempo:

Figura 3

*Linha do tempo da história da WebTV
TV Mães das Dores*



Elaborado pelos autores.

A relação entre televisão e território dialoga com a presença deste veículo no contexto da ecologia das mídias e da valorização do local, como é o caso de Juazeiro do Norte, uma das cidades da RMC que mais concentra veículos de comunicação (jornais impressos, emissoras de rádio e TV, portais, revistas e assessorias de comunicação). Durante a visita realizada ao estúdio e redação da WebTV *TV Mãe das Dores*, os entrevistados relataram que a WebTV possui ajuda de “apoiadores” para se referir aos patrocinadores. Aqui, vislumbramos a mesma lógica de mercado utilizada por emissoras de TV que não funcionam sob o modelo comercial e se utilizam da denominação de “apoio cultural”⁹ para a arrecadação publicitária.

Experiências televisivas: buscando pistas para entender a formação de laços sociais

As transmissões ao vivo, um dos recursos mais utilizados pela WebTV *TV Mãe das Dores*, constituem um dos espaços por excelência em que a televisão se distingue do cinema, do vídeo sob demanda e da televisão conectada (Muanis, 2013). Logo, a estratégia utilizada pela WebTV para ser um diferencial acaba retornando às próprias raízes desse veículo. É interessante observar como a linguagem de um modelo tradicional de TV está presente nas transmissões das missas, que ocorrem regularmente todos os dias, além das transmissões das romarias – eventos sazonais que acabam gerando picos de audiência para o veículo.

9. Pagamento de custos relativos à produção de programação ou de um programa específico, sendo permitida a citação da entidade apoiadora, bem como de sua ação institucional, sem qualquer tratamento publicitário.

Silva e Rossini (2009), ao discorrerem sobre a relação de proximidade entre a televisão e o cinema - discussão que também pode ser aplicada à TV *broadcast* e à WebTV -, destacam que não são linguagens opostas ou vistas apenas pelo viés do compartilhamento tecnológico. Na WebTV analisada, as visualidades se fundem e dialogam com propostas oriundas do modelo clássico e com os aspectos originários do novo veículo, acarretando numa hibridização audiovisual. Essa realidade se mostrou evidente durante as entrevistas realizadas com a equipe de comunicação da Basilica Nossa Senhora das Dores. Foi possível averiguar a busca e o desejo pela proximidade da linguagem e visualidade da WebTV com o modelo tradicional, broadcast.

Na construção dessas visualidades, há outro aspecto bastante evidente nesta WebTV: a construção do *laço social*. Conceito criado por Dominique Wolton (1996), se refere à televisão de massa, quando o público consumia o conteúdo de forma simultânea: todos assistiam à mesma coisa e ao mesmo tempo. Entretanto, entendemos que este laço social pode ser estendido para além da televisão tradicional, como é o caso da WebTV *TV Mãe das Dores*. Nesta experiência televisiva, que se apresenta como um conteúdo de nicho, a partilha e o laço social são constituídos pelos interesses em comum não apenas do público, mas iniciado com a própria equipe envolvida com essa fé e religiosidade católica.

De acordo com Santos Neto et al. (2023, p. 186), o laço social seria “uma espécie de fio invisível que conecta o público, um laço social que dá aos telespectadores a possibilidade de participarem individualmente de uma atividade coletiva”. Através das entrevistas realizadas com os profissionais da WebTV *TV Mãe das Dores*, percebemos que

a construção deste “fio invisível”, na relação entre televisão, religião, romeiros e a equipe, ocorre, sobretudo, a partir das transmissões das missas que ocorrem sempre nos mesmos horários, como um espécie de grade televisiva.

Para entender como se dá tanto essa relação e acesso às imagens, quanto a construção dos laços sociais a partir delas, consultamos produtores(as), técnico e repórteres da WebTV *TV Mãe das Dores*. Foram realizadas entrevistas de forma presencial entre os dias 22 e 28 de setembro de 2023. No total, foram consultadas quatro pessoas que estão diretamente ligadas às transmissões religiosas para a WebTV, que foram abordadas acerca dos seguintes tópicos: a) perfil de quem trabalha ou faz estágio na WebTV *TV Mãe das Dores*; b) identificação e reconhecimento de possíveis concorrentes; c) processos de financiamento e monetização da WebTV; d) processos de formação e preparo da equipe para lidar com as transmissões; e) descrição do público e como buscam fidelizar a audiência.

A equipe fixa de comunicação da paróquia é formada por uma assessora de comunicação, uma fotógrafa, um técnico operacional, um repórter e um cinegrafista. Entretanto, na prática cotidiana da equipe é comum que diferentes pessoas exerçam outras atividades para além das suas habituais, e repórteres são convocados(as) a participar (de forma voluntária e não remunerada) das transmissões em época de romaria.

Para compreender a formação e constituição desses laços sociais, perguntamos se todos(as) eram católicos e também se uma pessoa que não fosse católica poderia fazer parte da equipe de comunicação da Igreja. Obtivemos as seguintes respostas, compiladas no Quadro 2:

Quadro 2

Respostas sobre a influência da religião na contratação

- Entrevista 1 Todos que trabalham lá são. Isso ajuda a dizer o que você sente e o que o povo quer ouvir. Ajuda muito a fazer o trabalho, pois ficaria difícil uma pessoa evangélica, por exemplo, cobrir uma romaria ou um evento católico.
- Entrevista 2 Em parte sim, pois precisa entender o que é a vivência paroquial. Não precisa ser necessariamente católica, mas precisa entender da liturgia, pois auxilia no andamento, por se tratar de um conteúdo especializado.
- Entrevista 3 Influencia muito, porque para ter essa proximidade é muito importante. Teve pautas que apenas existe um mote e eles têm confiança de que vamos conseguir fazer.

Elaborado pelos autores.

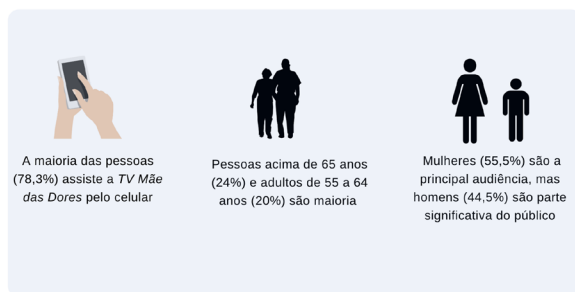
Os dados mostram que não somente todos os entrevistados da equipe comungam da fé católica, mas que, de certo modo, ela é algo que implica diretamente na contratação, embora a equipe defenda que este não seja o critério principal. Como destacado nas entrevistas, uma pessoa que tem a vivência da fé e religiosidade católica tem “mais facilidade” para lidar e entender com o processo de comunicação da Igreja. A partir dessas respostas podemos perceber como esse laço social com a WebTV é constituído e compartilhado com o público, seja através das transmissões das missas, das coberturas das romarias ou da produção de conteúdo nos programas exibidos.

Ainda pensando sobre a construção desse laço social, perguntamos se a equipe sabia exatamente quem era o público da WebTV e os dispositivos de acesso para assistir a programação. Uma das produtoras

entrevistadas¹⁰ informou que são utilizados dados do Reportei para a visualização de várias métricas do Instagram, Facebook e YouTube. A ferramenta emite relatórios de análise de redes para marketing digital e é consultada a cada 15 dias. Além disso, as métricas do YouTube Studio também dão uma dimensão do público da WebTV *TV Mãe das Dores*. A partir do cruzamento desses dados, elaboramos um panorama, como demonstrado na Figura 4.

Figura 4

Panorama de público e acesso da WebTV TV Mãe das Dores



Elaborado pelos autores.

Dados do YouTube Studio, referentes a 26 de setembro de 2023, apontam que o maior público é de idosos e adultos, dividido entre pessoas com idade superior aos 65 anos (24%); que têm entre 55 a 64 anos (20%) e de 45 a 54 anos (16%). Pessoas com idades entre 35 a 44 anos representam 15,9% da audiência e 13,3% correspondem a pessoas de 25 a 34 anos. O público jovem é pouco expressivo: apenas 9,2% com idades

10. Informação oral, concedida em entrevista presencial realizada em 28 de setembro de 2023.

entre 18 a 24 anos e 0,9% de pessoas com 13 a 17 anos. As mulheres (55,5%) são a principal audiência, embora os homens (44,5%) também representem parte significativa do público.

Quanto à origem de tráfego, o relatório aponta as pesquisa no YouTube (9,1%); os recurso de navegação (8,7%), que é quando as pessoas que veem o conteúdo nas suas páginas iniciais do Youtube ou no seu feed de inscritos; vídeos sugeridos (4,4%); Playlist (4,7%) e páginas da Playlist (3,3%). Dados sobre os dispositivos de acesso utilizados pelos público para acompanhar as transmissões da WebTV *TV Mães da Dores*: apontam que 78,3% por meios de dispositivos móveis (smartphones); TV (19,4%); computador (1,4%); tablet (0,8%). Ou seja, é uma TV feita para ser vista no celular. É sob a perspectiva da imagem como linguagem que encaramos a produção audiovisual desse veículo, pois na medida em que “do mesmo modo que existem comunidades falantes de uma determinada língua, existem cada vez mais comunidades ‘olhantes’, que são integradas por signos visuais mais proeminentes a cada dia” (Bucci, 2021, p. 240).

No entanto, na WebTV *TV Mãe das Dores* essa comunidade não é medida apenas pela quantidade, mas principalmente pela *assiduidade*. “Se tiver só uma senhora para assistir a missa, eu vou transmitir do mesmo jeito”, é o que argumenta o técnico Marcos Aurélio, que explica que apenas as métricas não definem o ritmo de exibição da WebTV estudada. Para além do Brasil, o público da WebTV também vem de outros países como: Portugal, Estados Unidos e Vietnã, os três primeiros do ranking. No caso do Brasil, são cerca de 850 mil visualizações. Mas esses dados impactam parcialmente, pois o impacto maior

é a realidade da vivência paroquial. O público real, que é visto como algo muito orgânico.

Embora as transmissões obedeçam fielmente o calendário da basílica e exista aí um certo nível de manutenção de ritualísticas e cenários (a mesma igreja e disposição dos mesmos ângulos de câmeras, por exemplo), a fidelidade do olhar do público é mantida. É o caso da celebração das 6h, que ocorre de segunda a sábado e é uma das que tem maior audiência, alcançando mais de 1.000 pessoas ao vivo (podendo chegar a 3 mil pessoas em período de romaria). Assim, a *repetição* é um fator que merece destaque, no sentido de construção de um sentido visual, pois “assim como os falantes de uma língua constroem sentidos verbais à medida que falam, os ‘olhantes’ de uma comunidade integrada por signos visuais constroem os sentidos das imagens à medida que olham para elas” (Bucci, 2021, p. 240).

Percebemos que ao invés de apenas acatar as ferramentas de distribuição de imagens do YouTube, marcadamente pautadas por métricas, a WebTV *TV Mãe das Dores* desvia da rota: faz da agenda de atividades religiosas o seu grande trunfo. Por isso, assumimos como postura de análise o posicionamento de que devemos pensar o acesso à uma visualidade não apenas como uma consequência tecnológica de uma época ou mera instrução de “como olhar” e usar aparelhos ou plataformas recém-lançadas, mas acima de tudo compreender essas ofertas visuais a partir de um contexto social (Rodrigues, 2021).

São exatamente essas novas ofertas de produção de visualidades que a WebTV utiliza, dialogando com a técnica, equipamentos, dispositivos e pessoal que eles têm em mãos. Pois, como destacado durante a entrevista com a equipe, não foram ofertados cursos de capacitação

ou treinamento. Desde a fundação, a construção da WebTV ocorreu, em grande parte, a partir da iniciativa dos próprios membros. Este quadro de permanências e rupturas, a primeira mais identificada do que a segunda, não somente explicita a potência que a visualidade da televisão tradicional, ainda hoje, representa como certo “modelo padrão” ou de “referência” para as outras janelas audiovisuais. Mas, também, funciona como um ponto de partida para pensar como vem sendo produzidos os conteúdos televisivos para as demais telas.

Conclusão

A partir do estudo empreendido, entendemos que a WebTV *TV Mãe das Dores* é uma experiência audiovisual que parte de uma nova forma de expansão da linguagem televisiva não somente pelo barateamento desse modelo de TV, mas a partir da possibilidade de extensão e manutenção do vínculo entre o território de Juazeiro do Norte, o viés religioso construído a partir dos laços sociais e uma perspectiva evangelizadora - para além do contato presencial com os fiéis, romeiros e o público católico. Nesse sentido, o laço social vivenciado não se baseia somente neste ato coletivo de acompanhar as transmissões das missas de forma síncrona, como ocorreu, sobretudo no tempo passado, com o modelo oriundo da TV aberta (e, ainda hoje, vivenciada por determinadas pessoas e lugares). Este laço social também inclui o vínculo, a proximidade, o pertencimento e a construção de identidades dessas pessoas que partilham (estando em Juazeiro do Norte ou não) de uma mesma comunidade e crença.

Durante as entrevistas percebemos o quanto a ligação religiosa se apresenta como uma força motriz da existência da televisão, que é

vista menos como um negócio e mais como outro espaço de manutenção de aproximação com os fiéis e romeiros. A questão tecnológica, no caso específico dessa WebTV, funciona como uma possibilidade de existência e de aproximação com o seu público. E não como um agente determinante no papel exercido. Desse modo, se pensarmos que durante o período da pandemia da COVID-19 diversas empresas e veículos de comunicação tiveram que se adaptar para uma nova realidade cultural e tecnológica, no caso da WebTV *TV Mãe das Dores* essa mesma realidade já era vivenciada anteriormente. O que houve foi uma adaptação do conteúdo produzido, oriundo dos próprios arquivos da TV, que foram utilizados para manter o laço social com o seu público.

No entanto, as métricas disponibilizadas pela plataforma YouTube, os equipamentos e as condições tecnológicas não geram pressões internas (como por exemplo, aumento na busca por audiência ou maior número de *views* como barganha para viabilizar cobranças publicitárias), de modo que a tecnologia muito mais acompanha e possibilita a veiculação da rotina da igreja, do que propriamente pauta ou influência nas atividades internas.

Ademais, foi interessante identificar e analisar como a linguagem e o laço social também foi utilizado para estreitar a relação tanto da equipe de comunicação a partir do surgimento da TV com o suas crenças e fé, e destes com a produção e transmissão de conteúdos visando uma aproximação com os fiéis e romeiros (aqui entendidos como dois sujeitos diferentes: o fiéis como público da própria cidade de Juazeiro do Norte e os romeiros, como público externo que está presente na localidade em períodos de romaria). Toda essa conjuntura acarreta em impactos significativos, que vão desde o conhecimento da equipe sobre a cultura

e os ensinamentos da Igreja Católica, suas festividades, rituais etc., bem como uma estratégia em fidelizar esse público, na especificamente para a WebTV, mas para a própria Igreja, como pilar central.

Neste sentido, a realização deste estudo também corrobora para um primeiro e inicial registro acadêmico sobre a história da WebTV *TV Mãe das Dores* no contexto da mídia regional do Cariri cearense, com foco para Juazeiro do Norte. Identificamos que esta localidade ainda carece de pesquisas que apresentem dados e informações históricas, especialmente sobre os veículos audiovisuais, como é o caso das TVs e das WebTVs. Deste modo, entendemos que uma parcela desta lacuna será parcialmente preenchida, ao passo que outras questões continuam abertas para que novos estudos e pesquisadores possam se debruçar sobre este objeto de pesquisa.

Referências

- Amaral, N. M. (2007). *Televisão e telejornalismo: modelos virtuais*. [Trabalho apresentado]. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos, SP, Brasil.
- Boaventura, K., & Alves, C. A. (2019). *Produção jornalística audiovisual na web* [Trabalho apresentado]. XVII Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, Goiânia, GO, Brasil.
- Bourdieu, P. (1997). *Sobre a televisão*. Ed. Jorge Zahar.
- Bucci, E. (2021). *A superindústria do imaginário: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo o que é visível*. Ed. Autêntica.

Fechine, I. (2008). *Televisão e presença: uma abordagem semiótica da transmissão direta*. Ed. Estação das Letras e Cores.

Leal, B. S. (2020). De que falamos quando falamos de “televisão”? Alguns desafios aos estudos de televisualidade no Brasil. In C. E. Marquioni, & G. D. Fischer (Orgs.), *Da televisão às televisualidades: continuidades e rupturas em tempos de múltiplas plataformas* (1 ed., pp. 31-44). Ed. UFMG.

Fechine, I., & Carlón, M. (2021). *O fim da televisão*. Ed. Confraria.

Machado, A. (1997). *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Ed. Papirus.

Martín-Barbero, J., & Rey, G. (2004). *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Ed. Senac São Paulo.

Montaño, S. (2015). *Plataformas de vídeo: apontamentos para uma ecologia do audiovisual da web na contemporaneidade*. Ed. Sulina.

Muanis, F. (2013). O tempo morto na hipertelevisão. In A. Brasil, E. Morettin, & M. Lisovsky (Orgs.), *Visualidades hoje* (1. ed., pp. 173-190). Ed. EDUFBA.

Pinto, Á. V. (2005). *O conceito de tecnologia*. Ed. Contraponto.

Rodrigues, L. C. S. (2021). *Olhar ao redor: pedagogias dos vídeos esféricos para o telejornalismo* [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Pernambuco].

- Santos Neto, V. S. dos, Lessa, L. A., & Bressan Júnior, M. A. (2023). Pensar a memória e a função do arquivo televisivo na era do streaming: um olhar para a plataforma globoplay. *Estudos Históricos*, 36(78), 182-200.
- Santos, S., & Caparelli, S. (2004). Crescei e multiplicai-vos: a explosão religiosa na televisão brasileira. *Intexto*, 11(1), 14-38.
- Silva, A. R., & Rossini, M. de S. (2009). *Do audiovisual às audiovisuais: convergência e dispersão nas mídias*. Ed. Asterisco.
- Silva, C. R., Pereira, D. O., & Rezende, I. S. (2023). *O protagonismo das rádios e dos veículos online para a informação local na região do Cariri* [Trabalho apresentado]. III congresso de pesquisa, pós-graduação e inovação (CONPESQ), Juazeiro do Norte, CE, Brasil.
- Souza, J. J. G. de. (2023). Elaborando uma proposta conceitual sobre interiorização da televisão. *Temática*, 19(9), 1-16.
- Strate, L., Braga, A., & Levinson, P. (2019). *Introdução à ecologia das mídias*. Ed. PUC-Rio.
- TV Mãe das Dores. (2023, janeiro 29). *Institucional TV mãe das Dores 7 anos* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HUF2L89HKKg>
- TV Mãe das Dores. (s.d.). *Playlist*. [canal do YouTube]. Recuperado em 20 setembro, 2023, de <https://www.youtube.com/@TVMaedasDores/playlists>

Williams, R. (2016). *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Ed. Boitempo.

Wolff, M. (2015). *Televisão é a nova televisão: o triunfo da velha mídia na era digital*. Ed. Globo.

Wolton, D. (1996). *Elogio do Grande Público: uma teoria crítica da TV*. Ed. Ática.

“YOU WANNA A PIECE OF ME”: A REPRESENTAÇÃO DA IMPRENSA NO VIDEOCLÍPE

*Giselle Rafaela Clara¹
Jhonatan Alves Pereira Mata²*

Por um longo período, tanto o campo do jornalismo quanto da música “popular” foram rotulados como formas de arte de qualidade inferior ou considerados inadequados para o consumo pela elite cultural. No entanto, Hunter S. Thompson se empenhou em redefinir essa perspectiva ao introduzir a abordagem do “Gonzo Jornalismo” (Ritter, 2021). Este estilo narrativo transcendeu as fronteiras tradicionais do jornalismo, abrindo mão de usar apenas os atributos convencionais como imparcialidade e objetividade. Thompson valorizava a própria

-
1. Mestranda no Programa de Pós- Graduação em Comunicação - PPGCOM-UFJF.
jornalismogiclara@gmail.com
 2. Doutor em Comunicação Ecopós-UFRJ/Blanquerna School Barcelona.
Professor Permanente no Programa de Pós- Graduação em Comunicação - PPGCom-UFJF
jhonatanmata@yahoo.com.br

ação factual, de maneira emocional, criando assim uma fusão entre o repórter e os eventos relatados.

Atualmente, o estilo do “Gonzo Jornalismo” continua a ser empregado em programas jornalísticos, encontrando eco entre os telespectadores que apreciam uma narrativa envolvente, quase literária, na qual os repórteres mergulham na experiência dos acontecimentos. Os telespectadores se interessam pela narrativa vivencial em que os repórteres participam da ação. A fusão entre informação e entretenimento, assim como a interseção com os “domínios da cultura popular”, emergem como elementos centrais nas produções audiovisuais, que são compartilhadas e interpretadas em uma variedade de plataformas que podem ser acessadas por espectadores de diferentes percepções.

Nas incursões de pesquisa e treinamento profissional realizadas junto aos projetos “Sinestelas” e “Música para olhos e Ouvidos” (UFJF), percebemos que vários videoclipes trazem em seus enredos representantes do telejornalismo ou discorrem sobre cobertura da mídia de uma forma geral, fazendo com que esses mundos se cruzem e contribuam para a construção de uma narrativa. Nos últimos anos, percebe-se que houve um processo de desvalorização do profissional da mídia de diferentes veículos no Brasil e que muito dessa desvalorização surgiu nos discursos políticos durante a pandemia.

Uma pesquisa realizada pela ABRAJI (Associação Brasileira de Jornalistas Investigativos) durante o primeiro ano da pandemia revelou os desafios enfrentados pelos profissionais de jornalismo, que incluíram não apenas críticas e agressões pessoais, mas também a disseminação de *fake news*, representando uma preocupação a mais.

Em 2020, os ataques à imprensa atingiram patamar inédito, batendo um novo recorde. Segundo o relatório lançado, no início deste ano, pela Federação Nacional dos Jornalistas (Fenaj), os casos de agressão aos profissionais de imprensa dobraram em relação ao ano anterior. Ao todo, foram registradas 428 ocorrências em 2020, o que representa um aumento de cerca de 106% em comparação ao ano de 2019. Os dados estão disponíveis no documento *Violência Contra Jornalistas e Liberdade de Imprensa no Brasil*. [...] As consequências podem ser desastrosas, como o aumento do descrédito nas instituições jornalísticas e nos profissionais que trabalham com comunicação, inclusive os acadêmicos; assim como no desequilíbrio da população, que confunde a finalidade das notícias, como nesse caso específico do novo coronavírus, em que matérias de saúde “soam” como de política (ou melhor, politicagem). (Maluly, 2020)

Entre janeiro e setembro de 2022, a Abraji registrou 417 ataques contra a imprensa. O número representa um aumento de 19,5% em comparação com o mesmo período de 2021. Destes, 88 casos foram identificados na categoria “agressões e ataques”, que inclui agressões físicas, destruição de equipamentos, atentados e ameaças graves. Além disso, dois casos de assassinato foram registrados em 2022.

Uma pesquisa realizada pela UFES (Universidade Federal do Espírito Santo) em 2020 mostrou que durante a pandemia de Coronavírus o consumo do jornalismo aumentou significativamente entre a população. Segundo os pesquisadores, em um grupo de 831 pessoas, 75,1% responderam que buscavam se informar sobre a epidemia do novo coronavírus diariamente, 21,8%, algumas vezes por semana. A televisão foi o principal meio de busca de informações (73,41%), seguida de sites e blogs jornalísticos (65%) e de redes sociais, sendo que o WhatsApp (34,42%) e o Facebook (25,15%) eram as mais usadas.

Contudo, esse aumento na relevância do trabalho jornalístico foi acompanhado por uma série de desafios, incluindo perseguição e dificuldades que os profissionais enfrentaram ao tentar realizar seu trabalho de maneira segura. Um relatório emitido pelo Centro Internacional para Jornalistas, com a participação de profissionais de 125 países apontou que 70% dos entrevistados consideraram o ônus psicológico como o principal desafio imposto pela pandemia. Muitos dos que atuam no campo da comunicação relataram sentimentos de ansiedade, esgotamento e uma sensação de desamparo diante das circunstâncias.

As “*fake news*” representaram uma preocupação adicional. Os desafios enfrentados pelos profissionais da linha de frente da informação na pandemia incluíram a perseguição e a descredibilização do trabalho. Tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, durante a pandemia e na campanha presidencial, observou-se um movimento dirigido contra os principais veículos de imprensa, exacerbando ainda mais os danos causados ao jornalismo profissional.

foi o caso notório de Trump, nos Estados Unidos (Guess et al., 2018), e Bolsonaro, no Brasil. Ambos, tanto durante a campanha como já no governo, empenharam-se em desqualificar sistematicamente seus adversários e elegeram como inimigo principal a imprensa de referência – embora com diferenças importantes, porque, no caso brasileiro, Bolsonaro centrou fogo contra o Grupo Globo e a Folha de S.Paulo, mas acolheu concorrentes da Globo que o apoiaram, especialmente a Record, da Igreja Universal –, acusando-a de fazer aquilo que eram eles próprios a praticar e falando diretamente a um público suscetível a seus discursos, através das redes que estruturaram no mundo virtual para esse fim. (Moretzsohn, 2019, pp. 578-579)

Essas ameaças se manifestaram de diversas formas, incluindo agressões físicas, ataques pessoais, danos morais e até impactos nas carreiras dos jornalistas. Segundo o relatório de monitoramento de ataques a jornalistas no Brasil, divulgado em 2023 pela Abraji em 2023, foram registrados 557 ataques a jornalistas, destes, 145 casos apresentaram traços explícitos de violência de gênero e/ou vitimaram mulheres jornalistas. A violência física, acompanhada de intimidações, hostilização e ameaças, também cresceu em 2022 e representou 31,2% dos casos totais – um crescimento de 102,3% em relação ao ano anterior.

Muitos desses ataques partiram de indivíduos que confundiram a crise de saúde global com uma disputa política. Nesse cenário, o jornalismo continuou seu curso em meio a protestos por parte daqueles que apoiavam o presidente em exercício na época, Jair Bolsonaro, que em muitos discursos desqualificou a imprensa e o Estado democrático. No entanto, vale a pena questionar se essas críticas ao trabalho da imprensa se originaram unicamente nos discursos proferidos nos âmbitos parlamentares e presidenciais.

O objetivo deste estudo é mapear a evolução da representação midiática ao longo das últimas décadas nos videoclipes produzidos por diferentes artistas, tanto em âmbito nacional quanto internacional. Nosso intuito é examinar minuciosamente as características que emergem nas produções, valendo-nos da análise da materialidade audiovisual, conforme abordado por Coutinho (2016). Através desse enfoque específico, almejamos compreender de que maneira a mídia, especialmente a imprensa, é retratada no contexto dos videoclipes, exercendo influência sobre a própria narrativa em questão.

Neste percurso, a partir das observações dos comportamentos ditados pela Cultura da mídia (Kellner, 2021) e dos critérios de noticiabilidade avaliados por Tuchman mapeamos como operam os paratextos e recirculações destas narrativas no audiovisual informativo, a partir do momento em que as produções musicais ganham espaços de lançamento em telejornais ou mesmo, alcançam o topo dos comentários nas redes sociais.

Dessa forma, nos questionamos sobre as diversas abordagens possíveis para representar a imprensa por meio dos videoclipes, os quais alcançam uma vasta audiência composta por indivíduos de diferentes faixas etárias, com enfoque especial no público jovem. O alto consumo do audiovisual por streaming potencializa o alcance das mensagens apresentadas. Uma pesquisa da Kantar IBOPE Media, apontou que 68% das pessoas relataram ter aumentado sua visualização de vídeos e programas de televisão online por meio de plataformas de streaming gratuito durante o período da pandemia e a tendência é que esses números continuem a crescer, pois o tempo gasto consumindo vídeos aumenta a cada ano.

Iremos examinar os textos e paratextos que circulam, compreendendo que o videoclipe, enquanto narrativa, não é uma entidade isolada. Ele evoca tanto produções anteriores no formato de videoclipes como também desencadeia um complexo conjunto de discursos interligados.

Baseado na construção estética do videoclipe feita por Thiago Soares, este estudo visa perceber características pontuais dos videoclipes que são utilizadas na criação dos contextos informacionais das produções. Como apontado por Soares (2013) o videoclipe é a junção de um tecido sonoro (a música, a canção, a sonoridade) e de um tecido

imagético (a imagem, a edição, a roteirização, direção de arte, de fotografia, etc), que constituem teias de sentido entre o som e a imagem que compõem o clipe.

Em alguns momentos, para se entender o que o clipe apresenta, é preciso entender o contexto em que ele foi construído e perceber pontos de interstício e de diálogo entre as estéticas do videoclipe e do telejornalismo e como elas se encontram na construção artística.

A representação da mídia no audiovisual

A vida (pública e privada) de celebridades e artistas sempre despertou a atenção midiática. É o que já pontuou Edgar Morin, ao equiparar as celebridades aos deuses do Olimpo, destacando que “no encontro do ímpeto do imaginário para o real e do real para o imaginário, situam-se as vedetes da grande imprensa, os ‘olimpianos’ modernos”. (Morin, 1997, p. 105).

Nos videoclipes dos artistas que analisamos nas pesquisas, observamos a mídia sendo retratada de variadas formas. Em muitos desses casos, essa representação se destaca por sua abordagem espetacular, invasiva e sensacionalista. A cantora norte-americana, Britney Spears, por exemplo, lançou em 2007 a música “Piece of me” que trazia na letra uma resposta da artista à busca incessante de frames e fotos dos famosos pelos paparazzi. A canção funciona quase como uma autobiografia, considerando que a artista enfrenta múltiplos desentendimentos com jornalistas e meios de comunicação devido à incessante divulgação de detalhes sobre sua vida pessoal.

O videoclipe, gravado em dezembro de 2017, traz cenas que representam a busca de Britney por viver a vida longe dos flashes das

máquinas de fotografia. Ela aparece ao lado das amigas, tentando se disfarçar para passar pelos fotógrafos que ficam na porta de sua casa ou ainda respondendo os boatos de que suas fotos eram alteradas por meio de recursos digitais. O videoclipe foi indicado para o prêmio MTV Video Music Awards de 2008 e venceu as três categorias que disputou: melhor clipe do ano, melhor vídeo de artista feminina e melhor vídeo pop.

Quase 15 anos depois, a repercussão da mídia sobre assuntos que envolvem celebridades é o tema da produção “Pilantra” (2023/ Universal Music Brasil), cantada por Jão e Anitta. A produção é apresentada, num palco de “época”, utilizando uma captação de imagens que simula habilmente os efeitos das antigas câmeras, tecnologias de iluminação e cenários daquela era. Além disso, há a presença de dançarinas e momentos de destaque que são amplificados pela cobertura da imprensa, representada através de fotógrafos e manchetes de tabloides que se intercalam de maneira coesa com a narrativa.

Destacamos, ainda, a exposição encenada dos “bastidores” do programa, em alusão a uma suposta artificialidade das celebridades diante das câmeras. Isto porque, enquanto música e dança são executados com precisão e riqueza de recursos no palco, fora dele o “casal” fictício da trama briga e arremessa objetos um no outro, tendo como ápice cênico a personagem de Anitta atirando na de Jão.

O lançamento do videoclipe teve como uma das estratégias principais de divulgação uma primeira exibição na revista eletrônica “Fantástico” da TV Globo, acompanhada de entrevista com o cantor Jão. É importante ressaltar que Jão e Anitta figuram entre os principais expoentes do cenário musical brasileiro na atualidade. A canção “Pilantra”, que marca a primeira colaboração musical da dupla, é um

exemplo desse sucesso, uma vez que estreou em 4ª posição no ranking de músicas mais ouvidas no Spotify Brasil do cantor.

A música alcançou 1,1 milhão de streams em menos de 24h do lançamento. Em poucas horas, a canção chegou no TOP 5 do Spotify Brasil entre as canções mais ouvidas do país. Essa foi a maior estreia de Jão no Spotify. além disso, o videoclipe cheio de reviravoltas chamou a atenção e o sucesso refletiu também nas redes sociais. No TikTok mais de 22 mil vídeos foram criados por artistas e influenciadores ao som da canção.

Em uma entrevista à revista Meio e Mensagem (2022), Jão compartilhou que sua base de fãs é majoritariamente composta pela Geração Z (pessoas nascidas entre a segunda metade da década de 1990 e o ano de 2010). Ele ressaltou a importância de atender às expectativas desse grupo de seguidores, dado o papel crucial que desempenham ao disseminar sua imagem e identidade. Embora esteja em sintonia com esse público jovem, é notável que o videoclipe de “Pilantra” baseia-se esteticamente e em termos de narrativa na recriação de programas musicais de auditório da década de 1960.

Como mencionado por Raimundo Martins em seu trabalho “Porque e como falamos da cultura visual?” (2006) na década de 60, diversos movimentos artísticos, como a arte pop e a arte conceitual, fortaleceram a resistência ao sistema das belas artes, visando aprofundar a conexão entre arte e vida. O autor defende a construção visual de um campo social e traz à tona esse ponto de vista.

a crise desta noção de arte gerou dois pontos de convergência: de um lado, os artistas passaram a usar uma variada gama de materiais conseguindo que as instituições artísticas os aceitassem

como arte; de outro, as próprias instituições artísticas passaram a usar e tirar proveito da polaridade arte versus artesanato, adquirindo e preservando esses diversos tipos de trabalho. (Martins, 2006)

O lançamento exclusivo do videoclipe “Pilantra” no programa Fantástico da Rede Globo ofereceu uma experiência de múltiplas telas aos fãs. Eles tiveram a oportunidade de acompanhar a entrevista do artista e puderam ver e rever (o clipe e a produção para a Revista eletrônica) diversas vezes na internet.

Assim, temos em “Pilantra” mas não só nesta produção, uma “música lançada para as mídias” como salienta Heloísa Valente (2019), que se baseia no pressuposto de que cada mídia oferece (quando não impõe) formas específicas de recepção e cognição”. Nesse sentido, a mensagem transmitida ao público não se limitou somente à letra da música. O áudio e o vídeo se entrelaçam de maneira que suas mensagens são amplificadas pelos paratextos que se difundem para além do próprio videoclipe, como evidenciado pela divulgação no Fantástico. Dessa forma, a experiência proporcionada pelo conjunto vai além, enriquecendo a compreensão da obra.

Assim, nos indagamos sobre negociações discursivas que ocorrem entre as instâncias da informação e do entretenimento, bem como a forma de representação da imprensa é retratada quando os fãs de Anitta e João consomem o conteúdo do videoclipe. Apesar de se tratar de uma construção fictícia, a ideia de que a mídia pode tanto “elevar quanto derrubar as celebridades” emerge, e o escândalo representado na cena de assassinato representada pelos cantores faz com que Anitta retorne

aos holofotes pelas páginas policiais dos jornais e com isso, mais uma vez transformando-a em tema dos tabloides sensacionalistas.

Essa mesma imprensa sensacionalista é a apresentada por Britney Spears em “Piece of Me” (como falamos anteriormente). Os profissionais que vivem de correr atrás de informações secretas dos artistas, o furo de reportagem com algo pessoal que possa ser apresentado para o público que anseia saber mais da vida particular dos cantores e que no videoclipe, é apresentado como uma invasão da privacidade.

Fato é que a imprensa também recebe destaque quando, em meio a tantos personagens que podem ser escolhidos para a construção da narrativa, opta-se pelo o jornalista ou paparazzi. Isso ressalta a influência significativa da mídia na narrativa audiovisual. Parafraseando o título da canção de Britney, enquanto a mídia quer “um pedaço do artista” com as informações particulares, o cantor também quer um pouco do “destaque na mídia” e é beneficiado ao estar presente nas pautas abordadas pelos veículos de imprensa.

Seja através do lançamento de novas músicas ou da cobertura de tópicos relacionados a elas, essa visibilidade midiática representa uma estratégia adicional para promover o trabalho artístico. Quando um cantor ganha destaque na imprensa por seu trabalho, consegue alcançar públicos que normalmente não estão familiarizados com seu conteúdo habitual.

A música no jornalismo e a representação da mídia no videoclipe

Recentemente, tornou-se evidente que a exposição da vida pessoal de cantores se tornou um tema recorrente em músicas que alcançaram o topo das paradas de sucesso em plataformas de streaming. Isso indica

que a presença da mídia não se limitou a registrar apenas o lançamento dessas músicas, mas também desempenhou um papel importante na concepção, apresentação e promoção das mesmas.

Em 2023, por exemplo, a cantora Colombiana Shakira alcançou o primeiro lugar na lista de mais ouvidos do Spotify Global com “Music Sessions Vol 53”, em parceria com o produtor musical e DJ argentino Bizarrap. Essa foi a canção em espanhol mais ouvida em um único dia. Em um período de apenas 24 horas após o lançamento, a canção acumulou impressionantes 66 milhões de visualizações online. A música foi desenvolvida com alta qualidade técnica em uma produção audiovisual cheia de cor.

Mas o que realmente chamou a atenção dos holofotes midiáticos foram as indiretas relacionadas às traições do então marido da cantora, o catalão Gerard Piqué. A canção trouxe referências à cobertura da mídia ao caso e ainda ao valor que seria recebido pela cantora com o sucesso da canção. Em um dos trechos ela diz: “Você me deixou como vizinha, a sogra, com a imprensa à porta e devendo à receita. Você pensou que me machucou, mas me deixou mais forte. As mulheres já não choram, as mulheres faturam.” A canção atraiu a atenção de diversos telejornais no Brasil, sendo destaque também na Revista Semanal Eletrônica Fantástico, veiculada pela Rede Globo em 22 de janeiro. O programa dedicou um amplo espaço para discutir tanto o lançamento da música quanto as controvérsias que cercaram sua criação, incluindo a traição que serviu de inspiração e as repercussões, tanto da traição quanto da própria música, nas redes sociais.

Assim como Shakira, outras polêmicas em letra e música podem ter contribuído para um aumento de “plays” em canções contemporâneas,

segundo nossas hipóteses. É o caso de Flowers, produção da cantora Miley Cyrus, cuja progressão se ancora numa fusão entre a liberdade do fazer artístico, das licenças poéticas típicas da ficção e as “vivências” e realidades trazidas da vida íntima da artista. A letra da música traz indiretas ao ex-namorado da cantora, o ator Liam Hemsworth, com quem ela teve um relacionamento de mais de uma década. O videoclipe traz como locação imóvel na região de Los Angeles, na Califórnia, onde viveu o casal.

Dessa forma, surge a nossa indagação acerca das possíveis interações entre os discursos presentes nos “universos” da música e da imprensa. Como esses diálogos, que muitas vezes são metalinguísticos, operam de maneira direta ou indireta na produção audiovisual? E por que esses temas encontram espaço nas reportagens de telejornais, travando diálogos e confrontos com os critérios que determinam a relevância da notícia?

As reflexões desenvolvidas ao longo deste estudo apontam para a compreensão de que a produção informativa audiovisual e a música coexistem em estreita relação. Essas duas esferas são complementares, desempenhando papéis significativos não apenas na criação da narrativa, mas também na disseminação e apresentação do material.

Na era do “*mainstreaming*” onde os conteúdos estão disponíveis em múltiplas telas para o público, sem a necessidade de esperar por um dia e horário de exibição na TV aberta, a imprensa “tradicional” ainda aparece, não raramente, nas produções audiovisuais e faz parte dela como personagem da narrativa, ajudando ao ouvinte/espectador a se envolver ainda mais com o produto em questão.

Análise da materialidade audiovisual

Observando o que foi proposto por Coutinho (2016), podemos observar que o audiovisual multitelas apresenta diversas possibilidades de textos e paratextos. Os conteúdos podem ser acessados em diferentes plataformas, consumidos e ressignificados sem que ocorra a dissociação de seus elementos e suas características podem ser percebidas pelo público.

A narrativa do clipe *Pilantra*, por exemplo, conta a história da relação em crise entre duas celebridades. Aparentemente, eles são um casal onde a Anitta é mundialmente conhecida e Jão tenta deslancar na carreira. O desentendimento começa quando o cantor se apresenta em um programa de calouros e ganha notoriedade no mercado. A fama logo é retratada nos jornais com manchetes como “nasce uma estrela” e um “novo fenômeno das paradas de sucesso”. No jornal, Anitta aparece comentando que “está muito feliz por ele”, mas nos bastidores o que se percebe são olhares de inveja. Ela tenta novamente roubar a cena tirando a roupa na apresentação dele e rebolando de forma sensual, mas só consegue retomar os holofotes quando mata o cantor.

O clipe traz questionamentos sobre a cobertura intensa de paparazzi a personalidades e também retrata como a presença do jornalismo é motor para permitir a ascensão dos famosos. A abordagem evoca a construção da vida social como uma fusão entre plateia e palco, como foi abordado por Erving Goffman ao tratar da representação do eu na vida cotidiana (1985). Ao sentenciar que “a vida social é constituída de atores-espectadores” e que “a impressão que se tem de um indivíduo é dada pela expressão que ele realiza de si mesmo, com auxílio de outros”, Goffman reforça que essa expressão é uma atividade intencional de

comunicação que utiliza os símbolos verbais conhecidos pelos envolvidos no processo comunicativo estabelecido.

Em outras obras audiovisuais, além das já citadas, a imprensa é retratada como personagem da construção narrativa que dá vida e conteúdo ao videoclipe. Em muitos momentos, essa mesma imprensa que é criticada na arte, estimula a divulgação dos produtos musicais e valoriza a repercussão dos assuntos que envolvem os cantores e as músicas.

A cantora brasileira Ludmilla, por exemplo, lançou em 2023 o clipe “Sou má” em parceria com Tasha e Tracie. As três artistas se destacam no cenário musical do funk carioca e paulista. No clipe, as garotas representam três mulheres que participam de um assalto a banco e, de forma sensual, adquirem a posição que conceituamos como “bandivas” (Clara & Mata 2023), as bandidas divas que atraem a atenção das pessoas como símbolo de poder e status. Para o lançamento do clipe, no dia 08 de fevereiro de 2023, as artistas divulgaram a hashtag #ludmillafoipresa e com isso geraram comoção na internet. O termo foi um dos assuntos mais comentados na internet. Em menos de 12 horas de lançamento, o clipe de ‘Sou Má’, teve mais de 330 mil visualizações e ocupou o 2º lugar no YouTube, na categoria “vídeos em alta”.

Outro exemplo de entrelace entre o jornalismo e o audiovisual pode ser visto no lançamento da Turnê “Encontro pra dizer Adeus”. Promovido pela banda Titãs, que fez sucesso no Brasil na década de 80 com a música “Televisão”. A canção traz em uma das estrofes “A TV me deixou burro, muito burro, demais”. Essa mesma TV, que foi criticada na letra musical, foi utilizada para divulgar o retorno da banda aos palcos. Os Titãs deram uma entrevista exclusiva à repórter Renata

Ceribelli, do Fantástico, sobre a turnê que marca a volta do grupo aos palcos, com a formação original, celebrando os 41 anos de carreira.

Como já apresentou Kellner (2010) A Cultura da mídia é constituída por sistemas de rádio, filmes, imprensa, jornais e com uma exploração dos estímulos visuais e auditivos em uma cultura da imagem. Com isso é preciso ficar atento a como essas representações da mídia podem influenciar nas promessas de leitura e no consumo e recirculações desses produtos audiovisuais.

É importante aprender como entender, interpretar e criticar seus significados e suas mensagens. Numa cultura contemporânea dominada pela mídia, os meios dominantes de informação e entretenimento são uma fonte profunda e muitas vezes não percebidas de pedagogia cultural: contribuem para nos ensinar como nos comportar e o que pensar e sentir, em que acreditar, o que temer e desejar - e o que não” (Kellner, 2001 p. 10)

Em diversos clipes, a mídia e a televisão são retratadas como um panóptico (Foucault, 1987) onde as pessoas estão constantemente sob vigilância sendo fotografadas, observadas e expostas para o consumo público, numa estética que a nós parece se aproximar do “coliseu romano” onde os protagonistas são quase “lançados às feras” para um público ávido por testemunhar o desfecho em um entretenimento punitivista e que ao mesmo tempo oferece a diversão a todo custo.

Considerações finais

A análise dos videoclipes revela uma abordagem dual em relação à imprensa, abrangendo tanto representações positivas quanto negativas. Nos instiga e intriga essa dicotomia de “vilã e mocinha” da

mídia. De que forma a presença da mídia nos vídeos pode contribuir para a valorização dos profissionais do meio? Como a mídia segue sendo importante na divulgação e valorização das outras formas de arte? Esta complexidade ressalta também a importância de examinar cuidadosamente a percepção dos espectadores diante dessas representações. Ao escolher retratar a imprensa, o artista muitas vezes emprega uma abordagem crítica, enquanto simultaneamente faz uso do poder da mídia como uma ferramenta de autopromoção.

A socióloga norte-americana Gaye Tuchman defende em seus estudos que o jornalismo precisa avaliar os valores-notícia para garantir a objetividade na produção e atrair o público. Mas, até que ponto, essa busca pela noticiabilidade do fato acaba por se alicerçar em critérios que se desviam dos valores notícia do acontecimento e passam a ser vistas como “invasão de privacidade” ou “sensacionalismo” sendo reproduzido pelos artistas como uma forma de distorção da realidade em busca da audiência a todo custo?

Além disso, é preciso ressaltar que os vídeos têm uma capacidade singular de apresentar a atuação da mídia a um público diversificado, incluindo aqueles que não estão habituados a consumir notícias jornalísticas tradicionais. No entanto, é crucial compreender como essa mensagem é transmitida, especialmente para aqueles que obtêm sua exposição midiática principalmente por meio do audiovisual.

A pesquisa se faz necessária para mostrar como mídia e audiovisual estão entrelaçados pelo viés do interesse público/do público. O conceito de Habitus na obra de Bourdieu (1983) evidencia que, quando um sujeito está inserido dentro de uma comunidade, o mesmo passa pelas influências e características do meio. Com a abordagem da

materialidade audiovisual (Coutinho), também percebemos a influência direta e indireta relativa aos outros sentidos produzidos com base nos paratextos gerados pela produção audiovisual inicial.

A presença da mídia nos videoclipes reforça a mediatização da convivência e como os meios de comunicação ainda são preponderantes em diversos aspectos. Imersos na era da convergência como pontuou Jenkins (2009) vislumbramos uma aproximação que não se estabelece apenas pelo uso das múltiplas telas.

Nos videoclipes, a mídia assume diversos papéis: atua como meio de comunicação, tópico central, veículo para impulsionar o enredo e, até mesmo, como um personagem em si. Através da nossa pesquisa, buscamos ilustrar como o jornalismo e a música, particularmente no contexto audiovisual, estão estabelecendo uma aproximação notável por meio das plataformas digitais. Essa aproximação ocorre apesar das demarcações e fronteiras discursivas que tradicionalmente separam a esfera da informação do entretenimento, bem como a música da esfera do telejornalismo.

O público se une pelas semelhanças cognitivas que buscam no contato com o outro. Como ressalta Mata et al. (2022) a “exibição clássica e episódica” na televisão - onde o videoclipe “nasceu” - e as possibilidades de visualização em múltiplas telas só fizeram potencializar a “fixação televisiva” do formato, de acordo com nossos estudos. Sintoma disso é o aumento da aparição do aparelho de TV nas narrativas, sejam estas nacionais ou internacionais.

Nosso ponto de partida para um estudo macro que tem sido desenvolvido como projeto de dissertação junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF são as representações da mídia nas

obras audiovisuais e como o uso de linguagens televisivas na narrativa ajudam na composição do contexto dos videocliques. A narrativa pode representar a voz feminina na luta contra as relações amorosas falidas, como nos casos de Shakira e Miley Cyrus, ou quando o jornalismo é utilizado como forma de divulgação das produções como o show dos Titãs e até mesmo quando o sensacionalismo das manchetes atrai os comentários das múltiplas plataformas como foi o caso de “Sou Má” de Ludmilla.

Queremos compreender e mapear alguns dos videocliques em que a imprensa é representada, observando metodologicamente de que maneira ao longo de décadas, a imprensa vem sendo representada nas letras das músicas e nos vídeos acompanhando também a forma utilizada para a divulgação de música e videoclipe nas múltiplas telas.

Portanto, a análise profunda desses aspectos, considerando a dualidade da representação da imprensa, a influência do artista como crítico e beneficiário da mídia, e a função de introdução da mídia a novos públicos através dos videocliques, requer uma compreensão mais completa de como essas mensagens são recebidas, interpretadas e internalizadas pelo público.

Referências

Abraji promove campanha pelo fim da impunidade dos crimes contra jornalistas. (2022, nov 02). ABRAJI. Recuperado em Setembro 08, 2023, de <https://abraji.org.br/noticias/abraji-promove-campanha-pelo-fim-da-impunidade-dos-crimes-contra-jornalistas>

Araújo, T. D. (2023, fev 08). Após beijos em outra mulher, Ludmilla foi presa e gerou alvoroço na web; entenda. *Bnews*. Recuperado

em Julho 27, de 2023, de <https://www.bnews.com.br/noticias/entretenimento/apos-beijos-em-outra-mulher-ludmilla-foi-presae-gerou-alvoroco-na-web-entenda.html>

Berger, P., & Luckmann, T. (2004). *A construção social da realidade. Tratado de Sociologia do conhecimento* (24ª ed.). Vozes.

Bourdieu, P. (1983). *Questões de sociologia*. Marco Zero Limitada.

Clara, G. R., & Mata, J. (2023). *Mente pra mim, foge de mim! recirculações entre música e imprensa em “Pilantra” de Jão e Anitta* [Trabalho apresentado]. Intercom, Niterói, RJ, Brasil.

Clara, G. R., & Mata, J. A. (2023). Ludmilla in the house: a construção audiovisual da “bandiva” e a representação da imprensa em “Sou má”. *Musimid - Centro de Estudos de Música e Mídia*.

Coutinho, I. (2016). O telejornalismo narrado nas pesquisas e a busca por cientificidade: A análise da materialidade audiovisual como método possível. *Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 39, 1-15.

Coutinho, I., & Mata, J. (2018). *Um telejornal e um método para chamar de nossos: uma reflexão sobre telas, fronteiras e modos de olhar* [Trabalho apresentado]. 16º SBPJOR, São Paulo, SP, Brasil.

Dourado, I. (2023). Objetividade no campo jornalístico segundo Gaye Tuchman. *Medium*. Recuperado em Julho 25, 2023 de <https://douradoisabell16.medium.com/objetividade-no-campo-jornal%C3%ADstico-segundo-gaye-tuchman-79ce8488e2>

Guedes, M. (16 de janeiro de 2023). *Shakira alcança o TOP 1 Global com música cheia de polêmicas*. Geek Pop News Recuperado em Setembro 08, 2023, de <https://geekpopnews.com.br/shakira-alcanca-o-top-1-global-com->

Kellner, D. (2001). *A Cultura da Mídia. Estudos culturais: Identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. EDUSC.

Maluly, L. V. (2020, Mai 27). *O Jornalismo em tempos de pandemia*. Jornal da USP. Recuperado em 08 de setembro de 2023. <https://jornal.usp.br/artigos/o-jornalismo-em-tempos-de-pandemia/>

Martins, R. (2006). *Porque e como falamos da cultura visual? Visualidades*, 4(1). <http://repositorio.bc.ufg.br/handle/ri/16502>

Mata, J. A., Amato, M. V., & Amaral, C. C. (2022). *O videoclipe saiu da TV ou a TV entrou no videoclipe? Performances de um televisor -personagem a serviço da música* [Trabalho apresentado]. 17º Encontro Internacional de Música e Mídia - Online.

Moretzsohn, S. D. (2019, Feve 28). *O Joio, O Trigo, Os Filtros E As Bolhas: uma discussão sobre fake news, jornalismo, credibilidade e afetos no tempo das redes*. https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/1188/pdf_1

Morin, E. (1977). *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Forense-Universitária.

MTV Video Music Awards de 2008. (2008). In *Wikipedia*. Recuperado em agosto 23, 2023, de https://pt.wikipedia.org/wiki/MTV_Video_Music_Awards_de_2008

- Música: Jão e Anitta juntos em “Pilantra” batem recorde. (2023) *Revista Mensch*. Recuperado em setembro 08, 2023, de <https://revistamensch.com.br/musica-jao-e-anitta-juntos-em-pilantra-batem-recorde/>
- Neves, L. (2020, Jun 08). *Pesquisa aponta aumento do consumo de jornalismo e de mídias durante a quarentena*. UFES. Recuperado em agosto 08, 2023, de: <https://www.ufes.br/conteudo/pesquisa-aponta-aumento->
- Parrado, B. (2023, Jan 18). *A repercussão e teorias por trás de ‘Flowers’, novo single de Miley Cyrus*. Capricho. Recuperado em julho 27, 2023, de <https://capricho.abril.com.br/entretenimento/a-repercussao-e-teorias-de-flowers-nova-musica-de-miley-cyrus/>
- Piece of Me. (2007). In *Wikipédia*. Recuperado em julho 12, 2023 de https://pt.wikipedia.org/wiki/Piece_of_Me
- Ritter, E. (2021). *Jornalismo Gonzo: Medo, Delírio, Mentiras Sinceras e Outras Verdades* (1ª ed.). Insular.
- Soares, T. (2013). *A estética do videoclipe*. Editora da UFPB.
- Valente, H. (s.d.). *A canção das mídias: memória e nomadismo: um projeto de pesquisa*. https://www.academia.edu/3227652/A_can%C3%A7%C3%A7%C3%A3o_das_m%C3%ADdias_mem%C3%B3ria_e_nomadismo_um_projeto_de_pesquisa
- Zanfolin, T. (2022, Fev 16). *Alto consumo de streaming de vídeos indica futuro promissor do formato*. 2022. Consumidor Moderno. Recuperado em setembro 08, 2023, de <https://www.consumidormoderno.com.br/2022/02/16/>

PROJETO EASIT: APLICAÇÃO DO PROGRAMA DE TREINAMENTO EM AUDIODESCRIÇÃO “EASY-TO-UNDERSTAND” NO BRASIL

Daniela Cristina de Carvalho Souza¹
Lucinéa Marcelino Villela²

A acessibilidade audiovisual é uma questão que tem sido discutida no mundo contemporâneo de forma notável diante das iniciativas legais, como a Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, adotada pela ONU em 13 de dezembro de 2006 que no artigo 9º determina os Estados devem “promover o acesso de pessoas com deficiência a novos sistemas e tecnologias da informação e comunicação” (CDPD, 2006, artigo 9º) e a Lei Brasileira de Inclusão (LBI 13.146, artigo 67),

-
1. Mestranda em Estudos Linguísticos na área de Estudos da Tradução daniela.c.souza@unesp.br
 2. Pós-doutora em Tradução Audiovisual pela Universidade Autônoma de Barcelona, Espanha.
Professora de Língua Inglesa da Universidade Estadual Paulista - UNESP.
lucinea.villela@unesp.br

que instituiu o Estatuto da Pessoa com Deficiência que no artigo 67 determina que “os serviços de radiodifusão de sons e imagens devem permitir o uso dos seguintes recursos, entre outros: I – subtítuloção por meio de legenda oculta; II – janela com intérprete de Libras; III – audiodescrição” (*Lei n. 13.146*, p. 37).

No campo acadêmico, os estudos das diferentes modalidades de audiovisual ampliam o foco de interesse pela área da acessibilidade, como a Tradução Audiovisual Acessível (TAVa), preparando esses profissionais para as demandas das mídias acessíveis por meio de pesquisas publicadas, palestras, cursos oferecidos pelas instituições de ensino superior e até mesmo grupos de pesquisas como o MATAV (Mídia Acessível e Tradução Visual) liderado pela Profa. Dra. Lucinéa Marcelino Villela no Brasil.

No entanto, o acesso de pessoas com deficiência aos conteúdos audiovisuais ainda conta com barreiras que as impedem de desfrutar do entretenimento como qualquer outra pessoa, dentre elas, janela de Libras com tamanho reduzido e legendas e audiodescrições com conteúdo incompreensível. Portanto, a acessibilidade audiovisual ainda é um desafio que merece ser superado a cada dia com o aprimoramento das práticas dos profissionais das mídias audiovisuais. Como pontua Diaz-Cintas:

Com todos esses desafios, entretanto, eu acredito que o mais importante é ter certeza de que a acessibilidade para todos às mídias audiovisuais não seja apenas clichê de nossa época, mas um conceito que veio para ficar e contribuir para uma sociedade mais justa e inclusiva. (Díaz-Cintras, 2005, p. 05)

Nesta perspectiva, este trabalho tem como foco promover a acessibilidade audiovisual às pessoas com deficiência visual, investigando, especificamente, o conteúdo produzido na audiodescrição definida como:

um recurso de acessibilidade que amplia o entendimento das pessoas com deficiência visual em eventos culturais, gravados ou ao vivo, como: peças de teatro, programas de TV, exposições, mostras, musicais, óperas, desfiles e espetáculos de dança; eventos turísticos, esportivos, pedagógicos e científicos tais como aulas, seminários, congressos, palestras, feiras e outros, por meio de informação sonora. É uma atividade de mediação linguística, uma modalidade de tradução intersemiótica (Jakobson, 1995, pp. 63-86) que transforma o visual em verbal, abrindo possibilidades maiores de acesso à cultura e à informação, contribuindo para a inclusão cultural, social e escolar. Além das pessoas com deficiência visual, a audiodescrição amplia também o entendimento de pessoas com deficiência intelectual, idosos e disléxicos. (Motta & Romeu Filho, 2010, p. 11)

Para isso, a pesquisa parte da investigação do novo conceito Easy-to-Understand, criado por pesquisadores europeus, com o intuito de tornar a recepção de áudios e textos muito mais compreensíveis aos portadores de deficiência auditiva ou visual. E para que esta análise seja feita, inicialmente é preciso que se retome a Plain Language, conhecida no Brasil como Linguagem Simples (LS) e será o termo utilizado durante todo o desenvolvimento deste trabalho, além do recurso Easy-to-Read, conceito ainda pouco estudado em nosso país, mas traduzido por alguns pesquisadores como Leitura Fácil (LF).

Vale ressaltar que não serão abordados os embates acerca da Linguagem Simples e a Leitura Fácil que criticam estes recursos, argumentando que seu uso pode acarretar a perda de informação, distorção de sentido, empobrecimento de estilo e até mesmo a infantilização da

linguagem. Ao contrário disso, será enfatizado o potencial da LS e a LF para promover a cidadania e a inclusão social.

Dando sequência, este trabalho também tem por objetivo destacar a importância do projeto EASIT, uma plataforma educacional on-line criada pelo grupo de pesquisadores europeu Transmedia Catalonia, financiado pelo grupo *Erasmus+ Strategic Partnerships for Higher Education programs*, liderado pela Universitat Autònoma de Barcelona cujo objetivo é oferecer materiais de treinamento para a especialização de profissionais de audiovisual para a produção de mídias acessíveis com conteúdo Easy-to-Understand, que será traduzido para o português como Linguagem de Fácil Compreensão (LFC).

Nesta expectativa, foram oportunizadas capacitações aos graduandos do 1º ano do curso Comunicação: Rádio, TV e Internet da FAAC-UNESP de Bauru/SP, momentos em que se deu a aplicação do treinamento em audiodescrição com Linguagem de Fácil Compreensão, utilizando os materiais disponibilizados pela plataforma EASIT. Na ocasião, os estudantes puderam explorar o conteúdo dos vídeos envolvendo a audiodescrição e, então, aplicar o conhecimento adquirido produzindo audiodescrição em Linguagem de Fácil Compreensão para um curta-metragem intitulado Deadline. Ao finalizarem todo o trabalho de AD, os estudantes revelaram que o projeto EASIT é de grande importância para os profissionais da área do audiovisual e deve ser evidenciado, pois os materiais oferecidos pela plataforma EASIT são capazes de levar o aprimoramento das habilidades desses profissionais de produzir a AD com linguagem simples e clara, ampliando o acesso à cultura e à informação aos deficientes visuais.

O Projeto EASIT

O acesso audiovisual tem sido um dos focos da TransMedia Catalonia, grupo de pesquisa interdisciplinar da Universitat Autònoma de Barcelona. E como afirma Matamala (2021):

O conteúdo audiovisual está em toda parte. Assistimos ao noticiário diário na televisão ou na Internet, enquanto as nossas crianças assistem aos vídeos do Tik Tok. Desfrutamos de uma peça de teatro ou ópera enquanto elas jogam no computador ou no console. Som e imagens, com elementos linguísticos e não linguísticos, estão ao nosso redor. No entanto, esses sons e imagens podem não ser acessíveis a todos. Serviços de acessibilidade como a legendagem ou a audiodescrição são necessários para permitir o acesso a quem não pode ver ou ouvir o conteúdo audiovisual, independentemente do motivo. (Leskelä, s.d.)

Com esse pensamento, a Transmedia Catalonia revisitou dois recursos acessíveis existentes há algum tempo: *Easy-to-Read* (Leitura Fácil) e *Plain Language* (Linguagem Simples), tópicos que serão abordados de forma mais aprofundada posteriormente. Antes, cumpre saber que estas ferramentas facilitam a compreensão de textos por meio de adaptações linguísticas e que, originalmente, eram direcionados apenas para pessoas com dificuldades cognitivas ou com dificuldades de leitura.

No entanto, os pesquisadores entenderam que a junção do *Easy-to-Read* (Leitura Fácil) e da *Plain Language* (Linguagem Simples) poderia gerar uma nova ferramenta de acessibilidade potente, o *Easy-to-Understand* (E2U) - termo inovador traduzido para o português como Linguagem de Fácil Compreensão (LFC) - e que poderia beneficiar vários

usuários, ou seja, podendo ser expandidos para outros formatos, como conteúdos audiovisuais, como afirma Matamala e Orero (2018, p. 68).

Nesta perspectiva, deu-se início ao projeto EASIT que, de acordo com Matamala e Orero (2018, p. 68), tem por objetivo definir novos perfis profissionais no campo da linguagem *Easy-to-Understand* e dos meios audiovisuais e criar conteúdo educativo de acesso aberto para formação.

Motivados por essa ideia, a plataforma educacional EASIT foi desenvolvida e pode ser acessada pelo link *Easy Access for Social Inclusion Training* (EASIT) (uab.cat):

Figura 1



Nota. Print screen da plataforma EASIT

Este programa de treinamento conta com materiais que ensinam a escrever e adaptar textos utilizando a Linguagem de Fácil Compreensão, assim como, criar legendas, audiodescrições e notícias audiovisuais aplicando esta ferramenta de acessibilidade.

Vale ressaltar que, a plataforma oferece diferentes tipos de materiais para o estudo, tais como: vídeos; apresentações de slides; lista de leitura; exercícios; questionários para a verificação da aprendizagem e outros materiais que podem aprofundar o conhecimento dos especialistas.

Diante deste hercúleo trabalho, a plataforma educacional EASIT está pronta e ativa, não apenas para os profissionais da área de audiovisual da Europa, mas está disponível para todos, de qualquer parte do mundo e necessita ser divulgada e explorada para que, de fato, possa atingir o seu objetivo.

A seguir, serão aprofundadas as definições dos conceitos da Linguagem Simples, Leitura Fácil e Linguagem de Fácil Compreensão por meio dos aportes teóricos, buscando reconhecer o quanto elas podem proporcionar qualidade na recepção das mídias audiovisuais de forma muito mais acessível e agradável.

A Linguagem Simples

Conhecida como *Plain English* no Reino Unido e Nova Zelândia; como *Lenguaje Clara* nos países de língua espanhola e referida como Linguagem Clara em Portugal, no Brasil, nos últimos anos os pesquisadores desta área têm demonstrado preferência pela tradução da *Plain Language* como Linguagem Simples, termo que será utilizado neste artigo.

A Linguagem Simples, ou LS, é um recurso de acessibilidade que visa uma forma de comunicação muito mais clara e precisa para o leitor, para que este entenda a mensagem facilmente e encontre a informação que precisa de forma fácil e rápida.

Embora não haja uma única definição, o *Plain Writing Act* (2010, *Public Law, Section 3*) descreve a Linguagem Simples como “escrever de forma clara, concisa, bem-organizada e que siga outras práticas recomendadas, apropriadas ao assunto ou campo e ao público-alvo”.

Existem muitas narrativas sobre como o movimento da Linguagem Simples foi iniciado, mas é importante ressaltar que na década de 1970, este movimento já era influente nos Estados Unidos. Durante os anos 1980, este movimento se espalhou por outros países de língua inglesa como a Nova Zelândia, Canadá, Austrália e Reino Unido, tornando-se um fenômeno ao redor do mundo, consolidando-se a partir 1990 na África do Sul, por exemplo, que começou a experimentar a Linguagem Simples em sua Constituição Pós-Apartheid de 1996, como afirma Williams (2015, p. 140).

Na América do Sul, é notável a presença da Linguagem Simples e como tem se fomentado entre seus países. E, no Brasil, em 2019 foi criado o Programa Municipal de Linguagem Simples da Prefeitura de São Paulo, considerado a primeira política pública relacionada à Linguagem Simples.

O autor britânico Martin Cutts foi uma das primeiras vozes mais ativas do movimento da Linguagem Simples desde os anos 1970. Em sua obra, *The Plain English Guide*, Cutts (1995) apresenta uma série de diretrizes práticas e exemplos para melhorar o estilo, vocabulário, gramática e layout, para obter uma escrita mais clara. Dentre as 30 diretrizes que sugere de forma detalhada e exemplificada, Cutts (1995, p. 24) explica que para atingirmos a clareza em produções textuais, é necessário que:

- o texto seja planejado;
- que as frases contenham entre 15 e 20 palavras;
- sejam usadas palavras de fácil compreensão para o leitor;
- se dê preferência em usar verbos na voz ativa;

- crie listas verticais para diminuir a complexidade de um texto;
- uma boa gramática seja usada, mas não com termos gramaticais exagerados.

Assim como a Linguagem Simples, a Leitura Fácil também possui importantes orientações e diretrizes que veremos no tópico a seguir.

A Leitura Fácil

A Leitura Fácil, também é considerada um recurso de acessibilidade, trata-se de uma forma de adaptação textual com o intuito de tornar os textos mais acessíveis, surgindo como solução para facilitar o acesso à informação, à literatura e à cultura para pessoas com dificuldades de compreensão de leitura.

Sua origem se deu no final dos anos 1960, na Suécia, onde, em 1968, aconteceu a publicação do primeiro livro de Leitura Fácil por intermédio da Agência Sueca de Educação, para difundir a experiência da leitura entre todas as pessoas. E, até hoje, a Fundação *Centrum för Lätläst* da Suécia é responsável por desenvolver programas que fomentem a compreensão da leitura por meio da Leitura Fácil.

Tal experiência não permaneceu apenas na Suécia. Ela tem se espalhado por outros países como a Alemanha, Finlândia, Noruega e Espanha. Em 1997, houve a criação das “Diretrizes para materiais em Leitura Fácil”, publicada pela *International Federation of Library Association and Institutions* (IFLA), revisada em 2010, estabelecendo que:

Existem duas definições ligeiramente diferentes do termo “Leitura Fácil”: uma significa uma adaptação linguística de um texto que facilita a leitura de um texto escrito em nível médio, mas

que não facilita a compreensão; a outra definição significa uma adaptação que faz com que tanto a leitura quanto a compreensão sejam mais fáceis. (IFLA, 2010, p. 3)

Diante disso, a IFLA esclarece que não basta que um texto seja legível, com letras ou espaçamento maior, por exemplo, mas que vocabulário e estrutura também sejam adaptados, permitindo a compreensão do conteúdo.

A IFLA também especifica o público-alvo da Leitura Fácil para: pessoas com deficiência intelectual e dificuldades cognitivas (afasia ou disfasia); pessoas com TDAH; pessoas surdas e pessoas com baixo repertório cultural ou alfabetização escassa.

Diante deste cenário, a *International Federation of Library Associations and Institutions* - IFLA (2017, pp. 10-11) orienta sobre a criação de textos de LF:

- Conheça as necessidades do seu público-alvo;
- Use palavras simples;
- Dê exemplos;
- Não use metáforas;
- Sempre que possível, use frases positivas;
- Use pontuações simples;
- Deixe espaço entre os parágrafos;
- Utilize imagens claras, que expliquem o texto.
- Vale ressaltar que, no Brasil, ainda existem poucos estudos acerca da Leitura Fácil. Geralmente, as pesquisas acontecem juntamente com temas sobre a acessibilidade.

A Linguagem de Fácil Compreensão

As discussões que abordam a Linguagem Simples e a Leitura Fácil, bem como a apresentação de suas diretrizes, culminam-se na definição da linguagem *Easy-to-Understand* (E2U), resultado da fusão entre a LS e LF.

Cumprir lembrar que, por se tratar de uma abordagem inédita proposta pelo projeto EASIT, nota-se que não há publicações brasileiras sobre o tema, portanto, neste artigo, optou-se pela tradução do termo *Easy-to-Understand* para o português como Linguagem de Fácil Compreensão (LFC).

Dentre as diretrizes da Linguagem de Fácil Compreensão proposta pelo projeto EASIT (Plataforma EASIT) na produção de conteúdo acessível, são elencadas algumas regras básicas. Dessa forma, no nível lexical, recomenda-se:

- Usar palavras simples, que sejam bem conhecidas;
- Evitar palavras estrangeiras;
- Explicar as terminologias específicas, se necessário utilizá-las;
- Abster-se das variações lexicais;
- Evitar abreviações.

Já, no nível sintático, orienta-se que:

- Sejam utilizadas orações independentes, evitando frases longas;
- As frases sejam construídas na voz ativa;

E no nível textual, fazem-se as seguintes sugestões:

- Sempre ajuste o conteúdo do texto e informações em consonância com o público-alvo;
- Dirija-se ao público-alvo de forma direta;
- Destaque informações importantes;
- Use imagens claras coerentes com o conteúdo.

Com estas recomendações e diretrizes envolvendo a Linguagem de Fácil Compreensão aplicadas em conteúdos audiovisuais, como na audiodescrição, pode-se ampliar o acesso à cultura e à informação aos deficientes visuais, garantindo uma recepção mais acessível dessas produções, como será discutido a seguir.

A aplicação do programa de treinamento em audiodescrição “Easy-to-Understand” no Brasil

A Linguagem de Fácil Compreensão “tem atraído a atenção de especialistas como linguistas, sociolinguistas, tradutores, associações de pessoas com deficiência, assistentes sociais e até designers de tipografia”, como afirma Bernabé-Caro (2020, p. 60). E estão sendo incorporados na Tradução Audiovisual (TAV), como na audiodescrição, que é uma forma de acessibilidade e tradução audiovisual intersemiótica, a qual permite-nos transferir o máximo de elementos visuais relevantes de um texto em uma narrativa aural verbal.

Neste sentido, o projeto EASIT disponibiliza em sua plataforma de treinamento materiais sobre a Audiodescrição com Linguagem de

Fácil Compreensão (AD LFC) para o aprimoramento dos profissionais de audiovisual.

Visto que o projeto liderado pela Universitat Autònoma de Barcelona contempla alguns países da Europa e, considerando que o Brasil possui cerca de 6,5 milhões de pessoas com alguma deficiência visual (IBGE, 2010), podemos reconhecer que nosso país possui um grande público que pode ser beneficiado com esse novo conceito de audiodescrição utilizando uma linguagem clara e simples (AD LFC).

Embora o EASIT tenha sido desenvolvido em países europeus, no Brasil, podemos contar com a importante representação da Prof^ª. Dra. Lucinéa Marcelino Villela, associada ao projeto EASIT. No entanto, a plataforma EASIT, com todos seus variados recursos e materiais de treinamento oferecidos, ainda é pouco conhecida em nosso país.

Diante disso, foi aplicado o programa de treinamento de audiodescrição em Linguagem de Fácil Compreensão (AD LFC) oferecido pela plataforma EASIT, sendo esta direcionada aos estudantes do 1º ano de RTVI da UNESP/FAAC na disciplina Inglês em Produção Audiovisual, visando coletar informações sobre a efetividade desta plataforma na formação dos profissionais de audiovisual no Brasil.

A capacitação contou com um grupo de 30 estudantes e foi dividida em 06 horas/aula para a execução. Vale enfatizar que os estudantes demonstraram grande interesse e boas expectativas em participar da formação.

Inicialmente, foram esclarecidos os motivos daquele treinamento e quais objetivos se esperava atingir. Então, houve a apresentação do

projeto EASIT, incluindo os aportes teóricos que culminaram na criação da plataforma educacional.

Após conhecerem o ambiente virtual, o próximo passo foi levar os estudantes a explorarem a plataforma e seu conteúdo.

Considerando o grande repertório de materiais oferecidos pelo EASIT, foram selecionados alguns vídeos que abordam a acessibilidade e audiovisual para que os estudantes pudessem assistir e terem seu primeiro contato com a Plataforma.

Na sequência, foram propostos aos discentes outros vídeos disponibilizados pela plataforma, desta vez, introduzindo a Linguagem Simples, a Leitura Fácil e a Linguagem de Fácil Compreensão.

Ao finalizarem o treinamento com os vídeos, foi proposto um quiz sobre o conteúdo estudado para monitorar a eficiência e clareza dos materiais que tiveram contato. As questões foram compartilhadas no Microsoft Forms, fornecendo o feedback imediato para o aluno, para que este pudesse verificar o seu avanço durante o treinamento.

A próxima etapa da capacitação consistiu na aplicação da teoria, na prática. Para isso, foi proposto aos estudantes que produzissem uma audiodescrição com Linguagem de Fácil Compreensão do curta-metragem *Deadline*.

Primeiramente, foi apresentado aos discentes o curta-metragem *Deadline*, um thriller com duração de 22 minutos, produzido pela turma do 2º ano do curso de Rádio, TV e Internet da UNESP/FAAC. Na ocasião, realizou-se uma roda de conversa em que os produtores compartilharam suas experiências durante a realização do trabalho *Deadline*.

Após a roda de conversa, os participantes do treinamento foram divididos em três grupos, os quais receberam o roteiro do curta-metragem,

também dividido em três partes, ou seja, cada equipe ficou responsável pela produção de uma parte do texto.

Em posse do roteiro, os grupos receberam as orientações para iniciarem a produção da audiodescrição com Linguagem de Fácil Compreensão de cada parte, cuidando para aplicarem as orientações e diretrizes da AD LFC observadas no material de treinamento da plataforma EASIT.

Durante toda a produção, os alunos demonstraram um grande engajamento e entusiasmo, aplicando o conhecimento adquirido para tornar o curta muito mais acessível para o público não-vidente.

Finalizada a audiodescrição integral do roteiro, os alunos realizaram a locução da AD LFC, adicionando-a ao curta-metragem Deadline. Vale ressaltar que, pelo fato do treinamento ter sido desenvolvido durante a disciplina Inglês em Produção Audiovisual, o idioma utilizado para a elaboração do produto final foi o inglês.

Com o produto final concluído, os estudantes socializaram todo o processo de produção de AD LFC do curta-metragem, relatando seus principais desafios e conquistas.

Em seguida, o curta-metragem Deadline foi apresentado na íntegra com a audiodescrição em Linguagem de Fácil Compreensão, como resultado do programa de treinamento da plataforma EASIT, momento em que os alunos demonstraram grande expectativa e satisfação com o produto final.

Com o propósito de obter informações sobre a efetividade do programa de treinamento da plataforma EASIT na formação dos profissionais de audiovisual no Brasil, ao final da capacitação, os participantes foram convidados a responder um questionário para coleta de dados.

As questões foram disponibilizadas no Microsoft Forms e abordaram a experiência e impressões discentes acerca do treinamento realizado e o quão este foi significativo para o desenvolvimento de suas habilidades.

O questionário foi respondido por 27 alunos que relataram de forma positiva o treinamento em AD LFC oferecido pela plataforma EASIT, relatando que os conteúdos foram extremamente relevantes e necessários para a sua formação, e apresentam os vídeos de forma simples, clara e objetiva. E revelaram a satisfação diante do recurso de Audiodescrição em Linguagem de Fácil de Compreensão que, segundo os estudantes, inclui não apenas pessoas com alguma deficiência visual, como também aquelas que possuem dificuldade de compreensão, relacionada tanto à transtornos mentais quanto ao entendimento de uma língua estrangeira.

Considerações Finais

Diante deste estudo, observou-se que a Linguagem de Fácil Compreensão, conceito inovador criado pelo projeto EASIT, é um recurso de acessibilidade que pode potencializar as produções audiovisuais, tornando-as mais acessíveis ao público não-vidente.

Além disso, foi possível constatar que, embora o projeto EASIT tenha sido desenvolvido e direcionado aos profissionais de audiovisuais dos países europeus, o programa de treinamento em AD LFC oferecido pela plataforma EASIT, também pode ser um aporte eficiente para o aprimoramento da prática dos profissionais de audiovisual no Brasil.

Cumprе lembrar que ainda existem outras conclusões que serão analisadas após a fase final deste estudo que consiste na avaliação da AD LFC do curta-metragem que será realizada por um consultor de

audiodescrição não-vidente. E, então, diante de seus apontamentos como receptor do produto audiovisual, será possível identificar a eficiência da audiodescrição em Linguagem de Fácil Compreensão.

Referências

- 2.1.1. E2U, Easy-to-Read (E2R) and Plain language (PL) - An overview. (2021, julho 28). *EASIT*. <https://transmediacatalonia.uab.cat/easit/unit-2/element-1/e2u-easy-to-read-e2r-and-plain-language-pl-an-overview/>
- Brasil. (2009). *Convenção sobre os direitos das pessoas com deficiência e seu protocolo facultativo*. <http://www.unicef.org/brazil/convencao-sobre-os-direitos-das-pessoas-com-deficiencia>
- Caro, B. (2020). *Easy audiovisual content for all: Easy-to-Read as an enabler of easy, multimode access services* [Doctoral Thesis, Universitat Autònoma de Barcelona]. http://www.researchgate.net/publication/346394747_Easy_audiovisual_content_for_all_Easy-to-Read_as_an_enabler_of_easy_multimode_access_services_Doctoral_Thesis_draft_document
- Cutts, M. (2020). *Oxford guide to plain English*. Oxford University Press.
- Díaz-Cintas, J. (2005). *Audio Visual Translation Today: Question of Accessibility for All. Translating Today*.
- International Federation of Library Association and Institutions IFLA (2010). *Professional Reports, Guidelines for easy-to-read materials*. www.ifla.org/wp-content/uploads/2019/05/assets/hq/publications/professional-report/120.pdf

Jakobson, R. (1995). *Linguística e Comunicação*. Cultrix.

Lei n. 13.146, de 6 de julho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113146.htm

Leskelä, L. (s.d.). Anna Matamala: EASIT – toward hybrid access services in the audiovisual world. *Helsinki.fi*. <https://blogs.helsinki.fi/klaara-network/2021/01/04/anna-matamala-easit-toward-hybrid-access-services-in-the-audiovisual-world/>

Matamala, A., & Orero, P. (2018). EASIT: Easy Access for Social Inclusion Training. Em *Proceedings of the 2nd Swiss Conference on Barrier-free Communication: Accessibility in educational settings*. UNIGE.

Motta, L. M. V. M., & Romeu Filho, P. (2010). *Audiodescrição transformando imagens em palavras*. Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo (Vol. 250).

Public Law 111–274 111th Congress. (2010). <https://www.govinfo.gov/content/pkg/PLAW-111publ274/pdf/PLAW-111publ274.pdf>

Williams, C. (2015). *Legal English and Plain Language: an update*. ESP Across Cultures.

COBERTURA DO CONFLITO ISRAEL X PALESTINA: ELEMENTOS QUE COMPÕEM O FORMATO REPORTAGEM AUDIOVISUAL DA BBC NEWS BRASIL PARA O YOUTUBE

Leire Mara Bevilaqua¹

“A gente precisa entender os gêneros como um elemento que ‘está entre’. Está entre quem produz e quem recebe. Portanto, no meio do processo jornalístico, fazendo uma associação ao processo comunicacional”. A frase, que expressa claramente a importância dos gêneros jornalísticos tanto para o processo de produção quanto de recepção e, ainda, ressalta o quanto eles são fundamentais na rotina produtiva dos veículos de comunicação e para os jornalistas, foi proferida pelo professor e pesquisador do curso de Jornalismo da Escola Superior de

1. Doutora em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista - UNESP. É jornalista na TV UNESP e professora dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda do Centro Universitário Sagrado Coração – Unisagrado. leire.bevilaqua@unesp.br

Propaganda e Marketing – ESPM de São Paulo, Francisco de Assis, durante fala inicial na *live* “Gêneros jornalísticos: lacunas e novas visadas em momento de reconstrução da pesquisa”, promovida pela Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – Intercom. Uma ação para reunir referências na área para debater esse que é um tema necessário e urgente diante das transformações ocorridas no jornalismo.

É importante resgatar que os estudos sobre gênero jornalístico no Brasil foram iniciados por Luiz Beltrão no final dos anos 1960 e início da década seguinte. Ele foi fonte, inclusive, para a classificação proposta por José Marques de Melo anos mais tarde, que ainda hoje é referência não só para o exercício como para o ensino de jornalismo. No entanto, os cenários de produção e de recepção dos produtos jornalísticos, hoje, passadas mais de sete décadas, são completamente diferentes.

O processo jornalístico só se concretiza, só se realiza lá na ponta, na recepção. E, uma das coisas que é preciso considerar, em relação à recepção, é que ela muda porque o *sensorium* muda. Parece-me que apenas o conhecimento dos gêneros, que são um contrato de leitura e, muitas vezes, isso é uma percepção que parece estável, inalterada, acaba deixando de apreender as novas particularidades que vão dando corpo a esse *sensorium*. Ou seja, essa forma de perceber a realidade que muda. Então, a gente usa matrizes de classificações dos gêneros jornalísticos fixadas no terreno do jornalismo impresso. [...] É um outro momento histórico. O *sensorium* dos receptores naquele momento é muito diferente do *sensorium* dos receptores do nosso tempo. (Intercom, 2023)

Faz-se necessário, portanto, investigar a constituição dos gêneros e formatos no atual contexto de produção e de recepção. É neste sentido

que este artigo tem como objeto de análise a produção audiovisual da BBC News Brasil.

A BBC, British Broadcasting Corporation, é uma corporação pública de rádio e televisão do Reino Unido. Fundada em 1922, durante décadas se manteve como o único serviço de rádio e televisão da região. Atualmente, oferece um serviço global de notícias e toda a produção jornalística para rádio, televisão e internet está disponível em mais de 40 línguas diferentes. Os brasileiros conheceram a emissora com o início das transmissões de rádio do Serviço Latino-Americano da BBC, em março de 1938. Cinco anos mais tarde, em 1943, surgiu o Serviço Brasileiro de Rádio da BBC que, apesar de estar vinculado ao latino-americano, transmitia quatro horas diárias de programas para o Brasil. A partir da década de 1990, a BBC precisou se adaptar aos novos desafios do mercado nacional, realizando convênios com emissoras de rádio de ondas médias e frequência modulada. Outra aposta foi o lançamento da página na internet em 1999, com a criação de um núcleo de produção experimental; a criação da marca BBC Brasil.com no ano 2000 e uma parceria com a Rede Bandeirantes de Televisão em 2005 para veicular reportagens diárias nos telejornais da Bandeirantes, Band News e Canal 21. Desde 2007, a BBC News Brasil conta com um canal no Youtube para a produção jornalística audiovisual. No momento, ele conta com 3,4 milhões de inscritos e reúne mais de 885 milhões de visualizações.

Diante da relevância dessa produção audiovisual destinada ao canal no Youtube, o recorte se deu a partir de 3 reportagens publicadas dias após o ataque do grupo militante Hamas a Israel, em 07 de outubro de 2023, e o contexto do conflito entre palestinos e israelenses, que não é recente, mas ganhou novas proporções a partir da ação mencionada.

O corpus foi escolhido diante da repercussão dos ataques no mundo e da importância de conteúdos jornalísticos em vídeo como os produzidos pela BBC News Brasil para a circulação de informações apuradas sobre o conflito principalmente nas plataformas digitais. A ideia era compreender se os vídeos se enquadram no formato reportagem e identificar os principais elementos que compõem e dão unidade a ela, como eles dialogam ou se distanciam de formatos noticiosos consolidados em telejornais exibidos em televisão aberta, a existência ou não de periodicidade, o engajamento por meio de curtidas e comentários e as estratégias adotadas para indexação na plataforma. Como metodologia, adotou-se a pesquisa bibliográfica para a fundamentação teórica sobre gêneros e formatos e a pesquisa descritiva (Triviños, 1987) para o detalhamento dos vídeos e posterior análise como base no referencial apontado.

Os gêneros e formatos no telejornalismo brasileiro

É extenso o trabalho de teóricos dedicados à classificação dos gêneros e formatos da televisão brasileira. No telejornalismo, em específico, ela vem se construindo desde o início das transmissões na década de 1950. Nesse sentido, recebe influências da teoria produzida para o jornalismo impresso, das condições sociais, econômicas, políticas e até mesmo tecnológicas do país.

Souza (2004), por exemplo, faz uma divisão baseada em categorias, gêneros e formatos na televisão brasileira. Assim, uma categoria pode abranger vários gêneros. E um gênero conter diversos formatos. Um exemplo para este artigo é a categoria informação. Ela compreende os gêneros: debate, documentário, entrevista e telejornal. Ao fazer referência ao telejornal como um gênero, o autor afirma que ele “apresenta

características próprias e evidentes, com apresentador em estúdio chamando matérias e reportagens sobre os fatos mais recentes” (Souza, 2004, p. 111). E ressalta que, ao analisar o conteúdo de telejornais brasileiros, chega-se à identificação dos seguintes formatos: nota, reportagem, entrevista, indicadores econômicos, editorial, comentário e crônica.

Rezende (2000), ao realizar a classificação dos formatos no telejornalismo, dividiu o jornalismo em informativo e opinativo. No primeiro, constam: a nota, que pode ser simples, apenas o texto falado pelo apresentador, ou a coberta, com imagens e narração em off do apresentador; a notícia, o relato mais completo que a nota, unindo a apresentação ao vivo e a narração em off com imagens; a reportagem, “um relato ampliado de um acontecimento, mostrando suas causas, correlações e repercussões” (Rezende, 2000, p. 157), formada por cabeça, off, boletim, sonoras (entrevistas) e pé, com a presença direta ou em off do repórter; a entrevista, o diálogo entre jornalista e entrevistado; e o indicador, matérias que se baseiam em dados, como as previsões meteorológicas, informações do mercado financeiro, do trânsito, entre outras.

Na definição oferecida para o formato reportagem, que vai ser analisado neste artigo, destacam-se a contextualização, ou seja, o aprofundamento da informação a ser trazida pelo telespectador. E a participação do repórter, seja de forma direta, por meio da passagem no local dos fatos, ou por meio da sua voz na narração dos acontecimentos por ele apurados. Esses são pontos bastante significativos para o formato.

Já Siqueira & Vizeu (2014) apontam atualizações aos formatos das notícias que chegam, atualmente, ao telespectador. A partir da classificação de outros pesquisadores, entre eles Rezende (2000), os pesquisadores identificaram que a imagem tem conduzido a escolha ou

a priorização dos formatos. As notas ainda são utilizadas, mas já são menos frequentes que as notas ao vivo com imagens. “São a maneira mais prática de editar imagens que chegam de última hora e também porque possibilitam dinamismo ao telejornal” (Siqueira & Vizeu, 2014, p. 69). Tornou-se possível pelo fácil acesso e transmissão de imagens, que podem tanto ser fotografias quanto imagens em movimento encaminhadas à produção do telejornal. A nota coberta, por sua vez, continua sendo utilizada nos casos em que há tempo de produção e edição.

Mas, é na reportagem, um dos principais formatos do telejornal, que eles apontam mudanças significativas: ela passou a ser mais coloquial e é identificada como um formato representativo da participação popular.

pode ser considerada uma reportagem a matéria que é construída sem *off* e sem a presença do repórter, mas com imagens captadas por mediadores públicos, com a fala dessas pessoas feitas no momento dos acontecimentos, com recursos gráficos e com as cenas e os depoimentos de testemunhas contando à equipe de jornalismo o que viram. É um formato mais complexo que uma nota coberta, pois reúne uma série de elementos e um trabalho exaustivo de apuração para uni-los. (Siqueira & Vizeu, 2014, p. 70)

Ou seja, nesse caso, a presença do repórter no local dos fatos deixa de ser obrigatória desde que ele obtenha, por meio da apuração, os materiais que vão compor a reportagem: imagens e depoimentos. O que não sofre alteração, no entanto, é a contextualização do fato. Ou seja, o aprofundamento dado a partir da checagem com as fontes primárias de informação.

Com as entrevistas acontece o mesmo. Antes, a prioridade era o deslocamento da equipe até o local onde se encontrava o entrevistado, o

especialista a ser ouvido para um determinado material. Agora, quando isso não é possível, a opção não é descartada e mais uma vez a internet é utilizada como aliada. São cada vez mais comuns os casos em que o próprio entrevistado grava e encaminha o conteúdo, que pode ser usado para compor uma reportagem ou mesmo solto ao longo da edição do telejornal, precedido apenas de uma cabeça de estúdio explicativa.

Em vez de fazer conteúdos únicos, os telejornais também têm apresentado a junção de diferentes formatos, tais como notas com sonoras previamente gravadas (presencialmente ou em plataformas digitais), ou ainda reportagens intercaladas por entradas ao vivo, seguidas de nota coberta. Esse formato é denominado pelos autores de “integrado” e tem sido bastante comum para retratar assuntos específicos.

O seu uso tem a ver com a necessidade crescente dos jornalistas de buscar diferentes maneiras de recontextualizar os fatos, visando sempre a necessidade de que o público compreenda, de maneira clara e fácil, o que é apresentado. Também tem como objetivo facilitar o processo de edição, uma vez que não é preciso que todos os elementos da notícia estejam disponíveis ao mesmo tempo para serem editados. A notícia pode ser recontextualizada e apresentada, inclusive, em momentos diferentes, ao longo do telejornal, pois a preocupação é com o todo da informação que chegará para o público, por mais que ela não esteja, necessariamente agrupada. (Siqueira & Vizeu, 2014, p. 74)

Torna-se fundamental observar que a transformação de um acontecimento em notícia é condicionada à escolha de formatos. No atual contexto de produção e recepção de informação a partir das plataformas digitais, a opção por atender o público o mais rápido possível no esclarecimento de um fato ou situação também é definidora das estratégias

da equipe de produção e os formatos a serem utilizados. E passa por uma reflexão sobre a concepção do que é o telejornalismo na atualidade.

O termo *telejornalismo*, como se apontou, tem sido definido como o *jornalismo* produzido **para e pela televisão**, pois, na época de seu surgimento, se definia as imagens pelo seu suporte, porque os suportes teriam características definidas e cujas fronteiras expressivas eram passíveis de delimitação (CineJornalismo – cinema; FotoJornalismo – fotografia, etc.). Porém, com esta profusão de possibilidades narrativas, o intenso processo de hibridação constante das produções contemporâneas e o surgimento de novos suportes advindos da digitalização das imagens, das tecnologias de captação e, principalmente, de transmissão de dados a distância (entre eles imagens), muda a concepção restrita do conceito voltado apenas à televisão. (Emerim, 2015, p. 211)

Tem-se, portanto, um jornalismo feito a partir de telas diversas e consumido a partir dessas mesmas múltiplas telas. O que permanece é o compromisso com os fatos, com o real. Mas, segundo a pesquisadora Ana Carolina Temer, que também participou da *live* Intercom já mencionada, o jornalista não trabalha com qualquer fato.

Ele quer o inédito, o exótico, o singular, o de interesse público, mas também o do interesse do público, aquele que de alguma forma mexe com a nossa curiosidade. Esse elemento mexe com a própria prática do jornalismo. [...] A tensão que existe no fazer jornalismo é a instabilidade do fato ou da informação, com a estabilidade da produção jornalística. Mesmo que você considere veículos digitais, eles têm que oferecer, de tempos em tempos, mesmo que não sejam tempos definidos, elementos novos, alguma coisa para o público ver. Esse aspecto se soma a outro. A novidade é rápida, uma vez divulgada ela morre, ela se espalha pela concorrência, pela boca do povo, e aí já não interessa mais. [...] Então, o próprio fazer jornalismo exige uma dinâmica de rapidez. O profissional do jornalismo já sai, já percebe, no

fato, o potencial que ele tem. E aí vem uma estrutura interna do próprio telejornal, de um supervisor ou chefe de reportagem, que diz: faça uma reportagem, que é o modelo mais amplo do jornalismo. E quem recebe essa informação já sai com a bagagem para fazer, para construir esse material. Então, essa rapidez passa pela própria dinâmica do fazer, mas também pela própria dinâmica de um uso estratégico dos gêneros. (Intercom, 2023)

Ou seja, os gêneros e formatos, ao mesmo tempo em que atendem uma necessidade na recepção, do público que está em constante mudança bem como os aparatos de recepção, são fundamentais para os jornalistas na organização da rotina produtiva e estratégicos para o veículo. Por isso, ainda que partam de uma estrutura modelar, eles não podem ser considerados estanques.

O gênero, portanto, ele permite ao profissional de imprensa manter o ritmo de produção. Sem abdicar da possibilidade de criar. Porque mesmo sendo um construto modelar, o gênero é flexível o bastante para trazer coisas novas. O gênero permite variedade dentro do veículo. Porque ele mostra o imediato, ele mostra a reflexão, ele se abre para novidades, para criatividade, para novas formas. Então, o gênero é, ao mesmo tempo, essencial como um construtor do modelo do jornalismo. Você não fala em jornalismo sem pensar em gênero. Ele está na base do fazer jornalismo. E determina toda a dinâmica da produção. Ao mesmo tempo, ele é rigoroso no fazer e flexível na possibilidade de se transformar, de se adaptar a técnicas e tecnologias. (Intercom, 2023)

É nesse sentido que experiências como as da BBC News Brasil podem contribuir para a reconfiguração ou o repensar possibilidades de formatos para as reportagens veiculadas nos telejornais das emissoras brasileiras e no seu posterior compartilhamento nas redes sociais.

Análise da cobertura sobre o conflito Israel x Palestina

Embora o canal da BBC News Brasil tenha uma *playlist* de 2020 nomeada como Israelenses x Palestinos, com 3 vídeos: “Como começou o conflito entre israelenses e palestinos”, com 4,5 milhões de visualizações; “O que são os assentamentos israelenses e o que deu origem às intifadas palestinas”, com 1,3 milhões de visualizações; e “Por que Jerusalém é a chave para o conflito entre israelenses e palestinos”, com 1,1 milhão de visualizações; e esse conteúdo tenha sido colocado novamente em destaque na página de início do canal, optou-se pela análise das reportagens recentes sobre o conflito, com a cobertura factual da BBC News Brasil, por representar o momento atual das produções audiovisuais do canal. Da data do início do conflito até o momento de escrita deste artigo, o canal postou 3 reportagens, que configuraram o corpus de análise. A seguir, elas estão elencadas a partir da data de publicação, título do vídeo, duração do vídeo, número de visualizações e de curtidas.

Tabela 1

Amostra selecionada para análise²

Vídeo	Data	Título	Duração	Visualizações	Curtidas
1	09/10	Como ataque do Hamas a Israel muda a história da região	8'13	342 mil	16 mil
2	10/10	8 perguntas para entender o longo conflito entre israelenses e palestinos	11'28	272 mil	16 mil
3	11/10	Israel: O que pode estar por trás do ataque do Hamas?	10'36"	284 mil	18 mil

Elaborado pela autora.

2. Os dados coletados foram coletados até o dia 12 de outubro de 2023.

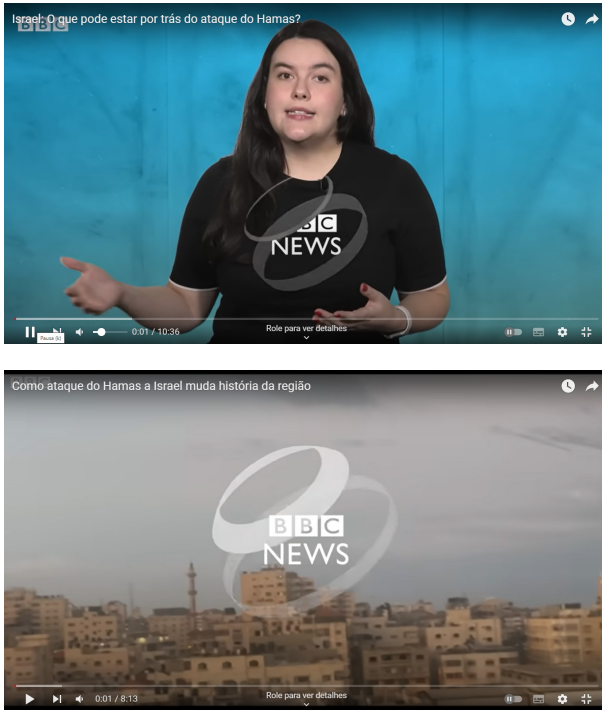
Os vídeos listados acima, como indicado, foram selecionados a partir do canal da BBC News Brasil no Youtube. Porém, 2 deles, os vídeos 2 e 3, também podem ser encontrados na aba de vídeos do site. Para o vídeo 3, há um link para uma reportagem em texto. Para o vídeo 2, apenas um texto descritivo. Contudo, não foi possível analisar por que apenas esses exemplares foram selecionados. Essa, inclusive, é uma prática do site: selecionar determinados vídeos que estão no Youtube e associá-los a um texto descritivo que os apresente ou a uma reportagem textual que contempla as mesmas informações que foram apresentadas em formato audiovisual com adaptações para a linguagem textual.

No que diz respeito ao formato, os vídeos selecionados adotam como referência elementos presentes tanto nas reportagens do meio impresso/digital quanto dos telejornais exibidos nas emissoras de televisão para a definição de uma proposta que atenda tanto o público que consome o conteúdo pelo site quanto aquele que busca diretamente as informações no canal do Youtube.

A abertura dos vídeos se dá de duas formas principais: narração do repórter com cobertura de imagens ou uma cabeça do próprio repórter. Em ambas situações, nos primeiros segundos de vídeo, aparece a marca d'água BBC News como registro. Os dois exemplos estão na Figura 1 a seguir.

Figura 1

Abertura do vídeo com o repórter e em seguida apenas com imagens e off



BBC News Brasil (2023c); BBC News Brasil. (2023a).

O tema do vídeo é apresentado de forma breve e, na sequência, o(a) repórter se apresenta: ele(a) fala o nome, que pertence à BBC News Brasil, e o que ainda vai apresentar sobre o tema. Uma forma de situar o espectador e prendê-lo ao conteúdo. Em um dos vídeos, o repórter afirma estar em Londres. No vídeo 3, por exemplo a abertura é a seguinte: “Eu sou Júlia Braun, da BBC News Brasil, e reuni aqui 7 fatores que são pano de fundo pros ataques coordenados do Hamas”. Ao longo do

vídeo, a narração da repórter vai sendo coberta com imagens de forma intercalada. Assim, tem-se a alternância da imagem dela com imagens relacionadas ao tema abordado. Um padrão para os 3 vídeos.

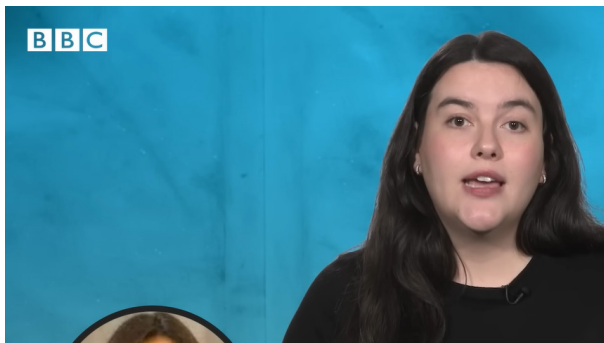
Os repórteres também aparecem em pé nos 3 materiais, em ambientes internos, como a redação da empresa, ou espaços neutros, que podem, inclusive ser domésticos. Há pequena variação dos planos adotados, em sua maioria, os planos médio e primeiro plano. Os jornalistas sempre estão usando microfone lapela, uma diferença em relação aos repórteres de televisão que adotam o microfone bastão.

As fontes consultadas sempre são apresentadas. Mas, elas não estão presentes por meio de depoimentos em vídeo, as tradicionais sonoras das reportagens de televisão. São destacados trechos de fala dos entrevistados por meio de citações e áudios. Mas, são utilizados recursos gráficos para que o público consiga identificar quem está falando, como pode ser visto na Figura 2.

Figura 2

Identificação das fontes e seus depoimentos transcritos ou em áudio





Imagens 1, 2 e 3 BBC News Brasil (2023c), imagem 4 BBC News Brasil (2023a)

A linguagem é coloquial. A proposta é estabelecer uma conversa com o espectador. Uma das expressões que representa essa coloquialidade

é a explicação da repórter Júlia Braun: “Rashmi Singhi, professora de Relações Internacionais da PUC Minas, me explicou que existe uma raiva e uma frustração muito grande contra Israel entre os Palestinos”. Nos vídeos com reportagens correspondentes em texto, essas expressões não estão presentes, indicando a adaptação para o conteúdo audiovisual.

Os 3 vídeos optam por dividir o tema em tópicos. Uma forma não só de antecipar ao espectador o que ele encontrará no vídeo, como de dividir o tema e torná-lo mais fácil de ser assimilado. Uma prática constante nas redes sociais. Essa divisão do conteúdo é acompanhada por recursos gráficos que vão indicado a progressão dos itens ao longo do vídeo. Também são usados mapas, gráficos e caracteres com números para ilustrar ou reforçar o que está sendo narrado pelo repórter. Quando há material complementar ao assunto, produzido pela BBC News, o repórter indica o *link* na descrição do vídeo.

Assim como nas reportagens exibidas em telejornais, são explorados sons que contribuem para o entendimento do tema. Materiais dos correspondentes internacionais da BBC, com legendas e tradução, também são utilizados.

O encerramento sempre é feito pelo repórter, que anuncia o fim daquele material e estabelece um compromisso com o espectador de seguir fazendo a apuração daquele tema. Também há um convite para que o público permaneça acompanhando a cobertura feita pela BBC News Brasil não só no Youtube, mas também no site e nas redes sociais. O agradecimento do jornalista à audiência marca o encerramento do conteúdo, quando começam a aparecer na parte inferior da tela os créditos de roteirização e apresentação (acumulados pelo jornalista), de edição, coordenação, direção e ainda os créditos das imagens usadas

no vídeo, em sua maioria da BBC e de agências de notícias, e da trilha sonora adotada. Uma vinheta curta, de 4 segundos, encerra o vídeo. Ela é vermelha e animada com o logo da BBC News e as palavras: Curta, Comente, Compartilhe.

Considerações finais

Com base na análise e nos dados apresentados, é possível indicar que os vídeos selecionados do canal da BBC News Brasil no Youtube possuem um alcance considerável e interesse por parte do público que assina ou acessa o canal. O número de visualizações e curtidas é bastante expressivo.

Observa-se, também, que não há a criação de um novo formato. Tem-se a atualização e integração dos formatos de reportagem presentes no meio impresso/digital e nos telejornais das emissoras de televisão. Isso porque, em essência, tem-se um formato que prima pelo aprofundamento do conteúdo jornalístico, por meio da apuração e checagem do repórter junto a fontes especializadas. Ainda que, no vídeo, o repórter não apareça no local dos fatos e a participação das fontes entrevistadas ocorra em forma de citações de trechos expressivos de seus depoimentos e captação de áudio. Uma realidade consolidada na rotina produtiva principalmente após o isolamento social exigido por conta da pandemia.

É, portanto, um formato que privilegia o audiovisual mesmo não estando em um telejornal; que aproxima o espectador do repórter, ao mantê-lo presente ao longo de toda a reportagem, e não só durante uma rápida passagem, como ocorre nos telejornais; e que oferece um conteúdo aprofundado que pode ser visualizado a qualquer tempo a partir do interesse no tema abordado. Sendo assim, é referência importante

para as emissoras de televisão que buscam por novos elementos para as reportagens de seus telejornais e para alimentar plataformas digitais e redes sociais. Também é uma referência para veículos jornalísticos que têm o objetivo de ampliar a produção para diferentes formatos e disponibilizá-los em plataformas variadas.

Referências

BBC News Brasil. (2023a, October 9). *Como ataque do Hamas a Israel muda a história da região* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=DBXVfoWyuSQ&t=2s>

BBC News Brasil. (2023b, October 10). *8 perguntas para entender o longo conflito entre israelenses e palestinos* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=hcnsIoUH9A>

BBC News Brasil. (2023c, October 11). *Israel: O que pode estar por trás do ataque do Hamas?* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=6BZdfUdhNMk>

Beltrão, L. (1980). *Jornalismo Opinativo*. Ed. Sulina.

Intercom. (2023, junho 01). *Live 17. Gêneros jornalísticos: lacunas e novas visadas em momento de reconstrução da pesquisa* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=vITwpNWXkI8>

Marques de Melo, J. (2003). *Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro* (3a ed.). Mantiqueira.

- Siqueira, F. C. de, & Vizeu, A. (2014). Jornalismo em transformação: as escolhas dos formatos das notícias na TV. In A. Vizeu, E. Mello, F. Porcello, & I. Coutinho (Orgs.). *Telejornalismo em questão*. (pp. 53-76). Insular.
- Souza, J. C. A. de (2004). *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. Summus Editorial.
- Rezende, G. J. de. (2000). *Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial*. Summus Editorial.
- Triviños, A. N. S. (1987). *Introdução à Pesquisa em Ciências Sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. Editora Atlas.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Aftersun 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149

arte 41, 42, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 57, 59, 60, 64, 112, 115, 127, 130, 133, 386, 399

Arte 41, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 129, 130

artes 29, 40, 59, 115, 250, 334, 415, 438

Artes 17, 41, 45, 46, 130

audiodescrição 452, 453, 454, 455, 456, 463, 464, 465, 466, 468

Audiodescrição 463, 467, 469

audiovisuais 51, 58, 208, 217, 224, 235, 238, 256, 277, 278, 279, 285, 286, 336, 357, 358, 362, 383, 386, 402, 404, 405, 407, 409, 414, 416, 424, 426, 431, 442, 444, 445, 448, 453, 457, 458, 463, 467, 479

audiovisual 45, 46, 47, 48, 50, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 67, 104, 219, 220, 223, 226, 235, 252, 253, 272, 274, 277, 279, 281, 285, 289, 298, 343, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 371, 374, 375, 376, 377, 379, 382, 384, 404, 407, 408, 410, 412, 415, 418, 422, 424, 426, 427, 428, 434, 435, 436, 440, 441, 442, 443, 444, 446, 447, 449, 452, 453, 454, 455, 456, 458, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 472, 480, 484, 485

Audiovisual 46, 60, 61, 88, 150, 219, 220, 302, 452, 453, 463, 464, 466

B

backstory 150, 151, 165, 170, 176

BBC News Brasil 470, 472, 473, 478, 479, 480, 481, 483, 484, 485, 486

Bridgerton 222, 223, 224, 226, 229, 232, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 245, 246, 249

C

Cahiers 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109

Capiau 277, 278, 279, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302

Capitu 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 264, 266, 267, 268, 269, 272, 273, 274, 275, 276

Caravaggio 110, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 126, 129, 130

Carrasco 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 200, 201, 202

cine 61, 62, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 76, 77, 78, 82, 83, 85, 86, 87, 150, 154, 155, 157, 164, 165, 167, 170, 173, 176, 177

cinema 46, 48, 49, 50, 52, 55, 58, 59, 60, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 106, 108, 112, 113, 114, 120, 123, 124, 127, 128, 131, 133, 134, 138, 146, 147, 187, 196, 202, 204, 205, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 225, 226, 236, 247, 248, 250, 255, 258, 277, 279, 280, 281, 282, 302, 362, 412, 417, 418, 477

Cinema 46, 60, 88, 101, 108, 114, 204, 205, 208, 209, 220, 247, 281, 302

comunicação 17, 202, 217, 220, 224, 231, 233, 236, 246, 250, 278, 305, 309, 311, 312, 314, 328, 330, 335, 336, 337, 349, 350, 351, 353, 359, 365, 379, 383, 386, 392, 394, 398, 405, 409, 413, 415, 417,

418, 419, 420, 425, 432, 433, 436, 444,
447, 452, 458, 470

Comunicação 17, 45, 46, 88, 110, 131, 204,
222, 249, 302, 304, 330, 332, 344, 345,
353, 356, 381, 382, 401, 411, 426, 430,
447, 449, 455, 469, 470, 471

comunicación 73, 83, 84, 156, 157, 161,
164, 173, 352

Comunicación 61, 150, 221

D

Dziga Vertov 89, 98, 101, 102, 103, 105,
106, 107, 205

E

EASIT 452, 455, 456, 457, 458, 462, 463,
464, 465, 466, 467, 468, 469

Easy-to-Understand 454, 456, 457, 462, 463

Eduardo Coutinho 204, 206, 207, 211, 212,
220, 221

emissoras de televisão 305, 308, 312, 313,
315, 316, 321, 329, 480, 485, 486

Emissoras de televisão 317

F

Facebook 361, 386, 404, 421, 432

fanfics 381, 390, 392

Fé 401, 415

filme 46, 49, 50, 52, 53, 54, 57, 59, 76, 89,
90, 92, 99, 100, 101, 103, 104, 105,
111, 112, 113, 114, 120, 121, 123, 125,
126, 127, 128, 129, 132, 133, 134, 135,
136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 144,
145, 146, 147, 148, 150, 161, 163, 165,
171, 204, 205, 206, 207, 209, 211, 212,
213, 214, 216, 217, 219, 232, 258,
281, 283, 284

filmes 50, 52, 80, 89, 90, 91, 92, 96, 97, 98,
99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 114,
124, 127, 131, 154, 155, 159, 162, 163,
166, 208, 209, 212, 213, 217, 226, 231,

233, 255, 277, 280, 281, 285, 362, 370,
376, 390, 445

Filmes 60, 129, 149, 231, 249, 369

G

GloboPlay 358, 361, 363, 364, 365, 366,
368, 369, 370, 371, 372, 373, 374,
375, 376, 377, 380

H

Hollywood 61, 62, 63, 64, 65, 72, 77, 85,
86, 108, 112, 113, 114, 123, 124, 128,
130, 150, 154, 176, 201, 394

I

imagem 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26,
27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36,
37, 38, 39, 40, 41, 47, 48, 54, 56, 58,
59, 103, 138, 204, 205, 208, 209, 218,
221, 236, 237, 251, 260, 263, 295,
296, 401, 422, 436, 438, 445, 474,
482, 483, 489

Imagem 29, 30, 31, 59, 341, 343, 344, 348,
366, 367, 489

imagens 6, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24,
25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34,
35, 36, 38, 39, 40, 41, 48, 54, 56, 101,
120, 137, 141, 143, 145, 204, 205, 206,
208, 209, 211, 213, 217, 218, 219, 224,
236, 248, 255, 271, 283, 289, 290, 295,
297, 298, 336, 408, 413, 419, 423, 437,
453, 456, 461, 463, 469, 474, 475, 477,
480, 481, 482, 484, 489

Imagens 2, 5, 6, 13, 18, 20, 60, 483, 489

imagético 36, 38, 436

imagéticos 17, 57

Instagram 361, 405, 421

Internet 148, 455, 456, 465

J

Jogo de Cena 206, 212, 213, 218, 219

jornalismo 306, 329, 342, 407, 430, 431, 432, 433, 434, 440, 443, 444, 446, 447, 448, 450, 451, 471, 473, 474, 475, 477, 478, 486

Jornalismo 110, 277, 352, 401, 426, 430, 431, 450, 451, 470, 486, 487

Jornalista 179

jornalistas 340, 345, 346, 410, 434, 436, 448, 470, 476, 478, 482

Jornalistas 431, 432, 433

M

media 166, 167, 375, 380

medias 172

Memória Viva 333, 334, 335, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 351, 353

mídia 92, 220, 226, 278, 305, 317, 328, 329, 330, 331, 337, 357, 359, 365, 368, 374, 375, 376, 377, 380, 382, 383, 386, 404, 409, 426, 429, 431, 434, 435, 436, 437, 439, 440, 441, 445, 446, 447, 448

Mídia 179, 235, 248, 304, 306, 331, 333, 356, 368, 449, 450, 453

mídias 233, 300, 331, 337, 357, 374, 386, 393, 398, 403, 404, 405, 408, 417, 428, 439, 451, 453, 455, 458

midiático 317, 323, 335, 359, 361, 375, 377, 383, 389, 403, 408

midiáticos 127, 225, 232, 305, 314, 327, 328, 364, 365, 376, 382, 441

minissérie 181, 226, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 262, 264, 265, 267, 268, 272, 274, 275

Minissérie 249

música 135, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 162, 184, 194, 222, 223, 224, 225, 235, 236, 240, 242, 244, 245, 247, 250, 255, 258, 259, 269, 283, 296, 361, 430, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 444, 447, 448, 449, 450

Música 235, 431, 449, 450, 451

músicas 223, 224, 231, 238, 240, 246, 258, 438, 440, 441, 444, 448

Músicas 239, 240, 242, 244

N

novelas 231, 384, 390

O

O poderoso chefão 111, 112, 113, 114, 120, 121, 123, 124, 127, 128, 130

P

pescador Nilton 285, 288, 291, 292, 293, 299

R

Rádio 304, 307, 308, 309, 310, 455, 465, 472
reality shows 381, 382, 383, 388, 390, 397

S

série 91, 111, 112, 115, 218, 223, 225, 226, 232, 235, 237, 238, 239, 240, 242, 246, 250, 255, 258, 334, 364, 390, 433, 459, 475

Série 249

séries 231, 233, 234, 235, 238, 251, 370, 380

streaming 111, 112, 225, 232, 234, 238, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 380, 405, 412, 414, 428, 435, 440, 451

T

tecnologia 148, 340, 360, 403, 409, 425, 427, 429

Tecnologia 148, 302, 352

tecnologias 59, 278, 321, 359, 379, 405, 408, 437, 452, 477, 478

Telegram 386

telenovela 182, 189, 190, 191, 193, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 276

Telenovela 192

telenovelas 179, 180, 181, 183, 184, 185,
186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 199,
200, 202, 234, 253

Telenovelas 202

televisão 129, 181, 201, 220, 234, 248, 249,
252, 275, 304, 305, 306, 307, 308, 309,
310, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 318,
319, 321, 324, 328, 329, 330, 331, 332,
333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340,
342, 349, 350, 351, 352, 353, 356, 357,
358, 364, 369, 374, 375, 379, 380, 382,
385, 392, 399, 402, 403, 404, 405, 406,
407, 408, 409, 411, 417, 418, 419, 424,
426, 427, 428, 429, 432, 435, 445,
447, 456, 472, 473, 477, 480, 482,
485, 486, 487

Televisão 351, 352, 353, 357, 380, 399, 426,
427, 429, 444, 472

Tik Tok 456

TikTok 405, 438

transmedia 399

Transmedia 399, 455, 456

TV 59, 179, 180, 181, 182, 187, 189, 225,
226, 250, 252, 253, 275, 304, 305, 306,
307, 308, 309, 310, 311, 317, 318, 319,
320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327,
328, 329, 331, 333, 334, 335, 338, 339,
340, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348,
350, 351, 352, 356, 357, 358, 359, 360,
361, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369,
370, 372, 373, 374, 375, 377, 378, 379,
384, 385, 391, 397, 401, 402, 403, 404,
405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412,
413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 421,
422, 423, 424, 425, 426, 428, 429,
437, 442, 444, 447, 450, 454, 455,
465, 470, 487

Twitter 386, 405

V

Vertov 88, 89, 98, 101, 102, 103, 105, 106,
107, 205

videoclipe 430, 435, 436, 437, 438, 439, 440,
442, 444, 447, 448, 450, 451

Vimeo 363, 404

W

Walcyr Carrasco 180, 181, 182, 183, 184,
186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 194,
195, 197, 200, 201, 202

web 278, 400, 401, 412, 426, 427, 448, 449

Web 407

WhatsApp 386, 432

X

X 68, 165, 230, 248, 283, 353, 383, 400

Y

YouTube 300, 301, 302, 353, 363, 404,
407, 410, 413, 414, 421, 422, 423,
425, 428, 444



UTPL
La Universidad Católica de Loja