

**UNIVERSIDADE DE SOROCABA**  
**PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

**Alice Elias Daniel Olivati**

**MUDANÇAS MEDIÁTICAS NA COMUNICAÇÃO:  
RAMOS E ROSA NO CINEMA**

**Sorocaba - SP**  
**2008**

**Alice Elias Daniel Olivati**

**MUDANÇAS MEDIÁTICAS NA COMUNICAÇÃO:  
RAMOS E ROSA NO CINEMA**

Dissertação apresentada à Banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Professor orientador:  
Paulo B. C. Schettino  
Doutor em Ciências da Comunicação

**Sorocaba - SP  
2008**

**Alice Elias Daniel Olivati**

**MUDANÇAS MEDIÁTICAS NA COMUNICAÇÃO:  
RAMOS E ROSA NO CINEMA**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba.

Aprovado em: 27/09/2008

**BANCA EXAMINADORA**

Paulo B. C. Schettino (professor orientador)  
Doutor em Ciências da Comunicação  
Universidade de Sorocaba-UNISO

1º Exam.: Sandra Lúcia Amaral de Assis  
Reimão  
Doutora em Comunicação e Semiótica  
Universidade de Metodista de São Paulo-  
UMESP

2º Exam.: Osvando J. de Moraes  
Doutor em Ciências da Comunicação  
Universidade de Sorocaba-UNISO

Dedico este trabalho ao meu esposo, Remo e aos filhos, Ticiane e Fabrício.

Agradecimentos especiais aos professores:

Prof. Dr. Osvando J. de Moraes, Coordenador do curso de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UNISO e professor de Semiótica da Cultura, pelo incentivo, e por nutrir-nos de seu entusiasmo e de sua sabedoria .

Prof. Dr. Paulo B. C. Schettino, por suas sábias e experientes orientações e por nos fazer adentrar para o “mundo novo” e instigante do cinema.

## **Agradecimentos**

Agradeço às pessoas que, direta ou indiretamente me auxiliaram na elaboração deste trabalho, em especial ao corpo docente do curso de mestrado da UNISO:

Olgária C. F. Matos,  
Luciana C. P. de Souza,  
Maria Ogécia Drigo,  
Maria Lúcia de A. Soares,  
Paulo Celso da Silva,  
Mauricio R. Gonçalves  
Percival Leme de Britto

*Mudam-se os tempos, mudam-se as  
vontades,  
Muda-se o ser, muda-se a confiança;  
Todo o mundo é composto de mudança,  
Tomando sempre novas qualidades.*

*Luís de Camões*

## RESUMO

A pesquisa acadêmica geradora da presente dissertação objetivou estudar a questão das adaptações de obras literárias para o cinema e, pretendeu-se apontar alguns campos de referências comuns às duas formas de expressão artística – as Literaturas e o Cinema - sem esquecer-se de que se trata de dois objetos distintos. O primeiro conhece-se pelo seu estrato fônico-lingüístico configurado por um entrelaçamento de vocábulos, sintagmas, efeitos sonoros materializados por meio de seu sistema sígnico firmemente baseado na palavra. O segundo, pela linguagem visual, formada através de movimentos de câmera, movimentos, gestos, fala de personagens, trilha sonora e prescinde, ora mais ora menos, do texto verbal para se construir. A trajetória teórico-metodológica proposta para a investigação contou com a Semiótica da Cultura; reflexões sobre as artes e seu poder de comunicação; a cultura de massa, os meios, as especificidades da literatura e do cinema. A tradução intersemiótica vista em alguns períodos da história da arte; reflexões e análises dos pensamentos de filósofos e críticos que permearam o tema, de modo a propiciar maior apreensão dos conteúdos artísticos. Em nosso percurso nos detivemos no estudo da linguagem verbal e a linguagem visual de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos, por sua concisão discursiva *A Hora e Vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa e Roberto Santos, na elaboração lingüística do original literário que rompe com a linguagem verbal convencional. O estudo comparativo das quatro obras que empreendemos em nossa pesquisa, constituiu-se caminho que nos levou à compreensão de que a travessia de signos captados da literatura, sua integração e incorporação em outras formas de expressão, podem ser capazes de engendrar novas concepções no cinema, de modo a recriar e a enriquecer a cultura em tempos de seduções mediáticas.

**Palavras-chave:** Arte. Signo. Imagem. Tradução. Literatura. Cinema.



## ABSTRACT

The academic research that produced this dissertation has intended to study the adaptation of the literary work for the cinema; it passes itself off for pointing to some fields of ordinary references in both ways of artistic expression, the "Literature and the Cinema"- remembering that it deals with two distinct object. The first is known by its linguistic phonic stratus configured through interlacement of vocables, syntagma, sonorous effects materialized through its system of sign. The second, by visual language, through movement, gestures, sound track and it renounces the text in order to establish itself. The theoretical methodological way offered for investigation counted on "Semiotics of Culture", reflexions about the arts and its power of communication; mass culture, means, the specificity of literature and cinema. The intersemiotics translation seen in some period of the art history; reflexions and analysis of thoughts of philosopher and reviewer that permeated the theme; in order to appease bigger perception of artistic contents. In our trajectory we have detained ourselves in study of verbal language and the visual language of "Vidas Secas", by Graciliano Ramos, through discursive concision and "A Hora e Vez de Augusto Matraga", by Guimarães Rosa, for the linguistics working up that breaks out with the convencional verbal language. The comparative study of the four literary work that we have undertaken in our research formed a way that led us to the comprehension of the passage of captured signs of literature, the integration and embodiment in other forms of expression ways, can be able of originating new conception in the cinema, so as to recreate and to enrich the culture in times of media seduction.

**Key words:** Art. Sign. Image. Translation. Literature. Cinema.

## RESUMEN

La búsqueda académica generadora de la presente disertación tuvo por objeto estudiar la cuestión de las adaptaciones de obras literaria para el cinema y, se pretende apuntar algunos campos de referencias comunes a las dos formas de expresión artística – las literaturas y el cinema- ,sin olvidarse de que se tratan de dos objetos distintos. El primero se conoce por su estrato fónico-lingüístico configurado por un enlace de vocablos, sintagmas, efectos sonoros materializados por medio de su sistema signito firmemente basado en la palabra. El segundo, por el lenguaje visual, formado a través de movimientos de cámaras, movimientos-gestos-hablas de personajes, banda sonora y prescinde ora más ora menos del texto verbal para se construir. La trayectoria teórico-metodológica propuesta para la investigación contó con la Semiótica de la Cultura; reflexiones sobre las artes y su poder de comunicación; la cultura de masa, los medios, las especificidades de la literatura y el cinema. La traducción intersemiótica vista en algunos períodos de la historia del arte; reflexiones y análisis de los pensamientos de filósofos y críticos que surcaron el tema, de modo a propiciar mayor aprehensión de los contenidos artísticos. En nuestro trayecto nos detuvimos en el estudio del lenguaje verbal y el lenguaje visual de “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos y Nelson Pereira dos Santos, y por su concisión discursiva; “A Hora e Vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa y Roberto Santos, en la elaboración lingüística del original literario que rompe con el lenguaje verbal convencional. El estudio comparativo de las cuatro obras que acometimos en nuestra búsqueda, se constituyó camino que nos llevó a la comprensión de que la travesía de signos captados de la literatura, su integración e incorporación en otras formas de expresión, pueden ser capaces de generar nuevas concepciones en el cinema, de modo a recrear y a enriquecer la cultura en tiempos de seducciones mediatas.

**Palabras-llave:** Arte. Signo. Imagen. Traducción. Literatura. Cinema.

# SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>2. O QUE É ARTE?</b> .....	16
<b>2.1 Para que serve a arte? Arte pura ou arte social?</b> .....	18
<b>2.2 Comunicação</b> .....	25
<b>2.3 A cultura de massa</b> .....	37
<b>2.4 O meio como mensagem</b> .....	40
<b>3. LITERATURA E CINEMA: REFLEXÕES SOBRE OS MEDIA</b> .....	52
<b>3.1 Literatura: a palavra como expressão artística.</b> .....	52
<b>3.2 Cinema – um dos paradigmas da imagem</b> .....	59
<b>4. ENTRE O VERBAL E O VISUAL</b> .....	79
<b>4.1 “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos: da linguagem discursiva para a visual</b> .....	79
4.1.1. Como se dá a travessia de uma linguagem discursiva para a audiovisual: .....	81
4.1.2. Foco narrativo, no livro: .....	81
4.1.3. Foco narrativo, no filme: .....	81
4.1.4 Estrutura, no filme e no livro: .....	82
4.1.5. Tempo: .....	84
4.1.6. Espaço.....	84
4.1.7. Personagens .....	85
4.1.8. Desfecho: .....	87
<b>4.2. “A Hora e Vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa: a linguagem, os signos do banditismo e do xamanismo</b> .....	88
4.2.1. Uma linguagem reelaborada.....	89
4.2.2. Quanto ao autor e equipe de produção: .....	90
4.2.3. A estrutura narrativa .....	92
<b>4.3 Tradução intersemiótica: disposição dos signos no livro e no cinema</b> ....	94

<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>103</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>106</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>111</b>
<b>A – Laocoonte - clássico .....</b>	<b>111</b>
<b>B – Laocoonte expressão do rosto.....</b>	<b>112</b>
<b>C – Laocoonte barroco.....</b>	<b>113</b>
<b>D – Vidas Secas, cena do filme.....</b>	<b>114</b>
<b>E – A Hora e Vez de Augusto Matraga, cena do filme .....</b>	<b>115</b>

## 1. INTRODUÇÃO

A escolha do tema do presente trabalho foi produto de reflexões, em face dos problemas enfrentados nas aulas de literatura. Ao lecionarmos no curso superior de graduação em Letras esperávamos encontrar uma outra situação. Mas as tendências eram as mesmas: preferência pela imagem, à espera do lançamento de obras literárias adaptadas para o cinema.

Transformações radicais ocorrem na vida do ser humano, em matéria de comunicação na era das máquinas e das tecnologias eletrônicas. Invasão no cotidiano com informações, entretenimento e serviços. Profusão de signos, como parte da cultura no mundo atual. A sedução do indivíduo pelas iconologias o afasta do livro, mero papel impresso, sem luz, nem cor. A leitura, uma atividade isolada é preterida pela televisão, pelo cinema. E em relação às obras literárias é mister que haja uma preocupação do professor em saber como elas são apresentadas ao público de cinema. Seriam consideradas formadoras culturalmente ou se constituiriam em arte menor? A respeito de cinema, Adorno e Horkheimer (1985, p.118) comentam a “atrofia da imaginação e do raciocínio” do espectador, pois sua forma de apreensão dos fatos que desfilam velozmente diante de seus olhos “proíbe a atividade intelectual” . No aspecto pedagógico, o professor prescinde dessa mídia ou adota-a como forma de provocar reflexões sobre as mensagens verbais e imagéticas?

A questão que investigamos baseia-se nas adaptações da literatura para o cinema, uma vez que na busca de promover uma leitura com predominância de imagens, pretere o discurso lingüístico. Seria o cinema um processo comunicativo de constituição cultural análoga à que apreendemos no livro em que a discursividade contínua, numa seqüência de signos geram as idéias, ou na troca do sistema sógnico, em virtude dos cortes imagéticos, os significados perderiam os valores encontrados nas obras literárias?

Nesse aspecto, sabemos que as traduções intermediáticas foram objetos de inúmeras teorias, desde as tradicionais até às da atualidade. Há aquelas que definem a validade de ambas as formas de comunicação na expressão artística. E há outras que examinam a questão do ponto de vista da cultura de massa.

Para uma resposta efetiva, convinha saber como se processavam as adaptações ou traduções intersemióticas. Essa foi a grande motivação que nos impulsionou a realizar a presente pesquisa e esperamos que ela possa acrescentar algumas reflexões sobre o tema.

Considerando o exposto, pudemos expressar os nossos objetivos nos seguintes termos:

a) Entender através do pensamento dos filósofos, críticos e educadores, suas teorias sobre o problema da inclusão ou não dos filmes produzidos a partir da obra literária para o audiovisual, como produto artístico;

b) Pesquisar e analisar as teorias existentes sobre as adaptações das obras literárias para o cinema, visando a verificar não somente as travessias sígnicas, procedimentos imagéticos introjetados nos filmes a partir da palavra, mas as modificações ou re-significações engendradas para atender à comunicação de massa;

c) Verificar até que ponto as obras literárias apresentadas em várias mídias, tocam-se e integram-se na expressão do conteúdo e da emoção.

Para a consecução dos nossos objetivos, não bastam apreciações ou conjecturas de “senso comum”, a forma comum de percebermos a realidade, embora seja uma forma de conhecimento. Não pode ser também através de ideologias que procuram incutir em teses um pensamento incontestável, “encobrir a tendência opressora do saber vendendo-a como situação normal e desejável [...] (DEMO, 1985, p.33).

A metodologia é uma preocupação instrumental, afirma Pedro Demo (1985). Acrescenta que ao tratarmos de problemas relacionados ao humano e ao social, utilizamos a pesquisa teórica, devido à sua importância na formação de quadros teóricos de referência. É inicialmente o domínio dos autores clássicos de determinada disciplina; o domínio da bibliografia fundamental através da qual tomamos conhecimento da produção existente; a verve crítica através da qual se instala a discussão aberta como caminho básico do crescimento científico. “O bom teórico é aquele que, longe de mero reprodutor de teorias alheias, tem visão crítica da produção científica, e é capaz de produzir teoria própria, [...] enfim, marcar a história da disciplina com contribuições originais.” (DEMO, 1985, p.24).

No primeiro capítulo abordamos a metodologia da pesquisa, na qual discutimos as hipóteses constantes nos objetivos. A princípio, sobre a conceituação

de arte, se deve ser pura ou utilitária; e após, tergiversações sobre a comunicação de massa, e do meio como mensagem. De um lado, a palavra como expressão artística e por outro lado, o cinema como um dos paradigmas da imagem: a montagem, a ideologia e a mercadologia nos filmes.

No capítulo “O verbal e o visual” acham-se presentes os referenciais discursivos e imagéticos das obras literárias “Vidas Secas” (RAMOS, 2005) e “A Hora e Vez de Augusto Matraga” (ROSA, 1983) e suas adaptações para o cinema.

Em seguida, uma análise que apresenta a constituição da tradução intersemiótica e o que pensam dela os estudiosos da comunicação, do passado e do presente.

De modo geral o nosso estudo abrange gradativamente as especificidades das artes, sua produção, veiculação e as traduções intermediáticas. Assim, levando-se em conta que as artes visuais, sonoras e verbais constituem-se em produções culturais semioticamente diversas, tornam-se motivo principal de nossa investigação o processo das travessias de uma para outra media.

No entanto, a dinâmica tecnológica diversificada que produz desde textos literários aos meios de produção de imagens, como o cinema, exigem comunicações compartilhadas para todos os públicos que apreciam as artes e têm acesso a elas. E nesse sentido, a literatura destaca-se como uma fonte abundante de fábulas, de gêneros narrativos de várias naturezas, dos mais clássicos às ficções científicas, para todas as faixas etárias. Assim, uma obra literária, principalmente quando consagrada, torna-se difícil não ser traduzida por outra media, sobretudo para as que são consideradas de massa, como a televisão e o cinema.

Ao longo de toda a história literária universal, sabemos que muitos escritores de renome, imitaram estilos uns dos outros, por vezes citados, como intertextualidades, outras vezes implícitos como influências de leituras presentes na formação cultural do autor. Osvando J. Morais (2000), expõe-nos casos em que houve plágio de obras em releituras “ditas originais, em que se notam de maneira explícita trechos de livros adaptados livremente, sem que qualquer nome seja mencionado nos créditos”. Como exemplo, cita “o caso da dupla de autores de telenovelas, Dias Gomes e Janete Clair, famosos por suas construções folhetinescas que passaram a vida juntando – pedacinhos de vários romances, filmes e peças de teatro – alcançando grande sucesso.” E outros fatos, como por exemplo: Goethe, acusado por Byron de plagiar Shakespeare em “seu”

“Mefistófeles”, ao que o criador do personagem Werther, responde: “Por que eu me deveria dar ao trabalho de encontrar algo próprio, quando a canção de Shakespeare cabia à maravilha e dizia exatamente aquilo que era preciso?” (p. 239 - 240). Porém, quando se trata de suporte midiático, de sistema semiótico diverso, como de signos lingüísticos para signos imagéticos, há entre um e outro uma ponte que constitui o roteiro. Este poderá ficar o mais próximo possível do texto de partida ou distanciar-se a ponto de o filme conter uma mínima referência, muitas vezes em nome de uma atualização da realidade social em relação à época em que foi produzido. Considerando essa atualização na característica de personagens e de suas ações, a obra literária perderia sua autenticidade?

Assim, para podermos refletir e estabelecer um consenso sobre as traduções, em se tratando de literatura e cinema, torna-se necessário relevar o que pensam os teóricos de ambas as artes estudadas.



## 2. O QUE É ARTE?

Desde que o homem começou a expressar-se através de traços, pinturas rupestres e cerâmica, nasce a arte. O homem materializava sua subjetividade. Se a arte assim como a cultura é a ação transformadora da natureza pela ação do homem, tudo aquilo que ele faz como forma de expressão de sentimentos e que causa emoção naquele que a contempla, então o produto dessa ação pode ser chamado de arte. Na Antigüidade Clássica e na Idade Média, havia uma atividade artesanal utilitária, como potes, vasos, mobiliários, sapatos, uma série de objetos de adorno e de uso doméstico. Somente na época do Quinhentismo ou Renascimento, os artistas, segundo Lúcia Santaella (2005, p.5) “conseguiram levantar o *status* das artes colocando em destaque seu caráter intelectual e teórico.” E no século XVIII surgiu o termo “belas artes” englobando: pintura, escultura, arquitetura, escultura, poesia e música. O adjetivo “bela” implicava “beleza, habilidade, superioridade, elegância, perfeição e ausência de atividades práticas e utilitárias”.

Para Leon Tolstói (1994, p.33) a arte é “a atividade humana em que um homem conscientemente através de certos signos exteriores comunica a outras pessoas sentimentos que ele vivenciou, de modo a contaminá-las e fazê-las vivenciar os mesmos sentimentos”. Também, conforme o pensamento de Iúri Lótman (1981, p. 29) “pode-se pensar na arte como o mais complexo e mais eficaz meio de comunicação criado pelo homem.” Para o fundador da “Estética”, Baumgarten (1714-1762), “o ideal da arte consiste na cópia da natureza – idéia aceita por estetas que o sucederam.” (apud TOLSTOI, 1994, pág.33).

No século XX, o estudo da Semiótica da Arte vem ao encontro daqueles que pretendem realizar uma análise mais profunda sobre a natureza das atividades artísticas. Assim, Boris A. Uspenskii (1962, p. 31-34) considera que “a arte pode ser considerada como um texto composto de símbolos ao qual cada um atribui por sua conta e risco, um conteúdo (nesse aspecto, análoga à pregação religiosa)” [...] especifica que a possibilidade de estabelecer muitas interpretações constitui um aspecto substancial da arte. Sua polissemia contribui para que isso aconteça. Na arte, conta muito o significado. O significado por sua vez trata-se de uma série de associações e representações ligadas a símbolos, na maioria das vezes, abstratos. Como exemplo, o conceito abstrato de movimento no Futurismo. Ao associar

determinada representação a uma determinada imagem, o espectador pode inverter o sentido da arte na passagem dos símbolos artísticos para os símbolos do conteúdo como nos textos.

Assim, a Semiótica da Arte está voltada para a busca de um conteúdo à obra. Nesse aspecto as artes naturais não necessitam de interpretações de conteúdo, mas podem receber um significado pré-estabelecido, como em Uspenskii (1962, p.33) por exemplo, “a chuva vista através dos vidros de uma janela, como símbolo do estado de espírito do herói”. Esse significado pressupõe uma norma previsível, nexos existentes anteriormente entre símbolo e conteúdo. Contudo, a arte pode estar constituída por “desvios parciais” das normas trazendo novas informações estéticas. Outro exemplo: um espectador no teatro pode ou não estar de acordo com certas limitações morais, mas as aceita. As relações entre norma e desvios da norma podem ser consideradas como relações sintáticas da arte.

Portanto, a norma é uma categoria semiótica por fazer parte de um sistema semiótico. Logo é “legítimo pensar que a ontogenia da arte é análoga à ontogenia da linguagem, dos nexos fonéticos e semânticos.” (USPENSKII, 1962, p. 34) Deste modo, a obra de arte pode se constituir de matéria de investigação semiótica. “Uma série de signos que o artista combina segundo regras formais obtendo um conteúdo; o espectador preenche com seu conteúdo próprio que irá coincidir com o do artista ou com outro espectador” (p.34).

O conteúdo de uma obra de arte não possui nem necessita possuir um único nexo interpretativo; o que está por trás de uma representação, somente o artista pode interpretar. No entanto há inúmeras interpretações por parte do público receptor. Segundo Umberto Eco (1976, p.68) “Toda obra de arte, desde as pinturas rupestres [...] propõe-se como objeto aberto a uma infinidade de degustações.” E por esse motivo um dos papéis da obra de arte é essa possibilidade de inúmeras interpretações fazendo emergir aspectos novos, criados conforme as idiosincrasias do contemplador.

## 2.1 Para que serve a arte? Arte pura ou arte social?

Diante de tantas considerações existentes a respeito da utilidade da arte, ao tentar defini-la, tem-se a impressão de que fica incompleta: há um sentido que envolve a beleza formal e as idéias do prazer estético, emoção, defendido por muitos filósofos. Por outro lado, há o conceito de que se trata de uma supra-realidade com dados profundos e singulares da intuição do artista de modo a propiciar maiores reflexões acerca dessa instigante questão. O crítico russo Tchernishevski ( apud PLEKHNOV, 1969, p.12) pontuava:

A Arte pela Arte é hoje em dia uma idéia tão estranha como a riqueza pela riqueza, a ciência pela ciência, etc.  
Todas as atividades humanas devem servir ao homem se não se quer que sejam vãs e ociosas ocupações; a riqueza existe para ser utilizada pelo homem; a ciência, para ser de alguma utilidade essencial e não servir de prazer estéril.

O mesmo crítico atribui importância à poesia como meio de difundir maiores conhecimentos à massa dos leitores. E as suas relações estéticas, arte e realidade, dizendo: “A arte não só reproduz a vida, mas a explica”. Alinhado com os que vêem a arte como utilitária, o poeta Nekrássov (1884, apud PLEKHANOV, 1969, p.13) dirige-se a si mesmo como cidadão, com estes versos:

E tu, poeta, eleito dos deuses /Arauto de verdades eternas:  
não creias que quem não tem pão / não merece a tua lira  
profética; não creias que os homens caíram pra sempre  
Deus não morreu na alma dos homens,  
e os soluços de um coração piedoso  
sempre serão ouvidos por ele.  
Sê cidadão, e servindo à arte  
vive para o bem de teu próximo.  
Submete teu gênio ao sentimento  
de amor por todo o universo.

(N. A Nekrássov, *O Poeta e o Cidadão*)

Tanto Tchernishevski quanto Nekrássov estão voltados para o sentido social da arte, ou seja, o artista deve ser um cidadão que dispõe de sua obra em favor do próximo, principalmente das camadas da população mais carente. Assim o poeta-cidadão estaria servindo ao próximo e ao universo.

Voltados para a ótica de que a missão da criação artística “ajuizava em suas obras os fenômenos da vida” segundo os artistas plásticos Píerov e Kramskói (apud PLEKANOV, 1969, p.13) sobre o pensamento do poeta Pushkin (1969, p.13), à época de Nicolau I, quando exigiram dele que melhorasse com seus cantos os costumes da sociedade, recebem uma “borrifada” depreciativa, e até, pode se dizer, insolente: “Fora! Ao pacífico poeta / em nada podeis interessá-lo. Estais petrificado no vício / A voz da lira não vos despertará / Sois repulsivos como sepulturas [...] Que mais quereis, escravos insensatos?” (apud PLEKANOV, 1969, p.13)

O pensamento do poeta reflete também nos versos: “Não nascemos para a agitação da vida nem para o combate ou ambição/ nascemos para a inspiração/ para as orações e as doces melodias” (1969, p.13). Já, para Pushkin, a arte é apenas fruição, uma visão mais romântica da existência. O crítico George Plekhanov explica em sua obra “A Arte e a Vida Social” (1969, p.14), que os ataques de Pushkin à aristocracia cortesã e aos círculos governamentais na época de Nicolau I, eram motivados pela submissão dos que desejavam impor à arte do grande poeta, seus interesses políticos.

Segundo o mesmo crítico, a tendência à arte pela arte surge quando existe um “divórcio entre os artistas e o meio social que o rodeia”. Da mesma forma, Teófilo Gautier (apud PLEKHANOV, 1969, p.19) que apostrofava nos seguintes termos aos defensores da concepção utilitarista da arte:

Não, imbecis, não, cretinos e ignorantes: um livro não serve para fazer sopa de gelatina, uma novela não é um par de botas sem costuras... Pelo bandulho de todos os papéis passados, presentes e futuros, não, e duzentas vezes não! [...].

Sou daqueles para quem o supérfluo é necessário, meu amor pelas coisas e pessoas é inversamente proporcional aos serviços que me prestam.

Gautier teria elogiado Baudelaire, autor de “Flores do Mal” por haver este defendido a “autonomia absoluta da arte e não ter permitido que a poesia pudesse ter outro objetivo que não ela mesma e outra missão que não a de despertar na alma do leitor a sensação do belo no sentido mais absoluto da palavra” (1969, p.19). Em verdade sabemos que Gautier foi um poeta parnasiano, adepto da arte pela arte, da perfeição formal, e essa autonomia a que se refere pode ser que seja em nome do seu estilo, ao utilizar a palavra como um artífice. Na melhor época do Romantismo, quando a França acabava de passar pela Revolução Francesa que agitou profundamente as paixões humanas, quando a burguesia tornou-se

dominante, iniciaram também um processo de repulsa aos hábitos dos “novos burgueses”. Gautier lembra que os jovens passaram a usar cabelos compridos, rostos pálidos, cadavéricos, de um ar fatal byroniano. Não poderiam admitir arte utilitarista.

Os realistas, como Gustave Flaubert (apud PLEKHANOV, p.22) também desprezavam a sociedade burguesa que os cercava. Flaubert considerava de seu dever tratar o meio social que descrevia com a mesma objetividade com que um naturalista se situa ante a natureza, dizendo: “É preciso ver os homens [...] como se vêem os mastodontes e os crocodilos” (1969.p.38).

Continuando com o pensamento dos escritores franceses do século XIX, havia aqueles que criticavam a teoria da arte pela arte, pelo fato considerar o caráter progressista citando a frase de seu amigo literato, Máximo Du Camp (p.29) que exclamava: “A forma é bela quando no fundo há uma idéia. Que vale frente bela, se não há miolo atrás dela?”

Havia muitos partidários da arte com conteúdo utilitário que não concebiam a autonomia da forma. A perfeição formal parnasiana eliminava qualquer mensagem que não fosse o próprio fazer poético.

No entanto, por volta de 1857, o poeta romântico, Lamartine, avaliava a obra de seu colega Alfredo Musset que acabava de falecer, “lamentando-se de que esta não tivesse servido para exprimir fé religiosa, social, política ou patriótica, e reprovava aos poetas contemporâneos haverem esquecido o sentido de suas obras em aras do metro e rima” (1969, p.29). Nesses anos que antecederam o início do realismo, os próprios românticos prenunciavam a presença de uma mensagem mais objetiva às obras, sobretudo as literárias.

Quem rende culto à “beleza pura” nem por isso se liberta das condições biológicas e histórico-sociais que determinaram seus gostos estéticos. E assim, o pensamento de Lukács (1968, p. 256) filósofo marxista, diz:

A tarefa exclusiva da arte é a de tomar posição nas lutas do tempo, da sociedade, das classes sociais; de favorecer a vitória social de uma determinada tendência, a solução de um problema social. Tudo que ultrapasse esta finalidade já pertence à “arte pela arte”, à retirada para a “torre de marfim”, etc., e deve ser – como tal - incondicionalmente rejeitado.

Como vimos, em cada época da história, entre os artistas, filósofos, críticos, poetas, escritores, houve um pensamento, uma atitude diante da arte. Não é possível responder pura e simplesmente a questão da sua utilidade. Neste caso,

lembramos o que disse Nietzsche (apud LUKÁCS, 1968, p.257) “a vida instintiva do artista produz em sua consciência de artista, sem cessar indistintamente, o bom e o ruim, o essencial e o inútil”, e disse mais: “o que caracteriza o artista é precisamente sua faculdade consciente de exercer uma escolha nesse domínio”. A liberdade da criação sempre foi defendida pelos artistas ou tolheria a criatividade se houvesse opressão no sentido de dar uma utilidade à arte. Por sua vez, a “Escola Poética Formalista e o Marxismo”, nas palavras de Trotsky (1971, p.73):

Segundo os formalistas, a literatura se esgota inteiramente na palavra e a arte figurativa, na cor. Um poema é uma combinação de sons, a pintura é uma combinação de manchas coloridas...  
E para Jakobson, fazer poesia significa dar forma a uma palavra que vale por si mesma.

Após essas considerações, consta na referida obra, que Jakobson, mais tarde, se viu obrigado a admitir que uma série de novos métodos poéticos, encontra sua aplicação no urbanismo (na cultura da cidade). Isso devido às idéias do futurismo russo que defendia a arte consciente da história como primeira adepta do cientificismo, e em certo sentido pregava que “a arte se elevou das condições da alquimia às da química. As discussões sobre arte pura e arte dirigida ocorriam entre liberais e populistas”.

A respeito dessas questões polêmicas, Boris Schnaiderman (1979, p. 14) opina:

Nos últimos anos, já se fez bastante no Ocidente para divulgar melhor o que se fazia então nas artes. Um livro como “Formalismo e Futurismo”, de Krystyna Pomorska, por exemplo, relaciona bem os problemas do Formalismo com sua ambivalência poética. Já os fatos ligados às Ciências Sociais têm sido geralmente menos elucidados [...]. Obras importantíssimas permaneceram inéditas dezenas de anos, de modo que o panorama que se pode traçar hoje é bem diferente do que se apresentariam poucos anos atrás.

Conforme assinala Schnaiderman, a contribuição da Rússia nos estudos relacionados à Semiótica e à Arte, nos faz contemplar uma série de aplicações abrangentes em várias modalidades de expressão artística que estão abertas para maiores reflexões e discussões. Iuri Lótman (1980, p.27-29) por sua vez, lembra que a questão de relação entre ciência e arte merece a nossa atenção, também cita a paúra que as tecnologias modernas, como a robótica, possam influenciar a cultura.

No entanto, afirma que as influências já vêm de longe, “pesadelos tradicionais da cultura moderna”. A máquina vem a ser apenas uma imagem metafórica de uma inércia, ou pseudovida? O homem criou máquinas para se sentir livre? Continua explanando que “o desenvolvimento em mesmo nível cultural de ciência e arte, não leva à evolução, pois se torna comunicação de dispositivos idênticos”. Ao contrário, “quanto mais a arte ou a ciência evoluírem, a tendência será gerar transformações mais fecundas”. A própria natureza nos fornece uma auto-evolução. E a respeito da arte, afirma Lótman: “Pode-se pensar que ela é o mais complexo e mais eficaz meio de comunicação criado pelo homem” (1980, p.29).

E se os meios de comunicação utilizam-se dos signos para a interação entre os homens, então podemos afirmar que pertencem à esfera da Semiótica, a ciência dos signos. Vejamos: “A Semiótica da arte e a Semiótica da Cultura permitem por um lado ver na obra de arte criada pelo homem um dispositivo pensante, e por outro, considerar a cultura como um mecanismo natural [...] capaz de realizar operações intelectuais” (1980, p. 29).

Nesse sentido, considerando que arte e comunicação convergem, devido às transformações culturais que as modernas tecnologias de reprodução oferecem, temos que destacar o papel da Semiótica, uma vez que artistas e comunicadores cada vez mais usufruem dos signos em suas criações. Vivemos em meio à Semiosfera! Semiosfera: trata-se de um termo originário do conceito de Biosfera. O espaço da Semiosfera tem caráter abstrato. Daí advém o conceito da Noosfera. A Biosfera abarca toda a superfície do planeta, todo conjunto de matéria viva e Noosfera é o papel da razão do homem existencial, material, espacial, tem caráter abstrato. Dentro desses espaços se processam as comunicações. Uma das características da Semiosfera é seu caráter delimitado ligado à homogeneidade e individualidade semióticas e são dificilmente definíveis. Um de seus fundamentos é a delimitação da fronteira. O conceito de fronteira está ligado aos pontos pertencentes ao espaço exterior e interior. A fronteira semiótica se dá com a passagem de uma língua a outra, não pertencente à mesma Semiosfera. Para concretizar-se é necessário traduzir a uma linguagem de seu espaço interno, lembrando que fronteira é relativa à individualidade semiótica.

A fronteira do espaço semiótico não é um conceito artificial e sim um mecanismo bilíngüe que traduz as mensagens externas à linguagem interna da Semiosfera. Portanto, é um espaço onde se situam os signos de toda natureza. O

autor de “Obra Aberta”, Umberto Eco (1976, p.115) lembra os conceitos do fundador da ciência dos signos, Charles Sanders Peirce, que entendia signo como “alguma coisa que está para alguém em lugar de outra sob algum aspecto ou capacidade” e Eco completa: “como uma estrutura triádica que tem em sua base o símbolo ou *representamen*, posto em relação com o objeto que representa; no vértice do triângulo, o signo tem o *interpretante*, que muitos são levados a identificar com o significado” (1976,p.115). Esclarece que interpretante não é intérprete [...] e a idéia “mais fecunda” é a de que o interpretante seria como uma outra representação que se refere ao mesmo objeto. Um interpretante é designado por outro interpretante e assim por diante.

Sobre a ação sígnica, Júlio Plaza, em sua obra “Tradução Intersemiótica” (2003) considera que para Peirce, onde quer que exista pensamento, há por mediação, signos. Pensamos em signos e com signos. “O único pensamento que pode conhecer-se é pensamento dentro de signos [...]”. E continua: “como tal, todo pensamento insere-se na cadeia semiótica que tende ao infinito”. (apud PLAZA, 2003, p.18)

Levando-se em conta que pensamos com palavras e em nossa corrente de pensamentos associam-se imagens de indivíduos, espaços, acontecimentos, então convivemos com uma profusão de signos em nossa mente, no ato de ler, de assistir a filmes na televisão, no cinema ou ao apreciar a arte em qualquer suporte midiático. Segundo Plaza ( 2003, p. 19)

o signo é a única realidade capaz de transitar na passagem da fronteira entre o que chamamos de mundo interior e exterior[...]. Nessa medida, mesmo o pensamento mais interior, [...] já contém o germen social que lhe dá possibilidade de transpor a fronteira do eu para o outro.

A noção de signo como representação de algo, remete-nos à idéia de cultura, pois ela possui traços distintivos em determinadas organizações. Entretanto o termo “cultura” é de difícil definição. Vejamos como Raymond Williams em sua obra “Cultura” (2000, p. 10-11) considera seu conceito: “como nome de um processo-cultura, como cultivo de vegetais ou criação e reprodução de animais e, por extensão, cultura (cultivo ativo) da mente humana” e em fins do século XVIII, seria “um nome para configuração ou generalização do espírito que informava o modo de vida global de determinado povo”. O uso mais generalizado de cultura é o do “cultivo



da mente” ou “trabalho intelectual do homem”, embora muito utilizada para atividades artísticas de um grupo social.

Destarte, em “O Mecanismo Semiótico da Cultura”, ensaio de Lotman e Uspenskii (1971, p. 37) contrapõe a expressão “não-cultura” como algo estranho a um saber determinado ou um tipo de vida um comportamento, uma religião; enfim, na essência reduz-se a que, “sobre o fundo da “não-cultura”, a cultura intervém como um sistema de signos”, seria como que confrontar “capacidade de condensar a experiência humana” em oposição a “estado originário de natureza”.

Desse modo, os autores postulam que: “A definição de cultura como memória da coletividade coloca em termos gerais, o problema do sistema de regras semióticas segundo as quais a experiência de vida do gênero humano se converte em cultura” (1971,p.37)

Nessa linha de pensamento devemos lembrar que cada povo com seus costumes, experiências de vida, suas artes, constitui um tipo de cultura como um emblema, um signo abstrato, que o representa.

Em “Semiótica da Cultura”, segundo Ivan Bystrina (1995, p.2) signo é um objeto produzido, recebido e interpretado pelo homem, numa relação denominada Semiose, que vem a ser sua dimensão semântica. Tais ocorrências entre os signos nos remetem ao texto, um sistema de signos que se relacionam entre si com o objetivo de comunicar uma informação ou uma expressão estética e emotiva. Segundo o autor em questão, não há uma precisão no tempo de origem do texto. Entretanto sabe-se que eram elaborados na Antigüidade, como instrumentos técnicos, racionais, como os das ciências, criativos e imaginativos como as obras de arte.

Por outro lado, dentre as criações instrumentais supõe-se que a alavanca tenha sido a primeira e com ela o homem primordial pode sobreviver. No período Paleolítico, foi uma descoberta poderosa. A esse respeito, Júlio Plaza (2003, p.1) refere-se ao filme “2001: Uma Odisséia no Espaço”, de Stanley Kubrick, em que há uma montagem unindo o osso utilizado como a 1ª arma do homem, mais uma nave espacial, mostrando através desses signos a evolução tecnológica. O crítico comenta que a transação sígnica perde-se ao longo do tempo, hoje poderia ser o contrário: nave espacial mais osso, resultando uma involução tecnológica? Morte? Pós-história? Continua afirmando que se a primeira forma é progressista, a segunda acaba com essa idéia. E comenta: “A operação tradutora como trânsito criativo de

linguagens, nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos” (2003, p.1) O conjunto de suas criações constitui a Cultura. Aparentemente supérflua, é voltada para si mesma e se torna útil em suas especificações, como a linguagem sígnica verbal ou imagética, criadas pelo homem como manifestação cultural e social.

Portanto, não há como elaborar exegeticamente um estudo sobre travessias sígnicas entre as artes se não tivermos a cultura como guia. Os sinais ora denotam e ora conotam expressões de naturezas diversas em cada modalidade artística a serem consideradas.

Um outro fator deve ser levado em conta que é o da comunicação, a interação entre emissores e receptores e os conteúdos “culturais” engendrados e inseridos nas mensagens conforme os meios e o público a que se destina.

## 2.2 Comunicação

A comunicação humana não se constitui apenas em conhecimento natural, como a comunicação animal entre formigas, pássaros, abelhas; mas sim em processo artificial, pois ela necessita de educação a fim de apreender os códigos lingüísticos e a decodificação de imagens. Logo, o homem comunica-se através de artifícios.

Alfredo Bosi, em “O que é Comunicação?” (1977, p.89-91) cita que o homem comunica-se para esquecer que é um animal solitário neste mundo e “[...] tece o véu da arte, da ciência, da filosofia e da religião, ao redor de nós [...] para que esqueçamos a própria morte.”

No filme “2001: Uma Odisséia no Espaço”, de Kubrick, novas auroras surgiam no horizonte a cada conquista do homem primordial: reflexão, cognição, ação, comunicação. Séculos após, a humanidade deslumbrada viu o alvorecer de uma aurora brilhante prenunciando grandes invenções da ciência e da tecnologia, no início do século XX, também chamado de *Belle Époque*.

Era o ano de 1900. Em uma exposição internacional em Paris, lia-se: “Este é um novo século. Seu Deus é a eletricidade.” (RODRIGUES et al, 1979, p.6). Palavras consideradas proféticas, pois as máquinas ligaram os seus motores para

fazer surgir novas idéias iniciando a efervescência de uma nova era. Surgem o automóvel, as máquinas voadoras, o telefone, o telégrafo, o rádio e o cinematógrafo... As obras de Freud, “A Interpretação dos Sonhos” (1900) e de Bergson, “A Evolução Criadora” (1907), proporcionam nova consciência sobre a complexidade da natureza humana. Desejando desfrutar a vida os homens se deixam arrastar por esse torvelinho sintonizando-se com os progressos da época e com as artes de vanguarda que iniciam o período moderno e a era da comunicação.

Como define Martino (2001, p 12):

O termo comunicação vem do latim “communicatio”, do qual distinguimos três elementos: uma raiz – munis – que significa “estar encarregado de” e acrescido do prefixo “co”, o qual expressa simultaneidade, reunião, temos a idéia de uma “atividade realizada conjuntamente, completada pela terminação “tio” que por sua vez reforça a idéia de atividade.”.

Tal conceito remete-nos à idéia de união, de realização “em comum”. Segundo Martino, “a originalidade dessa prática fica por conta dessa idéia de romper o isolamento e a idéia de uma realização em comum” (2001, p. 13). Há outros sentidos, como a capacidade ou processo de troca de pensamentos, sentimentos, idéias ou informações por meio da fala, gestos, imagens, seja de forma direta ou por meio de sinais técnicos. Considera ainda a transmissão de signos através de um código natural ou convencional.

No início do século XX, grandes transformações prenunciavam a era das máquinas e das comunicações. As invenções deslumbravam a humanidade e refletiam nas artes. Como exemplo, temos Filippo Tommaso Marinetti, líder do movimento futurista, propõe uma poesia que integre elementos da civilização industrial: motores, ferro, velocidade, navios, aviões, automóveis etc. Os versos do poeta chileno Vicente Huidobro, radicado em Paris, reflete esse mundo novo: “Um pássaro canta / nas antenas telegráficas / é o vento da Europa / o vento elétrico” (RODRIGUES et al, p.7)

Entretanto todas essas transformações não conseguiram ocultar as misérias, injustiças sociais, ambições pessoais, e a humanidade precipita-se para a I Guerra Mundial pondo um fim na *Belle Époque*. Mas após a guerra, reiniciam os impulsos apaixonantes nas artes e na vida social. No Brasil, a realização da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, foi segundo um de seus líderes, o escritor e poeta

Mário de Andrade, “uma bruta sacudidela nas artes nacionais”; contribuiu para a renovação da literatura e demais artes, abrindo caminho para novos rumos culturais no país em busca de uma identidade nacional, com maior *glamour* em tempos de modernidade e de comunicação.

As primeiras programações radiofônicas na década de 1920 foram marcadas por programações humorísticas, reclames publicitários, informações jornalísticas. Havia programações musicais ao vivo, participações dos compositores brasileiros mais famosos: Donga, que criou o primeiro samba; Noel Rosa, Lamartine Babo compondo marchinhas para o carnaval e “jingles” publicitários. Entre estes, anúncios de remédios para doenças venéreas, reguladores menstruais, purgativos, roupas íntimas. As radionovelas faziam a família reunida rir ou chorar com tantas emoções ouvindo “O Morro dos Ventos Uivantes”, de Émile Bronté; “O Direito de Nascer”, adaptação de Talma de Oliveira e Teixeira Filho do romance cubano, “A Deusa Vencida”, de Félix Caignet. Paralelamente, a indústria do disco estourava com gravações de músicas populares e sertanejas.

O rádio teve e tem seu público cativo. Hoje, apesar de considerado entre as mídias de comunicação de massa, possui uma segmentação na produção e recepção, com os sistemas AM e FM, programações matutinas, vespertinas e noturnas visando atingir determinado público alvo. Durante anos o rádio dominou até à chegada da era da imagem.

A televisão brasileira foi inaugurada por volta dos anos 50, fazia sucesso de início, com apresentações estruturadas nos modelos do rádio: programações de auditório, musicais e humorísticos, telenovelas, esportes e a movimentação das imagens, ainda que em preto e branco, atraía as atenções, assim se iniciava o império da imagem e do audiovisual. Com o tempo, novas programações, segmentadas para atender a todas as classes sociais; programas pedagógicos voltados à Educação, especiais para professores e escolares; jornalismo, entrevistas, filmes de arte, para uma classe mais exigente e continuaram as apresentações musicais, calouros, desenhos infantis visando atingir a faixa infanto-juvenil.

O sociólogo Sérgio Miceli, em entrevista a Humberto Pereira da Silva (2006), da revista eletrônica - “Trópico”, comenta:

A televisão americana espelhava-se no cinema, o seu cimento imagético, mas nós não tínhamos isso. A nossa proposta em termos de comunicação de massa era o rádio, o teatro, a chanchada – em torno desses veios, um dado muitíssimo importante para entender a ligação do público brasileiro com a televisão.

A TV é tida como mostruário, como difusão dos bens materiais de artigo de consumo, mas também de opiniões, de atitudes, de conduta, de valores, que as novelas e os programas de auditório transmitem e poderiam até funcionar mais como efeito pedagógico. As pessoas teriam muito mais acesso a informações que de outra forma. Miceli lembra as figuras lendárias dos comunicadores que deixaram marcas na TV brasileira: Chacrinha, Flávio Cavalcanti, Sílvio Santos (ainda em cartaz.), e aquela que dá nome ao seu livro: “A Noite da Madrinha” (2006). Nesse livro, apresenta a tese que tem por objetivo explicar a razão do sucesso dos programas de auditório do Brasil, tendo como partida, a “emblemática” Hebe Camargo e seu programa, há anos em cartaz na TV.

“Assistir a um filme é estar presente a uma narração em aparição luminosa”, diz Milton José de Almeida (2002, p.38), “narrados pela luz e pelo tempo, pessoas e lugares, um mundo e uma história que não existiam antes nascem, aparecem, desaparecem.”

Após a era televisiva eis que a criação de novos meios vão se sucedendo numa velocidade nunca antes imaginada e em aparelhos cada vez mais sofisticados e minúsculos.

Há uma tendência atual em convergir diferentes tipos de mídias para apenas um suporte físico. A palavra Convergência, segundo os autores de “Uma História Social da Mídia”, Briggs e Burke, (2004, p. 270) é útil, embora excessiva, e foi empregada livremente por Ithiel de Sola Pool antes de se tornar moda. Desde a década de 1990, a palavra convergência é aplicada ao desenvolvimento tecnológico digital, como integração de textos, imagens, sons e a diversos elementos da mídia, porém a abrangência era mais ampla, segundo Alan Stone que chamou-a de um “casamento perfeito” entre os computadores ou as telecomunicações em geral. Comenta que a palavra usada “comunicação”, híbrida, era pouco apropriada. À medida que evoluíam as mídias e as telecomunicações e ao mesmo tempo se uniam os canais, com programações bastante diversificadas, mas tinham como alvo o consumismo e o termo convergência, foi sendo utilizado.

O entretenimento de massa passou a influenciar a educação, que foi se complicando cada vez mais competindo com os meios de comunicação de massa e a banalidade da programação. Foram elaborados planos de “universidades sem paredes” e escolas “sem professores”, seriam os primeiros passos para o advento do ensino à distância? Em 1989, na comemoração do bicentenário da Revolução Francesa e do colapso da União Soviética, o mundo assistiu via TV a queda do muro de Berlim. Anos depois foi lançada em Moscou uma rede de TV que era um conglomerado de mídia criado por um novo magnata Vladimir Gusinsky. E logo, no mesmo ano, a American Markle Foundation (apud BRIGGS; BURKE; 2004, p.274), preocupada com a mídia norte-americana anunciou em seu relatório anual:

“A convergência da mídia transformou as comunicações à medida que novos serviços se tornam facilmente disponíveis, estão mudando a maneira de como vivemos e trabalhamos, alterando nossas percepções, crenças e instituições, é essencial entendermos nossos recursos eletrônicos em benefício da sociedade”(ibid.p.274)

Estava a partir daí decretado o império da mídia e não só nesta ou naquela diversidade eletrônica, mas de forma convergente. Com a expansão da globalização forçosamente exigiu por conveniência estratégias de comunicação mais global até em 1997, países concordaram em adotar uma política pró-competitiva de comunicação, inclusive a World Wide Web. Briggs e Burke (2004, p. 271 - 274) citam que a princípio houve menos convergência e maior multiplicação das novas tecnologias com a utilização larga do termo “interatividade”.

Vídeo por assinatura: tecnologias que proporcionam aos indivíduos opções do que “ver” e “ouvir”. Para o termo crise, mostrou o problema dos correios afetados com as mudanças devido à alternativa eletrônica do e-mail. Textos eram difundidos falando de computadores, conexões digitais, satélites, televisão a cabo, fibras óticas e fax (este, oriundo do telégrafo).

Houve críticas e até publicação dizendo que a BBC era uma peça de museu, uma válvula de rádio etc. Enfim, colocam que em um mundo de comunicação global, TV a cabo e Internet, o mercado por si mesmo não conseguia produzir todos os benefícios da nova tecnologia para a sociedade como um todo. “Era necessário uma força positiva” para agir como “contrapeso” à concentração privada da propriedade, contudo, para garantir excelência na qualidade.

Vários países, por meio da Unesco, em 1999 procuraram regulamentação audiovisual. Após uma sucessão de atos em cada país, surge o primeiro canal digital de TV – a BBC em 1998, ironicamente usando a BSkyB como provedor. Foi quando o termo convergência começou a ganhar força. Iniciaram as idéias como a “comunicação entre culturas” – sugestão para criação de pontes “tão importantes quanto auto-estradas”. “E o cerne da questão à política de comunicação é o esquema de controle social da estrutura e desempenho das indústrias de comunicação” (2004, p.279)

A segunda metade do século XX assistiu ao início do “boom” dos computadores. “Logo, deixaram de ser simples máquina de calcular e no início da década de 1970, passaram a fazer parte de vários outros tipos de serviços, não somente de comunicação. Menores, mais baratos e nesse aspecto, os EUA dominaram as vendas”. Os primeiros digitais eletrônicos operacionais foram planejados em ambos os lados do Atlântico para fins militares, na época da guerra fria. O estímulo era “a guerra e não lucro- a Colossus e a Eniac eram máquinas gigantes, monstruosas”.

Tudo começou quando em 1954, Gordon Teal substituiu o germânio utilizado anteriormente, pelo silício que foi logo chamado de “chip”, do tamanho de uma unha, em que todos os componentes do circuito eletrônico estão totalmente integrados. “Com a criação do chip tornou possível o desenvolvimento dos computadores para todos os tipos de propósitos”. Muitas divergências aconteceram e antecederam antes que o Japão começasse a desempenhar um papel cada vez mais relevante na eletrônica. Entretanto, os primeiros computadores vendidos eram britânicos, seguidos dos norte-americanos.

Nesse ínterim o Japão cria o “microchips” produzindo microeletrônica pelo Instituto Nacional para o Progresso da Pesquisa – NIRA do Japão, com grande desenvolvimento econômico (1955 a 1964), nos últimos dez anos em que o país atingiu um dos maiores avanços em habilidades de miniaturizações . A Sony lança em 1964 o Walkman, em estéreo, portátil pessoal para “as longas viagens da residência ao trabalho”. Em seguida, o “Sistema Celular”, maior comunicação móvel, FM celular. Voltando aos computadores, lembram os autores que afetaram a mídia tradicional: livros, revistas, jornais etc. O maior avanço foi o computador pessoal. A princípio mais simples, as pessoas até tinham temores, mas procuravam saber mais sobre eles. A primeira loja de computadores foi aberta em Los Angeles, em julho de

1975 e a primeira revista especializada chamada “Byte”, surgiu um mês depois. As primeiras atenções dos garotos foram os videogames. A empresa criadora do primeiro jogo foi a Space War em 1960. Mas havia uma “aura” associada ao computador e telefone juntos.

O Satélite por sua vez atraía mais a atenção que os próprios computadores, chegavam a dizer que era “sexy”. O Sputnik da União Soviética foi um dos mais famosos em 1957, e o mais surpreendente da época. As primeiras transmissões de TV, por meio do Telstar, em 11 de julho de 1962, na Rússia, enquanto Kennedy empenhava-se no programa “Um homem na Lua”. Em 1965 foi criado o Intelsat, com cerca de 40 quilos, controlado pela NASA.

Dentre as principais tecnologias criadas na década de 1960, a TV a cabo teve até 1970, 12 programas e multiplicou o número de assinantes vertiginosamente até hoje com centenas de canais. Videofone foi uma das invenções que não decolou, segundo os autores, eram também mais caros que os celulares. O primeiro sistema de telefone móvel em 1983 teve fraca recepção e em 1989 cresceu em todos os países. Esse fenômeno inspirou uma manchete do “The Time”: “Metade do País está loucamente móvel” – um caso de amor à mobilidade, diz um comentarista. Na Europa, a Finlândia e a Itália ultrapassaram a Grã – Bretanha na utilização da telefonia móvel. No Japão, após 1996, os compradores entre 20 e 24 anos usavam-no para manter-se em contato com os “colegas celulares”. O mercado expandiu. Logo, o serviço de mensagens “fisgou” os adolescentes. Começaram então os comentários a respeito de efeitos colaterais que poderiam causar à saúde, com as ondas de rádio próximas aos ouvidos, houve muitas queixas em todos os países.

Sobre os celulares que iniciaram pela iniciativa da BBC, tivemos celulares para coleta de notícias (e transmissão); correio de voz e e-mail; modelos de luxo: para ele, para ela; incorporação de fenda para cartões de crédito; Internet com crescimento do número de usuários no mundo sendo grande o avanço nos EUA e muito também no Brasil. Havia muitas especulações sobre a questão se a telefonia celular iria conferir mais poder ao povo, que a Internet iria “poluir o espírito humano” etc.

A terceira fase da história da Internet é marcada pelo símbolo político que o governo lhe conferiu. As informações sobre os grandes acontecimentos da história foram exemplos, como: o assassinato do presidente Kennedy, Watergate e a renúncia de Nixon, a crise do Canal Suez, Guerra do Vietnã. A queda do muro de



Berlim etc. A cada fato acontecido, a imprensa escrita e falada da época interpretava ao seu modo e estavam em jogo as veridades dos eventos até que iniciaram as coberturas ao vivo ou por videotape e puderam ganhar maior confiabilidade nas notícias.

Muitos críticos espalhavam o temor de que o computador em vez de ser complemento na educação pudesse substituir o verbal e visual. Assim o termo Convergência foi usado no sentido da esperança, utilizando o aprendizado em vez do ensino. As atitudes de “aprender a aprender” e “educação continuada” começaram a ser seriamente buscadas. Falou-se até de sociedade de aprendizagem utilizando preceitos surgidos na comunidade européia – a Universidade Aberta, como na Grã-Bretanha, planejada meticulosamente com imaginação, recrutando estudantes para o aprendizado à longa distância sem nenhuma qualificação formal solicitada. A Cisco Sistem, uma das companhias mais eficientes de internet evoluiu e colocou em destaque a Educação através de hardware, software e serviços, com o lema : “o modo como trabalhamos, vivemos, nos divertimos e aprendemos.”

A computação transcende os computadores. Mais e mais progressos vêm por aí, toda sua vida eletrônica seria compartilhada por um “cibercorpo”, substituindo o computador de mesa. Convergências no sistema de educação e os verbos da “hora” são: “navegar”, “surfear”, “viajar”, “voar”. E os efeitos da mídia se fazem sentir por todo o planeta.

Vimos que o final do século XIX e o início do século XX, foi o despontar da Nova Aurora entre tantas conquistas e a cada novo avanço tecnológico, para o deslumbramento da humanidade. O telégrafo, o telefone, o rádio, a fotografia, o disco, o cinema mudo, o cinema sonoro, o avião, a robótica, prenunciando a era “intelectrônica” – o que significa que os cérebros humanos vão comunicar-se entre si, consultar as respectivas memórias, trocar informações. Assim, as transformações ocorridas no século XX aceleraram-se ao adentrar o século XXI. O Pós-modernismo, um nome em meio às mudanças nas ciências, nas artes, nas sociedades avançadas. Nota-se uma arquitetura arrojada, computação, a cultura ocidental invade o Oriente. O consumismo penetra até mesmo na China; a Coca-cola não é mais um veneno norte-americano. E o Oriente por sua vez infesta o Ocidente: nos EUA compra-se “jeans” com a etiqueta: “made in China”; na Itália: confecções da

moda coreana; do Japão, os aparelhos eletrônicos, sobretudo em miniaturas. E a música? E o cinema?

A Semiofera está no ar, repleta de signos percebidos desde que acordamos pela manhã. A rádio-relógio digital dispara informações ao som das bandas que utilizam as altas tecnologias. Microondas, videocassete, microcomputador. Conexão com o *Orkut*, *MSN*. À noite, ir ao *Shopping Center*- nosso altar pós-moderno ou nossa “caverna”. Enfim, um Pós-Modernismo em que vigora o livre mercado, livre competição, marquetização, virtualismo, globalismo, cibernetologia, orgias semióticas, metalinguagem tudo isso visando à formação de uma cultura pronta para o consumo.

Na televisão, sempre ligada para ser vista e “ouvida”, entre um e outro trabalho doméstico, imagens de um cotidiano banalizado: violências, buracos que engolem carros, transeuntes, crianças maltratadas, o mundo cão banalizado; a antiarte, a desestetização, o “pastiche”, a subtração do dinheiro público, o comentário cômico e social, tudo isso de muito fácil compreensão para ser deglutido pelo público ouvinte, telespectadores, leitores e espectadores.

O estudo dos efeitos dos meios de comunicação foi desenvolvido a partir de 1930, quando as ciências sociais empíricas consolidaram suas raízes nos EUA. Poucos acadêmicos e instituições exerceram um papel tão decisivo no desenvolvimento desses efeitos, do que o sociólogo Paul Lazarsfeld e Robert K. Merton (apud LIMA, 2005, p.111) e seus colegas da Universidade de Colúmbia. As pesquisas políticas na mídia, constituíram seus alvos mais interessantes, ao constatar que os indivíduos buscam somente informações que confirmam suas crenças, evitando os conteúdos da comunicação de massa que contradizem seus pontos de vista! O grupo de Colúmbia demonstrou que o processo de comunicação é complexo e sofre várias mediações ultrapassando visões anteriores sobre o poder onipotente da mídia.

Entretanto há vários enfoques como afirmou Mauro Porto, em seu artigo apresentado no XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação em Belo Horizonte, (2 a 6 de setembro de 2003, p. 1-5) segundo ele, após 1950, houve uma reviravolta na pesquisa sobre os efeitos enfocando com maior atenção os campos cognitivos em lugar das ênfases em persuasão e em mudanças de comportamentos. Um dos enfoques, mostrou os efeitos dos poderosos programas de ficção da TV norte-americana desde 1967, o que desencadeou uma série de estudos sobre como

tal conteúdo influencia a visão de mundo dos telespectadores, levando-se em conta o número de horas passadas em frente à televisão.

Cada vez mais abrangentes o interesse dos receptores ampliam-se com novas opções: de um modo geral, sejam eles leitores (em relação à mídia impressa), ouvintes (à mídia radiofônica), telespectadores (em foco a TV aberta e fechada) e espectadores de cinema, além dos usuários dos computadores, das suas redes, da eletrônica digital. Há os aficionados por um só meio preferido, como exemplo: um forte efeito de recepção radiofônica é o fato daquele torcedor de futebol não se contentar em ver a imagem das partidas, mas também ouve através de seu radinho de pilha junto ao ouvido. É o hábito de ouvir as emoções narradas pelo locutor que incrementam a frieza das imagens televisivas.

Porém, hoje, sem sombra de dúvidas predominam as imagens. Segundo Lúcia Santaella (2005, p.13), “imagens têm sido meios de expressão da cultura humana, desde o século XV ao XX, de Gutenberg à atualidade”...

Santaella pontua que “só falta um estudo, talvez uma Imagologia ou Iconologia para estudo da imagem” e que em geral, ele está presente na História da Arte, das Mídias, da Semiótica, como interdisciplinaridade. Afinal, quais os efeitos da imagem no receptor?

Precedendo aos efeitos, convém lembrar que antes de tudo, as mídias (ou medias) é que estabelecem a comunicação, e todo comportamento de comunicação tem como objetivo a obtenção de uma reação específica de uma pessoa ou grupo de pessoas. É importante destacar a união entre a palavra e a imagem, ambas juntas, pois o entendimento da imagem é conduzido através da linguagem. Imagens podem significar-se, mas não de forma autônoma.

No que diz respeito à “nova mídia”, os efeitos nos usuários da Internet, das redes de computadores e outros aparelhos de tecnologia digital, apesar de possíveis paralelismos entre seus usos e os da TV e cinema, notadamente em ambientes domésticos, as pesquisas de recepção ainda são escassas, segundo muitos ensaístas, e em alguns casos podem provocar possíveis anomalias de comportamento em determinado tipo de público, sobretudo aos que se alienam nessas mídias. Sobre esse problema, a literatura e o cinema se encarregam de tratar o assunto em narrativas de ficção. Cineastas cuidaram de propor e transpor para filmes, situações surpreendentes geradas por efeitos da mídia. Vejamos alguns casos:

O filme “Denise está chamando”, de Hal Salwen (1995), do original “Denise *calls up*” premiado na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, mostra uma moderna e espirituosa comédia que explora com simplicidade a paranóia da solidão causada pela idéia de globalização e pelo mundo experimentado apenas através do computador. Um grupo de amigos comunica-se apenas por telefone, fax e e-mail. Prometem se encontrarem, mas não saem de casa para nada. Tudo é resolvido via máquina numa demonstração de contato humano “virtual”. E as afeições ficam também “virtuais”? Denise pode chamar... chamar... chamar...

Sobre a comunicação via signos impressos ou códigos, Júlio Plaza (2003, p. 46), pontuou:

O homem, para sobreviver, começa a transmutar o mundo em signos, em palavras, em imagens, tomando os posicionamentos e delineando as fronteiras da realidade em nosso entendimento. Ao representar, o homem esquematiza o real e materializa seu pensamento em signos os quais são pensados por meio de outros signos, em série infinita, pois o próprio “homem é signo” (grifo nosso). Essa atividade de cristalização em signos (a partir de possibilidade e sentimentos), em formas significativas e simbólicas é o que caracteriza a comunicação social e humana.

Voltando nosso olhar para o curso da história quando o homem primordial desenhava nas paredes da caverna, já no período neolítico, cenas de caça e de sua vivência, nascia ali o código. Nascia a palavra e a escrita. Uma escrita que tornou possível emitir e receber mensagens.

Séculos mais tarde, com o advento do livro, possibilitou ao homem “viver o que não viveu”, como pontuou o pensador Daniel J. Boorstin (1998, p.278-289) e que “o livro continua sendo a fonte de civilização devido à sua durabilidade [...] As novas tecnologias não abolem as velhas; elas definem melhor, ou mesmo redefinem sua função e criam novos espaços para si.”

Levando-se em conta que a comunicação é um fenômeno muito elástico, ou um campo científico concreto, presente em todos os momentos do nosso cotidiano, de todas as formas possíveis: impressas, audiovisuais, sejam de experimentações científicas ou populares; chega a impregnar os nossos órgãos dos sentidos, o nosso cérebro, constante em nosso pensamento, em nossas ações, fica difícil imaginar até onde ela afeta. Os efeitos da nova mídia, ou seja, da convergência das novas tecnologias, podem ser vistas no século XXI como um novo poder. Não o ápice

como muitos atribuem à Internet, mas um grande avanço no percurso da história das comunicações (1998, p. 287)

As novas tecnologias propiciaram o avanço nos estudos da Ciência da Computação, nas Ciências Exatas, nas Ciências Humanas; nas Artes, na Publicidade; no Jornalismo, nas elaborações dos jornais deixando a velha Linotipo na história. Também os clichês para impressão de fotos e logomarcas; tudo isso num passado em que os produtores não gostam nem mesmo de lembrar. Os avanços na arquitetura, na engenharia, transformações abrangentes enfim, para todas as pesquisas científicas, para o entretenimento, na saúde, na política.

Entretanto, o maior e mais notável efeito aconteceu na área da Educação. Em relação aos recursos que as instituições dispõem para atingir um ensino melhor, de qualidade, em consonância com o momento que exige na preparação do educando, outros olhares em direção às novas perspectivas de vida e novos mercados de trabalho. Nesse sentido, a evolução dos meios de comunicação de massa e das produções culturais da mídia constituíram-se importantes parceiros na busca de conhecimentos proporcionando mesmo uma integração com as disciplinas dos currículos do ensino em todos os níveis, notadamente no superior, de graduação. Assim, aproveitando os avanços da moderna tecnologia na preparação dos educandos em todos os níveis e faixas etárias.

Já se encontra em pleno desenvolvimento, a graduação à distância, uma modalidade de ensino em que o aluno somente vai à faculdade para fazer as provas. “Universidades sem paredes”, e em alguns casos com aulas presenciais uma vez por semana, em outros, com aulas totalmente on-line. As ofertas de tais cursos têm crescido bastante, mas apesar de facilitar o acesso aos estudos superiores corre o risco da queda da qualidade, e isso só com o tempo poderá ser avaliado.

Convém lembrar que na era das novas mídias, há predominância da imagem sobre a linguagem impressa. Nesse caso, a televisão e o cinema têm a preferência da massa quando a questão é a literatura. E para atender a esse público, houve paralelamente um grande progresso nas traduções intersemióticas que atuam nas adaptações das obras literárias para o cinema e televisão. E para o ensino da História, da Geografia, Biologia e outras tantas? Enfim, é a hora da presença dos audiovisuais; “o quadro-negro do futuro” nas salas de aula, como um dos recursos que o professor deve usufruir se quiser que a educação evolua acompanhando as

revoluções midiáticas que hoje controlam boa parte do modo como aprendemos, como trabalhamos, como vivemos.

### 2.3 A cultura de massa

Um dos objetos da comunicação são os processos comunicativos no interior da cultura de massa. Trata-se de uma questão social, ou seja, comunicação no sentido que procura atender o povo em geral, sobretudo as camadas mais populares, as classes dos mais pobres, daqueles que não têm acesso à cultura erudita.

Ecléa Bosi em sua obra “Cultura de Massa e Cultura Popular - leituras de operárias” (1996, p. 33) observa:

...foi no campo das pesquisas psicológicas e sociológicas dos Estados Unidos, que amadureceram as primeiras teorias sobre as funções da comunicação de massa. [...]

Houve, sobretudo a partir da crise de 1929, uma forte preocupação de conhecer os dinamismos psicossociais [...] se fazia mister prever (e mesmo manipular) a opinião pública nos casos em que ela deveria manifestar-se maciçamente, como nas eleições.

Daí toda uma vasta literatura em torno dos efeitos que a imprensa, o rádio e o cinema poderiam exercer sobre o público.

Acerca de “A Cultura do Povo, vista de fora”, pontua: “A existência e a sobrevivência das classes pobres estão ligadas à sua cultura” (1996, p.33) afirma e ao mesmo tempo questiona quem seria o informante privilegiado para o estudo e as condições em que vivem essas classes: cita os cientistas sociais que abordaram esse tema após a Revolução Industrial: “de Halbwachs a Touraine, de Marx aos estudos psicossociais da chamada cultura da pobreza”. Em seguida, considera que existem idéias na cabeça desses “videntes” que podem alcançar expressão e chegar até nós, ou que podemos buscar em sua origem. Que o observador participante pode originar interpretações apressadas, que não basta a “simpatia” pelo objeto, é preciso compreensão, “convivência”, assim como não bastaria trabalhar um dia numa linha de montagem operária. Cita Jacques Loew (apud BOSI, 1996, p.14) que

afirmou ser preciso a formação de “comunicador de destino” para se compreender, “sofrer” os destinos dos sujeitos observados.

Um exemplo para aproximar o observador do problema, afirma ser a compreensão dos depoimentos prestados pelos operários, necessariamente passando para a escrita, a fala popular, o que já se pode auferir a diferença para a fala culta, entretanto possível de interação pela convivência. Bosi lembra que o falante da classe pobre irá captar também a imagem de quem observa ou com quem dialoga: roupas, gestos, e que a fala do sujeito pobre mostra-se fragmentada, com inflexão de uma voz cansada denotando fadiga.

A autora considera a transcendência da divisão cultural entre os interlocutores, como a cultura popular x cultura erudita, dois grupos que se defrontam. Uma representante da cultura dominante e a “outra”, que significa o folclore, o diferente. Cita Gramsci, como exemplo de intelectual com os olhos voltados para os oprimidos. (apud BOSI, 1996, p.16)

E sobre a cultura vista pelo trabalhador, Bosi inicia postulando que “existe uma cultura vivida e uma a que os homens aspiram”. (1996, p.17) Estes desejam adquirir cultura, mas a autora indaga:

“A cultura seria elemento de consumo?” Considera assim, que a cultura obtida pela instrução, leva a atitudes que impedem ao sujeito a expressão de sua própria classe. Que as operárias desejavam instrução para si e aos seus filhos e relata o que acontece na relação dos operários com os livros: a aquisição a prestações, dos vendedores que passam nas portas das fábricas em Kombi na hora da saída. “O pobre vê o livro como algo sagrado”. Mostra como é preciso enxergar o desejo da instrução “para compreender melhor o que se passa em volta de nós e compreender os outros”. (1996, p.17)

No capítulo “Universidade e Diversidade”, a autora destaca o bairro de Osasco, em São Paulo, a fábrica que o “desfigurou” roubando-lhe as cores, fertilidade do solo, como “Tratores que abrem gangrenas incuráveis na terra”. A desordem nas moradias dos pobres, os barracos, o interior das casas, “matizes do cotidiano”, enfim (1996, p.19).

Outros exemplos de operários sacrificados pelo horário de trabalho em turnos, ora diurno, ora noturno; pessoas embrutecidas tal como as máquinas e ferragens das fábricas, empobrecidas de cultura, pois tudo o que fazem fica no anonimato.

Na Introdução, propriamente dita, comenta seu trabalho realizado em 1970 no campo da leitura de operárias. A princípio o projeto era para saber dos hábitos de leitura ou se pelo menos possuíam essa cultura; as diferentes posições de quem se interessa por uma revista, um jornal ou programas de rádio e TV. Considera que “o papel impresso poderá ser reexaminado, ao passo que a hora radiofônica ou programa televisivo são passageiros” (1996, p. 45). Ao realizar tais pesquisas percebeu várias situações como: a área maior, mais abrangente era a da comunicação de massa; a área da “cultura popular”, o restante. Esse material propiciou reflexões e sugestões. Comenta que as operárias foram gentis e responderam as perguntas com boa vontade.

Sobre comunicação de massa, inicia o tópico chamando de fenômeno em crescimento aos meios de comunicação, um dado que interessa ao cientista social e a psicólogos. Toma como exemplo o quadro utilizado por Jakobson, sobre os elementos da comunicação (1996, p.30) como contribuição para maior entendimento dos processos de comunicação em geral, sobretudo das massas.

A comunicação de massa é um fenômeno que necessita ainda de muitos estudos e foi assumida após a guerra com a revolução industrial; a Psicologia e a Sociologia podem contribuir para maiores esclarecimentos sobre esse aspecto que é de grande complexidade.

Muitos filósofos voltaram suas atenções ao fenômeno da comunicação de massa, entre eles, Adorno, Benjamin, McLuhan, Eco, de maneira que já se podem delinear teorias críticas e análises sobre o fenômeno (apud BOSI, 1996, p.32)

Desenvolve-se a comunicação de massa num contexto da sociedade industrial do século XX, cujo traço é a democratização da informação. As mais comuns são: rádio, TV, cinema, jornal, revista, livro de bolso. Há inúmeras discussões que confrontam os tipos de cultura e as mediações que chegam a afetar os planejamentos democráticos nas áreas da Educação e da Cultura.

As teorias da cultura de massa e a teoria psicossocial, o funcionalismo americano surgiram nos Estados Unidos onde amadureceram as primeiras teorias a respeito das funções da comunicação de massa. Charles R. Wright, questionado sobre os principais objetivos da cultura de massa, responde: “detecção previa do meio-ambiente (acontecimento do meio) interpretação e orientação, indução editoriais, transmissão de cultura, informação de valores e normas sociais, entretenimento (intenção de distrair, divertir o receptor)” (apud BOSI, 1996, p. 34)



Nesse sentido, formam-se as indústrias culturais que têm como alvo a produção voltada para a massa e trabalham o conteúdo das artes de modo a não dificultar a decodificação e interação entre emissores e receptores.

## **2.4 O meio como mensagem**

A partir de Gutenberg dá-se ênfase ao documento impresso; ficaram distantes os manuscritos da Antigüidade e Idade Média, as Iluminuras, as escritas dos estudantes e intelectuais que registravam seus pensamentos a princípio em tabuinhas de cera, papiro, e documentários em paredes, em muros das praças públicas como em muitas cidades antigas.

A escrita, de início registrava aquilo que era audível, afirma McLuhan em “Visão, Som e Fúria” (apud LIMA, 2005, p.153) e que quando a poesia começou a existir numa página impressa, ocorreu uma “estranha mistura de visão e de som” e foi mais longe, em “Galáxia de Gutenberg” (apud BOSI, 1996, p. 42) pontua que a prática da visão teria atrofiado os demais sentidos, especialmente a audição. O ouvido teria sido embotado e que somente com o rádio e a TV esse sentido voltaria a ser estimulado.

Corroborando com McLuhan, Carpenter afirma: “dos novos idiomas, a TV é a que mais se aproxima do drama e do ritual. Combinam música e arte, linguagem, gesto, retórica e cor. Favorece a simultaneidade das imagens visuais e auditivas [...]” (apud BOSI, 1996, p. 44). Segundo os autores McLuhan e Carpenter, a TV retoma e resgata a cultura.

Já para Otávio Paz, “os meios em McLuhan convertem-se em significantes e produzem automática e fatalmente os significados, mas a relação entre significante e significado é convencional e arbitrária (como produto de uma convenção), a sociedade é que significa” (apud BOSI. 1996, p. 49)

No fundo são idéias de produtores de conteúdo que determinam seus objetivos. Quanto aos receptores, quais são os mais suscetíveis? O sociólogo Edgar Morin considera que “depois de um século de colonização política e geográfica, as potências industriais teriam começado a colonizar a grande reserva que é a alma

humana.” Os novos domínios agora seriam “a vontade, a inteligência, o sentimento e a imaginação de centenas de milhares de seres humanos que vêem cinema, ouvem rádio, vêem televisão.”(apud BOSI,1996, p.51) E mais:

A que tipo de indústria pertencem a imprensa, o rádio, a TV? Ao das indústrias ultraleves [...], mas que essa indústria está organizada sobre o modelo da indústria técnica e economicamente mais concentrada. Alguns grandes grupos da imprensa, algumas grandes cadeias de rádio e de televisão, algumas sociedades cinematográficas concentram a maquinaria (rotativas, estúdios) e dominam as comunicações de massa.

Para Morin, a esfera que sustenta toda a indústria cultural é o público, o receptor em termos da teoria da comunicação [...], e é com os olhos fitos no público médio que se movem os *mass media*. E chama nossa atenção para a estratificação de novos públicos no século XX: infantil, infanto-juvenil, juvenil, os públicos femininos (diferenciados) e o público estudantil. “No entanto, há aproximação do infantil e do adulto. Assim como estereótipos da sociedade: precocemente adulto e adulto infantilizado.” (apud BOSI, 1996, p. 51 - 55) Bosi comenta que Horkheimer vai mais longe: “a criança é adulto que sabe caminhar e o adulto permanece estacionado.” (1996, p. 56)

À respeito, as idéias de Adorno: primeiro, considera que “uma sociedade que se quer democrática não deve delegar aos meios de massa tais poderes de persuasão e de transmissão cultural”. Em seu famoso ensaio lembra que a expressão “indústria cultural” é mais adequada do que a outra corrente, “cultura de massa”, “pois não se trata de um fenômeno que nasça espontaneamente das próprias massas, isto é, de um sucedâneo do folclore, da arte genuinamente popular”. Enfim, para Adorno, a convergência das “artes superior” e a “arte inferior” integradas, acabam se prejudicando, lembra Bosi (1996, p. 57).

Que tipo de influência ocorre a partir da comunicação de massa? Nos meados de 1950, novas conquistas da eletrônica condicionaram um tipo de estudo voltado aos fatores técnicos do fenômeno. Mc Luhan e sua visão do problema em termos de canal e de código, pontua: “Os meios são as mensagens.” (1996, p. 41). Assim o comunicador colocava em destaque não mais as mensagens e seus conteúdos, mas o próprio veículo de comunicação como o espetáculo. Para Bosi, McLuhan esboçava

uma história dos meios de comunicação de massa no qual serviam de balizas revolucionárias: a invenção da imprensa, no século XV e a da televisão, século XX – O eixo de seu discurso era a importância assumida pelo meio (“medium” – canal) veiculador de imagens. Desde que Jakobson destacou os elementos da comunicação, nunca os canais foram tão valorizados.

Em “A Galáxia de Gutenberg”, Mc Luhan (apud BOSI, 1996, p. 42) afirma:

...a prática da escrita impressa teria isolado um sentido: a visão, numa só direção (linear) e teria atrofiado os demais sentidos, especialmente a audição.

O ouvido, órgão receptor por excelência nas sociedades arcaicas e primitivas, ter-se-ia embotado pela mecânica tipográfica dos últimos quinhentos anos da história Ocidental.

Só muito recentemente, graças à presença do rádio e da Televisão, volta-se a estimular aquele sentido.

Bosi observa (1996, p 43) também que

Depois de séculos de saturação de uma tecnologia ótico-linear (como o livro), entramos em um espaço cultural novo, ou novamente auditivo, criado pelos de comunicação: rádio, telefone, televisão, meios que envolvem o sujeito, integram-no em um campo de vivências e, por paradoxal que possa parecer lhe conferem uma percepção quase tão rica quanto a do homem analfabeto ou primitivo.

Corroborando com a posição de Mc Luhan, Carpenter (1996, p. 44): “Dos novos idiomas, a TV é a que mais se aproxima do drama e do ritual. Combina música e arte, linguagem e gesto; retórica e cor. Favorece a simultaneidade das imagens visuais e auditiva”. Com efeito, de todos os canais existentes, a televisão é o mais presente na vida do homem em todos os setores da sociedade e nos mais inusitados locais, participando do cotidiano.

Segundo o filósofo Benjamin (1987, p.187) esse indivíduo superficial que percebe através da visão e sensação emotiva, pode tornar-se progressista culturalmente. E pontua:

A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a Arte. Retrograda diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin [...]

A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte [...] O número substancialmente maior de participantes produziu um novo modo de participação.

O fato de que esse modo tenha se apresentado inicialmente sobre uma forma desacreditada não deve induzir em erro o observador [...] A massa distraída absorve-a (a arte) em seu fluxo.

Benjamin alude às imagens transmitidas através dos veículos de comunicação de massa, canais dotados de grande poder de alcance e reprodução - a “*mass média*”- tais como: televisão e cinema. Em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1987, p. 165 - 196) Benjamin inicia observando que as investigações de Marx sobre o capitalismo, em caráter de prognóstico, prevê o seu futuro e também as tendências evolutivas da arte nas atuais condições de produção. Para Benjamin, seria falso subestimar o valor dessas teses para o combate político. Para tanto elas põem de lado criatividade, gênio, validade eterna, forma, conteúdo, estilo, história, tradição e conduz a uma elaboração de dados fascistas, cuja aplicação incontrolada e no momento dificilmente controlável, conduz à elaboração de dados num sentido fascista. Nesse sentido, as atividades artísticas seriam dirigidas para a dominação de massas, a cultura fascista para garantir a dominação do capital, transforma-se em arte para dominar as massas. Essa passagem pode ser notada desde que se iniciaram as utilizações da moderna tecnologia de massa, o que vem a ser para Benjamin, “a estetização da política”.

Bolle, em “Fisiognomia da Metrópole Moderna” (1994, p. 227) apoiando-se nos textos de Benjamin analisou detalhadamente o termo “expressão”, a qual revela a “fisiognomia” do fascismo qualificada como “falsificação” e “corrupção” de massas.

Voltando ao famoso ensaio de Walther Benjamin, a obra de arte sempre foi reprodutível, os homens sempre imitaram uns aos outros, sobretudo os mestres eram imitados com o intuito da obtenção de lucros. Sobre a reprodutibilidade, tece uma série de considerações (1987, p.167 - 169) sobre sua origem e evolução.

A reprodução técnica ao longo da história foi evoluindo, desde a criação da xilogravura, antes da imprensa. Após, veio a chapa de cobre, na Idade Média. A litografia, no início do século XIX método que proporcionou maior precisão às gravuras.

A fotografia criada no final do século XIX, trouxe o processo de reprodução da imagem através da máquina. Antes, com a mão, agora, com o olho. O olho apreende mais depressa do que a mão desenha. Tão rápido quanto à palavra oral. E assim tivemos nos tempos modernos, a reprodução técnica do som, no final do século XIX.

Como preservar a autenticidade? Benjamin comenta que aquilo que está ausente na reprodução é o “hic et nunc”, o aqui e agora da obra de arte. Significa a sua existência única no lugar que ela se encontra na História da Arte. Essa história compreende as transformações que sofreu com o tempo em sua estrutura física e relações com a história.

A reprodução manual, em geral, é considerada falsificação; o mesmo não ocorre com a reprodução técnica, por duas razões: em relação ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a manual. Ex. a fotografia ajusta melhor certos ângulos às vezes invisíveis aos olhos. Fixa outros elementos mais que a ótica natural. A reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis ao próprio original. Ex. Aproximar do indivíduo a obra através do disco, da foto, do coro, que pode ser ouvido no quarto...

Mas mesmo que essas circunstâncias deixem intactos os conteúdos das obras de arte elas desvalorizam de qualquer modo, o seu aqui agora. A autenticidade de uma obra é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição a partir de sua origem, desde a duração material ao seu testemunho histórico. Afinal, o que é aura?

É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. “Observar em repouso, numa tarde de verão uma cadeia de montanhas no horizonte ou um galho que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho” (1987, p. 170).

Diante dessas definições é fácil identificar os fatores sociais específicos que contribuem para o declínio da aura.

Esse declínio é ocasionado por duas circunstâncias ligadas estreitamente à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massa. Fazer as coisas ficarem mais próximas é uma das preocupações mais apaixonadas das massas modernas e também a tendência de superar o caráter único de tudo, através de sua reprodutibilidade.

Cada dia torna-se mais irresistível a necessidade de possuir o objeto tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. A cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas e a imagem.

Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura é a caracterização de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o “semelhante no mundo” é tão aguda que graças à reprodução ela consegue captá-lo no fenômeno único.

A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. Ex. uma antiga estátua de Vênus, por ex. pertencente a uma tradição grega, ao passo que na Idade Média os doutores da Igreja viam nela um ídolo malfazejo. (BENJAMIN, 1987, p.171).

O que era comum às duas tradições é a sua aura. Em outras palavras: o valor único da obra de arte autêntica tem sempre um fundamento teológico por mais remoto que seja...

Um ritual secularizado, “mesmo nas formas mais profanas do culto do belo”. A obra de arte autêntica irradia sua aura e sendo estática, propicia um ritual de adoração por parte daqueles que a contemplam, cultuando-a, a princípio como uma “magia” e após, como uma religião.

Benjamin considera a existência de dois pólos no interior da obra de arte: o valor de culto da obra e seu valor de exposição. O valor de culto, pelo fato de “manter secretas as obras de arte, como certas estátuas divinas que somente se tornam acessíveis ao sumo-sacerdote, na “cella”, como certas madonas que permanecem cobertas quase o ano inteiro” (1987,173). E lembra: “À medida em que as obras de arte se emancipam de seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas”. As exponibilidades cresceram através das reproduzibilidades técnicas e suas modalidades. Portanto, a obra de arte, considerada a princípio, como magia (um totem, um símbolo...) passou valor de culto para chegar à contemplação artística.

A Fotografia, contemporânea do início do socialismo, levou a arte a pressentir a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes, ela reagiu ao perigo iminente com a doutrina da arte pela arte, que é no fundo uma teologia da arte. Dela resultou uma teologia negativa da arte, sob a forma de arte pura, que rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva.

“Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (1987, p. 171).

A chapa fotográfica permite uma grande variedade de cópias; e perpetuar a autenticidade da arte, não tem nenhum sentido. No momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma.

Com a fotografia, o valor do culto começa a recuar em todas as frentes diante do valor da exposição de difícil resistência de valor de culto. Sua última trincheira é o retrato humano. Benjamin comenta que “não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias” [...]. E “a foto seria o culto da saudade consagrada aos amores ausentes e aos defuntos”. A controvérsia no século XIX, se a fotografia em relação à pintura era ou não arte, tornou-se “irrelevante, confusa e superficial”. E explica que “fotografar um quadro é um modo de reprodução; fotografar um estúdio fictício é outro. No primeiro caso, o objeto reproduzido é uma obra de arte, mas a reprodução não o é”. O desempenho do fotógrafo manejando uma objetiva tem pouco a ver com a arte; como o de um maestro regendo uma orquestra sinfônica; na melhor das hipóteses é um desempenho artístico (não obra de arte). (1987, p. 174).

Num estúdio cinematográfico o objeto reproduzido não é mais uma obra de arte e a reprodução também não é. Porque a montagem é fragmentada de modo que a reprodução de um acontecimento que não constitui arte, nem engendra arte, ao ser filmado, ao contrário do teatro em que o ator representa para o público. O ator de cinema representa para um “grêmio” de especialistas: produtores, diretor, operador, engenheiro de som, iluminador, todos que a cada momento, intervêm. Os trechos são filmados com variantes, como o homem que salta da janela e continua correndo no dia seguinte, lembrando que a filmagem é interrompida e recomeçada por etapas em ambientes externos e internos.

O intérprete representa diante de um aparelho, à luz de refletores e ao mesmo tempo atende às exigências do microfone. O interesse no desempenho do ator é vital para que o público possa alienar-se de sua lida diária, de seu trabalho. À noite, as massas encham o cinema para assistir à vingança que o intérprete executa em nome da massa, pois representa como humano que é aos olhos dos espectadores, ao mesmo tempo em que coloca o aparelho a serviço de seu próprio triunfo. Uma verdadeira catarse acontece no público que se projeta nos atos do ator.

Assim, para o cinema é menos importante o ator representar diante do público do que o próprio representar a si mesmo diante do aparelho. Pirandelo dizia que o intérprete sente-se exilado não só do palco como de si mesmo, referindo-se à situação do ator de cinema que representa para dois aparelhos no caso do cinema falado: um para a imagem e outro para o som. (apud BENJAMIN, p. 179).

O ator de teatro ao adentrar ao palco, entra no interior de um papel, ao passo que o ator de cinema nem conhece o contexto total no qual se insere sua ação, qual o destino dado ao seu personagem ou como ocorre o desfecho da narrativa.

Entretanto, fazer cinema é uma grande atração para o homem moderno, fazer-se reproduzir pela câmara. As vantagens são inúmeras: o cinema absorve mais atores do que o teatro; difusão de sua figura, de seu corpo, de sua voz, de sua glória...

A respeito da reprodutibilidade na política, Benjamin afirma que a reprodução é muito visível. A crise da democracia pode ser interpretada como a crise nas condições de exposição do político profissional. O parlamento é seu público. As novas técnicas permitem ao orador ser visto e ouvido por ilimitado número de pessoas e isso está em primeiro plano!

Como a mesma atitude do ator de cinema que representa para ser visto por multidões, “assim também o político passa por um processo de seleção diante do aparelho do qual vemos emergir o vencedor, o campeão!” (1987, p.183)

Há nos indivíduos, uma necessidade de serem filmados, e todos têm oportunidade de aparecer numa tela. Benjamin considera que cada pessoa, hoje, pode reivindicar o direito de ser filmado.

Assim também a imprensa escrita proporciona aos leitores colaborarem com artigos sobre os mais variados assuntos e participarem da seção de cartas dos leitores. Saber escrever sobre seu trabalho passou a fazer parte das habilitações necessárias para executá-lo. Em revistas, as mulheres têm uma participação maior, com publicidades, concursos, de várias naturezas.

As artes contribuem para as transformações sociais e refletem-nas. Os dadaístas tentaram suscitar no público um movimento que mais tarde, Chaplin conseguiu naturalmente, pelo prazer de ver e de sentir (1987, p.191).

Destaca a supremacia da arquitetura sobre as demais artes, pontuando:



“A arquitetura possui maior visibilidade, um público maior do que qualquer exposição, e sua perenidade possui história mais longa e com muito mais público”. (1987, p. 188)

Considerou também a estética da guerra onde a televisão e o cinema captam público para espetáculos grandiosos. Mas a guerra permite melhor dar um objetivo aos grandes movimentos de massa. No Manifesto de Marinetti sobre a guerra colonial na Etiópia (1987, p.195) dizia:

Há 27 anos, nós futuristas contestamos a afirmação de que a guerra é anti-estética. Por isso dizemos: a guerra é bela, a guerra é bela porque inaugura a metalização onírica do corpo humano; A guerra é bela porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras; A guerra é bela porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques, funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugada.

Na versão fascista da obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, Benjamin define os conceitos de arte e cultura do fascismo, em 1936, na Carta de Paris I, em “Fisiognomia da Metrópole Moderna” (apud BOLLE, 1994, p. 227): “A arte fascista é uma arte de propaganda, portanto ela é executada para as massas. A propaganda fascista precisa penetrar a vida social por inteiro. A arte fascista, logo, não é executada apenas para massas, mas também pelas massas.”

Para Benjamin, a cultura fascista revela-se como “o conjunto de atividades dirigidas para a dominação das massas”. *Fascio* em latim, é “feixe”, “molho”, e fachismo, ou fascismo almeja a massa unida, compacta, para a dominação. “O fascismo, para encobrir as contradições sociais, desviar os conflitos e compensar as reivindicações não atendidas, cria e promove ilusões através das tecnologias dos meios.” (apud BOLLE, 1994, p. 227)

Vimos que o fascismo apropria-se da cultura de massa, promove-a pelos meios de reprodução com a finalidade de “encobrir as contradições sociais”. O conceito de “massa” da arte fascista nos remete à República de Weimar, onde o tema comum “tanto dos comunistas quanto dos nacional-socialistas era a conquista das massas”. Benjamin, em seu ensaio “A obra de arte...” faz distinção entre dois tipos de massa: a massa com consciência de classe, isto é, o proletariado; a massa pequeno-burguesa ou “massa compacta”.

Na massa proletária, a solidariedade leva à superação do antagonismo entre indivíduo e massa. Com efeito, parece haver maior instinto de aproximação, interação entre os proletários, sejam nas reivindicações, ou nas ações; ao passo que a massa “pequeno-burguesa” se caracteriza por um instinto de autoconservação que se manifesta em “ódio contra os judeus e entusiasmo pela guerra”. (apud BOLLE, 1994, p. 232)

Assim, Bolle comenta que quanto maior a pressão das duas classes inimigas, burguesia e proletariado sobre a massa “pequeno-burguesa”, mais contra-revolucionário torna seu comportamento, maior a sua disposição de deixar-se corromper. Para o fascismo “era necessário impedir que as massas se auto-organizassem, ou que segundo Benjamin, elas desenvolvessem uma consciência revolucionária.” Para tanto, foi empregada a tripla estratégia: desvio das massas de seus objetivos, criação de imagens de inimigo e luta contra as massas revolucionárias com as massas anti-revolucionárias, afirma Benjamin.

Simultaneamente houve investidas anticapitalistas e anti-socialistas. Bolle lembra que na República de Weimar não eram sempre distintos os maniqueísmos de esquerda e os da direita, mas assim como Benjamin, havia muitos conservadores abertos ao pensamento marxista. Em Weimar havia “duas correntes ideológicas mais importantes: o socialismo e o nacionalismo.”

Nessa linha, Willi Bolle cita Ortega y Gasset (1930) que comenta a obra de Jünger na qual o autor manifesta seu desprezo pela “massa velha”, a que se juntou diante da Bastilha com “poder ofensivo bruto”; hoje, completamente pulverizada; “Essa massa recebeu nas barragens incandescentes da guerra tecnológica, uma lição de moral”.

Assim, Benjamin considera não mais a guerra nos campos de batalha, mas sim a das massas, nas ruas, com os equipamentos tecnológicos, ou “metralhadoras artísticas.” A arte fascista, pois, tem por objetivo a dominação da massa e esta vai ao encontro dessa finalidade. Por outro lado, partidários da ilustração como Benjamin, desejam que a massa se organize e adquira autoconsciência para não ser corrompida pela auto-alienação ou ilusão das indústrias culturais fascistas de massas. O filósofo revela-nos que a alienação se dá no momento em que os habitantes de uma cidade alienam-se de sua “humanidade nos escritórios, nas fábricas, durante o dia de trabalho, e à noite vão ao cinema para assistir ao ator, como em nome deles, se vingam”.

“A magia, o fascínio e o caráter hipnótico do espetáculo predominam sobre a análise crítica participativa e experimentação do real”. Faz parte da vida de cada ser, alienar-se diante dos astros, dos ídolos, de atletas, de campeões e de heróis.

Convém lembrar que Horkheimer e Adorno (1947) analisaram esse comportamento [...] da sociedade de consumo e os efeitos da indústria cultural de massa. Voltando ao comentário de Bolle, vemos que as técnicas encontram-se cada vez mais aperfeiçoadas para a alienação fascista, para a matança e sua estetização e a passagem de uma para outra instala-se nas empatias entre a massa e as ações dos bandidos com atos violentos que torturam e matam num realismo “heróico”. Nesse aspecto a observação de Benjamin sobre Baudelaire mostra-nos as sensações da modernidade, a vivência do choque.

Conforme o exposto, podemos pensar em estetização da Guerra?

A guerra viria como “solução ideal” para o “*acting out*” de todos os impulsos e instintos represados pelo processo cultural: sensação de mal-estar, impotência, ressentimentos, pessimismo, revoltas, ódios [...] desejo de acabar com a própria instituição repressora da cultura. “Enquanto isso, o Estado, ao invés de coibir e controlar, estimula e ordena [...] e afinal, as ações bélicas atuais não são tão diferentes das arcaicas.

Nesse aspecto, Freud, em seu estudo “Psicologia das Massas e Análise do EU” (1921), baseia-se no pressuposto das relações amorosas que “definem a essência da alma das massas”. Para que ela possa constituir-se como massa, com identidade própria, é preciso “alimentar sua libido e articular seus desejos”, dar-lhe uma expressão. Willi Bolle comenta que Jünger, em sua obra “O Operário”, cria um homem novo, moldado segundo as exigências dos tempos modernos destinados a exercer a dominação. E a dominação possui estreita relação com as modernas tecnologias que promovem a alienação fascista.

Bolle pontua que a arte fascista para Benjamin encontra sua realização máxima no espetáculo da guerra. Com efeito, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin sentencia: “*Fiat ars pereat mundus*” [...] e acrescenta: “A humanidade que no tempo de Homero era espetáculo para os deuses do Olimpo, agora se tornou espetáculo para si mesma”. E assim, acrescenta: “Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como prazer estético”(1987, p.196)

Olgária Matos in “Discretas esperanças” (2006, p.178) afirma:

Para Benjamin, a Guerra foi uma revolta da técnica, no capitalismo, ela responde aos mesmos poderes cegos das forças produtivas. O sofrimento nos campos de batalha produziu não apenas o silêncio daqueles que voltavam afásicos trincheiras, mas também o silenciamento de tudo que o espírito traz de quietude e, com ela, sua objetivação: a cultura.[...].Para Benjamin,a cultura como um todo, tem compromisso com a barbárie..

Benjamin cultiva a visão de uma massa emancipada, sólida e organizada segundo sua consciência de classe. Entretanto em seu último texto a massa aparece como “oprimida”, comenta Bolle (1994, p. 237) e ainda que um intelectual preocupado com o tempo de trevas do século XX, que calculava a necessidade da massa por utopias políticas.

Enfim, Benjamin celebrizou-se por razões diversas e entre elas estão a reprodutibilidade da arte e sua politização, fatos que com o tempo poderão se desgastar, mas jamais se apagarão as luzes com que iluminou a filosofia disseminando pensamentos que nos levam à reflexão “e às indagações aos dominadores, que poderão talvez desarmar a barbárie, que são:

“De onde vocês vêm? O que sabem da Paz? Alguma vez foram ao encontro da Paz numa criança, numa árvore, num animal, assim como foram de encontro a uma sentinela num campo de batalha?” (BOLLE, 1994, p. 238)

Questões que a humanidade deveria sempre que se depara com as violências que ocorrem em nome do poder. Nada melhor para refletirmos nessa hora, sobre o que Benjamin nos legou acerca da politização da arte e da estetização da guerra. Ao fim e ao cabo, as técnicas de reprodutibilidade acabaram transformando a vida do homem e influenciando naquilo que mais o comove: a arte.

Portanto, a reprodutibilidade propicia aos meios de comunicação a difusão maciça das imagens para a cultura de massa e a questão mais significativa é sabermos que hoje, os próprios meios é que constituem o espetáculo.

### 3. LITERATURA E CINEMA: REFLEXÕES SOBRE OS MEDIA

#### 3.1 Literatura: a palavra como expressão artística.

Platão e Aristóteles praticavam teoria da literatura quando classificavam os gêneros literários: na “República” e na “Poética”, o modelo de teoria da literatura como perdura até hoje (COMPAGNON, 2001, p.19). Ambos teorizavam porque se interessavam pelas categorias gerais ou gêneros, formas, modos, figuras literárias, principalmente em obras como a *Ilíada*, de Homero, ou *Édipo Rei*, de Sófocles. Não chegavam a fazer teoria nem pesquisa literária como são hoje concebidas, mas realizavam literatura por si mesma; formulavam gramáticas descritivas, “tão normativas que Platão queria excluir os poetas da cidade”. Antoine lembra que teoria literária, por princípio, não pode ser normativa. A própria teoria enuncia diferenças entre crítica literária e história literária. Lembra ainda que Aristóteles, no início de sua *Poética*, “observava a inexistência de um termo genérico para designar ao mesmo tempo os diálogos socráticos e os textos em prosa e em versos [...] ainda não havia recebido um nome até o presente” (COMPAGNON, 2001, p. 30). Continua: “Há o nome e a coisa”.

O nome *literatura* é novo, data do século XIX os primeiros estudos literários. A teoria literária viveu momentos gloriosos na época do Formalismo Russo, do Círculo de Praga, do “New Criticism” anglo-americano, entre outros. Na França, tem seu embrião no positivismo científico do século XIX, estudada mais com um espírito geral; descrição de formas literárias com “predominância da prática escolar de explicação de texto”. Segundo Compagnon, nem daria para ser chamada de teoria. Enquanto isso em outros países já havia estudos aprofundados de Lingüística e Filosofia da Linguagem nas universidades alemãs e inglesas com Russel, Wittgenstein e alemães como Husserl e Heidegger entre outros.

A teoria literária alcançou o seu auge por volta de 1970, quando se apresentou com várias denominações como: “nova crítica”, “poética”, “estruturalismo”, “fenomenologia”, “semiologia”, entre outras. Correntes que abrilhantavam os estudos literários no século XX. Entretanto, Compagnon afirma que todas essas correntes teóricas não passaram de “fogo de palha”, até mesmo as teorias de Barthes formuladas em 1969 nas quais depositavam grandes expectativas

principalmente por suas palavras: “a nova crítica deve tornar-se um novo adubo”, parece não ter se concretizado. Novas teorias e proposições surgiram com novos adeptos como: Foucault, o próprio Barthes, Kristeva, Derrida, etc. Até que por volta de 1972, Genette propõe que o objeto da teoria literária “seria não apenas o real, mas também a totalidade do virtual.” E já a partir de 1980 os pilares dos estudos sobre o formalismo russo e o marxismo com suas ideologias, já não convenciam. (COMPAGNON, 2006, p.12-15)

Da mesma forma que o cinema, a teoria da literatura contraria nossas ilusões sobre a língua e a subjetividade, devido à sua natureza, seu modo de produção e expressão. Mas afinal o que é Literatura? Uma questão instigante e de difícil resposta. Compagnon em sua obra “O Demônio da Teoria- Literatura e senso comum” (2006, p.29) realiza um imenso preâmbulo para chegar a uma definição do que realmente signifique a palavra “literário”. Para tanto, teceu considerações sobre a intenção, a realidade, a recepção, a língua, a história, o valor. Entre estes, a extensão. Assim surgiram vários postulados, como: “literatura são os grandes escritores”; “tudo que foi escrito por grandes escritores pertence à literatura”, até chegar à conclusão de que é difícil justificar sua significação contemporânea. Devido à complexidade da questão, vamos nos ater neste trabalho, sobre a função da literatura e sua relação com o cinema.

Para Aristóteles, a literatura era uma forma de “purgação” ou um meio de purificação de emoções, uma *katharsis* e ainda mais: “o prazer de aprender na origem da arte poética, instruir agradando” ou como afirmou Horácio: *dulce e utile* (COMPAGNON, 2006, p. 29).

“Que conhecimento literário é esse que só a literatura dá ao homem?” Compagnon explica que tanto Aristóteles quanto Horácio, compreendiam a *dóxa*, forma de sentenças máximas que permitiam compreender e regular o comportamento humano e a vida social. E por continuidade, rupturas, tomar outros rumos, novos rumos. Seria através desses conhecimentos que chegaram a conceber histórias de amor, ou outras que nos levam a adquirir experiências para a nossa vida. Como se fosse uma aprendizagem de moralidades, como em Madame Bovary, haveria muita coisa para aproveitar como experiência pessoal e isso caminharia para uma subjetividade cada vez maior. A justificativa que Compagnon tece sobre esse pensamento é em relação ao fato de “o indivíduo ser na realidade um leitor solitário, um intérprete de signos, um caçador, um adivinho”. Acrescenta:

“Um leitor atravessa o outro, a barreira individual “ruiu” ou “um é outro”, segundo Rimbaud; ou “Agora sou impessoal”, como em Mallarmé.”

Considerando a expressão “intérprete de signos”, nos encaminhamos para um ponto comum ao pensamento de Münsterberg, teórico de cinema, estudado no capítulo anterior, como o pensador que colocou a mente humana como matéria-prima da arte cinematográfica, da mesma forma que destacamos aqui as considerações de Compagnon sobre a literatura como “ilusão referencial”. Assim, a literatura e o cinema são focalizados como “estéticas da ilusão”.

O papel da mente na apreensão das expressões artísticas no cinema e na literatura é fundamental para que se concretize a “semiose” diante dos signos cinematográficos e dos signos lingüísticos. Efetivamente o que se transforma na alma do espectador ou na do leitor é muito mais profundo que a própria “mimèsis”, o termo criado por Aristóteles sob o qual se concebiam as relações entre a natureza e as artes. É como se não houvesse a referência ou significados atribuindo-se importância maior aos significantes. Citando Compagnon (2006, p.99): “Na cadeia sem fim nem origem das representações, o mito da referência se evapora”.

Nesse sentido, Barthes pontua que a função da narrativa não é a de representar, mas de constituir “um espetáculo que ainda permanece muito enigmático [...] e só a linguagem, inteiramente só a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada” (apud COMPAGNON, 2006, p. 101).

Para Barthes, a representação do real seria desnecessária porque a própria linguagem se constitui em festa. Se na literatura é assim, no cinema a festa é colorida como fogos de artifício!

Há uma tendência entre os pensadores em negar a dimensão referencial como expressão das artes em geral. Na estética moderna, a abstração é constante na média, antes, mais freqüentes na pintura.

Nesse aspecto, a crítica de Barthes está direcionada ao fato de a “mimèsis” não representar a natureza tendo-a como referencial, mas a uma “convenção” de épocas e estilos, de pensamentos anteriores, de “pastichadores”, de “copiar o que já é cópia” (apud COMPAGNON, 2006, p.110). Para o filósofo, a “mimèsis” é muito mais cultural. Compagnon chama de “crise da mimèsis” referindo-se à crise do humanismo literário ou “ilusão lingüística” – pensar que “a linguagem pode copiar o real, que a literatura pode representá-lo fielmente como a um espelho ou uma janela sobre o mundo, segundo as imagens convencionais do romance” ou do cinema?

Através desse conflito, concluímos que a referencialidade está na mente dos leitores e dos espectadores. Vítimas da ilusão referencial acreditam que a narrativa reflete o mundo quando na verdade são eles próprios que racionalizam seus efeitos.

Assim, a mente é a grande receptora e captadora das emoções catárticas provocadas pelas imagens do cinema e pelos textos literários, tal como pensaram Münsterberg e Compagnon. Vejamos os exemplos:

Observando atentamente o filme “Vidas Secas”, produzido em 1963, de Néelson Pereira dos Santos, adaptação da obra literária de Graciliano Ramos, publicada em 1938; vemos em primeiro plano, a terra nordestina toda gretada pela seca; a caatinga esturricada, a iluminação intensa, um som estridente de um carro de boi que não aparece e eis que ao longe, surge na tela em último plano, uma família de retirantes. A princípio, figurinhas insignificantes, minúsculas, dominadas pelo meio que as rodeia. Em seguida vão se aproximando até o enquadramento central da tela, corpos exaustos da caminhada sob o sol causticante. Diante deste quadro artisticamente engendrado, a mente do espectador deduz a situação: o homem e a opressão pelo meio ambiente. O sol oprime, a seca oprime e o expulsa de sua terra tornando-o um retirante. Não há quase diálogos. Apenas as imagens provocam os efeitos desejados pelo diretor da película.

O texto literário por sua vez, prende a atenção do leitor, na medida em que este vai decodificando as palavras, seguindo os signos lingüísticos alinhados, os olhos vão captando e a mente recriando a realidade anteriormente conhecida segundo sua experiência, seu contexto cultural, mas afasta-se de sua realidade e concentra-se na criação artística, embevecidamente.

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os Infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos[...] A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala [...] A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos. (RAMOS, 2005, p. 10)

Assim também no filme “A Hora e Vez de Augusto Matraga”, de Roberto Santos, adaptado em 1965, do conto de João Guimarães Rosa, em “Sagarana”, de



1946, as imagens cinematográficas denotam um início de festa que nem bem começou e logo se esvaziou assim que a procissão entrou na igreja do arraial.

Visualizando a seqüência das imagens, o espectador pressente que algo está para acontecer. Segundo Münsterberg, seus sentidos e sua mente apreendem a situação baseada na realidade, mas ao mesmo tempo sua “atenção” o mantém “longe do real”, e criam uma nova realidade que “ultrapassa o mundo exterior ajustando-se ao mundo interior: atenção, memória, imaginação e emoção” (apud ANDREW, 1989, p.35)

Münsterberg considera também que o cinema promove quase que um isolamento total do mundo e eis o homem integrado à arte e “afastado de suas tarefas e obrigações”. Já para Compagnon, suas teorias tratam de “despertar a vigilância do leitor, de inquietá-lo nas suas certezas, de abalar sua inocência ou seu torpor” (COMPAGNON, 2006, p.262)

Em se tratando de inquietação ou torpor manifestos nos leitores que se concentram nos signos lingüísticos alinhados e carregados de significação, convém lembrar o que Umberto Eco nos expõe sobre a estrutura ausente em “A Estrutura e a Ausência” (1976, p.323-361) em “A Autodestruição Ontológica da Estrutura”.

Primeiramente observa-se que Eco introduz esse tema como uma de suas críticas filosóficas, no desejo de “investigar situações novas”. Para tanto, afirma logo de início que “estrutura é aquilo que ainda não existe; então a estrutura é um instrumento operacional visando ao discurso sobre o campo concreto dos fenômenos examinados”.

Segundo o autor, haveria uma suspeita de que por baixo dos modelos estruturais [...] possa ocultar estruturas mais evanescentes, e isso não deve fasciná-lo para não o seguir e não se perder, pois considera seus modelos estruturais como suficientemente manipuláveis permitindo um determinado discurso. E afirma: “a estrutura só se me revelará através de sua ausência progressiva” (ECO. p. 332 - 333)

A presença da cadeia de significantes não é suficiente para assegurar a apreensão do leitor, mas a ausência que está no sentido da experiência do decodificador, de sua consciência, enfim, de seu ser.

Em um capítulo sobre Lacan, “A Lógica do Outro”, Eco comenta de início, a frase de Levi-Strauss: “os mitos significam o espírito”, mas Lacan intervém com as pesquisas sobre linguagem, mitos e outros, e põe-se a estudar o espírito, mais

precisamente o inconsciente e sua estrutura. Eco lembra que em Levi-Strauss podia ser pensada a existência de um espírito que se reproduza no comportamento lingüístico e social. E Lacan, ao contrário, observa que “a ordem do simbólico não é constituída pelo homem, mas constitui o homem”. Ordem do simbólico, cadeia de significante, são as manifestações do sonho, objetos do desejo. “O significante prevalece sobre o sujeito que se dilui”, assegura. Isso porque “a cadeia de significante como subjetividade primordial associa o objeto da Psicanálise ao das outras ciências exatas”. (p.324)

Prossegue, destacando como Jakobson mostrou “que fala o discurso poético, por uma sucessão de metáforas e metonímias”. Define metáfora como “o sintoma que substitui um símbolo por outro, tornando obscuro o procedimento da remoção”. E Metonímia, “o desejo que dirige para um objeto substitutivo, tornando indecifrável, o fim último de todas nossas aspirações, aquele peso pelo qual se revela como desejo do outro”. Daí a importância da cadeia de significante.

Um dos mais jovens críticos, Gérard Genette, cujo princípio é a idéia de que “o artesão de um livro, como também dizia Valéry, não é na realidade, ninguém de que uma de suas funções, na lingüística e na Literatura, é destruir o seu locutor e designá-lo como ausente” (ECO, 1976, p. 332 - 333) e continua: “é jogo fundado na diferença pura e na espacialidade onde o que significa, é a relação vazia e não o espaço cheio.”

Para Eco, a crítica moderna seria

de criadores sem criações, ou melhor, de criadores cuja criação seria de algum modo[...] aquele vazio central [...] isso porque o que define a escritura em relação ao escritor é que a escritura não é mais um meio de que ele se vale, mas o lugar mesmo do seu pensamento não é ele que pensa a sua linguagem, mas a sua linguagem que pensa e o pensa fora de si. O pensamento que parte da desapareição do sujeito diante da obra, para chegar à desapareição da própria obra, “reabsorvida” na vida [...] através de mil bocas ao longo dos séculos.

Em Blanchot (apud ECO, 1976, p.333), “o livro como obra de arte não é um tecido de significados unívocos, mas abre-se a toda leitura como a única e a primeira a qual espaço aberto e indeterminado[...] espaço onde, a rigor, nada ainda tem um significado”. O “vazio da obra é a sua presença em si mesma na leitura”.

Segundo Blanchot, a compreensão da obra se funda na apreensão do homem como objeto de um saber, mas como sujeito de uma experiência radical colhida num movimento reflexivo.

Mas a questão da ausência na estrutura foi também pensada por Heidegger, assim ele seria o mentor do pensamento lacaniano, afirma Eco (1976, p.335), até mais que Freud, na doutrina da Ausência. Para ele “é nos refolhos da linguagem que é mister colher a relação particular do homem com o ser”. Para Heidegger, “o que faz um pensamento valer, não é o que ele diz, mas o que deixa não dito, fazendo-o, todavia, vir à luz evocando-o, sem enunciá-lo.” Ou diante de um texto “auscultá-lo como manifestação do ser, não significa compreender o que diz, mas [...] o que não diz”.

Apesar da estrutura e da cadeia de significantes há também o silêncio, o não-dito, aquilo que é evocado sem ser anunciado e serve de reflexão e compreensão do sujeito-leitor.

Eco anuncia também “dois liquidadores do estruturalismo” francês, depois de Lacan: Derrida e Foucault. Em Derrida: “oposição entre forma e força, estrutura opaca, a energia emana da obra como em Apolo e Dionísio na origem da história” “É mister pensar a vida como rastro antes de determinar o ser como presença”.

Para Derrida a mais forte presença constitui justamente a ausência, a força e a energia na mente e no ser que aos poucos vai decifrando através de vestígios, a expressão real do sentido. Quanto à Foucault, seu propósito é conhecido: “traçar os mapas de uma Arqueologia das Ciências Humanas, desde o Renascimento até aos nossos dias, onde faz surgir o epistema de determinada época [...] aquilo que tem possibilitado o aparecimento de conhecimentos e teorias.” Foucault é ostensivo quando diz “as estruturas são continuamente manipuladas como para explicarem tudo” (apud ECO, 1976, p.347).

Enfim, perplexidades que nos levam a adentrar e a tentar compreender as artes!

Destarte, há diferentes modos de apreensão de um texto literário. No livro, utilizando o sentido da visão e através do sistema de signos verbais escritos, o leitor concentra-se nas linearidades e acompanha-as cronologicamente no sentido da linha impressa. Outra forma de leitura é por meio de audiovisual, caso em que o espectador utiliza não somente a visão, mas também a audição. Sua observação é

dirigida a várias direções. Assim, o leitor de livros é geralmente um ser concentrado, racional e o espectador, dotado de maior emotividade, ligado sensorialmente às imagens, luzes, cores e sons do aparelho.

### 3.2 Cinema – um dos paradigmas da imagem

A partir do momento em que os irmãos Lumière criaram o cinema por volta de 1895, ou mesmo Thomas Edison, com seu cinetoscópio criado pouco antes que os franceses, em 1891, ou ainda retroagindo ao teatro de sombras chinesas ou ao mito da caverna, de Platão, a arte cinematográfica foi gradualmente sendo aprimorada. O primeiro grande deslumbramento da humanidade foi ver as imagens se locomovendo numa parede! Nos primórdios do cinema eram vistos pequenos quadros, objetos, tudo por meio de uma lente.

Erwin Panofsky (apud LIMA, 2005, p.345) observa que os primeiros filmes foram exibidos em “cinetoscópios”, isto é, exibições cinematográficas de pequenos quadros ou objetos vistos por meio de uma lente, projetados numa tela, por volta de 1894. No início, havia registros de movimentos: cavalos galopando, trens ferroviários, carros de bombeiros, acontecimentos esportivos, cenas de rua e que “os primeiros filmes narrativos eram produzidos por fotógrafos, nem produtores, nem diretores [...] e o desempenho de pessoas que eram tudo, menos atores.”

Panofsky lembra que o elenco era recrutado nos cafés entre os freqüentadores, desempregados, cidadãos comuns. O fotógrafo era quem instruía: “agora finja desferir uma pancada na cabeça desta senhora. (E para a Senhora):- A Senhora finja que cai”.

Geralmente, afirma o autor, os locais onde eram exibidos filmes como esse, eram freqüentados por jovens aventureiros (dos arredores de Berlim), e o local das sessões levava o nome em inglês: *The Meeting Room*. E que a classe superior quando adentrava num lugar desses, era para apreciar como se fosse um folclore.

No Brasil, na primeira metade do século XX, foram construídas salas de cinema que ficaram na história das grandes capitais; em São Paulo, no Rio de

Janeiro, em todas as cidades, onde marcaram época apresentando filmes que atraíam multidões. Foi no tempo dos musicais da Broadway, das grandes companhias de cinema.

As Companhias Vera Cruz, Atlântida, revelaram ícones do cinema brasileiro, como Mazzaroppi, grande Otelo, Oscarito, Zé Trindade, os pioneiros; as vedetes do teatro de revista que passaram para os filmes musicais e pornochanchadas.

Aos poucos, houve segmentações em função dos temas e do público. Filmes de arte tidos como incompreensíveis, na época do surgimento de grandes cineastas como Frederico Fellini, Martin Scorsese, Akira Kurosawa, Stanley Kubrick, Orson Welles, entre outros. No Brasil, Walter Salles, produziu “A Grande Arte”, em 1991; “Terra Estrangeira”, em 1996 ; “Central do Brasil”, em 1998. Néelson Pereira dos Santos, e seu filme “Vidas Secas”, de 1963; Glauber Rocha e o Cinema Novo, com o sucesso de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”.

No final dos anos 90, grandes modificações sofreram as artes e os meios de comunicação com o avanço das tecnologias e a supremacia da indústria da cultura de massa. Os cinemas, já na década de 80, começaram a sentir a ausência de público. Era o impacto sobre o gosto popular pelo entretenimento facilitado pela televisão, videocassete, DVD; enfim, a indústria do entretenimento afastando o público das salas de cinema, e somente após a “oferta” de cinemas nos *shopping centers*, iniciou um novo ciclo da “sétima arte”: os cinemas presentes nos locais de consumo, como se fosse um produto de supermercado a ser consumido pelos freqüentadores.

Nesses locais os filmes de maior sucesso como não poderia deixar de ser, foram as adaptações das obras literárias que se tornaram *best seller* e atraem um número significativo de público até hoje, como os da série “Harry Potter”, de J.K. Rowling; “O Código da Vinci”, de Dan Brown, entre outros. Paralelamente há as grandes produções, quase que históricas como “A Paixão de Cristo”, por Mel Gibson, e outras consagradas pela crítica.

“A TV contribui com o cinema”; “Invasão da estética televisiva nos filmes nacionais”; “Rompimento da fronteira entre popular e experimental”

A Crônica Social sempre foi um gênero de sucesso na televisão. O seriado “A Grande Família”, há seis anos no ar na TV, agora também no cinema com o título: “A

Grande Família- O Filme”, e segundo a crítica terá condições para ser um dos títulos mais populares dos últimos anos. Guel Arraes e Cláudio Paiva assinam o roteiro.

No momento em que as estréias eram ansiosamente aguardadas em várias capitais e no interior, o jornal A Folha de S. Paulo (25/1/07, E18) trazia uma queixa do cineasta Walter Salles dizendo que as programações televisivas estariam invadindo os filmes nacionais. Por sua vez, Guel Arraes, diretor que assina o roteiro de “A Grande Família- O Filme”, refutava, afirmando à reportagem do jornal citado, que a fronteira entre a arte popular e a experimental havia sido rompida. Explica:

antigamente os filmes nacionais populares eram os infantis, com Renato Aragão, Xuxa, mas de uns anos para cá, o cinema popular ficou muito variado e interessante. Cita o filme “Cidade de Deus”(Fernando Meirelles,2002), o qual já rompeu a fronteira do que é experimental e do que é popular. O leque abriu e parece que isso aumentou a implicância das pessoas [...] Se o próprio pessoal do cinema novo dizia que era legal conquistar o público, para o cinema brasileiro! Assim o cinema popular obviamente vai se aproximar de uma televisão brasileira popular.

Guel Arraes comentou que o público ama a TV brasileira, pois se somos um país pobre e a TV é de graça, que os intelectuais deveriam debruçar mais sobre a TV com menos preconceito.

Voltando ao cinema e retroagindo em sua história, vimos que sua evolução se compõe de ciclos mais ou menos curtos. O primeiro, de 1950 a 1964, quando cessa a liberdade de expressão na época da ditadura militar. Mais tarde, o presidente Collor de Mello encerra as atividades da Embrafilme, um ciclo que fora produtivo. Hoje, há um novo ciclo que se iniciou por volta de 1995 quando instituíram a lei do Audiovisual. Entretanto há necessidade de uma cinematografia nacional que realmente represente a cultura brasileira, mas enquanto isso, o cinema, hoje, tende a continuar realizando parcerias com as produções televisivas.

Sobre a popularização da arte, podemos citar um fato recente que foi a apresentação da “Ópera Butterfly”, obra de Puccini, sendo exibida num telão em *Times Square* para um público que assistia embevecido, numa situação inimaginável, pois normalmente tal ópera que é composta de três atos em seis horas de duração, fora reduzida para noventa minutos em apenas um ato. O diretor do evento, Peter Guels, declarou à imprensa que é preferível tornar a peça mais leve e

ter a “casa cheia”, referindo-se à “*Ópera House*”, em sessões especiais para os jovens, em nome da sobrevivência do gênero artístico. Assim também há propostas de levar o cinema à população carente nas praças públicas, nos cine-clubes popular. (TV Cultura, MetrÓpole, dez. 2007).

Entretenimentos à parte, o poder do filme como educação cultural, política, social, sobretudo na história da educação visual – “uma existência visível para a História, uma estrutura técnica estética e política que habita o interior da câmera fotográfica e nos atrai”, observa o pesquisador Milton José de Almeida (2002, nº2, p.38) (coordenador do Laboratório de Estudos Audiovisuais-Olho-Unicamp), e continua:

longe de ser um instrumento neutro, a câmera cinematográfica tende a ser uma máquina política: ao apresentar visualmente as imagens, já as interpreta e participa ativamente de seu conteúdo. Ao vermos um filme, vemos história em imagens pré-interpretadas pela gramática visual, política e social, da técnica da captação de imagens de câmaras e filmadoras. A interação entre imagens e espectadores é que vai se converter na *Semiose* que vai tornar a comunicação muito mais do que uma simples decodificação, mas à verdadeira “katharsis”.

Em seus primórdios o que atraía mesmo no cinema eram os movimentos das imagens, não importava o que fossem. Panofsky lembra que as narrativas não iam buscar no teatro, para não se intrometer na esfera superior, eram novelas baratas inspiradas em pinturas e cartões postais, canções populares, revistas “vagabundas”; desde tragédias entre pais e filhos, amantes, reis, rainhas, a pastelões humorísticos.

A partir de 1928, com a invenção da trilha sonora, “não se ouvia mais apenas o matraquear da máquina de projeção”. Havia som, mas não com muita emoção se a imagem estivesse parada. A grande transformação foi a integração do movimento com o diálogo: som musical, mais fala articulada, mais movimentação da imagem. Nessa linha foi criado também o “*close-up*” dos interlocutores, um espetáculo novo...

Assim os filmes apresentavam histórias de mistérios, fantásticas, imaginativas.

Tais cenas foram aos poucos se tornando narrativas, “mas ainda não passavam de produções fotográficas com pessoas comuns, encontradas em cafés, nas ruas, jovens em busca de aventuras, cartões postais, cenas folclóricas”.

(PANOFSKY, apud LIMA, 2005, p.346). Assim, o desejo de narrar levou os amantes dessa arte a se aproveitarem do teatro que era um gênero narrativo por excelência. Porém, acrescentaram muito mais que meramente imitação teatral; acrescentaram a técnica, a linguagem viva na tela, bem mais próxima da realidade e o cinema ganhava novas linguagens.

A diferença apontada entre o teatro e o cinema consiste em que o espaço é sempre estático, onde se encontra o público; mais especificamente, no teatro o receptor concentra sua atenção no centro do palco tendo ao fundo um cenário que não muda durante todo o ato, e o fascínio vem pela fala do personagem, sua postura cênica, passam emoção. No cinema, o espectador apesar de se colocar num lugar fixo, como no teatro, seus olhos se movem conforme as transformações das imagens, cenários, personagens, objetos que se deslocam na tela. O próprio espaço fílmico se move conforme as posições da câmara. E em relação ao som, no teatro, as vozes ecoam pela platéia. No cinema, o filme mudo destaca os ruídos que vêm da sala de projeção, os sons das máquinas, audíveis em meio à escuridão do ambiente. Apesar de mudo, destaca-se a “co-expressividade” demonstrada no “close-up”: o rosto se amplia, mostrando quem “fala”, quem “responde” e a câmara vai captando e transmitindo a fisionomia dos intérpretes (p. 351)

Entretanto não era fácil ao público do início do século XX entender os significados das diversas cenas apresentadas. Panofsky cita (p. 358) uma cena em que um homem derrama água sobre a cabeça de outro, certamente uma situação cômica e hilária, mesmo sem saber o porquê. A cena pela cena. Outra cena trata de duas senhoras atrás do trono do imperador; dificilmente o público entenderia a situação se não houvesse uma preparação prévia na qual era mostrada uma iconografia em que as tais mulheres portavam uma espada e uma cruz e que representavam a Coragem e a Fé, personagens alegóricas. Mas com o tempo, o público foi aprendendo a decodificar melhor as imagens e as simbologias, até o surgimento do cinema falado.

No início dos filmes narrativos, a estrutura do texto baseava-se na regra aristotélica, com começo, meio e fim. E gradualmente foram surgindo notáveis progressos, como: direção, iluminação, posições de câmara, cortes, correções, montagens, enquadramento, entre outros. Quanto aos intérpretes, “os melhores atores vieram do circo ou do teatro de variedades, como Charles Chaplin, Greta Garbo”. Chaplin defendeu o cinema mudo e relutou em aceitar o áudio, mas acabou



aderindo. Mesmo com o cinema falado, ainda havia cenas que ficaram na história do cinema mudo, como no filme protagonizado por Greta Garbo no papel de Anna Karenina, principalmente na cena em que a atriz se movimenta numa estação ferroviária ao longo de uma plataforma; ouvem-se os ruídos dos trens e de repente ela se precipita para baixo das rodas; cena inesquecível. Ainda hoje, o silêncio conta muito nos filmes narrativos, mesmo nos mais modernos. Panofsky lembra também que muitos filmes falados eram inferiores a outros do cinema mudo e até determinados filmes em preto e branco foram superiores a alguns coloridos.

Quanto ao texto literário no teatro e no cinema são de grande relevância para uma boa trama narrativa. O dramaturgo escreve peças que apresentadas ou não no teatro, permanecem com sua “aura” sagrada por séculos, mas o roteirista de cinema escreve para o produtor, para o diretor e ao elenco. Há vários filmes que possuem roteiros diferentes para o mesmo texto e em cada um o efeito pode ser diferente dependendo do objetivo do diretor, conforme o que ele deseja expressar com maior ênfase. Considerar também o aspecto cooperativo, o trabalho de equipe, da união de todos os profissionais com suas relevantes contribuições em torno de um filme.

Panofsky estabelece uma comparação entre o cinema e uma catedral medieval (LIMA, 2005, p. 361):

O papel do produtor corresponde mais ou menos ao do bispo ou do arcebispo; o do diretor, ao do arquiteto-chefe; o dos roteiristas ao dos conselheiros escolásticos, estabelecendo o programa iconográfico e o dos atores e operadores de câmera, montadores, técnicos de som, de maquiagem e demais especialidades, aos daqueles cujo trabalho conferia à entidade física ao produto terminado, desde os escultores, pintores de vitrais, fundidores de bronze, carpinteiros e pedreiros habilitados, até cavouqueiros e lenhadores; ouviremos de cada um em perfeita “bonna fide” que a sua parte é importantíssima.

Porém segundo comentário do autor, tal comparação poderá ser sacrílega isso porque não são todos os filmes que podem ser comparados a catedrais, há muitos filmes maus e pior ainda, considerados comerciais. Nesse aspecto podemos concluir que o cinema embora sendo arte, não deixa de ser envolvido com o comércio, até para poder sobreviver.

E nesse sentido, temos que considerar o cinema em suas três dimensões. Vejamos as opiniões dos críticos que abordaram as dimensões relacionadas à

“sétima arte”: o cinema como indústria e comércio; o cinema como meio de informação e comunicação; o cinema como forma de expressão artística.

A dependência do cinema ao comércio nos remete ao pensamento de Martin (2003, p.14):

Deve-se reconhecer que a própria natureza do cinema oferece muitas armas contra ele: Fragilidade: por estar preso a um suporte material extremamente delicado e suscetível aos estragos dos anos, porque o direito moral de seus criadores é mal reconhecido por ser considerado mercadoria [...] e se submeter aos imperativos dos capitalistas. Futilidade: por ser a mais jovem das artes nascida de uma técnica comum de reprodução da realidade [...] por ser considerado diversão pelo público que o frequenta. Facilidade: por apresentar-se geralmente sob a capa do melodrama, do erotismo ou da violência [...] porque é nas mãos dos poderosos do dinheiro que o dominam, um instrumento de imbecilização [...]

Habermas, em seu artigo “O Valor da Notícia” (Folha de S. Paulo. Cad. Mais, 27/5/2007, p.4) traduzido e comentado por Samuel Titan Jr. que chama a atenção do leitor com a epígrafe: “Habermas revê o papel do Estado na comunicação de massa [...] e defende que para o bem da democracia a mídia deve estar protegida de determinações políticas e econômicas”.

Na verdade Habermas comenta:

A televisão é uma torradeira com imagens e em se tratando de mercadoria de informação e formação, pensava-se deixá-la inteiramente a cargo do mercado desde então, as empresas de comunicação cuidam de fornecer programas para espectadores enquanto vendem a atenção do público a seus anunciantes.

Com efeito, se pensarmos na concorrência acirrada das empresas por um espaço em horários tidos como nobres, cujos valores custam fortunas e a quantidade de propagandas muitas vezes para um programa de curta duração, a televisão semelhante a uma “torradeira”, “torra” mercadorias e “torra” produções culturais. Por outro lado é mister que o público, ou seja, cada cidadão tenha direito a ter opinião própria e não ser escravo de publicidades. Mas o que levamos em conta

é que um forte meio de comunicação de massa que valoriza o dinheiro em detrimento da qualidade dos programas jornalísticos e culturais, não condiz com a importância que o veículo tem como um grande meio de informação e formação.

Passando a questão para o cinema, convém lembrar o pensamento de Malraux citado por Martin (p.14): “De qualquer forma o cinema é uma indústria”. Realmente, não há como separar a “sétima arte” de seu caráter industrial e mais ainda, o comercial; fator bastante discutível devido à gravidade da constatação. Entretanto, o filme necessita do tributo dos poderosos para poder ser produzido e comercializado. Sobre isso o ator norte-americano Jerry Lewis comenta em sua obra *El Ofício de Cineasta* (1973, p.143 - 144), tendo por sub-título: “A distribuição e a Exploração”:

Uma das anedotas mais famosas de Sam Goldwyn procede do filme “Eles e Elas”, com Frank Sinatra e marlon brando. Ao fazer o contrato, o agente de Sinatra aspirava a uma certa soma em dólares. Goldwyn respondeu que poderia dar todo esse dinheiro porque era Frank Sinatra, porém considerando que os distribuidores iriam roubar-lhe, teria que poupar o máximo”...(tradução nossa)

Com esse caso, Lewis acaba por denunciar o que existe por trás das companhias distribuidoras dos filmes; a corrupção e a injustiça, todos querem vencer no jogo do poder até roubando para ganhar mais. Obviamente que as produtoras de filmes necessitam dos distribuidores, mas difícil é encontrar honestidade nesse meio. Sobre isso, Jerry Lewis acrescenta (p.146): “o produtor tem que ajudar a vender seu produto. Sua relação com a publicidade é necessária. Ele tem que saber como deseja apresentar seu produto ao público”. Por outro lado, não se pode confiar nos distribuidores que acabam ficando com a maior parte da rentabilidade de um filme. Como se vê, o mercantilismo existe dentro dos meios cinematográficos de quem produz e de quem distribui. E nas mais altas esferas do capital, qual seria o procedimento?

Bem antes de Lewis, dois filósofos da escola hegeliana de Frankfurt, Adorno e Horkheimer notabilizaram-se pelas críticas à massificação dos meios de comunicação atribuindo-a ao poder do capitalismo. Na obra de suas autorias *A*

*Indústria Cultural o Iluminismo como Mistificação de Massas* (in LIMA, 2005, p 170), afirmam:

“Filme e rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade, cujo nome real é **negócio** (grifo nosso), serve-lhes de ideologia. Esta deverá legitimar os refugos que de propósito produzem.”

Com efeito, os lixos das produções culturais atualmente deixam os espectadores um pouco mais críticos, sem opção e são muitas vezes obrigados a digerir certos programas; por outro lado, se não vê-los, como sabê-los?

Questões como a comunicação e a ideologia são temas debatidos hoje nos meios da crítica especializada. Os filmes de outrora mostravam imagens de cenas inocentes e singelas do cotidiano; hoje, desempenham uma função maior: um meio de comunicação dominado por ideologias políticas e pelo jogo de poder de grandes empresários. Sua linguagem atraente projetando cenários, personagens em ação, narrativas comoventes e eróticas que prendem a atenção do espectador e devido a esse poder de ampla comunicação, acabou se tornando um transmissor de cultura de massa impondo-lhe suas ideologias.

Como uma das mídias com ampla preferência do público em comparação com a arte impressa, como a Literatura, muitas vezes preterida em favor da imagem, principalmente nas classes sociais menos instruídas; os dominadores visam a levar vantagens políticas e incutem suas ideologias em programas populistas infiltrando-se nos filmes através da convivência com os roteiristas, produtores e diretores.

Münsterberg (apud ANDREW, 1989, p.24 a 36) em 1911, ao ver um filme mudo pensou que os meios de comunicação de massa poderiam “saturar os sentidos”. E afirma: “Num filme, o mundo exterior sólido perdeu seu peso, vê-se liberado do espaço, do tempo e da causalidade. É como se o mundo exterior fosse urdido de nossa mente e em vez de leis próprias, obedecesse aos atos de nossa atenção”. E acrescenta que “a força do cinema reside na mente do expectador, através de sua atenção e a ação dos sentidos que captam todas as sensações possíveis sob o comando do olhar.” Daí considerar esse meio como “ideal para mensagens ideológicas disfarçadas.”

Nessa mesma linha de pensamento, o poeta Antonin Artaud citado no artigo “O mundo-O (in) mundo”, da psicanalista Marcela Antelo, fora contemporâneo de Münsterberg, “percebeu a ação sensual do cinema” quando afirma: “O cinema tem sobretudo a virtude de um veneno inofensivo e direto, uma injeção subcutânea de

morfina.” Sobre isso, Marcela, a autora do referido artigo, comenta: “O cinema como excitante notável dos sentidos convoca estados de grande exaltação da alma, suas paixões. Hoje em dia certa *dóxa* recupera a hipótese morfina e aponta as armas contra uma CNN narcótica, uma MTV anestésica, um Tarantino entorpecente, um Hot Channel hipnótico”. Para Marcela, que é psicanalista, “a diabolização da imagem cinematográfica cresce enroscada no cinema e se inscreve na tradição iconoclasta.” E pontua “conhecíamos o ópio dos povos, agora, a morfina dos espectadores. A tela oferece sossego frente ao vazio que abisma o campo da representação” (<[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)>). Com a mente assim predisposta, as ideologias são incutidas imperceptivelmente, quase que inconsciente.

Como forma de expressão artística, seria o cinema uma estética da ilusão?

Pura emoção. Estar “dentro” de um filme, num ambiente ficcional, como se estivesse vivendo todas as emoções, lágrimas, sorrisos, indignação, aventuras amorosas ou trágicas, de guerras, ou de outras naturezas. Uma ilusão, nada mais que isso: imagens refletidas numa parede. Estranho fenômeno que nos transporta para uma vida que sabemos ser imaginária e, no entanto, emociona como se fosse real.

Por outro lado, ao lermos um conto ou romance, nos transportamos para um espaço e tempo, “convivendo” com personagens, suas aflições ou paixões, tão integrados que nos emocionam até às lágrimas ou transformamos nosso humor, sem desviarmos os olhos dos signos alinhados por páginas e páginas que nos conduz para um outro mundo: o da ilusão.

O cinema não é nada mais que uma parede e sua parafernália tecnológica; a literatura, uma organização de significantes. Ambos produzindo ilusão estética.

Para uma afirmação categórica faz-se necessário considerar o que dizem os teóricos das referidas artes; interpretar suas proposições a fim de que possamos considerá-las verdadeiras.

A teoria da arte cinematográfica nos remete ao conhecimento das técnicas de funcionamento desse fenômeno, desde Lumière, e Thomas Edson estudados por inúmeros pensadores que analisaram suas raízes históricas até os que hoje consideram que esse mesmo conhecimento destrói a magia ilusória do filme e desnuda a tecnologia que ilude. Mas todos concordam que ainda assim ao assistir a um filme, a ilusão volta ao espectador, embora mais consciente, e ainda aproveite mais com a observação de detalhes até então passados despercebidos, como:

iluminação, sonorização, enquadramento, posições da câmera, diálogos, entre outros.

Segundo Andrew (1989, p.14), “o conhecimento pode enfraquecer a experiência, se o conhecedor deixar.” Lembra ainda a proposição socrática de que “a vida irrefletida não vale a pena ser vivida”. Ao que responde o estudante: “A vida não vivida não merece ser analisada”. Cinéfilos ainda existem que preferem não pensar na realidade da produção para não destruir a “aura” sagrada e autêntica que povoa suas mentes.

Assim, como em todas as artes existem os materiais, as técnicas, os temas reais ou irrealis, de um modo geral envolvendo tudo ao que se referem suas especificidades, nesse caso, o fenômeno deixa de ser restrito e passa a ser considerado cientificamente. Desse modo, o estudo do cinema enquanto ciência constitui-se de teorias e delas espera-se as respostas às questões como: Há como distinguir fotografia e cinema? Qual é o papel do som na produção de efeitos? Qual é o material básico que faz produzir a ilusão?

Questões que se referem à estética, à ilusão que permeia o cinema ao qual se confere o “status” de arte. Desde muito tempo o cinema vem sendo estudado como arte. Segundo Andrew, “Vachel Lindsay foi o primeiro norte-americano a publicar uma teoria de cinema –“The Art of the moving Picture”, em 1916, no qual mostrou especificamente que o cinema se beneficiava das propriedades de todas as outras artes, inclusive a arquitetura”.

Entretanto, neste trabalho destacamos o pensamento de um dos pioneiros da teoria sobre o cinema que deixou marcas até hoje muito discutíveis. Trata-se de Hugo Münsterberg, autor de “Photoplay: A Psychological Study” (1916), um “obstinado”, segundo Andrew, pois escrevia após assistir a filmes, quase que diariamente.

Para Münsterberg (apud ANDREW, 1989, p. 24), em seus primeiros anos, o cinema foi submetido a escravizadora documentação de peças teatrais, libertando-se inevitável, mas heroicamente para encontrar seu próprio destino como veículo da narrativa. Esse veículo ele chamou de “peça cinematográfica”. Assim, para o filósofo, o cinema teve como estágio um, as “brincadeiras com insignificâncias visuais e estágio dois, o desempenho de importantes funções na sociedade como educação e informação”, e finalmente, através do terceiro estágio, a mente humana.

Afirma: “Apenas quando o significante coloca em funcionamento a capacidade narrativa da mente e a peça cinematográfica ganha vida e, através dela, os milagres artísticos do cinema que reconhecemos.”

Logo, Münsterberg estaria colocando a mente humana como matéria – prima do cinema?

Pois o autor estaria pronto à contra-argumentar com um impressionante elenco de evidências psicofisiológicas concretas. Com efeito, toda a relação figura e fundo, os movimentos das imagens dentro de um campo perceptível, fazem com que num primeiro momento espectador receba uma impressão sensorial. Teóricos posteriores recorrem à teoria da retenção de estímulos visuais, chamado de “fenômeno-phi”, o momento ilusório de linhas, figuras e outros objetos mostrados numa rápida sucessão de posições diferentes sem que na verdade qualquer movimento autêntico seja apresentado à visão. Enfim, mostra que a complexa maquinaria: câmaras, projetores e toda parafernália de processamento que produz fotografia parada, intermitentes, foi desenvolvida para trabalhar diretamente sobre a matéria -prima da mente. O resultado é o filme.

Todas essas considerações levaram Münsterberg a conceber todo o processo cinematográfico a um processo mental. Para o filósofo, o filme é a arte da mente, assim como a música é a arte do ouvido, a pintura é a arte do olho. É a mente a fonte do cineasta e a substância do filme. Assim, para ele, a cor e o som seriam supérfluos por se tratarem de “desenvolvimentos técnicos que não ativam novo nível mental.”

Münsterberg, além da qualidade básica do movimento, nota que os primeiros planos e ângulos da câmera existem não apenas por causa do próprio modo de trabalho da mente, a que ele rotula de “atenção”. A mente não apenas vive num mundo em movimento, ela organiza esse mundo através da propriedade da atenção e a “atenção opera no mundo da sensação.” Ao que parece, ele vai mais além postulando que as montagens, o trabalho da câmera numa direção e organização contribuem para a ilusão [...] mas “no mais alto nível mental, estão as emoções e estas devem ser o motivo central da peça cinematográfica.” E determina:

“O cinema não é o veículo do mundo, mas da mente. Sua base não reside na tecnologia, mas na vida mental” (apud ANDREW, 1976, p. 24 - 25). E mais, para o filósofo a peça cinematográfica tem como verdadeira matéria prima, o movimento dos processos mentais.

Após Münsterberg, muitos outros teóricos, críticos e cinéfilos produziram obras exegéticas e postulados que evoluíram com o avanço das tecnologias cinematográficas modernas, no entanto, segundo Andrew, o pensamento de Münsterberg foi e é reconhecido como “o homem que compreendeu o cinema tão bem quanto qualquer um jamais o fará”, citando palavras de Mitry (apud ANDREW, 1976, p.36). Mas nem todos admitem o alcance de sua teoria, como outros que proclamaram outros aspectos cinematográficos como mais consideráveis. Assim, Arnheim (apud ANDREW, 1976, p. 37) pontua: “as idéias de Münsterberg não importa quão avançadas ou irrefutáveis, tiveram pequena influência sobre as subseqüentes teorias do cinema.” Vale lembrar que Arnheim teve a mesma formação de Münsterberg oriundos da respeitada escola gestáltica de psicologia e ambos atuaram na *práxis* da crítica de arte, sobretudo em relação à Psicologia da Percepção.

Modernamente, temos a proposição de Schettino, em “Diálogos sobre a Tecnologia do Cinema Brasileiro” (2007, p. 33) em que denomina o processo mental, de interpretação da imagem em cada espectador, de “laboratório”:

Uma mesma imagem que está sendo jogada na tela é reprocessada por tantos diferentes receptores e/ou laboratórios quantos são os indivíduos presentes na sala de exibição. Cada um deles é um minilaboratório de processamento acrescentando a interpretação da imagem.

Schettino utiliza o termo “reprocessada” e explica que no processo tecnológico do cinema, há dois tipos de processamento: um de imagens e outro de imagens mais a interpretação (2007, p. 33)

Enfim, estabelecendo analogias entre os diversos teóricos do cinema verificamos que as idéias ora se aproximam e ora se distanciam, no entanto todas se completam no intuito de compreender a atração que a sétima arte exerce sobre nós. Münsterberg e seu pensamento ficaram distantes, porém suas teorias abriram caminho para exegeses posteriores e que não conseguiram refutar suas postulações.



Todavia, não há como concluir este capítulo sem lembrarmos as palavras de Valéry (apud MARTIN, 2003, p.20) expressando o encantamento que lhe causava a “onipotência” do cinema:

Sobre a tela estendida, sobre o plano sempre puro onde nem a vida nem o próprio sangue jamais deixam traços, os acontecimentos mais complexos se reproduzem quantas vezes quiser. As ações são aceleradas ou retardadas. A ordem dos fatos é reversível. Os mortos revivem e riem [...] Vemos a precisão do real, revestir todos os atributos do sonho. É um sonho artificial. É também uma memória exterior, e dotada de uma perfeição mecânica. Enfim, graças às imobilizações e aos aumentos, e a própria atenção se fixa. Minha alma divide-se por tais encantos. Ela se projeta na tela onipotente e movimentada; participa das paixões dos fantasmas que ali se produzem. Mas o outro efeito dessas imagens é mais estranho. Essa facilidade critica a vida. O que valem a partir de agora essas ações e emoções de que vejo as trocas, e a monótona diversidade? Não tenho mais vontade de viver, pois isso é apenas aparência. Sei o porvir de cor.

A tela oferece sossego, sobretudo para os trabalhadores que à noite se alienam diante dela para esquecer o árduo dia de trabalho. “É diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade [...] À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem a vingança que o intérprete executa em nome delas” (BENJAMIN, 1987, p. 179). Para outros, inquietação, emoção, medo, etc. Toda sorte de idiossincrasias acontece. Houve um tempo em que entre a tela e o espectador havia as genialidades dos cineastas que deixaram marcas na história do cinema e souberam remeter ao espectador, nas profundezas e na experiência de seu olhar, todo tipo de emoção e informação como um Kubrick, um Welles, um Antonioni, um Truffaut, entre outros. Hoje, raramente empolgam.

Entretanto, há o vazio entre a tela e o espectador, como um abismo onde impera a dominação. Podemos classificar a natureza da dominação ideológica em político-cultural ou política e capitalismo.

Em *Lisbela e o Prisioneiro*, de Arraes (Globo Filmes, 2003), vemos a personagem-título, totalmente dominada pelo colonialismo cultural cinematográfico norte-americano. Lisbela, uma mocinha nordestina é freqüentadora do cinema e confunde sua vida com as das protagonistas dos filmes notadamente os românticos que mostram paixões avassaladoras, erotismos, sensualidades. Quando assiste a

filmes, acompanhada por seu noivo, é capaz de ir deduzindo as seqüências, pois sabe de cor o chavão temático dos conflitos e desfechos. Apaixona-se por um “artista mambembe” que percorre os vilarejos com seu carro alto-falante propagando espetáculos. Do filme para a vida real: Lisbela e Leléu apaixonam-se. Em dado momento ela diz a ele já ter sido Lauren Bacall, Rita Hayworth, e outras tantas de tantas películas “vivas” em sua imaginação. No filme e na realidade, não falta o vilão que deseja matar o mocinho por este ter “tomado” sua mulher Inaura, antes de conhecer Lisbela. Mas com muita esperteza Leléu, que estava na prisão, tenta convencer o próprio bandido a se matar.

O desfecho, tal como no “cinemão” (típicos norte-americanos), mostra duas opções: uma em que Lisbela atira no vilão quando este apontava a arma ao mocinho; volta o filme à cena anterior e quem mata o vilão desta vez é sua própria esposa, Inaura que atira por trás de Lisbela. Ficou valendo a última, a fim de liberar Lisbela para fugir com o prisioneiro e como no chavão, “serem felizes para sempre”. Como ela mesma disse: “a graça não é saber o que acontece. É saber como acontece”.

Há críticos que consideram o “vazio” entre a tela e o espectador, como um abismo onde impera a dominação. Podemos classificar a natureza da dominação ideológica em político-cultural ou política e capitalismo. Arraes com muito humor e ironia através da comicidade das cenas, realiza a travessia do texto, para o filme, baseado num conto de Osman Lins, sem perder de vista a crítica sobre a influência e a dominação do cinema americano que ao final acaba virando brincadeira combinado com a malandragem do personagem Leléu Antônio da Anunciação, um pícaro em lugar do mocinho romântico rico e bem comportado típico dos romances românticos da literatura e do cinema.

Pela própria característica cinematográfica em constituir-se de narrativas através de imagens em movimento, a “sétima arte” acaba valendo-se de uma série de técnicas diferentes das demais artes, sobretudo do teatro e da literatura.

A montagem narrativa de “Lisbela e o Prisioneiro” é do tipo paralela e constitui uma técnica atrativa. Segundo Martin (2003, p.155 a 159) “duas ou mais ações são abordadas ao mesmo tempo pela intercalação de fragmentos pertencentes a cada uma delas, alternadamente sem que a contemporaneidade das ações seja absolutamente necessária”. Da mesma forma, Eisenstein (1898 - 1948) apreciava a montagem narrativa não linear, “mas por uma “diegesis” truncada,

disjuntiva, fraturada, interrompida por digressões e materiais extradiegéticos (Stam, p. 57)”.

A montagem paralela no referido filme mostra as tomadas sucessivas pela câmera que focaliza a mocinha na platéia e a protagonista na tela com seu par; alternando rapidamente. Há um momento em que a mocinha da platéia aparece na tela com o galã. Interação, integração, filme e “vida real”. Ao final, não poderia faltar o clássico beijo quando as pessoas já vão se levantando de seus lugares em direção à saída nem bem aparece na tela a palavra “Fim” (ou The end ).

E na questão da ideologia? A Ideologia política: O que é Ideologia? Vejamos o que pensa Eagleton em “*Ideology*”: observa que ainda não há uma definição adequada e única para Ideologia. Sendo de significação tão elástica, seria difícil ou mesmo tão inútil “comprimi-las em apenas uma abrangência”. Lista uma série de conceitos que circulam atualmente. Citaremos alguns entre as muitas apontadas pelo autor: “-um corpo de idéias características de um determinado grupo ou classe social; idéias que ajudam a legitimar um poder político dominante; formas de pensamentos motivados por interesse social; oclusão semiótica, entre os demais.” (1997, p.15).

Desses conceitos nem todos são compatíveis entre si. Exemplifica que se Ideologia significa um conjunto de crenças motivadas por interesses sociais; então não poderia simplesmente representar as formas de pensamento dominantes em uma sociedade.

Interessante notar que havendo sentido um tanto pejorativo em certas definições, as pessoas não proclamam suas ideologias talvez por receio de cair no ridículo ou parecer que suas aspirações são ilusórias. Nesse caso o autor cita que “de Hegel e Marx, a Lukács e alguns pensadores marxistas posteriores estiveram preocupados com a idéia de verdadeira e falsa cognição, com a ideologia como ilusão, distorção ou mistificação [...] do que ser real ou irreal.” Continua afirmando “que a herança marxista hesita entre esses dois conceitos, pois em ambos há coisas importantes para serem pensadas e discutidas.” Em conversas informais, quando alguém cita a palavra “ideologia”, poderá estar no sentido da “occlusão semiótica, ou realidade fenomenal” ou outros usos em que a palavra possa aparecer.

Em muitos casos, haveria o que Heidegger chama de “pré-entendimentos”, não havia condições para poder conceituar exatamente o que seria o significado do termo nem emitir algum juízo sobre ele. Dito isso, o autor aponta o conceito do

teórico americano Edward Shils que “as ideologias são explícitas, fechadas, resistentes às inovações, promulgadas com uma grande dose de afetividade e requerem total adesão de seus devotos”. Segundo o autor, o comentário seria dirigido à URSS, presa “às garras” da Ideologia, ao passo que nos EUA vêem mais a realidade; ironiza que enviar “tanques para a Tcheco-Eslováquia, um exemplo de fanatismo ideológico”. Interessante a síntese descrita por Alvin Gouldner, “sardonicamente, como o reino da exaltação do espírito onde habitam o doutrinário, o dogmático, o apaixonado, o desumanizante, o falso, o irracional, e é claro, a consciência extremista”. Eagleton comenta que geralmente as ideologias têm simultaneamente muito e pouco coração – podendo ser condenada por vívida fantasia ou dogma inflexível.

Já para Thompson, “estudar ideologia é estudar os modos pelos quais o significado contribui para manter as relações de dominação”. (apud EAGLETON, 1997, p. 19) Porém, Eagleton considera que haveria necessidade de uma definição mais ampla de ideologia, algo como “uma intersecção entre sistema de crença e poder político”. Se pensarmos em ideologia enquanto poder, vemos que o autor cita Foucault (e seus acólitos) para o qual “o poder não é algo confinado aos exércitos e parlamentos: é na verdade uma rede de força penetrante e intangível que se tece em nossos menores gestos e declarações mais íntimas”. Todavia, Eagleton observa que “se o poder, como o próprio Todo-Poderoso é onipotente, então a palavra ideologia deixa de particularizar algo e perde totalmente sua capacidade de informar”. Entretanto Foucault e seus seguidores abandonaram esse conceito substituindo o termo ideologia por “discurso”, mais capaz. (EAGLETON, 1997, p.20 - 21)

Em alguns casos a ideologia é uma questão mais de discurso que de linguagem, isto se aplica àqueles que usam a linguagem para produções de efeitos específicos. O pensamento pós-moderno, que corresponde à ideologia, hoje, é o “discurso” e Eagleton pontua que descrever ideologia como discurso interessado, requer a mesma qualificação que caracterizá-lo como poder, seria um conceito mais eficaz, elucidativo.

Além de todos os conceitos, Eagleton volta a dizer que “nenhum dos argumentos até aqui apresentou esclarecimento às questões epistemológicas envolvidas na teoria da ideologia”, faltaria então a “consideração como *“falsa consciência”* (ou forma equivocada de ver o mundo), entretanto há alguns teóricos

da ideologia, que preferem abandonar a questão epistemológica e associar a palavra ao sentido político e social, aquilo que impulsiona homens e mulheres a travarem batalhas sociais e políticas no âmbito dos signos, significados e representações.

Sobre a questão da “falsa consciência”, o autor tece inúmeras citações e comentários chegando ao ponto de estabelecer uma consideração dos argumentos apresentados até então: “Aqueles que se opõem à idéia de ideologia como “falsa consciência”, estão certos ao observar que a ideologia não é uma ilusão infundada, mas uma sólida realidade, uma força material ativa que deve ter pelo menos suficiente conteúdo cognitivo para ajudar a vida prática dos seres humanos”. Isso seria uma espécie de dissimulação.

Em relação à ideologia dominante, Eagleton considera: “O consumismo afasta-se do significado a fim de enredar o sujeito subliminarmente, libidinalmente, no nível da resposta visceral e não da consciência refletida [...] a forma sobeja o conteúdo” (1997, p. 45).

Sabe-se que os filmes possuem capacidade de transmitir mensagens ideológicas. O filme de Zeffirelli, “Chá com Mussolini” tem características de comédia, não com um humor escachado, mas com sutilezas. Segundo o cômico Jerry Lewis “não se deve permitir em tempo algum, que o público ria demasiado e forte, pois se tornaria histérico e provocaria o malogro do espetáculo. Um riso ligeiro é melhor que um riso excessivo” (1972, p.176) (tradução nossa).

A comicidade do filme “Chá com Mussolini” reside no fato de um grupo de senhoras inglesas que se instalaram em Florença, por volta de 1935, com total apoio do presidente Mussolini, exerceram uma “desobediência civilizada” em relação às leis na Itália. Por conta da histórica amizade entre a Inglaterra e a Itália, as madames sempre foram tratadas com deferência e respeito pelas autoridades italianas, pelo povo, em restaurantes, festas, galerias de arte. Mas como ostentavam “ares” de superioridade, orgulho, espetando seus “ferrões” irônicos, passaram a ser chamadas de “escorpiões”.

Convém lembrar que de 1935 a 1940 foi a era dos ditadores! Benito Mussolini era um cavalheiro “que fazia os trens saírem na hora certa”; imitava a precisão britânica. As *ladies* tinham - no como um “homem vibrante”. Diziam ter provado “o doce vinho de Florença”! Viviam nessa cidade como protetoras de um garoto órfão – Lucas, que sonhava estudar arte.

Eis que inicia um “quebra-quebra” na cidade; fascistas invadem as galerias de arte e expulsam as inglesas do local onde costumavam tomar chá todas as tardes, em plena “Galeria Uffizi!” Os soldados chegaram atirando telas pelos ares, xícaras, bules, até os cachorrinhos das madames! Estas atribuíram o incidente a anarquistas e prometeram se queixar à Mussolini. Seguem para Roma e no palácio são recebidas muito bem pelo ditador e até tomam o chá da tarde em sua companhia. Ele simplesmente diz a elas para não ficarem com medo. Diz: “em nome de nossa gloriosa amizade” e acrescentou que apreciava muito o poeta Byron e para ele todo estrangeiro era inglês! “Sempre estarão sob minha proteção”, conclui.

Entretanto os soldados italianos continuaram rechaçando as inglesas. Levaram-nas do centro de Florença e as confinaram numa antiga caserna abandonada na vizinha cidade de São Geminiano (a cidade das cinco torres). Vale lembrar que havia entre elas uma norte-americana protagonizada pela atriz Cher, a quem as senhoras “torciam o nariz”, por ser bela e milionária, mas foi ela que secretamente tirou-as do confinamento e pagou-lhes um hotel. As madames pensaram que era Mussolini que continuava protegendo-as, até que a verdade veio à tona e “os escorpiões” amenizaram o comportamento em relação à americana. Percebe-se claramente que as mulheres inglesas não toleravam as americanas, julgando-as inferiores. Alguém diz a elas que o idioma do futuro não era mais o inglês e sim o alemão. “Nosso futuro é a Alemanha!”

Em 1940 Mussolini declara guerra à Grã-Bretanha. A decepção das inglesas com Mussolini, “*il duce*”, como o chamavam, foi grande e não podendo mais viver sob sua custódia, dispersam-se e cada uma vai viver onde e como podem. Inicia-se a Grande Guerra Mundial.

Zeffirelli, sutilmente, entre risos e lágrimas vai revelando a “queda” dos ingleses que sempre se mostraram tão poderosos em toda a Itália, notadamente no norte, e esta por sua vez tinham os britânicos como modelo. Porém a era da Inglaterra na Itália estava encerrada. Fechava-se a cortina azul da Toscana e abria-se a cortina nazista de Berlim!

“A tela do cinema é a esfinge que espera os caminhantes frente à entrada da cidade lançando-lhes uma pergunta enigmática”: decifra-me ou devoro-te?

Como se vê, o cinema, a arte que encanta a humanidade não é produzida por um único indivíduo, como o pintor, o músico, o escritor, entre outros, mas por diversas equipes de profissionais não menos criativos e relevantes na produção de

um filme. É essa arte que durante muito tempo influenciou e continua influenciando a massa. Para Panofsky (apud LIMA, p.346):

a arte visual é inteiramente viva [...] queiramos ou não, os filmes é que moldam opiniões, gosto, linguagem, vestimenta, conduta, aparência física, de mais de 60% da população da terra. Se um pintor ou escultor cessar suas atividades, uma fração iria lamentar, mas se for com o cinema, seria catastrófico.

Como na “catedral medieval”, de Panofsky (p. 361), há inúmeros profissionais envolvidos na *práxis*, na execução detalhada de um filme cujos créditos costumam ser apresentados no início ou no final da película. “Trabalhadores anônimos[...] silenciosos”, como considera Schettino (2007, p.11): “Somente os astros e estrelas principais componentes do elenco têm seus nomes brilhando na luz colorida do néon”, às vezes também o do diretor do filme.

Quantos detalhes inimagináveis existem por trás da tela! Ao apagar a luz do recinto, “o mundo lá fora vai se apagando [...] a gente nem lembra que está aqui. [...] é sempre assim...a graça não é saber o que acontece, mas como acontece” [...] “um friozinho (como em Lisbela...) corre pelas veias” e um misto de ansiedade e curiosidade toma conta do espectador. Ao iniciar a projeção, a emoção se instala em cada mente, em cada ser. Em cenas reais ou irreais o prazer flui. Porém a apreensão do “enigma”, ou como se mostram e entremostam as “três dimensões”, dependerá do capital cultural de cada espectador, de sua cognição e formação em matéria cinematográfica.

Conquanto, onde se instala a emoção, poderá haver dominação. Mesmo absorvido pelo universo do filme, convém estar consciente das “três dimensões” para não ser tragado pelo poder dos que controlam os meios de comunicação de massa, entre eles, o cinema. Mas nada que impeça a emoção, o deleite de quem busca lazer.

Assim, se o conhecimento da técnica não impede o prazer, ao contrário, intensifica-o, decifremos os enigmas ou seremos devorados.

## 4. ENTRE O VERBAL E O VISUAL

### 4.1 “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos: da linguagem discursiva para a visual.

*A palo seco existem  
situações e objetos:  
Graciliano Ramos  
desenho de arquiteto  
não o de aceitar o seco  
por resignadamente,  
mas de empregar o seco  
porque é mais contundente.  
(A Palo Seco, in Quaderna, 1960,  
João Cabral de Melo Neto)*

“Vidas Secas”: entre o verbal e o visual, mostra-nos linguagens estéticas bastante diferenciadas. A obra de Graciliano Ramos (1938) no livro e no cinema, em relação à forma, rompe com os padrões utilizados anteriormente introduzindo nova estrutura narrativa. Compõe-se de treze “quadros” levando o leitor a acompanhar os passos incertos dos retirantes da seca, o percurso dos flagelados que são expulsos de suas terras pelo sol que os oprime.

A escolha desta obra literária deve-se ao fato de livro e filme propiciarem o estudo das traduções intersemióticas pela qualidade de suas produções, do contingente de significantes utilizados na literatura e no cinema.

Primeiramente vamos conhecer as condições de produção do livro, segundo Alfredo Bosi, em “História concisa da literatura brasileira”, (1978, p. 450): Graciliano Ramos esteve preso em Maceió, sob a acusação de ser comunista. Fora libertado em 13 de janeiro de 1937, no Rio de Janeiro aonde fora conduzido. Para se recuperar do desgaste físico e emocional acumulado 310 dias de cadeia, hospedasse por breve período na casa de José Lins do Rego. Transfere-se a seguir para um modesto quarto de pensão localizado à Rua Correia Dutra, 164, no Catete. Ali, com a cabeça raspada \_ lembrança da temporada na Ilha Grande\_ começa a gestação de Vidas Secas. No ensaio Alguns Tipos sem importância (1939) Graciliano comenta: “Em 1937 escrevi algumas linhas sobre a morte duma cachorra, um bicho que saiu inteligente demais, creio eu [...]”. Dediquei em seguida várias páginas aos



donos do animal. Essas coisas foram vendidas em retalho, a jornais e revistas. E como José Olímpio, editor, me pedisse um livro para o começo do ano passado, arranjei umas narrações que tanto podem ser contos, como capítulos de romance. Assim nasceram Fabiano, a mulher, os dois filhos e a cachorra Baleia [...] “Vidas Secas” são cenas da vida do Buíque. O projeto inicial era produzir um romance, mas a conta da pensão não podia esperar. Assim as “histórias do nordeste” eram publicadas em jornais e revistas como O Cruzeiro, Diário de Notícias, Folha de Minas, Lanterna Verde.

Foi assim, peça por peça escrevendo o “romance desmontável”, como o classificou Rubem Braga, seu companheiro de pensão. “Vidas Secas”, enfim foi publicado em março de 1938. Esse ano também foi marcado pela primeira participação do Brasil na Copa do Mundo de futebol, na França. Também as mortes de Lampião e de Maria Bonita, assassinados em Sergipe. Foi em 1938 que Orson Welles realiza a célebre *performance* do cinema que deixaria os americanos arrepiados: transmite pelo rádio a invasão dos EUA por marcianos.

Na história literária, Graciliano faz parte dos escritores da segunda fase modernista, chamada de Regionalismo de 1930. Os maiores prosadores pontificavam cada qual em seu estado. Assim, temos Rachel de Queirós, no Ceará; José Lins do Rego, na Paraíba; Jorge Amado, na Bahia; Graciliano Ramos, em Alagoas e outros... Os temas giravam em torno da tríade: seca, latifúndio e opressão.

O filme é uma produção de Luiz Carlos Barreto com a Cia. De Cinema Herbert Richers. A adaptação, o roteiro e a direção são de autoria de Néelson Pereira dos Santos. A produção em preto e branco provoca o efeito de contraste, luz e sombra mostram o clima implacável do nordeste brasileiro sob a objetiva do fotógrafo Luiz Carlos Barreto. De início há uma advertência: “Este filme não é apenas a transposição [...] para o cinema de uma obra importante da Literatura Brasileira, é antes de tudo um depoimento sobre uma dramática realidade social de nossos dias e extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode mais ignorar”.

Na organização dos fatos, há diferenças do texto literário por força da adaptação para o roteiro cinematográfico. Nesse sentido, Ana Maria Balogh, em seu livro “Conjunções e Disjunções - transmutações da literatura ao cinema e à televisão” (1996), faz uma análise profunda das relações entre livro e filme,

homônimos, “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos e Néelson Pereira dos Santos, à luz da semântica estrutural da narrativa segundo Greimas.

4.1.1. Como se dá a travessia de uma linguagem discursiva para a audiovisual:

O verbal dá-se a conhecer pelo seu estrato fônico-lingüístico: um entrelaçamento de vocábulos, sintagmas, efeitos rítmicos, aliteraões, assonâncias, enfim, pelo texto, sua materialidade composta pelo sistema semiótico que determina sua literariedade.

O filme, ao contrário da literatura, não conta somente com o texto (oral) para se constituir. Existe enquanto imagem sonora, plástica, visual. Aqui as palavras disputam espaço com os gestos, movimentos, trilha sonora, iluminação, cenários, figurino, etc. Os contingentes de significantes utilizados para gerar significados podem ser maiores no filme que na literatura. No cinema o campo textual e o campo imagético se fundem um ao outro.

4.1.2. Foco narrativo, no livro:

É um dos únicos do autor em 3ª. pessoa com aspecto inovador: à onisciência prismática, ou seja, o leitor entra em contato com a realidade sob o prisma da personagem que está em cena. Isso é possível devido ao emprego do discurso indireto livre que dá ao narrador um posicionamento discreto e sua voz funde-se com a das personagens. Falas ou pensamentos dos membros da família (incluindo Baleia) vêm inseridos nos relatos do narrador com discurso indireto e indireto livre, como em:

Se achassem água ali perto, beberiam muito, sairiam cheios, arrastando os pés. Fabiano comunicou isto à Sinhá Vitória e indicou uma depressão do terreno. Era um bebedouro, não era? Sinhá Vitória estirou o beijo, indecisa, e Fabiano afirmou o que havia perguntado. Então ele não conhecia aquelas paragens? Estava a falar verdades? Se a mulher tivesse concordado, Fabiano arrefeceria, pois lhe faltava convicção [...].

4.1.3. Foco narrativo, no filme:

O narrador é abolido e todas as intenções das ações são encenadas. O que conta são as expressões do corpo, da face, dos olhos, os gestos, tudo contribui para a comunicação. O discurso indireto livre do texto, quando passado ao filme, cria uma convergência solidária na expressão dos atores. Importante destacar o fenômeno do mutismo introspectivo das personagens. Silenciosas, circunspetas, elas substituem o diálogo, pela linguagem gestual ou gutural. Mesmo nos textos do livro pode-se perceber que a intenção do autor era a *secura* também das palavras. Afinal, não havia muito o quê dizer. Passam horas caminhando ensimesmados:

[...] a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra[...] Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás. Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão.  
Ainda, condenado do diabo, gritou-lhe pai.  
Não obtendo resultado, fustigou com a bainha da faca de ponta [...] Sinhá Vitória estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto.

Sobre a linguagem discursiva: se nos textos há pouco diálogo, no filme impera a cena como num quadro vivo, mas quase mudo. O que “diz” mais é o conjunto: interno, a encenação; o externo: a iluminação intensa que representa o sol implacável, o chão gretado com ossos de animais espalhados; caveiras de gado a caatinga seca, alta cobrindo o horizonte.

Em “Inverno”, no filme, há um momento quando estão descansando vendo a chuva de dentro da cabana, Fabiano fala simultaneamente com Sinhá Vitória, cada um exteriorizando seus pensamentos, não há diálogo, interação de idéias, são duas pessoas falando ao mesmo tempo o que se passa em suas mentes com a visão da chuva, a água escorrendo fazendo barulho.

Na técnica do pensar em “voz alta”, há um reducionismo do texto para adaptação ao roteiro cinematográfico. Assim perde-se muito dos pensamentos da personagem. Nesse aspecto o romance sobrepõe-se ao cinema justamente nos detalhes lingüísticos que fazem o diferencial da literatura.

#### 4.1.4 Estrutura, no filme e no livro:

Na primeira cena ouve-se um som estridente que vem aos poucos anunciando a família dos retirantes; ao fundo, pequena imagem, quase silhuetas mostrando como o meio físico domina sobre as pessoas que se aproximam. Os latidos de baleia. Os pés arrastando os passos. E nesse caminhar, percebe-se, que o filho mais velho, em vez de explicar ao pai que já não consegue andar, senta-se no chão e põe-se a chorar. Em seu rudimentarismo psicológico, o pai, em vez de conversar com ele, passa a xingá-lo e a espancá-lo. Em seguida, vendo que sua atitude não produz nenhuma reação no filho, começa a falar consigo mesmo, esbravejando contra a paisagem. Para compensar a quase ausência de diálogos, com absoluto poder de síntese, ressaltam-se gestos, ações, movimentos.

No filme, o fio que conduz a narrativa sofre pequenas modificações:

O capítulo “Cadeia” insere-se juntamente com o capítulo “Festa”, quando Fabiano vai ao boteco jogar cartas com o soldado amarelo e sai sem despedir-se, aquele vai atrás e o provoca. Como Fabiano em sua rudeza não sabe se defender, acaba sendo preso e apanha com chicoteadas dos soldados, na cadeia. Enquanto isso Sinha (sic) Vitória e os meninos esperam na frente da igreja sentados no chão esperando por Fabiano sem saber do ocorrido.

No livro, Sinha Vitória e as crianças estão em casa (na cabana).

Outra diferença está no episódio da morte de Baleia (no livro, após “Festa), no filme fica para o penúltimo “quadro”, após o capítulo “O Soldado amarelo” e antes de “O Mundo coberto de penas”. Colocada antes de “Fuga” a emoção maior da morte e delírio da cachorra fica sendo quase que um dos motivos para que o local tão hostil torne-se insuportável para os viventes. Esse fato apressou a decisão do casal a prestar contas com o patrão, no capítulo “Contas”.

A necessidade da fuga imperava cada vez mais. As aves de arribação continuavam cobrindo a caatinga, como no pensamento de Sinha Vitória: “O sol chupava os poços e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado”.

As formas de expressão também evidenciam a incipiente organização social em que vivem as personagens oriundas da economia rural:

No filme o proprietário da casinha surge a cavalo com seus peões e expulsa Fabiano e família de suas terras, até que o retirante com seus cacoetes conseguem dizer que poderia cuidar dos animais, até que o proprietário acaba consentindo. No entanto, em *Contas*, na hora da partilha, percebeu que saiu perdendo e não com

“sobras” como calculou Sinha Vitória. Outra parte em que ressalta a posição social das personagens verifica-se na passagem em que Fabiano vai à cidade tentar vender toucinho e carne de porco, é acuado pelo fiscal da prefeitura; o sertanejo revela todo o seu despreparo para enfrentar as instituições da sociedade como revela o seu bordão: “quem é do chão não se trepa”.

No livro, o cobrador da prefeitura chegara com o recibo e atrapalhara suas vendas, mas Fabiano fingia-se de desentendido.

#### 4.1.5. Tempo:

No livro e no filme não há uma cronologia precisa, por se tratar de capítulos como se fossem quadros desmontáveis. Não há rigor na sua estrutura, mas discretamente percebe-se que é cíclico. O drama passa-se entre duas estiagens – “Mudança” (1º capítulo) e “Fuga” (13º - último capítulo) e dentro desses limites da seca os indicadores temporais têm um duplo movimento: alguns se referem ao presente da narrativa, outros representam experiências do passado resgatadas pela memória, como no fragmento abaixo:

Passado: Fabiano: - “Que fim levou Seu Tomás? Se largou-se no mundo como a gente”...

Sinha Vitória: - “Seu Tomás sabia fazê as coisas, um dia vô tê uma cama de lastro de couro igualzinha a de Seu Tomás...”

Futuro: em “Contas”, pensando em se retirar.

Sinha Vitória: “a gente acerta (com o patrão) e vai sobrar [...] Vamo dormi em cama de couro, vamo ser gente”.

#### 4.1.6. Espaço

Pode-se dizer que o verdadeiro protagonista alegórico de “Vidas Secas” está no espaço social e físico. A natureza oprime tanto os retirantes, quanto os que detêm o poder. Ela se torna tão hostil que é possível falar na existência de um contra-espaço. Inóspito, o agreste sertão nordestino torna-se o principal responsável pela periódica expulsão dos sertanejos.

No livro, a descrição é adjetivada, porém seca, comedida. “A caatinga estendia-se de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos.”

No filme, o cenário é o próprio nordeste, película em preto e branco, além do sol, a iluminação intensa, a terra gretada e ossos de animais espalhados pela caatinga. Galhos secos sobre o areião claro... No céu, urubus voam em círculo – o gado resfolegando, não conseguia ficar em pé... A monotonia marca o tom do ambiente: não há florestas nem montanhas para distrair a visão e atenuar a secura. Sinistra e desolada a paisagem permite que se compreenda o drama dos retirantes.

#### 4.1.7. Personagens

As personagens principais representam a típica família sertaneja nordestina: pai, mãe, filhos; com estes, os animais como cachorro e papagaio. Todos em conflito com a natureza, com a hostilidade do meio físico e com as personagens que representam o poder: o dono da fazenda, o soldado amarelo e o funcionário da prefeitura. São personagens alegóricas e representativas da ordem sócio-econômica regional.

A construção das personagens provoca forte impacto de verossimilhança que parecem transformarem-se em seres reais. Para marcar o embrutecimento a que foram reduzidos, o autor recorre ao zoomorfismo para demonstrar a insípida existência desses seres: “Estava escondido no mato como tatu”, “era como um cachorro”, “Fabiano ficou desajeitado como um pato”...

No filme, o animalismo transparece na postura cênica: no andar, no modo de se alimentar (a farinha na cuia, passando de mão em mão e sendo jogada para dentro da boca), nos sons guturais, grunhidos, etc.

A caracterização de Fabiano por se tratar de uma película em preto e branco, mostra um vaqueiro de alta estatura (quando na verdade o nordestino tem porte mediano para baixo), encorpado, moreno, olhos e cabelos escuros, a barba rala também escura. O andar cambaio jogando os ombros para os lados, pouquíssimas palavras, a maioria das vezes, mudo ou com cacoetes: *...Annnnnn ....Hêee ...Bo!* Indeciso, inseguro, como exemplo, não sabia se agira correto matando a cachorrinha Baleia. Entretanto Fabiano é de boa índole auxiliando o soldado amarelo perdido na caatinga, ensinando-lhe o caminho.

No romance, Fabiano é um vaqueiro do sertão nordestino assim descrito: “Pensando bem ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho queimado tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos [...] Um bicho, Fabiano”. Não sabia falar nem para se defender.

#### 4.1.7.1. Sinha Vitória

Mais esperta que Fabiano, suporta com constantes reclamações os afazeres domésticos e com os filhos. Resmungona, diferencia-se do marido no sentido de que é mais vaidosa, sonhava em ter uma cama de lastro de couro igual à de Seu Tomás da bolandeira (ex-patrão). A posse desse objeto básico representa para ela uma forma de realização, de alcance duma espécie de consciência de cidadania fundamental para a construção de sua imagem. Nos momentos de aflição, costuma apelar para Deus e a Virgem Maria. No capítulo *Contas* é ela quem faz os cálculos para o acerto com o patrão. Na morte de Baleia, sua racionalidade superou o sentimentalismo pressionando o marido para se livrarem da cachorra. Foi ela também quem apanhou o papagaio para converter em alimento. Sinha Vitória é morena, estatura baixa, pernas levemente arqueadas, braços fortes, ancas proeminentes que serviam de suporte para os meninos. Saia de ramagens, alpercatas desgastadas. Com uma rodilha de pano na cabeça segue equilibrando o baú de folha contendo suas tranqueiras.

No livro sabe-se de seus pensamentos através da técnica do discurso indireto livre.

#### 4.1.7.2. Sobre os meninos

É nos filhos que os pais depositam um fio de esperança, um futuro melhor, no menino mais novo e no menino mais velho. A ausência de nomes singulariza o processo de despersonalização. Não há também menções a seus rostos. O mais novo em sua ingenuidade vê no pai um modelo a ser imitado. O mais velho inquiridor, curioso, espera explicações que seus pais não conseguem lhe satisfazer, principalmente em relação ao significado da palavra “inferno”, que ele ouviu da curandeira quando esta realizava uma “simpatia” para curar as marcas das chicoteadas que Fabiano levou na cadeia.

No filme, as ações dos meninos reproduzem simplificadaamente as do romance, mas conseguem ser fiel.

#### 4.1.7.3. Baleia

A cachorra tem tratamento de gente, humanizada, um membro da família. Vira-lata, magra, tem nome de peixe (um costume afetivo dos nordestinos). No

episódio de sua morte sofre o processo de antropomorfização escondendo-se do tiro da espingarda de Fabiano e após, em seu delírio sonhando com caçadas e preás. No romance, constitui um dos mais belos textos da literatura brasileira.

E no cinema, uma imitação do livro, enriquecido pelas ações da cachorrinha que parecia real. As posições: ela escondendo-se por trás das árvores e Fabiano apontando a espingarda... a sucessão das tomadas alternadas ora nela, ora nele...o suspense...outra tomada na casa: Sinhá Vitória tampando os ouvidos dos meninos para que não ouvissem o tiro e os gemidos de Baleia, dão o toque de suspense e emoção.

#### 4.1.7.4. Personagens secundários

No livro, em “Cadeia”, Fabiano vai preso por não saber se defender do “soldado amarelo” que o desafiara no jogo de cartas, provocou-o até prendê-lo e encomendar-lhe uma surra. Durante sua agonia de dor das chibatadas, imaginava a Sinha Vitória e os meninos preocupados com sua ausência, sem saber do acontecido, em casa, no escuro, sem querosene que ele estava encarregado de levar. [...] “havia ali um bêbedo tresvariando em voz alta e alguns homens agachados em redor de um fogo que enchia o cárcere de fumaça. Discutiam e queixavam-se da lenha molhada.” (2005, p.34).

No filme, há a apresentação de um grupo folclórico de Folia de Reis, enquanto Fabiano está sofrendo na cadeia. E em lugar de um bêbedo, há um rapaz, vaqueiro, empregado do mesmo patrão, que está preso na mesma cela que Fabiano e quando vão soltá-lo ele pede para levar Fabiano com ele e ainda lhe oferece seu cavalo. Sinha Vitória e os meninos que esperavam sentados no chão próximo à igreja, ao verem Fabiano, acompanham-no sem saber do acontecido.

#### 4.1.8. Desfecho:

No livro, em “Fuga”, a retirada da cabana, os instantes em que aparecem saindo do local, os momentos de silêncio ou de conversa entre Sinha, Vitória e Fabiano, sem dúvida que no livro o texto é completo, perfeito, impecável na expressão do determinismo. O homem sendo expulso pelo meio físico.

Entretanto, no filme, o som estridente daquele mesmo carro-de-boi, que não aparece em nenhum momento, mas que se ouve no início e no final, ao longe, aproxima-se e torna a sumir aos poucos, reduzindo também na tela a imagem dos



retirantes até ficar micro silhuetas no horizonte sob o brilho intenso do sol e em primeiro plano continua a larga extensão da caatinga seca, a terra com ossos de animais espalhados e urubus em círculo ao longe.

Concluindo, a adaptação para o cinema assim como aparece transcrito no início, trata-se de uma reprodução fiel da obra literária, porém houve as modificações estruturais necessárias à adaptação e roteiro do filme. Levando-se em conta ambas as formas de expressão artísticas: livro e cinema, podemos concluir que a essência está presente em ambos. A “secura” do romance, a “secura” do filme, quase mudo, marca a rotina de vida desses retirantes flagelados pelo meio em que vivem onde desfiam suas angústias. O tratamento dado à linguagem é o mesmo: onomatopéias, monossílabos, gestos, mostra as reduzidas possibilidades de uma vida digna, o esmagamento pelo meio físico provoca os deslocamentos periódicos a que são obrigados. O filme não somente contribuiu para o enriquecimento da obra, como também tornou-se um fator de difusão da literatura brasileira, na forma mais popular de expressão contribuindo para enriquecer e categorizar o cinema brasileiro.

A “palo seco”, como no poema de João Cabral de Melo Neto (1960) expressão que segundo o poeta é usada na região de Sevilha, Espanha, para designar o canto a *capella*, isto é, em voz forte e vibrante dispensando acompanhamentos musicais, como fez Graciliano Ramos com a linguagem. No romance, a força expressiva dos substantivos, no filme, a força de postura cênica e outros recursos intrínsecos, em ambos expressam a “palo seco” as vidas secas que infelizmente povoam os sertões nordestinos. “A “palo seco”, no verbal e no visual”.

#### **4.2. “A Hora e Vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa: a linguagem, os signos do banditismo e do xamanismo**

O terreiro lá de casa,  
não se varre com vassoura:  
varre com ponta de sabre,  
bala de metralhadora...

G.Rosa (A Hora e Vez de Augusto Matraga)

A obra literária de Guimarães Rosa (in Sagarana, 1946) e o filme de Roberto Santos, produzido para o cinema em 1965, seguem a mesma esteira de *Vidas Secas* recriando a narrativa verbal e imagética de forma a espelhar um alto nível de compromisso com a realidade, as causas importantes de seu tempo, buscando oferecer ao leitor e espectador a consciência de sua própria existência. A escolha deste conto deve-se ao fato de se levar em conta a elaboração da linguagem, enquanto signo verbal e as representações dos conteúdos transformados em imagens. Ao passo que em *Vidas Secas* a linguagem verbal é concisa. Portanto, duas obras que divergem quando a questão é a palavra.

#### 4.2.1. Uma linguagem reelaborada

É sabido que as obras roseanas constituem exemplos de linguagem elaborada e renovada. Destacamos o estrato fônico lingüístico que reconhecidamente é a tônica de suas narrativas. Destarte, vejamos o que diz Alexandr Romanovich Luria (1986), acerca do assunto: “Como o homem reflete o mundo real em que vive? Como elabora a imagem do mundo objetivo?” “O homem dispõe não só de um conhecimento sensorial, mas também racional”. Cita os clássicos do pensamento marxista que afirmaram: “a passagem do sentido ao racional resulta não menos importante que a passagem da matéria inerte, à vida”.

Já para Vigotski (apud Luria, 1986),

“Para explicar as formas mais complexas da vida consciente do homem é imprescindível sair dos limites do organismo... em primeiro lugar, nas formas histórico-sociais da existência do homem [...] o que determina a passagem da conduta animal à atividade consciente do homem é a aparição da linguagem”.

Para esse autor, é incorreto pensar que a palavra é apenas um rótulo que designa um objeto, uma ação ou qualidade isolada. Muitas palavras não possuem um, mas vários significados, e a plurissignificação é mais freqüente do que parece. A elaboração de uma linguagem singular, por Rosa, prosa, como se fosse poesia, com explorações sensoriais – pronúncia e audição, ampliando ao máximo a carga

emotiva do vocábulo e seu poder de sugestão. A base da linguagem de seus personagens consiste na incorporação dos falares do sertão de Minas Gerais – a oralidade sertaneja mais os recursos fônicos dos significantes, provocando a musicalidade através das assonâncias, aliterações, rimas, latinismos etc., tudo contribuindo para um estranhamento lúdico que estimula e aciona a imaginação do leitor. Trata-se do sistema semiótico que determina a literariedade.

Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Esteves. Augusto Esteves, filho do Coronel Afonso Esteves das Pindaibas e do Saco-da-Embira. Ou Nhô Augusto – o homem – nessa noitinha de novena, num leilão de atrás de igreja, no arraial do Córrego do Murici. Procissão entrou. Reza acabou... E o leilão andou depressa e se extinguiu, sem graça, porque a gente direita foi saindo embora, quase toda de uma vez.

No cinema, oposto à Literatura, não conta apenas a constituição do texto, que pode ser suprimido conforme a produção da imagem. O filme existe enquanto imagem sonora, plástica e visual. Para o Prof. Dr. Adair de Aguiar Neitzel (2001)

As palavras no cinema disputam espaço com os gestos, movimentos, trilha sonora. A representação da palavra está atada à representação do objeto pela imagem sonora e visual, havendo a imbricação palavra – imagem. O contingente de significantes utilizados para gerar significados é muito maior na sétima arte do que na Literatura.

O trecho acima não é explicável pela razão, é mais uma forma lúdica explorando uma atmosfera para a apresentação do personagem. Ao traçarmos uma analogia entre as obras literárias e as cinematográficas não podemos ignorar que existe a travessia de um sistema de signo para outro.

#### 4.2.2. Quanto ao autor e equipe de produção:

A obra literária tem como criador um autor, ao passo que no cinema ou na Televisão, há uma equipe responsável pelo produto final. Embora seja essa a premissa considerada verdadeira, o escritor Chartier (1996) demonstrou que o

escritor sendo uma parte de uma história literária é “dependente e constrangido” por ela:

Dependente: ele não é o único senhor do sentido [...] sofre as múltiplas determinações que organizam o espaço social da produção literária ou quer mais comumente delimitar as categorias e as experiências que são as próprias matrizes da escrita.

Continua com outras mudanças: “A mudança de suporte físico para o cinema implica uma série de mediações e mediadores que agem como co-autores da produção audiovisual: atores, coreógrafos, figurinistas, diretores, produtores musicais, iluminadores”.

Reimão (1999, p.11) em seu ensaio, cita que na televisão há um bem estruturado departamento de pesquisa e análise de mercado, cuja função foi a de intermediar o processo de criação e consumo. O fato de o momento de recepção de um texto ficcional impresso ser posterior a sua produção enquanto livro, não anula o fato de no momento da redação e produção para outra mídia, o escritor e o editor puderem ter “em mira de maneira bastante concreta e consciente, a recepção por parte do público visado.”

O diretor, utilizando a estética da violência constrói de início cenas onde a razão nem sempre aparece. Essa idéia nos remete ao “cinema novo” em que Roberto Santos desenvolve uma estética que se caracteriza pela violação de imagens e sons introduzindo personagens típicos saídos dos mais diversos confins: brutos, famintos, irracionais.

Reproduzindo a cultura da região, Rosa insere no conto, cantigas que lembram a literatura de cordel e dão à obra um tom poético e melodioso. Inicia o filme com essa sonoridade – a canção dos sertanejos. A vila, a igreja, algumas casas, gente que passa em direção à igreja, atiradores contratados por Matraga se encarregam de causar pânico na população da vila e chegam atirando. Mulheres, crianças correm para suas casas até que Nhô Augusto manda parar. E os capangas saem cantarolando: “Eu sou pobre, pobre, pobre / Vou-me embora / vou-me embora/ Eu sou rica, rica, rica, / Vou-me embora daqui [...]”. A utilização das cantigas com

seus versos aludindo à narrativa, faz parte do enredo colaborando com a poesia do texto.

#### 4.2.3. A estrutura narrativa

Apresentação: Augusto Matraga, ou Nhô Augusto, chega a vila para uma festa na Igreja. Mas a festa vai chegando ao fim, as pessoas vão embora para suas casas assim que a procissão acaba, a crueldade do protagonista contra os moradores da vila. Gosta de mostrar força e poder aos homens e às prostitutas, como a Sariema, disputadas pelos bandoleiros. Matraga tira-a de seu namorado e abandona-a em seguida. Maltrata sua mulher Dionora e sua filha Mimita, num desapego afetivo e frieza total. Intriga: Dionora e a filha fogem com o fazendeiro Ovídio Moura. O Major Consilva suborna seus capangas que o levam para o mato, quase o matam de surrar, arrastam-no e jogam-no no abismo.

Schettino, em seu artigo “Duas vezes Guimarães Rosa no cinema brasileiro” (FACOM, 2007, nº 17, p. 47) compara o filme de Roberto Santos, “A Hora e Vez de Augusto Matraga”, com o de Glauber Rocha “Deus e o Diabo na Terra do Sol” e sua análise centraliza a “redenção de Matraga” [...]. Apresenta-o como um “herói” de vida “desregrada e dissoluta, um Adão à deriva, levado por suas paixões para o mau caminho, culmina com sua Paixão, idêntica, em vários sinais, à de Cristo.”

Aqui, inicia a sua regeneração de Nhô Augusto: salvo pela negra Quitéria e seu marido extremamente católicos, é dado por morto na vila, entre os habitantes do lugar. Mas Nhô Augusto se recupera. Quitéria lhe diz que ainda não havia chegado sua hora e sua vez. Sozinho, com o casal, ninguém o conhecia e trava consigo mesmo uma luta para entregar-se a Deus, através do trabalho e da oração, pedindo a Deus com a “jaculatória” que o Padre que o confessou chamado por mãe Quitéria, lhe ensinou: “Jesus, manso e humilde de coração, fazei meu coração semelhante ao vosso...”. Após muito sofrimento e muito trabalho, Nhô Augusto salva-se e se renova pela fé e pela religiosidade do casal que o abrigou e cuidou de seus ferimentos e de sua alma.

Certa vez, quando apareceu por aqueles lados do sertão, o bando de Joãozinho Bem-Bem, célebre cangaceiro da região, que vai aparecer também na obra Grande Sertão: Veredas, do mesmo autor mineiro, Nhô Augusto os convida para jantar. E ouve do chefe e dos jagunços, muitos casos de bandidagem no sertão. Após a partida deles, Nhô Augusto sente-se dividido e passa por outro

processo de purgação ao domar um burro chucro era como se estivesse se domando seu lado mau, agressivo. Mãe Quitéria vivia lhe dizendo que um dia iria chegar sua hora e sua vez. Mas acaba não resistindo e parte montado em seu jumento (como Jesus) encontra por acaso com o bando que desejava exterminar uma família no arraial do Rala - Coco. Para defendê-los intervém sozinho contra o bando. Mata e afugenta os capangas do bando e duela com o chefe Joãzinho Bem-Bem num bailado ou ritual sagrado em uma luta alegórica. Morre o chefe do bando e depois Augusto Esteves Matraga.

Na adaptação para o cinema, a narrativa segue com a mesma linearidade cronológica do livro, explorando imagens do sertão, a casinha dos pretos onde Matraga se recupera, os passeios pelos caminhos observando as maitacas, o trabalho no roçado, lenha chegando ao barraco, ora a Deus; nessas partes com predominâncias de imagens. A todo o momento, uma frase-guia: “Um dia chegará a minha hora e a minha vez”.

Matraga, no livro e no filme representa um personagem épico, explorando o universo guerreiro do sertão.

A vertente mística, o Xamanismo, na figura do preto e da mulher que vivia na “boca-do-brejo” representam o lado cristão e a tentação de voltar à luta com bandidos cangaceiros era um forte apelo devido a sua índole. A alternância entre Deus e o Diabo verifica-se todo momento. Ambigüidades que transparecem na linguagem verbal e nas imagens: Matraga, homem mau que depois de mutilado resolveu tornar-se bom. Na busca do bem, exclamava: “Eu vou pro céu nem que seja a porrete!” – dominado pelo instinto guerreiro e não místico.

Morais, autor de “Grande Sertão: Veredas – O Romance Transformado” (2000) no qual analisa a obra de Guimarães Rosa e a adaptação para a televisão, por Walter George Durst, considera a adaptação do conto “A Hora e Vez de Augusto Matraga”, por Roberto Santos, para o cinema, “um exemplo significativo [...] esse filme é considerado um marco na história das adaptações brasileiras. Santos teve o mérito e a façanha de compreender o universo roseano”. Moraes considera o esquema narrativo formado por três planos:

na primeira parte, Matraga como um rei, se impõe gritando: “Tudo é meu, tudo é meu” [...], na segunda parte, acompanhamos a queda de Matraga numa espécie de penitência [...] e já na terceira, acompanhamos mãe

Quitéria introduzindo Matranga numa espécie de evolução espiritual santificadora.

Nesse contexto, acrescenta Moraes: “o reencontro de Matranga com o bando de Joãozinho Bem-Bem, transforma-o no redentor, matando e morrendo. Assim, pleno de consciência da sua transformação, limpa o Sertão do pecado e deixa o exemplo do perdão” (2000, p. 47).

Reminiscências dos cavaleiros da Idade Média, o bando de Joãozinho Bem-Bem atraía Matranga a ponto de enfraquecer sua fé. Joãozinho Bem-Bem admirava Nhô Augusto, seu instinto revelava que ele era um valente guerreiro e no final fizeram questão de fazer as pazes e demonstrar orgulho e de terem se acabado pelas mãos um do outro.

#### **4.3 Tradução intersemiótica: disposição dos signos no livro e no cinema.**

A adaptação de uma obra literária para o cinema constitui um processo de mudança de suporte físico. Passagens de sinais e símbolos gráficos impressos em papel para uma sucessão de imagens e sons transmitidos através da tecnologia eletrônica. Esse processo da Tradução Intersemiótica engendra outras mudanças, re-significações na elaboração da linguagem e vida através de imagens e signos verbais. Rosa declarou que sua preocupação com a palavra é de fazer da “linguagem e vida uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade, não vive”. Entretanto, além do idioma, há a forte tendência de espelhar a vida através de imagens utilizando outros tipos de signos que não apenas verbais. Aqui nos reportamos às traduções intersemióticas que vêm de longa data, se observar a diacronia no estudo das artes e suas traduções.

Aristóteles, filósofo do século IV a.C, em sua obra “Poética” (1999, p.37), pregava a “mimese”, que “da maneira, como alguns imitam muitas coisas, expressando-se por traços e cores (pela arte ou pela prática), assim também todas realizam a imitação pelo ritmo, pela linguagem e pela melodia, de modo separado ou combinado”. Segue afirmando que “a poesia é uma imitação pela voz e distingue-se assim das artes plásticas que imitam pela forma e pela cor”. A definição enseja que

Aristóteles estenda a imitação a diferentes formas poéticas: à dança que imita o ritmo [...] Enfim, a arte imita os caracteres as emoções e ações; divide-se em narrativas e dramáticas. (1964, p. 254). Assim, tem-se o embrião das traduções.

Nesse sentido, com maiores especificidades sobre as relações entre as artes encontra-se na “Arte Poética”, de Horácio e seu “Ut Pintura Poiesis” no qual compara essas duas formas artísticas, o que levou a Semônides de Ceos a proferir a frase registrada por Plutarco: “A pintura é poesia muda e a poesia muda é uma pintura falante”. Expressão e autoria lembrada por J.Alexandre Barbosa, no prefácio de “Laokoon Revisitado”, de Aguinaldo José Gonçalves (1994, p.11), obra que comenta o célebre “Laokoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia”, de Gotthold Efraim Lessin (1998).

Lessing (1998, p.9) nos remete ao passado, época do Renascimento e a posição de Leonardo da Vinci que se expressa sobre os efeitos da arte verbal e da visual:

Existe uma proporção entre a imaginação e o efeito, como existe entre a sombra e o corpo que gera a sombra. E a mesma proporção existe entre a poesia e a pintura porque a poesia usa letras para pôr as coisas na imaginação, e a pintura põem-nas efetivamente diante dos olhos de modo que o olho recebe as semelhanças como se elas fossem naturais; e a poesia nos dá o que é natural sem essa similitude e não passa pela vida virtude visual como na pintura.

Da Vinci se coloca a favor da pintura, e à poesia caberia “apenas a sombra do objeto e à pintura caberia a possibilidade de pôr as coisas diante dos olhos como se fosse a própria natureza”. O autor comenta que nesse sentido se estabelece o que em italiano se chama *paragone*, que significa competição, reflexão sobre a *mímese* na arte e o modo de recepção, do médium de cada arte, ou seja, o *paragone* na mídia. Lessing comenta que Da Vinci elogiava ainda a velocidade de recepção da pintura sobre a recepção da poesia. A única coisa que ele admitia era faltar à pintura, os sons; mas também aqui ele não deixava por menos e pontuava: “Portanto, diremos que a poesia é a ciência que melhor serve ao cego e a pintura faz o mesmo ao surdo [...]” (1998, p. 14).

Portanto, através de uma visão diacrônica e sincrônica, constatamos o quanto a tradução constituía uma questão polêmica entre artistas e pensadores. Propondo



os limites entre as artes plásticas e a literatura, Lessing que viveu durante o século XVIII (1729 a 1781), realizou uma análise sobre a questão, “onde os escultores de “Laocoonte” (140 a C), Alexandre de Rodes e os filhos Polidoro e Atenodoro teriam se inspirado; se na tragédia “De Filoctetes”, de Sófocles, produzida para o teatro, ou no poema épico “Eneida”, de Virgílio, ambos da Antigüidade. O autor defende a tese de que os autores teriam se inspirado na “Eneida”, por ser nesta a narrativa mais contundente ao expressar poeticamente a tragédia do sacerdote troiano e seus dois filhos; cego, pela fúria de Minerva que o castigou por ele haver duvidado do cavalo enviado pelos gregos à Tróia, e enlaçado pelas cobras Pórcia e Caribéia, pelo grito de dor com muita veemência no poema, como em: “Ele, ao mesmo tempo, tenta desatar com as mãos, os nós [...] ao mesmo tempo eleva aos astros clamores horrendos; / tal qual é o mugido do touro, ao fugir do altar[...]” (apud GONÇALVES, 1994, p. 44). Estabelece comparações entre as artes e destaca também a possibilidade de ter havido uma fonte mais antiga: Pissandro, poeta grego, e nesse caso, não haveria necessidade de o escultor ter imitado um poeta romano. Ainda assim, Lessing preferiu a versão de que a fonte teria sido mesmo o poema de Virgílio.

A tragédia de “Laocoonte” e sua origem foi tema de obras exegéticas que serviram de referências a outros críticos. Como por exemplo, temos na obra de Gonçalves, referências ao crítico J.J.Winckelmann, em “Reflexões sobre a Imitação das Obras Gregas na Pintura e na Escultura” em que prefere atribuir o modelo a “Filoctetes”, de Sófocles (1994, p.35), pois considera que o poeta Virgílio exagerou no grito, e que “a dor do corpo e a grandeza da alma estão repartidas com igual vigor em toda escultura , e por assim dizer, se equilibram” [...] “Laocoonte” sofre como o “Filoctetes”, declara.

Há ainda no contexto das considerações sobre a tradução, de que o tradutor na modernidade, rima *tradurre* (traduzir, verter), com *introdurre* (introduzir), que a tradução tornou-se um gênero literário enquanto forma de relação de dependência na linha da paródia, da intertextualidade e que o tradutor / introdutor é um leitor muito íntimo do texto, que o conhece bem e ama seus defeitos. “O tradutor é uma voz a mais na nossa cena desterritorializada. Ele quer ser o representante de uma utopia social plurilíngüe” (1998, p. 8). Para o tradutor de “Laocoonte,” Selligmann-Silva, a tradução deve ser definida como a prática de destruir a “aura” preconizada por Benjamin, de “abrir” textos e mostrar as suas entranhas e assim chegarmos ao

cerne da concepção de antropofagia. E continua dizendo que não há mais espaço para a noção de tradução como *belle infidele*, seja do feio ou do sublime. Depois de séculos de domínio do gosto clássico, os pensadores, como por exemplo, Mendelsson, revelaram à humanidade que o melhor modo de tornar algo belo, mais atraente é justamente interrompendo sua beleza (1998, p. 9)

Como vimos, transpondo essas relações comentadas acima entre a poesia e a pintura, para a literatura e o cinema, constatamos que houve grande evolução através da história diacrônica e as sincrônicas dos séculos desses pensadores apontados. As traduções continuam e se por um lado, Lessing observa que o importante é a idéia, ou seja, a *Inventio*, e não sua *Dispositio* ou *Elocutio*, por outro lado temos o pensamento de McLuhan no século XX, de que “os meios são as mensagens”.

Plaza, por sua vez cita em “Tradução Intersemiótica” (Perspectiva, 2003), o lingüísta e pensador Jakobson que definiu os tipos possíveis de tradução, em: *Interlingual, Intralingual e Intersemiótica*. Segundo esse autor, essa transmutação “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou de um sistema de signos para outro, por exemplo, de arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura, ou vice-versa”.

Em Teoria da Comunicação na América Latina, de Verón (apud TORRE, 2001, p. 170), teórico argentino, afirma que a teoria dos discursos tornou-se uma espécie de “epistemologia”, uma metateoria capaz de avaliar os diferentes discursos produzidos num certo tempo em uma sociedade. Cita um trecho proferido, em que coloca seu pensamento de que uma teoria de discursos sociais teria como objetivo a prática discursiva científica através da lingüística. Cita também que é evidente que a lingüística possui meios para compreender suas próprias origens e seu funcionamento como discurso sobre a linguagem. Afirma claramente que o objeto da teoria dos discursos sociais tem um caráter epistemológico. Entretanto, Torre afirma que a aspiração de Verón de construir uma epistemologia empírica materialista, embasada no marxismo e no estruturalismo levou-o a uma teoria analítica denominada metateoria que conserva aspecto reflexivo crítico com incorporações dos teóricos-metodológicos essenciais às propostas de Frege, Peirce e Chomsky.

O primeiro, Frege, nascido na Alemanha, em 1948, elaborou um tratado de Filosofia da Matemática (entre 1869 e 1839), comunga com as idéias de Peirce (1839- 1914) ,considerado o pai dos estudos da Semiologia, e Chomsky, (nascido

na Filadélfia, em 1928) aos 29 anos revoluciona o campo da lingüística com sua gramática generativa, todos eles influenciaram Verón que acabou aderindo à “terceiridade”, proposta por Frege e Peirce, que propiciaram melhor análise dos discursos. Foram inseridos por Verón dois problemas não considerados na fase anterior: a materialidade do sentido, a construção do real na rede da semiose.

O que é semiose? Trata-se de um movimento dos signos/ interpretantes, segundo as idéias peircianas. O signo traz em si o potencial de gerar interpretantes, de gerar significados. Ele gera até outros signos que passam a representar o objeto. O signo deflagra um interpretante. A análise da semiose proporcionará um posicionamento teórico-social no campo da produção de conhecimentos nas ciências sociais – o logocentrismo – no discurso para explicar questões políticas, sociológicas e de comunicação.

Para o autor, nessa perspectiva, as formas são mais concretas com “espaço-temporais” de sentido, como sons, gestos, imagens etc., matérias investidas de sentido pelas determinações de suas condições de produção – importa a materialidade dos sentidos, ligadas à metodologia empírica como condição para produção de teoria científica. Reúne formalismo teórico com a investigação empírica.

Assim, segundo Torres, para Verón, a “teoria dos discursos sociais”, “metateoria”, também se constitui em “teoria operativa” que investiga o “sentido” produzido nas análises do discurso. Essa problemática constituiu-se em sua principal preocupação em estudos realizados ao longo de quarenta anos. Iniciou estudos nesse campo com 53 neuróticos em hospitais de Buenos Aires, durante cinco anos na década de 1960. Nesse período aplicou técnicas semânticas e psiquiátricas para investigar distorções lingüísticas dessas pessoas que pelas características de desvio próprias de seu estado, “ofereciam material a fim de caracterizar estilos de enunciação, tipos de construção sintática, comportamentos interativos com o entrevistador, etc.” Tais características seriam de difícil constatação em pessoas normais (2001, p.171).

Todas as produções lingüísticas levaram o autor a procurar fundamentação na Semiologia, na Lingüística, nas Teorias da Comunicação, na Sociologia, na Psicologia Social. Ao final acabou construindo sua própria teoria entre 1976 e 1980; a proposta do “Sentido como produção discursiva”. Fundamentado em Peirce e Frege, propõe o vínculo teórico-metodológico do signo com o social, com a realidade.

Tal proposta foi aperfeiçoada por volta de 1970, concebendo-a como uma “rede semiótica”, onde as matérias significantes organizam-se em três posições funcionais: operações, discurso, representações. Correspondem ao que Peirce chamou de Interpretante – signo – objeto, ao passo que em Frege a correlação é: sentido – expressão – denotação. Verón estudaria essas partes fragmentariamente para reconstrução do processo. Para ele o sentido tem referência com o social determinada pelas condições produtivas. Os signos teriam um caráter lógico em configurações sociais concretas. Discursos com imagens, sons, textos, ou mesmo cenários.

Para Verón, a cadeia semiótica não opera com objetos, mas com representações dos mesmos. A análise do discurso não visa aos objetos, mas as suas representações discursivas.

Destarte, há que se observarem as seguintes hipóteses: toda produção de sentido é necessariamente social: todo fenômeno social em uma de suas dimensões constitutivas, é um processo de produção de sentido.

O autor situa na prática de pesquisa, a produção de sentido fundamental, o “eixo diretriz como principal organizador das sociedades”. Cita os livros “*Perón o muerte*” e “*Construir el conocimiento*” como exemplos de processos histórico-sociais. “É na semiose que se constrói a realidade social”, sentencia Verón.

Torres, diz concordar que a dimensão semiótica é uma problemática fundamental da teoria sociológica e afirma mais: “que a produção do sentido é uma problemática epistemológica geral das ciências do conhecimento e de cada ciência em particular”.

Portanto, nas construções teóricas de Verón a partir de 1975 [...] seus fundamentos vão se centrando nos modelos de Peirce, Frege e Chomsky, perdendo a abrangência teórica anterior.

Das análises pluridisciplinares passou a condições interdiscursivas de produção, constituídas de: “interações concretas entre suportes humanos dos discursos; sistemas de relações dos produtos significantes com suas condições de produção e com seus efeitos de poder” (2001, p.170).

Torres comenta que essas hipóteses de Verón [...] questionam e enriquecem o pensamento em comunicação social na América Latina... Comenta também que para o estudo teórico em comunicação é muito interessante a proposta “triádica” de Frege: expressão (signo); sentido e denotação. Para Verón, a denotação seria a

representação. Para Frege, o sentido é transubjetivo e a denotação abrange o mundo [...]

Ontologia, lingüística, lógica e Semiótica – sociológica tornam Frege um paradigma teórico-central sistematicamente incorporado por Verón, como discurso-chave das condições de produção sobre uma teoria da discursividade [...]. O sentido situa-se entre a denotação e a representação (não é objeto e nem subjetivo), o signo pertence à ordem do social, e as operações para sua construção constituem-se como construção do real. A expressão (signo), o sentido e a denotação estão presentes na arte cinematográfica e nas artes literárias. Nesse sentido podemos afirmar que o cinema existiu antes do cinema.

Muitos críticos e pensadores afirmam que o cinema é anterior ao cinema, ou seja, tanto na pintura como na literatura já havia sugestões para a movimentação da imagem nesses meios de expressão. Por exemplo, Avellar, em sua obra “O Chão da palavra- cinema e literatura no Brasil” (2007, p.15) cita que Eisenstein criou duas palavras: *cinématisme e imagicité* para se referir a uma qualidade cinematográfica em imagens nem necessariamente visuais: imagens verbais ou puramente mentais, conceituais, presentes em forma de expressão artística até anteriores à invenção do cinematógrafo. Lembra que a pintura fez cinema antes do cinema se nos reportarmos às obras de Cézanne, Kandinsky, Picasso, entre outros. Enfim, que a pintura solucionou questões de montagem antes de o cinema abrir discussão sobre as diferentes técnicas de colar uma imagem ao lado de outra. Também a música, como Stravinsky, que num estúdio de Paris, procurou adequar as músicas aos limites de um disco 78 rotações. Avellar lembra que “no Brasil da década de 1920, os mais cinematográficos de nossos filmes talvez tenham sido os romances modernistas”. (2007, p. 16)

A poesia ou a prosa narrativa dos modernistas semelhantes às tomadas cinematográficas, muitas vezes em mini-capítulos em flashes ligeiros dispostos à maneira cubista ou dadaísta, como em “Memórias Sentimentais de João Miramar”, de Oswald de Andrade, “Macunaíma”, de Mário de Andrade, entre outros. Um dos fatores importante a considerar na tradução das obras literárias para o cinema, é o roteiro. “Ao longo dos anos, Hollywood adquiriu alguns manuscritos maravilhosos e logo os destruiu em seus filmes”, afirma o ator e crítico Jerry Lewis (1971, p. 56, tradução nossa), e acrescenta que uma das razões é porque os produtores contam com falsos criadores, que para satisfazer seus egos transformam o material

adaptando-o a seus gostos. Finalmente o que aparece na tela não representa de modo algum o livro original. Comenta que é raro ver que um bom livro se supere a si mesmo em um filme e isso só sucede quando o diretor e o roteirista compreendem e respeitam profundamente o que o escritor queria dizer. Seu verdadeiro trabalho é projetar em forma cinematográfica as idéias do material original e em seu melhor momento o filme agregará outras dimensões ao texto original [...] com os artifícios cinematográficos que o diretor emprega. Lewis enfatiza que: “encontrar boas obras para converter em filmes, é como encontrar um diamante de cem quilates, não sucede com freqüência”.

Por outro lado, quantas vezes tivemos obras literárias que além de perderem sua “aura”, foram fortemente deturpados pelos roteiristas? Há adaptações que unem duas ou mais obras do mesmo autor em uma mesma película e há outros roteiristas que se utilizam apenas do tema transformando as ações, acrescentando ou reduzindo personagens. Obras consagradas da literatura nem sempre foram bem adaptadas, pois muitas vezes são produzidas sob a pressão de patrocinadores visando ao lucro.

Para Pasolini (apud Avellar, 2007, p. 106) a intervenção de um escritor é uma só: uma invenção estética, dar à palavra uma qualidade expressiva, individual; a de um autor de cinema é dupla: primeiro, uma invenção lingüística, “tirar do caos do mundo visível uma imagem possível para fazer dela um signo lingüístico, depois, uma intervenção como a do escritor, apropriar-se deste signo para uma expressão pessoal.” Pasolini considera o cinema uma construção onírica, um discurso indireto livre!

Assim, na intersecção entre cinema e literatura, encontra-se o roteiro unindo ambas as estruturas, passando de uma forma de expressão para outra. É natural que no roteiro de adaptação de uma obra literária para o cinema, destaque apenas partes do texto e não necessariamente as mais importantes, salienta Avellar (2007, p. 56), e que o roteirista irá analisar os detalhes mais expressivos. E os mais qualificados são aqueles que nos remetem à reflexão acerca daquilo que é visto, “não de uma maneira concreta, presente na tela no exato momento em que é visto, assim como na literatura não basta decodificar à primeira vista os signos lingüísticos”. Stein (apud Avellar, p. 56)

Cinema e literatura não são apenas estas coisas concretas que efetivamente temos diante dos olhos. São a estrutura que organiza o imediatamente visível e também o que se constrói no imaginário estimulado pelo que se movimenta na imagem e na palavra e ao mesmo tempo pelo como se movimentam imagem e palavra.

Avellar considera ainda que “o instante de contato com um filme, com um livro, com uma obra de arte, de um modo geral, é aquele em que descobrimos o “chão”, tal como Manoel de Barros o entende. (apud AVELLAR, p.56)

No achamento do “chão” também foram descobertas as origens do vôo. Assim como o “chão” para a literatura é a imagem flagrada pela objetiva da câmara – o movimento se movendo, passando, fugindo da vista, disperso, descontínuo, indisciplinado, sempre aberto, incompleto, fragmento – assim como o chão da literatura é o que não fica parado, o “chão” do cinema é o organizado, nomeado, enquadrado, concentrado, disciplinado, identificado, finito pela palavra.

Nesse aspecto, Avellar, brinca que “ao passar os olhos pela literatura (eureka!) o cinema descobriu que a imagem não é só “flor da pele”: é também texto. Ela não ilustra o que pensamos com palavras: ela pensa de outra maneira” (2007, p. 56).

Assim, vemos palavra e imagem, meios que interagem, porém com características próprias, de modo que lendo os signos impressos, pensamos em uma imagem que pode não ser a mesma concretizada por outrem em um filme. O filme precisa do texto para conceber uma imagem e a leitura do texto proporciona inúmeras interpretações das quais, uma será convertida em figura.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar as conclusões sobre o presente trabalho, convém reportarmos a um resumo de todos os conteúdos percorridos até aqui. No início propusemo-nos a refletir sobre a origem e a natureza das obras de arte, já que o livro e o cinema constituem-se em arte com linguagens diferentes; para que servem e quais os seus conteúdos. Prosseguimos com a visão de que as artes expressam as realidades da vida de várias formas, de modo a comunicar-se com os indivíduos, daí a sua natureza social. A comunicação e a cultura de massa levadas em consideração no aspecto da reprodutibilidade da obra literária para o cinema e televisão.

Em “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos e “A Hora e Vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa, correlacionando as oposições: leitor e espectador; temos o verbal e o visual; a concentração e o que seria distração, na imagem do cinema, tornam-se emotiva ao espectador ao ver se “dentro da aridez” e hostilidade do ambiente da seca e da opressão pelo meio físico, no primeiro, e a mesma hostilidade na segunda obra ao ver se o espectador em meio aos tiroteios e as lutas de bandoleiros, paralelos a luta interna travada por um homem mau. Matraga trilha um processo de transformação interior, um bandido que procura se regenerar, mas cede aos apelos de suas raízes criadas na admiração pela fúria, coragem e poder dos cangaceiros sobre os pobres caboclos do sertão onde impera a lei dos mais fortes. As agressões verbais e corporais dominam o texto em ambas as mídias.

Ambas as obras consagradas pela crítica literária de todos os tempos, são possuidoras de uma “aura” de valor quase que simbólico das nossas letras. Com o advento das culturas de massa produzidas por aqueles que detêm o poder na produção cultural midiática, era de se esperar as travessias para o cinema. E nesse sentido, lembramos o pensamento de Valéry (1934): “Há em todas as artes uma parte física, que não mais pode ser vista e tratada como o era antes, que não mais pode ser subtraída à intervenção do conhecimento e poderio modernos”.

Vejamos ainda o que diz Barthes (1976, p. 19):

A narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral e escrita, pela imagem fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias: está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na



epopéia, na história, na tragédia, na pantomima, na pintura, [...] no cinema, nas histórias em quadrinhos [...] na conversação.

Transformar uma obra literária em pintura, em desenho ou em filme para o cinema constitui uma espécie de releitura da mente de cada contemplador. Assim também ao lermos um texto descritivo imaginamos a paisagem em formas e cores como se fosse uma tela de cinema, com enquadramento, planos e ângulos de observação. Nesse sentido, por que não transformar o texto literário em roteiro de filme, em narrativa através de imagens, reinventar a obra como um co-autor? Rosa teve e terá muitos co-autores; entre eles, Néelson Pereira dos Santos, por exemplo, quando reuniu em “A terceira Margem do Rio” (1994), vários contos de “Primeiras Estórias”, entre eles: “A Menina de Lá”, “Os irmãos Dagobé”, “Fatalidade” e “Seqüência”, para compor uma história apenas, várias vidas vividas na região rural do sertão mineiro, transpostas para uma cidade satélite de Brasília, mostrando que não importa o tempo nem o espaço, a época em que foram criados, livro (1950) ou filme (1990) e sim que os homens continuam os mesmos com seus eternos defeitos ou virtudes; suas realidades. Histórias criadas em palavras, recriadas em imagens não perderam sua essência de vida. “A Menina de Lá” continua sendo “A Menina de lá” do cinema, marcada pelas cenas em que olhos e mentes apreenderam com o mesmo interesse e emoção podendo representar sempre “A Menina de Cá”, próxima e conhecida do espectador ou do leitor onde quer que ela esteja.

Ao lermos o capítulo de “O Menino mais Velho”, de “Vidas Secas” (RAMOS, 2005, p. 55 - 56) na parte em que ele questiona a mãe sobre o que era o inferno, imaginamos a confusão de Sinhá Vitória que inesperadamente recebe uma pergunta dessas e o menino ao se sentir afastado pela mãe, como reagiu? Na mente, do roteirista esboçam-se as imagens: a mãe trabalhando na cozinha, próxima ao fogão; a aproximação do menino pendurando-se na saia da mãe; ele questiona; Sinhá Vitória falou em espetos e fogueiras; o menino indaga se ela viu; Sinhá Vitória se zangou, aplicou-lhe um “cocorote”; o menino sai indignado; atravessou o terreiro; escondeu-se debaixo das catingueiras murchas, à beira da lagoa vazia; a cachorra Baleia acompanhou-o. Após o ponto final na leitura do livro, o roteirista reinicia tudo retroagindo, montando no papel o seu roteiro. E deste nascem as cenas do filme com as mesmas vidas vividas narradas através da imagem.

É como olhar o sol e imaginá-lo como Monet em “O Sol Levante” (1872), ou vê-lo como Tarsila do Amaral o viu em “Abaporu” (1928) em forma de uma laranja; ou em “Seara Vermelha”, de Jorge Amado (1968, p. 149) “...o sol era vermelho e queimava. Uma poeira de sangue subia pelas ruas, enchia os pulmões...”. Ou em “O Quinze”, de Rachel de Queiroz (1979, p.51) “O sol poente, chamejante, rubro, desaparecia como um afogado, no horizonte próximo”. Ou mesmo no poema de Carlos Drummond de Andrade, “Sol de Vidro”, em “Reunião” (p.32) “Quieto no tempo um lampião / acende as mulheres atrás dos copos [...] / acorda Princesa, é o sol de vidro...” ou como nos *flashes* que Manuel Bandeira “filma” no poema “Madrigal”, em “Estrela da Vida Inteira” (1993, p. 97) “A luz do sol bate na lua / Bate na lua, cai no mar / Do mar acende a face tua / Vem reluzir em teu olhar”... Vejamos como Graciliano Ramos expressa o sol em “Vidas Secas” (2005, p. 119) “...procurou distinguir qualquer coisa diferente da vermelhidão que todos os dias espiava com o coração aos baques...” E o sol na descrição impressionista de “A Hora e Vez de Augusto Matraga”, em “Sagarana”, de Guimarães Rosa (1983, p. 354) “...um sol talqualzinho a bola de enxofre do fundo do pote, marinjava céu acima, num azul de águas sem praias, com luz jogada de um para outro lado, e um desperdício de verdes cá embaixo”...

Da mesma forma como escritores e poetas, um desenhista olha a paisagem e já em sua mente vai traçando as linhas de contorno, retas, curvas, diagonais, os planos que se entrecruzam no ar, as cores, os matizes vão preenchendo o espaço visual, aqui e ali as camadas de ar se interpondo entre os planos, tudo isso vai acontecendo da realidade para a imagem da tela com direito a suprimir ou acrescentar detalhes que lhe impressionam a fim de impressionar o público.

Conforme vimos, o escritor e o poeta pintam com palavras a imagem real ou as cria segundo sua imaginação e não menos formas, luzes e cores surgem nos signos lingüísticos carregados de significação. Vão se formando nas mentes, tão fortes que de repente, “foge” a estrutura, ela torna-se ausente como pensou Lacan (1976, p. 333).

Portanto vemos que verbal e visual podem se aproximar sabendo que tanto Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, como Néelson Pereira dos Santos e Roberto Santos tiveram preocupação com a linguagem literária e cinematográfica de modo a expressar a realidade da cultura brasileira.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor ; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ALMEIDA, Milton J. Educação e cultura. **Revista SESC**, São Paulo; n.2, p.38, set. 2002.
- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- ANTELO, Marcela. **O mundo – O (in) mundo**. Disponível em: <<http://www.wikipedia.org>> Acesso em 20 fev. 2007
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- ARNHEIM, Rudolf. In: **As principais teorias do cinema - Uma introdução**, ANDREW, J. Dudley, Rio de Janeiro: Zahar, 1989. pp. 37 – 216.
- ARRAES, Guel. **Lisbela e o prisioneiro**. Rio de Janeiro: Globo Vídeo. 1 DVD
- AVELLAR, J. Carlos. **O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BALOGH, Ana M. **Conjunções e disjunções: transmutações da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 1996.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Londres; 1976.
- BARTHES, Roland. In: **O demônio da teoria – Literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Humanitas, 2006, p. 101.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras Escolhidas I**, São Paulo, Brasiliense, 1987.
- BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Edusp, 1994, pp. 212 – 227.
- BOORSTIN, Daniel J. Uma história da imagem. In: **No final do século – Reflexões dos maiores pensadores do nosso tempo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998, pp. 278 – 289.
- BOSI, Ecléia. **Cultura de massa e cultura popular leituras de operários**. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1978

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. Convergência. in: **Uma história social da mídia**. De Gutenberg à internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, pp. 270 – 321.

BYSTRINA, Ivan. **Tópico de semiótica da cultura**. Centro Interdisciplinar de pesquisas Semióticas da Cultura e da Mídia PUC – São Paulo: 1995.

CARPENTER, Edmund; MC LUHAN, Marshall. **Explorations in communications an anthology**, Boston, Beacon Press, 1969.

CHARTIER, Roger. **Culture écrite et société**. Paris: Albin Michel, 1996.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria** – Literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2006, pp. 19 – 110.

CUNHA, Fausto (org.) **Antologia cósmica**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1982.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. ABREU, Estela dos S. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEMO, Pedro. **Introdução à metodologia da ciência**. São Paulo, Atlas, 1987.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_ **Ideologia**. Tradução Silvana Vieira, Luiz Carlos Borges. São Paulo: Boitempo, 1997, p. 15.

FABRE, Maurice. **História da comunicação**. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

FLUSSER, Vilém. **O mundo modificado**. Tradução: ABI-SÂMARA, Raquel. Rio de Janeiro: Cosacnaify, 2007.

HABERMAS, Jürgen. O valor da notícia. **Folha de S. Paulo**, São Paulo: Cad. Mais, 27 maio 2007, p.4.

JAKOBSON, Roman. **Linguística poética cinema**. São Paulo, Perspectiva, 1970. Col. Debates

KUBRICK, Stanley. 2001: **Uma odisséia no espaço**. Do conto **The Sentinel**, de Arthur C. Clarke. EUA: Warner, 1968. 1 DVD

LESSING, G.E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Tradução de Marcio Seligmann – Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LEWIS, Jerry. **El ofício de cineasta**. Trad. Esdras Parra. Barcelona: Barral Editores, 1972, PP. 143 – 176.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

LÓTMAN, Iúri. **La semiosfera**. Madrid: Rogar S.A., 1996.

LÓTMAN, Iúri; USPENSKII; IVANÓV, V. **Ensaio de Semiótica Soviética**. Tradução de Victória Navas e Salvato Telles de Menezes. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, pp. 27 – 35.

LUKÁCS, Georg. **Marxismo e teoria da literatura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho, Rio de Janeiro, 1968.

LURIA, Alexandr R. **Pensamentos e linguagem**. Tradução de Viana Miriam Lichtenstein e Mário Corso. Porto Alegre, Artmed, 1986.

MALRAUX, André. In: **A linguagem cinematográfica**. MARTIN, Marcel. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 14.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINO, Luiz. In **Teorias da comunicação (Cap. 1)**. Petrópolis-RJ, Vozes, 2001.

MATOS, Olgária. **Discretas esperanças** - Reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

MITRY, J. in: **As principais teorias do cinema** – Uma introdução, ANDREW, J. D. Rio de Janeiro: Zahar, 1976, p. 36.

MC LUHAN, Marshal. **A galáxia de Gutenberg**. São Paulo, Nacional, 1972

MORAIS, Osvando J. **Grande Sertão: Veredas** - O Romance Transformado. São Paulo: EDUSP/ FAPESP, 2000.

MUNSTERBERG, Hugo. in: **As principais teorias do cinema** – Uma introdução, ANDREW, J. D. Rio de Janeiro: Zahar, 1976, pp. 24 – 36.

NEITZEL, Adair de Aguiar; **Glauber Rocha e Guimarães Rosa: Entre Deus e o diabo**. 2001 Dissertação (Mestrado e Educação) Universidade Federaç de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2001.

NETO, João Cabral de Melo. **Quaderna**. Rio de Janeiro. José Olímpio, 1960.

PANOFSKY, Erwin. Estilo e meio no filme. In: **Teoria da cultura de massa**. LIMA, Luiz Costa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, pp. 345 - 364

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo, Perspectiva, 1977 Col. Estudos 46.

PLATÃO. **A República**. Tradução: PEREIRA, M. Helena da R. São Paulo: Fundação Calouste Gulbenkian, s/d.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo, Perspectiva, 2003.

PLEKHANOV, **A arte e a vida social**. Tradução Eduardo Sucupira Filho. São Paulo: Brasiliense, 1969.

PORTO, Mauro P. Pesquisa sobre a recepção e efeitos da mídia. In: XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte, MG, 2003. **Caderno de Resumos**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2003, p.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 98ª edição. Rio de Janeiro, Record, 2005.

REIMÃO, Sandra L.A. de A. **Livros e televisão: correlações**. São Paulo: Ateliê, 2004

REIMÃO, Sandra. Leitores e Telespectadores. Ensaio Centro de Comunicação e Artes da UMESP. Universidade Metodista de São Paulo, In: **Leitura Teoria & Prática**. ALB Ass de Lei do Brasil. Ed. Mercado Aberto nº 33 Junho 1999.

ROSA, Guimarães. A hora e vez de Augusto Matraga. In: **Sagarana**. 27ª edição. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1983.

RUDOLF, Arnheim. In: ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem, cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTOS, Néelson P. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Herbert Richers, 1963. 1 DVD

SANTOS, Roberto. **A Hora e vez de Augusto Matraga**. Cuba: 1965. 1 DVD

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. São Paulo. Cultrix, 1957.

SCHETTINO, Paulo B.C. **Diálogo sobre a tecnologia do cinema brasileiro**. São Paulo: Ateliê, 2007, p. 33.

\_\_\_\_\_. **Dois vezes Guimarães Rosa no cinema brasileiro**. FACOM, revista nº 17, p.47, 1º semestre de 2007.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979. Col. Debates nº 162.

SILVA, Humberto Pereira da. **Trópico**, São Paulo: 2006. disponível em <<http://www.>> Acesso em 24 abr. 2006.

TOLSTÓI, León. **O que é a arte?** Tradução de Yolanda Steidl de Toledo e Jun Jung Im. São Paulo: Experimento, 1994.

TROTSKY, Leon. A escola formalista e o marxismo. In: **Teoria da literatura-formalistas russos**. Porto Alegre, Globo, 1973.

USPENSKIJ, Boris A. Semiótica da arte In: **Ensaio de semiótica soviética**. Tradução de Victoria Navas e Salvato Teles de Menezes Lisboa. Livros Horizonte, 1981.

VALERY, Paul. A invention estherique. In: **Ouvres I**, Paris: Gallimard, 1957, pp. 207 – 222.

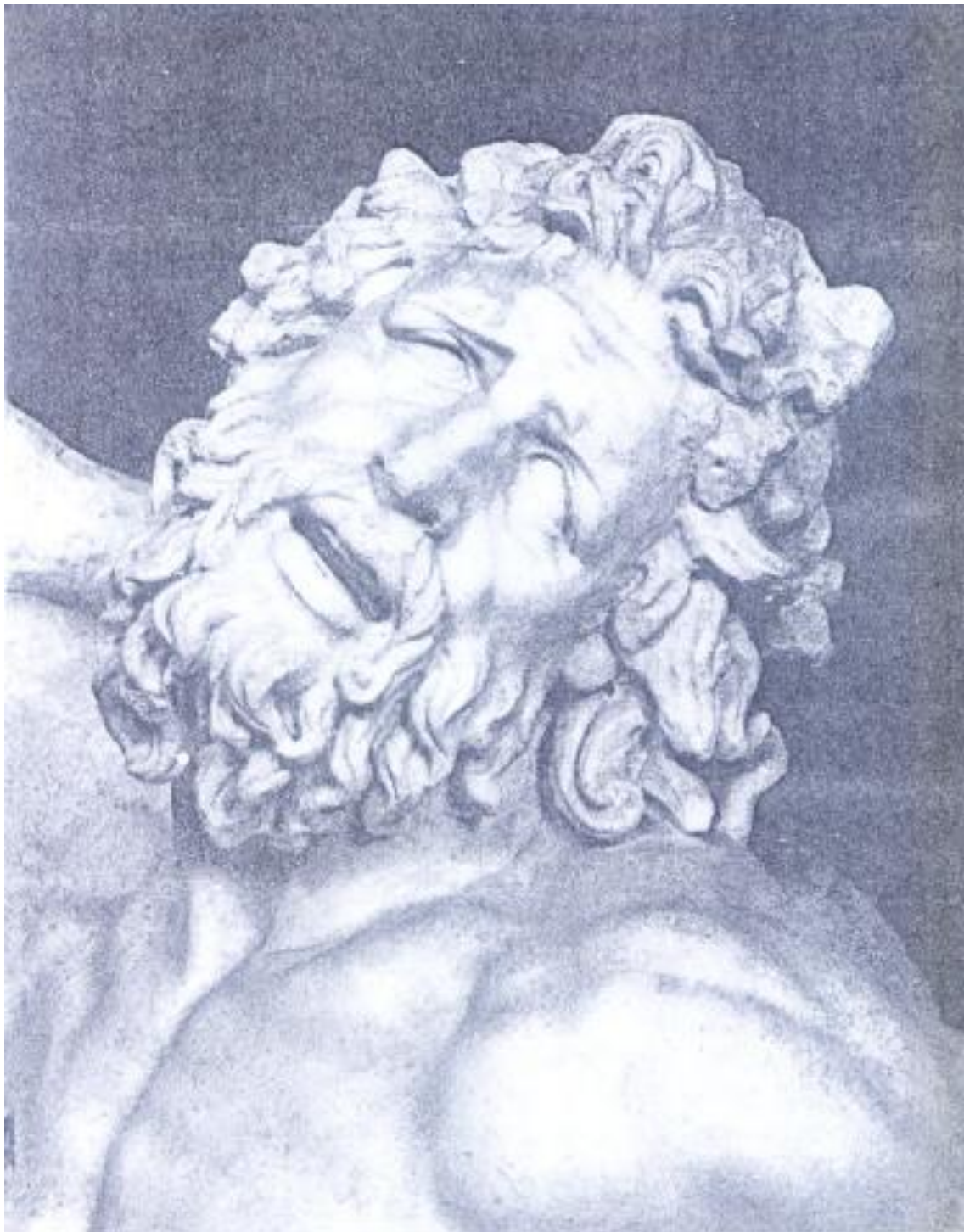
VALERY, Paul. In: **A linguagem cinematográfica**. MARTIN, Marcel. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 20.

ZEFFIRELLI, Franco. **Chá com Mussolini**. Local: EUA, Universal Pictures, 1999. 1 DVD

**ANEXOS****A – Laocoonte - clássico**

“Laocoonte” e seus filhos. Escultores: Alexandre de Rodes e os filhos Polidoro e Atenodoro. (140 a.C)



**B – Laocoonte expressão do rosto**

**C – Laocoonte barroco**

Pintura: El Greco (1610 – 1614)

**D – Vidas Secas, cena do filme**

**E – A Hora e Vez de Augusto Matraga, cena do filme**

