

FOUAD CAMARGO ABOUD MATUCK

Docweb: análise do documentário on-line
HayMotivo.com

Bauru
2009

Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação
Programa de Pós-graduação em Comunicação Midiática

Docweb: análise do documentário on-line
HayMotivo.com

Dissertação de Mestrado apresentada por Fouad Camargo Abboud Matuck ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Área de Concentração: Comunicação Midiática. Linha de Pesquisa: Produção de Sentido na Comunicação Midiática, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - *Campus* de Bauru (SP) -, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Comunicação Midiática, desenvolvida sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz.

Bauru
2009

Matuck, Fouad Camargo Abboud.

Docweb: análise do documentário on-line
HayMotivo.com / Fouad Camargo Abboud Matuck, 2009.
192 f. : il.

Orientadora: Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz

Dissertação (Mestrado)-Universidade Estadual
Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação, Bauru, 2009

1. Documentário. 2. Internet. 3. Produção
independente. 4. Práticas semióticas. I. Universidade
Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação. II. Título.

Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação
Programa de Pós-graduação em Comunicação Midiática

Docweb: análise do documentário on-line
HayMotivo.com

Orientando:

Fouad Camargo Abboud Matuck

Orientadora e presidente da banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz

Instituição: UNESP – Bauru

Membros da banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Mariza Bianconcini Teixeira Mendes

Instituição: UNESP – Araraquara

Prof.^a Dr.^a Nelyse Aparecida Melro Salzedas

Instituição: UNESP – Bauru

Dedicatória

À minha irmã Laila Matuck (*in memorium*), que em árabe significa Noite de Festa.
Muitas foram as noites que burlamos o sistema de casa e festejamos a sétima arte juntos,
assistindo e discutindo filmes. Foi quando tudo começou.

Agradecimentos

À Fapesp, pela bolsa de estudos concedida que permitiu dedicar-me a esta pesquisa, e pelas palavras tão motivadoras do parecerista no relatório parcial: “O bolsista cumpriu, com êxito, os itens acadêmicos atinentes ao período, tendo ido, por certo, além do contratado”.

À professora Maria Lúcia Vissotto, por agregar novas teorias e conhecimentos à minha formação, e também pela amizade e paciência durante este processo.

À professora Nelyse Salzedas, que sempre me aconselhou o diálogo e a disciplina para produzir com eficiência.

À professora Mariza Bianconcini, que sempre se interessou por este objeto de pesquisa, tecendo comentários pertinentes e motivadores.

À minha avó, Esther Matuck, amiga e companheira, que sempre me transmitiu confiança e ensinou-me a elegância.

À minha mãe, Sandra Matuck, que sempre me guiou com amor e otimismo e ensinou-me a elegância de ser simples.

Ao Anderson Luiz de Oliveira, meu companheiro e amigo, que desde 2007 traz alegria e sonhos à minha vida.

À Tânia Ferrarin, que foi mais que uma “irmã de orientação”. Os projetos valem a pena quando eles trazem a nossas vidas pessoas que valem a pena.

À Bianca Banzato, Geovana Martin, Natália Martinelli, Marisa Sei, Rafael Pedroso, Carla Meassi, Roberta Danielle Silva, Fábio Polato, Michele Santos, Rodrigo e Eloize Ferrarezzi, Cidinha, Roberta Fabron, Ana Cristina Biondo Salomão, Lucas Scaliza, Luana Ibeli, Aline Scaravelli, Tacia e Talita Mota: amigos-irmãos que ouviram todos os “motivos” do mundo para eu persistir e realizar este sonho.

Aos bons amigos da “velha-guarda”: Rose Almeida, Rosana e Daniela Fecho, Gabriela e Luana Moreira, Maria Zenaide Fernandes, Fátima Mascarenhas e Tereza Carvalho de Mello.

À minha família.

RESUMO

Este trabalho analisa a coletânea de vídeos *HayMotivo.com*, definida como documentário online (docweb), a partir do conceito e da abordagem histórica do documentário como gênero, seus limites com o cinema de ficção e sua migração para o ambiente web. Depois de descrito e contextualizado, *HayMotivo.com* é analisado na perspectiva englobante, a partir da aplicação do percurso gerativo do plano da expressão, de Jacques Fontanille, que permite explicitar a integração dos níveis de pertinência semiótica, enfatizando o *objeto-suporte* (internet) e as *práticas* e *estratégias* (técnicas audiovisuais utilizadas). Comprovado que *HayMotivo.com* representa uma nova *prática* de produção de documentário em ambiente web, escolhemos quatro vídeos, *corpus* desta pesquisa, para analisar numa perspectiva englobada: *Español para extranjeros*, *Soledad*, *Kontrastasun* e *Catequesis*. A aplicação do percurso gerativo do plano do conteúdo, de A. J. Greimas, permite uma análise mais fina, ao evidenciar os semas recorrentes e as oposições no nível profundo, os papéis actanciais e os objetos-valor no nível narrativo e as figuras, os temas e as marcas de enunciação e simulacros, no nível discursivo. A pesquisa teórica e a análise comparativa revelaram outros aspectos que foram explicitados com a aplicação de alguns conceitos da gramática tensiva de Claude Zilberberg. Condensadas no *Quadro de Categorias*, as práticas e estratégias de *HayMotivo.com* serviram de alicerce para nosso exercício prático, a produção do docweb experimental *Brincadeira de criança*, publicado no *Youtube.com*, que representa o resultado principal de nossa pesquisa: a passagem da teoria à prática.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário; Internet; Produção independente; Práticas semióticas; Semiótica francesa.

ABSTRACT

This work analyses the collection of videos *HayMotivo.com*, defined as an online documentary (docweb), from the concept and historical approach of documentary as a genre, its borderline with fiction cinema and its migration to the web environment. After it is described and contextualized, *HayMotivo.com* is analyzed in a comprehensive perspective, through the use of the generative process of the expression plan, by Jacques Fontanille, which allows to make explicit the integration of the levels of semiotic pertinence, emphasizing the *support-object* (internet) as the *practices* and *strategies* (audiovisual techniques used). Once it has been proved that *HayMotivo.com* represents a new practice for the production of documentaries in the web, we chose four videos, corpus of this research, to analyze in an enclosed perspective: *Español para extranjeros*, *Soledad*, *Kontrastasun* and *Catequesis*. The use of the generative process of the content plan, by A. J. Greimas, allows for a finer analysis, by evidencing recurring semes and deep level oppositions, actant roles and value objects in the narrative level and the pictures, themes and enunciation marks and simulacrum, in discourse level. The theoretical research and the comparative analysis revealed other aspects which have been explicated through the use of some concepts of the tensive grammar by Claude Zilberberg. Condensed in the *Category Table*, the practices and strategies of *HayMotivo.com* served as basis for our practical exercise, the production of the experimental docweb “*Brincadeira de criança*” (Child play), published on *Youtube.com*, which represents the main result of our research: the passing from theory to practice.

KEY-WORDS: Documentary; Internet; Independent production; Semiotic practices; French semiotics.

RESUMEN

Este trabajo analiza la colección de videos *HayMotivo.com*, definida como un cine documental on-line (docweb), a partir del concepto y del abordaje histórico del cine documental como género, sus límites con relación al cine de ficción y su migración al ambiente web. Después de descripto y contextualizado, *HayMotivo.com* es analizado desde la perspectiva englobante, aplicándose el recorrido generativo del plano de la expresión, de Jacques Fontanille, que posibilita explicitar la integración de los niveles de pertinencia semiótica, con énfasis en el *objeto-soporte* (internet) y en las *prácticas y estrategias* (técnicas audiovisuales utilizadas). Comprobado que *HayMotivo.com* representa una nueva *práctica* de producción de cine documental en ambiente web, elegimos cuatro videos, *corpus* de esta investigación, para analizarlos desde una perspectiva englobada: Español para extranjeros, Soledad, Kontrastusun y Catequesis. La aplicación del recorrido generativo del plano del contenido, de A. J. Greimas, propicia un análisis más refinado, al evidenciar los semas recurrentes y las oposiciones en el nivel profundo, los roles de los actuantes y los objetos de valor en el nivel narrativo y las figuras, los temas y las huellas de enunciación y simulacros, en el nivel discursivo. La investigación teórica y el análisis comparativo revelaron otros aspectos que se explicitaron con la aplicación de algunos conceptos de la gramática tensiva de Claude Zilberberg. Condensadas en el *Cuadro de Categorías*, las prácticas y estrategias de *HayMotivo.com* nos sirvieron como referencial para nuestro ejercicio práctico, la producción del docweb experimental *Brincadeira de criança* (Juego de niños), publicado en *Youtube.com*, que representa el resultado principal de nuestra investigación: el pasaje de la teoría a la práctica.

PALABRAS CLAVE: Cine documental; Internet; Producción independiente; Prácticas semióticas; Semiótica francesa.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 - O GÊNERO DOCUMENTÁRIO.....	23
1.1. Por uma definição.....	24
1.2. O documentário no Brasil.....	28
1.3. Documentário e ficção.....	45
1.4. Migração digital.....	51
CAPÍTULO 2 - <i>HAYMOTIVO.COM</i> COMO PRÁTICA SEMIÓTICA.....	60
2.1. Descrição.....	61
2.2. O Contexto.....	74
2.3. Uma nova prática.....	78
CAPÍTULO 3 - ESTUDO DE CASOS.....	93
3.1. Análise de <i>Español para extranjeros</i>	97
3.2. Análise de <i>Soledad</i>	116
3.3. Análise de <i>Kontrastasan</i>	130
3.4. Análise de <i>Catequesis</i>	145
CAPÍTULO 4 - DA TEORIA À PRÁTICA.....	156
4.1. Comparação dos vídeos analisados.....	156
4.2. Quadro de categorias.....	168
4.3. Produção do vídeo <i>Brincadeira de criança</i>	170
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	185
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	190

Estoy orgulloso de ellos, estoy orgulloso de ser un director español. Esta película [HayMotivo] es un gesto, una patada a los genitales del partido que está en el poder. Es una iniciativa maravillosa, absolutamente necesaria y legítima. Lo que más me ha gustado es que los directores han cogido la realidad y la han puesto tal cual, mostrando la fuerza demoledora de imágenes que hemos visto

Pedro Almodóvar¹

A Web torna-se uma figura de utopia, de uma sociedade onde os homens são livres, capazes de se emancipar por eles mesmos. Nada disso é falso e corresponde ao espírito de nossa época, que valoriza a liberdade individual, em um momento no qual não há muito mais terrenos para aventuras, nem de evasões a serem oferecidas às novas gerações. As novas tecnologias constituem incontestavelmente um espaço de abertura, um faroeste, uma referência à utopia. E é essencial que se preserve isto

Dominique Wolton²

INTRODUÇÃO

A escolha do documentário on-line *HayMotivo.com* como objeto desta pesquisa se deu por seu caráter inovador. Trata-se de um projeto arrojado e inusitado que reuniu 33 famosos diretores espanhóis, cada um realizando seu próprio vídeo de curta duração (em média três minutos), totalizando os 33 vídeos que compõem a coletânea (produzidos em tempo recorde, 29 dias), com a finalidade de apontar os motivos do descontentamento generalizado da sociedade espanhola. Ao afirmar, pelo próprio título, que “há motivo”, cada diretor tomou um tema da atualidade para denunciar os problemas da sociedade globalizada e principalmente a injustiça social decorrente da política neoliberal do Primeiro Ministro José María Aznar, que governou a Espanha de 2000 a 2004, não cumprindo a plataforma de campanha prometida no período eleitoral.

O Governo Aznar deixou de cumprir metas no setor da saúde, educação e bem-estar social. As diversas reformas no setor da previdência, acompanhadas de “arrocho salarial”, degradaram a qualidade de vida da classe trabalhadora e dos aposentados e pensionistas. O custo de vida subiu muito, a perda do poder aquisitivo empobreceu toda a sociedade,

¹ Em entrevista ao jornal *El País* em 06/03/2004.

² WOLTON, 2003, p. 86.

principalmente após a inserção da Espanha na União Européia e a consequente transição cambial da *peseta* para o euro.

De modo geral, boa parte dos vídeos de *HayMotivo* tratam desses fatores, como *Soledad*, *La levedad de los carritos de compras*, *Mis 30 euros*, dentre outros. Outros vídeos abordam temas recorrentes da crise que atinge as sociedades capitalistas ocidentais, tais como: a xenofobia, os problemas ambientais, o desemprego, a fome, a violência contra as mulheres, a adoção de crianças por casais homossexuais, a manipulação da informação pela mídia, etc. No entanto, o estopim para a elaboração de *HayMotivo* parece ter sido a política irracional do PP, partido do direitista José María Aznar, ao firmar uma aliança com os Estados Unidos no contexto da invasão do Iraque. Os atentados de 11 de março de 2004, na estação ferroviária de *Atocha*, em Madrid, que mataram 192 pessoas e deixaram mais de 1800 feridos, estão diretamente vinculados a essa aliança. Alguns meios de comunicação locais e a comunidade internacional tentaram responsabilizar a organização Al Qaeda pelos atentados. O então Primeiro Ministro Aznar “defendeu-se” dizendo tratar-se de terrorismo basco. De qualquer forma, o terror e o medo instauraram-se na Espanha, e a população civil pagava o preço (com a própria vida) por decisões políticas tomadas à margem da opinião pública. Como consequência, o partido socialista de oposição, PSOE (Partido Obreiro Espanhol), ganha a eleição seguinte e assume o poder em 17 de abril de 2004, elegendo José Luiz Zapatero Primeiro Ministro.

A vitória do PSOE na Espanha foi constantemente associada à publicação do documentário *HayMotivo.com*, pois a inauguração do site do documentário ocorreu dia 05 de março de 2004, poucos dias antes do atentado e das eleições presidenciais da Espanha, que ocorreram no dia 14 do mesmo mês. Após os atentados de Madrid de 11 de março, o interesse por *HayMotivo* cresceu na sociedade espanhola e despertou a atenção de outras pessoas em todo mundo, já que os vídeos estavam postados em um site³ que permitia o acesso de qualquer usuário da internet.

Na Espanha, houve até uma convocação extraordinária dos diretores da TVE (a maior rede de televisão pública espanhola) para decidirem pela veiculação ou não do documentário, o que acabou não ocorrendo, provavelmente por pressão do governo de Aznar, até então ainda

³ Dos 33 vídeos de *HayMotivo*, apenas o último, denominado *Epílogo*, foi realizado após os atentados de Madrid de 11 de março, pois apresenta cenas dos atentados divulgadas nos telejornais. O conteúdo do vídeo é uma resposta às acusações reducionistas de que o documentário era apenas propaganda política do PSOE. Não encontramos dados sobre a data precisa da inclusão do *Epílogo*. O suporte (internet) justifica essa mobilidade e dificuldade de precisão. Ainda que o título *HayMotivo* já existisse antes, após os atentados e a publicação do *Epílogo*, o nome do documentário ganhou mais coerência e força no contexto espanhol.

Primeiro Ministro da Espanha⁴. Mesmo sem o apoio da TVE, *HayMotivo* passou a ser cada vez mais acessado na internet, no próprio domínio (ponto com) do documentário, como também nas páginas da web de jornais impressos de grande importância na Espanha, como *El País* e *El Mundo*, que construíram uma seção especial em seus diários virtuais para explicar e exibir *HayMotivo.com*, principalmente após os atentados de 11 de março.

Além disso, os 33 produtores/diretores distribuíram gratuitamente DVDs do documentário, incitando a publicação e a discussão do que ali era veiculado, em outros canais de TV, salas de cinema alternativo e espaços universitários. Dessa forma, podemos considerar *HayMotivo.com* como um documentário político que marca com muita clareza a potencialidade comunicativa que a produção audiovisual alternativa pode alcançar na política interna de um país, no caso a Espanha.

Além dessa importância política, *HayMotivo* reúne algumas características que provavelmente facilitaram sua circulação, atraindo, num crescente, mais telespectadores/internautas. Sua difusão no ambiente web permite ao internauta fazer uma leitura dos vídeos de forma livre, dinâmica e não convencional. Em muitos casos, um mesmo problema da Espanha contemporânea é abordado em mais de um vídeo. Tanto no domínio ponto com do documentário, como nos sites hospedeiros (*El País*, *El Mundo*), o design de interface da página de *HayMotivo* (*homepage* do documentário) apresenta a mesma estrutura: um *take*⁵ do vídeo, seguido de um resumo do mesmo. Dessa forma, o internauta tem a liberdade de escolher a ordem em que quer assistir aos vídeos, construindo seu próprio percurso de leitura de acordo com a abordagem que melhor lhe convier, seja pela escolha do diretor e/ou atores (já que se tratam de diretores e atores famosos no contexto espanhol), seja pelo resumo que sintetiza a angulação jornalística contemplada pelo tema, seja por questões estéticas, no caso, vinculadas ao *take* selecionado, que representa uma parte do todo a ser exibido. Dificilmente o internauta assistirá a todos os vídeos da coletânea. Mas ao clicar e fazer sua escolha, ele está construindo sua própria leitura de *HayMotivo*. É como se, para cada internauta, tivesse sido construído um *HayMotivo* diferente.

Podemos considerá-lo um texto polifônico⁶, no qual coexistem várias vozes para denunciar em uníssono os problemas da sociedade espanhola. Um texto original, singular,

⁴ Na televisão espanhola o documentário foi exibido em canais de menor audiência: o Canal Sur, a TV3 e a ETB.

⁵ Uma imagem congelada, como uma fotografia, considerada a mais importante ou que resume o conteúdo do vídeo.

⁶ O conceito de polifonia foi introduzido nas Ciências da Linguagem por Bakhtin, ao se debruçar sobre a obra de Dostoiévski. A maior característica da poética *dostoiévskiana* é a elaboração de uma variedade de romance para o qual Bakhtin reivindica o *status* de romance polifônico. Bakhtin usa o conceito de polifonia para definir esse

pois na literatura audiovisual, não temos nenhum caso de produção de documentário que reúna 33 perspectivas diferentes ou angulações diferenciais em cada vídeo, reunidas num mesmo e único projeto. A riqueza do documentário está, justamente, na particularização dos temas, no tratamento artístico da pauta, no estilo que varia de autor para autor, todos juntos, reunidos em uma mesma editoria e com o mesmo propósito: denunciar os motivos do descontentamento generalizado decorrente da injustiça social em uma sociedade globalizada e neoliberal.

A migração de *HayMotivo* para o ambiente web possibilitou agregar novas potencialidades ao gênero documentário. A internet garante maior abrangência e divulgação, pois a “disseminação” (como um vírus) de tudo que é veiculado no ambiente web, em nosso caso, o fato de disponibilizar os vídeos de *HayMotivo* em outros sites hospedeiros, garante seu alcance maior e sua perenidade. Tal perenidade é fundamental para a pesquisa de futuros realizadores de documentário ou de pesquisadores da área, tanto para a aquisição de repertório, como para a formação de banco de dados, pois a organização de dados virtuais é uma das grandes preocupações atuais das pesquisas em Comunicação.

O próprio formato de *HayMotivo* parece adequar-se às práticas da internet. O sistema democrático e inédito de produção (reunião de 33 diretores/produtores), a necessidade de concisão (duração média de 3 minutos) e a forma de armazenamento (vídeos independentes) atendem às características da sociedade em redes, articulada pela velocidade e instantaneidade, imprescindíveis ao objeto-suporte em que se insere, o ambiente web. A estética da fragmentação⁷, tão cara ao usuário internauta, reside na própria fragmentação do documentário em 33 vídeos de leitura independente. A complexidade artística da maioria dos vídeos parece querer demonstrar a potencialidade do ambiente web, constituído em sua maioria de vídeos caseiros, mal produzidos, considerados lixo, para muitos. O contrário acontece em *HayMotivo*.

Grande parte dos diretores/produtores lançou mão de recursos altamente sofisticados. No tratamento dos temas, utilizaram figuras de linguagem, tais como a antítese, o paradoxo, a anáfora, e principalmente a concessão. Na montagem e na edição, os jogos de planos (plano detalhe, plano médio, plano geral, *close-up* e *super close-up*), combinações de estilos distintos

tipo de romance que se contrapõe ao romance monológico. O fato, no entanto, de coexistir uma multiplicidade de vozes na obra do romancista russo, não significa, para Bakhtin, que tais vozes se subordinam umas às outras, mas se mostram “independentes e imiscíveis”, o que o faz ressaltá-las como uma “autêntica polifonia” (BAKHTIN, 2002, p. 04).

⁷ A estética da fragmentação em *HayMotivo* configura-se no seu design de interface com os 33 vídeos dispostos quadro a quadro, passíveis de clique e subsequente navegação.

de áudio (som ambiente, trilha sonora instrumental, silêncio, etc.), tomadas panorâmicas, *top-tables*⁸, dentre outros.

Ainda que todo texto audiovisual trabalhe com a multiplicidade de linguagens, o modo não convencional, diríamos mesmo, artístico, de realizar essa combinação em *HayMotivo* envolve a economia de linguagem, técnicas de gravação e edição poéticas, presença de figuras de linguagem que estabelecem oposições violentas, capazes de prender a atenção do internauta/telespectador. Cada vídeo de *HayMotivo.com* toca a sensibilidade de seu telespectador, suscitando combinações sensoriais inusitadas.

“La fuerza demoledora de imágenes que hemos visto” e “una patada a los genitales del partido que está en el poder” nas palavras de Almodóvar na epígrafe, evidenciam a possibilidade de a arte estar a serviço de mudanças sociais e políticas de um país. Do mesmo modo, considerar a web como “um espaço de abertura”, “uma sociedade onde os homens são livres, capazes de se emancipar por eles mesmos” nas palavras de Wolton, amplia ainda mais as potencialidades do nosso objeto, justificando a escolha de *HayMotivo.com* para um estudo aprofundado no nível desta dissertação.

Apontada a importância e o valor artístico de *HayMotivo.com*, que justifica nossa escolha, surge o primeiro grande desafio: como analisá-lo? O projeto inicial contemplava a teoria da Análise do discurso (AD) para a análise dos vídeos. Acreditávamos encontrar instrumentos de análise na própria literatura do audiovisual. No entanto, nenhuma das duas opções foi suficiente quando começamos a “desconstruir” o primeiro vídeo *Español para extranjeros*. Tal como um exercício de anatomia necessário, estávamos diante de um objeto complexo, que contrapunha imagens e sons de forma paradoxal, jogava com tomadas (abertas vs fechadas), rompia com os padrões. A AD possibilitava a análise do contexto da enunciação e suas implicações ideológicas que, em nosso material, são expressas e tão evidentes. A literatura do audiovisual limitava-se a descrições técnicas de filmes documentários. Como alternativa, recorreremos a leituras de análises psicológicas e psicanalíticas de filmes que, por sua vez, mostraram-se superficiais, muitas vezes apenas parafraseando o enredo do filme, sem evidenciar a riqueza da construção textual em toda sua potencialidade.

Foi quando fomos apresentados à teoria semiótica francesa (SF), preconizada por Greimas e seus seguidores, que apresenta um arcabouço dividido em três níveis que conduzem o exercício de leitura do texto. Utilizada há alguns anos como ferramenta eficaz

⁸ O *top-table* é uma técnica de filmagem utilizada para gravar documentos, livros, fotografias, etc, apoiados em um suporte fixo, como uma mesa por exemplo.

para a análise textual, os desdobramentos da SF conseguem abarcar também o não-verbal, propiciando ao analista investigar o texto audiovisual, sincrético por natureza. Por outro lado, estávamos diante de um material extenso (33 vídeos que totalizam quase 100 horas de exibição). Analisar a todos com o mesmo rigor científico demandaria tempo imensurável. Essa questão também foi resolvida pela adoção da SF, que aconselha a delimitação de um *corpus*, isto é, o método exige uma amostragem significativa que represente o todo. Dessa maneira, reconhecemos a importância das contribuições da AD, da literatura audiovisual e das leituras psicanalíticas para a análise de filmes documentário, mas por uma opção metodológica elegemos a SF para o desenvolvimento de nosso projeto por considerá-la mais adequada ao nosso intento. Essa escolha também se justifica pela tradição da Unesp de Bauru no desenvolvimento de estudos teóricos e publicações na área de semiótica da comunicação, vinculados principalmente ao Grupo de Estudos Semióticos em Comunicação - GESCom⁹, sediado na mesma universidade, liderado pela orientadora dessa pesquisa, ao qual sou integrante desde 2007.

Assim, selecionamos quatro vídeos, que parecem representar com justiça as qualidades da coletânea *HayMotivo.com*, como *corpus* de nossa pesquisa. Focalizando problemas diferentes e empregando técnicas inusitadas de construção, esses vídeos permitem conhecer melhor a realidade sócio-política espanhola, ao mesmo tempo em que evidenciam problemas próximos de nossa própria realidade. Os vídeos são: 1. *Español para extranejeros*, 2. *Soledad*, 3. *Kontrastasun* e 4. *Catequesis*¹⁰.

Essa escolha se deu por dois motivos. O primeiro refere-se à complexidade de recursos técnicos e artísticos combinados nesses vídeos, essencialmente poéticos e de plasticidade incontestáveis. O segundo motivo é de ordem temática. Os problemas abordados, tais como a xenofobia, o abandono e a solidão, o terrorismo e a pedofilia são temas universais que interessam a todos os cidadãos do mundo. Dessa forma, realizamos uma seleção de ordem qualitativa dos vídeos (recursos técnicos e temáticos), procurando demonstrar o que há de mais sofisticado e inovador em *HayMotivo.com*.

Após a delimitação do *corpus*, surgiu um segundo desafio: conhecer e conseguir aplicar a teoria semiótica em um prazo de tempo curto (dois anos e meio), somando-se todas as atividades acadêmicas obrigatórias do Programa de Pós-graduação em Comunicação

⁹ Grupo de Estudos Semióticos em Comunicação, Unesp, *campus* de Bauru.

¹⁰ Os quatro vídeos estão gravados no DVD colocado como encarte da dissertação.

Midiática. Empreitada a mais difícil, que exigiu muita leitura, fichamento, participação em grupo de estudos, exercícios práticos e diálogo constante com a orientadora desta pesquisa.

Apesar de sermos apenas um aprendiz de semiótica, conseguimos realizar uma aplicação da teoria na leitura de *Español para extranjeros*, trabalho apresentado no INTERCOM 2007 e publicado em seus Anais¹¹. Entretanto, essa análise priorizava o enunciado, abordando-o do ponto de vista do conteúdo. O terceiro desafio seria aplicar com segurança tal teoria em um objeto audiovisual tão complexo como os vídeos de *HayMotivo*.

Toda bibliografia semiótica que apresenta aplicações práticas disponível em língua portuguesa trata de textos literários, jornalísticos, obras de arte, histórias em quadrinho. Salvo alguns trabalhos da orientadora dessa pesquisa, que contribuíram para o desenvolvimento desta dissertação, há poucos trabalhos de análise semiótica que tratam do texto audiovisual. Nosso amadurecimento com a teoria se deu, sobretudo nas reuniões do GESCom, então liderado por nossa orientadora, no qual certos conceitos novos de semioticistas atuais (Claude Zilberberg e Jacques Fontanille) eram apresentados, ao mesmo tempo em que apresentávamos nossas análises, sempre acompanhadas por críticas construtivas e dúvidas que instigavam a pesquisa coletiva do grupo. Nossas análises de vídeos, cada vez mais bem elaboradas, resultaram em apresentações durante eventos de repercussão nacional e internacional¹², assim como em uma publicação em revista especializada¹³.

Em meados de 2007, nossa orientadora apresentou-nos os *níveis de pertinência semiótica*, ou seja, o percurso gerativo do plano da expressão (FONTANILLE, 2008), que levou-nos a “arriscar” sua aplicação em nossa pesquisa, na tentativa de resolver problemas

¹¹ Congresso promovido pela Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, realizado em Santos, SP, 2007. O artigo pode ser acessado no seguinte endereço:

<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0437-2.pdf>

¹² A leitura semiótica dos vídeos *Soledad* e *Kontrastasun* (n^o 2 e 3 do nosso *corpus*) foi apresentada no CELACOM XII - Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação, realizado na Universidade Metodista, onde funciona a Cátedra da UNESCO/ ONU no Brasil, em 2008.

¹³ O parecerista da revista *Estudos Semióticos* da USP, que emitiu parecer positivo à publicação de nosso artigo “Do objeto-suporte às estratégias: as práticas de produção e edição e a forma de vida crítica no documentário *Haymotivo.com*” (capítulo 2 desta dissertação) no n^o 5 dessa revista, volume 2, a ser publicada em dezembro de 2009, reconheceu nosso empenho no tratamento de textos audiovisuais: “Este artigo tem o poder de encantamento em relação ao leitor, o que vem emparelhado com a belíssima redação acadêmica e a fineza de análise apresentadas. Temos um texto que contribui em alto grau para os estudos semióticos da contemporaneidade. É uma honra que possamos publicar pesquisa de tamanha seriedade e de tamanho arrojo nas interpelações que faz sobre a construção do sentido em texto sincrético. Respaldo principalmente pelo pensamento de Fontanille, o autor discorre sobre os mecanismos de construção de sentido de um texto, cuja peculiaridade de documentário ainda não foi explorada a contento em nossa área do conhecimento, a Semiótica. Ao fazê-lo, contribui para o estudo do texto fílmico em geral. Dando realce à função da internet, como objeto-suporte, o autor atenta para o enunciado que sincretiza linguagens, enquanto a enunciação, por meio de uma forma da expressão que respalda as variadas substâncias, faz crer em valores históricos, demonstrados como comprometidos com ideais de determinados segmentos sociais”.

que o percurso gerativo do sentido (Greimas) não conseguia abarcar, exigindo certas adaptações metodológicas. Com essa metodologia rigorosa, foi possível comprovar o pressuposto clássico, levantado por McLuhan, de que “o meio é a mensagem”. Ao detectarmos que a migração digital do gênero documentário está atrelada diretamente ao objeto-suporte (nível de pertinência 3 para Fontanille), a internet, percebemos que essa nova teoria dava conta de explicar como esse objeto-suporte “afeta” o processo de significação nos vídeos de *HayMotivo*. Começamos aplicando os níveis de pertinência semiótica mais simples, *figuras-signo* (nível 1), chegando aos níveis mais complexos, como a *forma de vida* e a cultura, mais especificamente a forma de vida neoliberal espanhola (nível 6). A aplicação desse modelo teórico permite diferenciar as diversas formas de vida que coexistem em uma cultura e analisar nosso objeto de forma englobante.

Depois da análise de *HayMotivo* em uma perspectiva englobante, passamos à análise dos vídeos englobados. A aplicação do percurso gerativo do plano do conteúdo segue a seguinte ordem: análise do nível profundo, narrativo e discursivo. Por tratar-se de um documentário de crítica política, os vídeos parecem organizar-se na oposição de nível profundo /denúncia/vs/alienação/. No entanto, é preciso buscar outras oposições sêmicas que se insiram nessa oposição maior, a fim de analisar com mais precisão a abordagem de cada vídeo, diferenciando-os. No nível narrativo, *HayMotivo.com* não contém vídeos de enunciado padrão (de moral ingênua, final feliz). Pelo contrário, todos os vídeos apresentam programas narrativos de privação e terminam de forma disfórica. No nível discursivo, os temas tratados em cada vídeo e as respectivas figuras (verbais ou visuais) concretizam a escolha rigorosa de cada diretor/produtor para representar a cena crítica de modo preciso, garantindo-lhe dramaticidade, seduzindo o internauta com combinações de figuras pouco convencionais, fugindo de clichês. A utilização de conceitos da semiótica tensiva em nossa análise tem a finalidade de explicar a variação de ritmo associada à intensidade/extensidade em cada vídeo, que será demonstrada em gráficos preconizados por Zilberberg (2006).

Como etapa final das análises, apresentamos um quadro de categorias a fim de pontuar as diferenças entre os vídeos analisados. O quadro elenca categorias do plano da expressão e categorias do plano do conteúdo. O objetivo dessa comparação é demonstrar como as diferentes formas da expressão (áudio, imagem, edição, ritmo, tensividade e figura retórica) podem combinar-se às formas do conteúdo (figuras, temas, programa narrativo, valores, oposição de nível profundo englobada e oposição de nível profundo englobante) de maneiras distintas e comunicar um mesmo objetivo: incitar a forma de vida crítica, de denúncia, em

oposição à alienação. O quadro de categorias nos permite comprovar a eficácia do método utilizado na análise dos vídeos, bem como apontar diversos modos de produzir documentário para web com criatividade. As categorias evidenciam, então, algumas possibilidades de construção e combinação de texto audiovisual disponíveis aos usuários da internet, que são convidados constantemente a participar cada vez mais do processo comunicacional, enviando fotos e vídeos para sites e blogs. O quadro de categorias também demonstra a pertinência da amostragem selecionada, uma vez que os vídeos podem ser classificados diferentemente em relação a essas categorias. Isso nos faz crer que a riqueza de *HayMotivo* está na diversidade de sua produção, na polifonia de seu texto, escrito por 33 diretores/produtores distintos, cada qual com seu estilo. Riqueza e diversidades textuais que podem ser reconhecidas de forma global na coletânea como um todo.

Depois desse percurso teórico, marcado pela análise de *HayMotivo.com* em perspectiva *englobante* e da “desconstrução” dos quatro vídeos e respectiva análise comparativa, passamos a “construção” de um vídeo documentário experimental. Durante a produção de *Brincadeira de Criança*¹⁴ procuramos realizar um exercício crítico em relação à sociedade brasileira, com ênfase nos meios de comunicação e seus efeitos sobre a educação infantil. As gravações iniciaram-se em 2008, na periferia de São Paulo, especificamente na cidade de Carapicuíba, uma das regiões mais violentas do Estado de São Paulo. Ali vivia uma pequena garota de apenas seis anos, que “desejava ser Isabela Nardoni!”. A entrevista com a menina foi autorizada pela mãe, depois que conheceu os objetivos do nosso trabalho.

Entendido como resultado da pesquisa, *Brincadeira de criança* prioriza os principais recursos apreendidos nas análises dos vídeos de *HayMotivo*, tais como a não-sincronia entre áudio e vídeo, proposital e com objetivos estéticos, a anáfora, a utilização de imagens de arquivo, contrapondo com imagens filmadas, dentre outros. Do ponto de vista do conteúdo, tentamos realizar uma leitura crítica do papel dos meios de comunicação em relação à educação e à violência no contexto brasileiro, que convida o espectador a refletir sobre o modo de ler e produzir conteúdo audiovisual, sobretudo para o ambiente web.

Construímos, nesta pesquisa, um percurso intenso, composto de múltiplas etapas desafiadoras: 1. Encontramos um objeto de pesquisa complexo e inovador, digno de análise: o documentário on-line *HayMotivo.com*. 2. Discutimos o conceito de documentário, percorrendo sua história. 3. Investigamos novos termos (docweb, hipermídia), necessários

¹⁴ O DVD de nossa produção, *Brincadeira de criança*, é colocado como encarte da dissertação.

para melhor definir nosso objeto. 4. Escolhemos uma metodologia pertinente para realizar essa análise. 5. Aprofundamo-nos na teoria da SF a fim de aplicá-la com segurança na análise dos quatro vídeos do *corpus*. 6. Refletimos de maneira crítica sobre sua eficácia em relação à leitura do objeto de pesquisa escolhido. 7. Utilizamos conhecimentos teóricos mais recentes da pesquisa em SF, como o percurso gerativo do plano da expressão e a gramática tensiva, desenvolvidos por Jacques Fontanille e Claude Zilberberg respectivamente, para dar conta da leitura de *HayMotivo* como texto englobante. 8. Apontamos categorias a partir das análises realizadas. 9. Elaborarmos uma comparação entre os vídeos a partir das categorias, que evidenciam como se organizam os recursos audiovisuais empregados. 10. Aplicamos os resultados da pesquisa na produção de um vídeo documentário experimental, *Brincadeira de criança*, adaptado ao contexto brasileiro. 11. Convidamos nosso leitor a refletir sobre a eficiência das práticas e estratégias de construção do audiovisual, sobretudo para o ambiente web. 12. Confessamos acreditar, nas **Considerações finais**, que estamos contribuindo efetivamente para a pesquisa comunicacional e das Ciências da Linguagem.

Nosso percurso de pesquisa, sintetizado nessas 12 etapas, será relatado nesta dissertação no formato de capítulos: no **Capítulo 1 - O gênero documentário**, procuraremos definir as características desse gênero, suas dificuldades teóricas e sua história no Brasil, apresentando o panorama da produção de documentários até os dias atuais. Discutir a relação entre ficção e documentário pode justificar essa tendência na produção cinematográfica nacional, bem como discutir o conceito de migração digital do gênero para o ambiente web pode apontar um “renascimento” do gênero, no contexto de uma sociedade que está cada vez mais exposta e é convidada a produzir vídeos.

O **Capítulo 2 - Docweb como prática semiótica** analisa o documentário *HayMotivo.com* como um todo, em uma perspectiva englobante, que admite tripla abordagem: **A descrição** e o **Contexto** oferecem os detalhes de sua produção na conjuntura espanhola. **Uma nova prática** encerra a aplicação do percurso gerativo do plano da expressão ou níveis de pertinência semiótica de Jacques Fontanille (2008) na leitura de *HayMotivo.com*, pois permite demonstrar que os 33 vídeos representam um exercício de crítica no âmbito da cultura, último nível de integração proposto pelo autor. Nessa análise explicitaremos os desdobramentos das relações de integração entre os níveis de pertinência, com ênfase para o objeto-suporte e as estratégias, cujo objetivo é comprovar que *HayMotivo.com* representa uma nova prática de produção de documentários no ambiente web.

No **Capítulo 3 - Estudo de casos**, realizaremos a aplicação do percurso gerativo do plano do conteúdo no *corpus* selecionado (quatro vídeos), a partir da teoria semiótica clássica (Greimas) em busca da análise do processo de significação desse tipo de texto sincrético. Assim, determinaremos os semas recorrentes e as oposições no nível profundo, estabeleceremos os papéis actanciais e os objetos-valor no nível narrativo, destacaremos as figuras e os temas e identificaremos as marcas de enunciação com seus valores e simulacros, no nível discursivo.

No **Capítulo 4 - Da teoria à prática**, apresentaremos uma análise comparativa dos vídeos analisados, cuja função é apontar com acuidade características comuns e diferentes entre os vídeos. Agrupá-las em categorias, que compreendem tanto o plano da expressão quanto o do conteúdo e condensadas no **Quadro de categorias**, esta análise objetiva avaliar o uso de recursos audiovisuais capazes de produzir sentidos na produção de um documentário político. A partir da análise comparativa, produzimos o vídeo *Brincadeira de criança*, documentário experimental que procura seguir a mesma estratégia de *HayMotivo.com* (crítica social) e utiliza certas práticas identificadas na análise dos quatro vídeos. Nosso intuito foi produzir um audiovisual engajado e adequado às novas necessidades e demandas do ambiente da web.

Ainda nos parece importante ressaltar que este trabalho pode ser considerado privilegiado por contar com bibliografia atualizada sobre as áreas aqui imbricadas: Comunicação e Semiótica. Referimo-nos aos títulos *Introdução ao documentário* de Bill Nichols, *Pré-cinemas e pós-cinemas* de Arlindo Machado, ambos de 2005, *Introdução ao documentário brasileiro* de Amir Labaki, de 2006, e o lançamento em 2008 de dois livros decisivos para esta pesquisa: *Afinal...o que é mesmo documentário?*, de Fernão Pessoa Ramos e *Semiótica e Mídia*, organizado por Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz e Jean-Cristtus Portela, que trouxe o texto *Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização*, de Jacques Fontanille, inédito no Brasil.

Por fim, pretendemos demonstrar a força do documentário hoje, tanto no âmbito da crítica como da produção, em volume e qualidade nunca experimentados na história do audiovisual brasileiro. No ambiente web, o gênero “renasceu”, tomou fôlego, como explica Wolton, na epígrafe, “A web torna-se uma figura de utopia, de uma sociedade onde os homens são livres, capazes de se emancipar por eles mesmos”. Só tal liberdade permite a realização e divulgação de documentários críticos, engajados e ao mesmo tempo artísticos. Não fosse o ambiente web, talvez não existisse na história do audiovisual um documentário

como *HayMotivo*, que efetivamente modificou a realidade política e o destino de um país. Considerando-se que no ambiente web praticamente não há censura, os 33 diretores/produtores de *HayMotivo* puderam realizar um documentário “verdadeiro” (os aspectos criticados não foram jamais contestados), com tal força estética e crítica contundente, comparada a uma “patada a los genitales del partido que está en el poder”, segundo Almodóvar. Os diretores/produtores de *HayMotivo* utilizaram esse “espaço de abertura, esse faroeste”, que é o ambiente web, para um propósito realmente importante, “necessário e legítimo”. Sempre que o homem adquire liberdade, vem consignada uma pergunta: o que fazer com ela? Os cineastas de *HayMotivo* souberam o que fazer e, completa Wolton: “é essencial que se preserve isso”.

CAPÍTULO 1 - O GÊNERO DOCUMENTÁRIO

O provocador tem um objetivo específico em seu documentário: promover a mudança. A natureza da narração pode ser direta ou irônica, mas em ambos os casos o objetivo continua o mesmo.

Ken Dancyger¹⁵

Quando foi lançado em 05 de março de 2004, o site *HayMotivo.com* gerou muita polêmica no contexto espanhol e em outras regiões do mundo. O que representavam aqueles 33 vídeos reunidos em um site? Por que os temas tratados nesses vídeos chamavam a atenção de tantas pessoas? Como classificar esse material audiovisual que importava de outras artes, como o teatro, cinema, literatura e televisão, técnicas para construir uma significação mais complexa em seus vídeos?

Ao navegar pelo site, uma primeira constatação torna-se evidente: os 33 vídeos tratam de problemas da Espanha contemporânea, tais como a xenofobia, o descaso com os idosos, os problemas ecológicos, a formação de famílias homossexuais, o ensino religioso, dentre outros. Mas como esses 33 diretores/produtores unidos em um esforço coletivo comum o fazem? Fazem-no em tom de crítica e provocação e com um objetivo específico: “promover a mudança”, como afirma Ken Dancyger.

Diferente da maioria dos audiovisuais alojados nos sites e blogs, agrupados caoticamente, os vídeos de *HayMotivo.com* estão organizados em torno de um motivo único, uma mesma trama. Isso garante unidade ao material e afasta a possibilidade de serem classificados como um agrupamento de reportagens ou um apanhado de vídeos voltados ao entretenimento. A partir dessas constatações, chegamos à hipótese de que *HayMotivo* poderia ser classificado como documentário.

Mas será que podemos afirmar que *HayMotivo.com* é mesmo um documentário? Para responder a essa pergunta será necessário definir melhor esse gênero. Buscar sua origem, sua evolução e seus desdobramentos na atualidade a fim de estabelecer características próprias que possam estar refletidas nos vídeos de *Haymotivo.com*. Neste capítulo, inicialmente,

¹⁵ DANCYGER, 2003, p. 352.

tentaremos conceituar o gênero documentário. Em seguida, faremos um levantamento histórico da produção de documentários no Brasil, buscando estabelecer os parâmetros que norteiam a produção convencional ou tradicional, para depois apontar o diálogo existente entre documentário e cinema de ficção, em que as técnicas se imbricam e se confundem. Finalmente, apresentaremos um breve panorama da produção de documentários da atualidade, assinalando como vem ocorrendo a migração desse gênero para o ambiente web e suas consequências.

1.1. Por uma definição

Conceituar um termo não é uma tarefa simples. E o termo documentário vem sendo definido de diferentes maneiras pelos especialistas, sem um consenso nem um conceito “fechado” para o termo. Bill Nichols (2005) e Fernão Pessoa Ramos (2008), duas grandes referências atuais no estudo do documentário, gastam muitas páginas, no início de suas obras, tentando dar conta dessa definição.

Sendo um conceito de difícil delimitação, convém situar os vários usos dessa palavra ao longo da história, em uma perspectiva diacrônica, a fim de demonstrar que o termo documentário tem servido para designar trabalhos de diversas naturezas e características, tais como filmes educativos, relatos de viagens e programas de televisão de diferentes estilos e conteúdos.

A tradição do documentário resultou da criação original de Robert Flaherty, com *Nanook of The North* (Nanook do Norte, 1922) e da intervenção de John Grierson, que se apropria criticamente do pensamento de Flaherty¹⁶ e formula os princípios fundamentais de um novo gênero cinematográfico.

Quanto ao surgimento do termo que define esse gênero nos moldes pelos quais o entendemos hoje, é possível que a palavra documentário tenha sido usada pela primeira vez pelo escritor e fotógrafo etnográfico norte-americano Edward S. Curtis, que em 1914 registrou o dia-a-dia dos índios Kwakiutl no Pacífico, misturando cenas naturais e encenações. O filme foi lançado com o nome *In the Land of the Headhunters* (Na terra dos caçadores) e posteriormente relançado como *In the Land of the War Canoes* (Na terra da guerra dos Canoas). Amir Labaki cita as impressões de Edward Curtis depois de realizar a produção de narrativas não-ficcionais em sua produtora, a *Continental Film Company*:

¹⁶ Flaherty produziu e realizou em 1922 o primeiro filme documentário de longa-metragem com sucesso internacional: *Nanook do Norte*.

A questão que pode ser levantada é sobre se o material documentário pode ser prejudicado pela falta do interesse emocional do filme falso. É opinião do Mr. Curtis que a vida real dos índios contém todas as emoções paralelas para alimentar as tramas necessárias e dar aos filmes todo o interesse que o coração demanda. (LABAKI, 2006, p. 21)

Essa suposta utilização do termo pela primeira vez é importante para destacar o que seria a primeira função do documentário: ferramenta de documentação, com fins etnográficos. Posteriores escritos de Grierson (1946, p. 78) mostram o termo *documentary* como uma adaptação do vocábulo francês *documentaire*, já utilizado nos anos 20 para referir-se a filmes sobre viagens. Em 1948, a *World Union of Documentary* definiu o filme documentário como:

[...] todo método de registro em celulóide de qualquer aspecto da realidade interpretada tanto por filmagem factual quanto por reconstituição sincera e justificável, de modo a apelar seja para a razão ou emoção, com o objetivo de estimular o desejo e a ampliação do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das relações econômicas, culturais e humanas. (BARSAM *apud* LEÓN, 1999, p. 64)

Essa descrição oficial edificou as bases da tradição do documentário, principalmente porque o documentário passou a ser reconhecido como ferramenta de exercício crítico e reflexão. Ao longo dos anos, a procura por significados para o gênero formulou definições diversas. Paul Rotha (ROTHA *apud* LEÓN, 1999, p. 60), produtor e diretor britânico, escreveu em 1932 que documentário era sinônimo de filme de interesse específico sobre temas científicos, culturais ou sociológicos. Nesse momento, podemos considerar que o conceito de documentário se expande, ultrapassando as funções de documentação etnográfica, de viagens e crítica social, chegando a outros limites da cultura, como a difusão científica e a leitura sociológica da sociedade.

O crítico britânico, radicado nos Estados Unidos, John Grierson (1946, p. 81), por sua vez, considerava que filmes educativos ou científicos não eram propriamente documentários. Depois de reconhecer que sob o guarda-chuva do documentário geralmente se agrupam todas as obras que utilizam material captado de um fato real, Grierson propõe denominar documentário as películas que incluíssem alguma correspondência artística significativa. Grierson (*Ibidem*, p. 89) entende por documentário “o tratamento criativo da realidade” e considera que é conveniente estabelecer os limites formais entre as diferentes espécies de documentários.

Outra questão que surge desde a produção clássica de documentários refere-se a sua definição a partir do conceito de verdade. No entanto, a definição de documentário a partir desse conceito não nos leva a lugar algum. Como explica Ramos:

Existem asserções falsas e verdadeiras e os enunciados da narrativa documentária são compostos por ambas. Estamos definindo documentário como forma imagética-sonora que enuncia asserções, entendidas como documentárias, para o espectador (na medida em que esse espectador as recebe e as define enquanto tais, a partir da indexação social). É nesse sentido que definimos a asserção documentária como descolada da verdade. Suposta enquanto entidade lógica impessoal. Sejam verdadeiras ou não as asserções; é o modo assertivo que define o documentário. O mesmo tipo de raciocínio deve valer para a propaganda. O que para alguns é propaganda para outros é verdade, e vice-versa. (RAMOS, 2008, pp. 61-62).

Essa questão é aprofundada por Nichols (2005) e Ramos (2008) que tomam o filme *O triunfo da vontade* (1935) de Leni Riefenstahl para melhor definir o que é documentário. Nele há discursos de líderes do partido nazista que se referem ao caos em que se encontrava a Alemanha depois da primeira guerra mundial, ao mesmo tempo em que apontavam Adolf Hitler como solução para os problemas de humilhação nacional e colapso econômico. Ou seja, o filme endossa os esforços do partido nazista e seu líder para redimir a Alemanha, colocando o país no caminho da prosperidade e do poder:

Mais crucial para Leni Riefenstahl do que as imagens de arquivo da derrota da Alemanha na primeira guerra mundial, a revisão dos termos humilhantes impostos pelo Tratado de Versalhes ou a prova das privações provocadas pela inflação astronômica, foi apresentar um retrato vívido e convincente do partido nazista, e de Hitler, cuidadosamente coreografado, no melhor de sua forma. A lógica que organiza um documentário sustenta um argumento, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico, o que dá ao gênero sua particularidade. (NICHOLS, 2005, p. 55)

Não creio que se possa acusar alguém de nazista por considerar *Triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl, um documentário. Trata-se de um documentário tendencioso, que pode ser questionado na qualidade das asserções apresentadas sobre o fato histórico do nazismo, mas que não deixa de ser um documentário por isso. (RAMOS, 2008, p. 29)

O que se pode concluir, a partir das ideias de Ramos, é que o documentário propõe estabelecer asserções sobre o mundo histórico, ou seja, está ligado diretamente à reconstrução e à interpretação de um fato que, no passado, teve a intensidade de presente. Cada uma dessas asserções pode ser valorada positiva ou negativamente. A noção de verdade, nesse sentido, aproximar-se-ia de algo que definimos como interpretação.

Bill Nichols afirma que o documentário só pode existir em comparação a outras formas de expressão e sua principal característica é ser uma “representação do mundo em que vivemos” (2005, p. 47). Ramos evidencia a questão da qualificação da narrativa documentária, destacando que o conceito muda ao longo dos anos com a variedade na forma de produção, já que as técnicas, tecnologias e modos de pensar não são estáticos. Isso, portanto, influencia a forma de fazer documentário. O autor propõe, então, uma definição:

Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção do mundo. A natureza das imagens-câmera, a *dimensão da tomada* através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (RAMOS, 2008, p. 22)

A definição de documentário, segundo os autores pesquisados, permite considerar *HayMotivo* um documentário se ponderamos os seguintes aspectos: 1. trata-se de uma narrativa que enuncia “asserções” sobre o mundo com a finalidade principal de realizar uma crítica social, conforme aponta Ramos; 2. tal crítica é “descolada da verdade”, a principal característica do documentário, segundo Nichols; 3. apresenta uma “representação do mundo em que vivemos” em tom crítico e provocador e 4. oferece ao internauta/telespectador um “tratamento criativo da realidade”, recuperando a definição de Grierson.

Entender *HayMotivo.com* em sua dimensão de produção e ressignificação de realidades é compreender como ele condensa e atualiza essas funções.¹⁷ O longa espanhol pertence ao gênero documentário, considerando-se que seus vídeos recuperam as funções do documentário: 1. a documentação (histórica), ao apresentar imagens de arquivo sobre fatos relevantes no contexto espanhol (promessas de campanha não cumpridas, para citar um exemplo); 2. a crítica social, uma vez que todos os vídeos são pautados por problemas sociais, que clamam por mudança (problemas ecológicos, o uso de drogas pelos adolescentes, a tortura na prisão de Guantánamo, etc.); 3. a função artística do documentário, pelo trato poético que dão aos assuntos criticados, combinações não convencionais entre os diversos recursos audiovisuais disponíveis¹⁸ (como a não-sincronia entre áudio e vídeo).

Nas últimas décadas, tornou-se frequente a afirmação de que “o documentário estaria morto”. Obstinadamente, ele resiste. A razão principal de sua sobrevivência está na

¹⁷ *HayMotivo.com* foi lançado primeiramente no domínio de mesmo nome, em seguida passou a ser difundido em salas de Cinema, em canais de TV pública e em outros sites (hospedeiros) da internet.

¹⁸ É importante ressaltar que, ainda que esses diretores/produtores utilizem a encenação em seus vídeos para realizar uma crítica social, esse recurso de representação está pautado em um fato real.

flexibilidade, sua capacidade de adaptação à realidade em movimento. Recentemente, o documentário abarcou a participação política e o entretenimento de forma agressiva, espalhando-se por telejornais, programas jornalísticos, de entretenimento, na TV, na mídia alternativa, e em ambiente on-line.

Menos óbvia, mas não menos importante, é a ligação do documentário com as gerações passadas. Sua afiliação aos objetivos políticos, sociais e educacionais deu ao documentário uma gravidade ou um peso que é profundamente significativo, já que foi utilizado como instrumento para debates e lutas ideológicas. Mesmo desgastado, não perdeu seu público, como o ocorrido com outras formas ficcionais. Qualquer que seja a razão, acreditá-lo morto foi um julgamento apressado. O documentário está vivo e evoluindo, conforme demonstraremos no item **2. O documentário no Brasil**. Tomou fôlego e vem sendo revigorado por grandes diretores da atualidade, principalmente no ambiente web, onde potencializa suas funções e expande suas possibilidades de formatação, questão a ser tratada no item **4. Migração digital**, final deste capítulo.

1.2. O documentário no Brasil

Antes de apresentar o histórico da produção de documentários no Brasil, é necessário esclarecer que não foi possível realizar esse tipo de levantamento na Espanha. Com uma bolsa de estudos de um mês de duração para realizar um curso de atualização de Língua Espanhola, oferecida pela Junta de Castilla y León no ano de 2007¹⁹, a estada em Salamanca permitiu rastrear alguns dados sobre *HayMotivo.com* no contexto espanhol. Possivelmente, se estendermos esta pesquisa em um projeto de doutoramento futuro, será possível realizar a pesquisa histórica na Espanha (com uma bolsa específica), que posicione *HayMotivo* em relação às produções de documentários anteriores e posteriores a ele, produzidos nesse país. Nessa oportunidade, poderíamos aprofundar as análises dos vídeos, concentrando-nos nas

¹⁹ A bolsa de estudos foi outorgada em função do projeto de ensino de espanhol como língua estrangeira por meio de jogos teatrais (baseados nos estudos de Viola Spolin) e a utilização de recursos audiovisuais para alunos da rede pública de ensino de Bauru, à qual estava vinculado no período referido. O curso teve duração de 100 horas (julho/2007) e foi realizado na escola DILE - *Cursos Internacionales de Español*, na cidade de Salamanca, Espanha. O conteúdo programático contemplava atualização lingüística, nível avançado, e Ciclo de Cinema espanhol. Conheci melhor a cultura espanhola nas viagens previstas pela bolsa a Madrid, Barcelona e Ciudad Rodrigo. Assim, visitei o Museu do Prado, a arquitetura de Gaudí, as muralhas medievais de proteção contra os mouros e a Universidade de Salamanca (a segunda mais antiga da Europa). Também conheci o modo de vida, morando um mês com uma família espanhola, que compreendia avós, filhos e netos. A bolsa cobria as despesas do curso, as viagens e a hospedagem.

técnicas específicas utilizadas em *HayMotivo*, para refletir sobre as demandas de conteúdo e formatos que surgem com a TV Digital.

De qualquer forma, a leitura de um documentário estrangeiro no contexto da pesquisa em Comunicação no Brasil se justifica para compreendermos melhor esse gênero, uma vez que a história do documentário se confunde com a história do cinema, sobretudo na Europa. As primeiras gravações foram filmes no formato de documentários que registravam cenas de viagens ou de vida cotidiana, apresentadas em salas improvisadas ou em grandes exposições. A evolução do documentário acompanhou a história de cada país, sofrendo a influência das políticas locais, passando pelo horror da Segunda Guerra Mundial, as ditaduras que a sucederam e os governos democráticos que pouco a pouco foram instituindo-se nos diferentes países europeus. Nesse processo, o documentário foi ganhando força expressiva e se definindo como tal. De modo geral, essa é a trajetória do documentário no Brasil. Daí, acreditamos justificar nossa pesquisa.

Percorrer a história do documentário nos é muito importante para entender como ele foi construindo suas características específicas, as quais nos possibilitam refletir com mais acuidade sobre seu papel e importância na dinâmica social, seja para documentar, representar ou criticar a realidade, sempre de maneira artística e poética.

HayMotivo chegou rápido ao Brasil e por uma via muito ágil: a internet. Todo produto veiculado na internet passa a ser “globalizado”, uma vez que pode ser acessado de qualquer lugar do mundo que disponha de conexão com a rede mundial de computadores. Ainda que *HayMotivo* critique especificamente a realidade espanhola, seu modelo interessa a todos os estudiosos e interessados no assunto. O formato de *HayMotivo* é diferente de todos os documentários que até então conhecíamos no Brasil.

Apresentar o histórico da produção nacional é importante para explicar “em que” *HayMotivo* nos afeta, e entendermos como ele pode servir de referência para a teoria e prática de documentários no Brasil. Apresentamos a seguir uma breve história do documentário a fim de relacionar sua evolução com *HayMotivo*, apontando estilos, tendências e modos diferentes de fazer documentário.

O documentário brasileiro muitas vezes se confunde com a própria História do Brasil. Começou a ser produzido na era do cinema mudo, passando pela Companhia Vera Cruz e se intensificou no Cinema Novo. Com o golpe militar de 1964, sua produção foi calada e agonizou por mais de 20 anos durante a ditadura militar. Voltou a tomar fôlego com a reabertura política, no final dos anos 1980 e hoje vem sendo considerado uma tendência do

cinema da atualidade. Nesse longo trajeto, o documentário parece ter conservado sua capacidade de ferramenta estratégica para a construção do imaginário coletivo, lugar de representação e construção do imaginário social.

No Brasil, todo grande cineasta realizou pelo menos um documentário. Grandes diretores, como Alberto Cavalcanti, Humberto Mauro, Eduardo Coutinho, Eduardo Morcazel, Lima Barreto, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Ugo Georgetti e Walter Salles realizaram documentários, muitas vezes tão ou mais impactantes do que suas obras ficcionais. Percorrer essa história parece-nos importante para perceber como a própria definição de documentário foi sendo construída pouco a pouco: conduzida por movimentos artísticos europeus e estadunidenses, por novas tecnologias (aparelhos mais sofisticados, novos tipos de gravação e de veiculação), pela utilização de diferentes formas de narração, de intervenção ou não no processo de entrevista, dentre tantos fatores que ampliam progressivamente a função que o documentário pode exercer nas diversas esferas sociais.

Neste item, o documentário no Brasil será tratado em dois períodos sucessivos: *O documentário até os anos 1990* e *O documentário hoje*. Essa divisão se justifica principalmente pelo apoio do Estado à produção de documentários, por intermédio do patrocínio da Petrobras (desde 1994), garantindo mais autonomia a seus realizadores. O impacto tecnológico sofrido pelo gênero documentário a partir dos anos 1990 é outro fator que justifica tal subdivisão, uma vez que alterou de maneira contundente o modo de produção e interpretação desse gênero no contexto brasileiro.

1.2.1. O documentário até os anos 1990

O cinema nasceu mudo e não-ficcional. No Brasil, tal modelo foi seguido. A primeira filmagem brasileira ocorreu em 19 de julho de 1898, na entrada da baía de Guanabara, produzido por Afonso Segreto. Teria sido um *travelling*²⁰ pela orla do Rio de Janeiro a partir do convés de um navio emblematicamente chamado *Brésil*. O registro não resistiu ao tempo e sequer foi fixado na crônica da época. No entanto, Segreto tornou-se um dos mais ativos diretores brasileiros do século XX. Foi dele, em sociedade com Cunha Sales, o Salão de Novidades Paris no Rio de Janeiro, a primeira sala fixa de cinema no Brasil, inaugurada em 31 de julho de 1897.

²⁰ Termo que designa câmera em movimento na *dolly* (no jargão cinematográfico, peça específica de uma câmera que cria movimentos suaves de filmagem). Gravar com uma câmera que possui esse recurso permite, por exemplo, acompanhar o andar dos atores em cena.

Em 1910, em uma iniciativa dos irmãos Paulino e Alberto Botelho, surgiu o primeiro cinejornal brasileiro, o *Bijou Journal*, de breve duração. Esse cinejornal brasileiro foi lançado logo após o lançamento do *Pathé-Journal*, pioneiro no formato em âmbito internacional. Soma-se a esse percurso o chamado “cinema de cavação”, filmes de encomenda para ricos e poderosos, mas que registravam o cotidiano de festas como o Carnaval. O cinema documentário no Brasil surge como forma de catalogação histórica, como uma arte essencialmente descritiva, para só mais tarde construir uma narrativa engajada, como explica Salles Gomes: “Como em toda parte, o cinema brasileiro começou por se aplicar a registros isolados da realidade que logo se encadeiam em forma de descrição, a qual, por sua vez, se ampliando, tende para a narrativa”. (SALLES GOMES, 1986, p. 323). Essa tendência prossegue até o momento em que são incorporadas estratégias do drama ao documentário, garantindo um caráter mais autoral à produção desse gênero.

Na década de 1920, o explorador americano Robert Flaherty combinava *travelogue*²¹ e reencenações para registrar em filme sua extensa experiência como pesquisador junto aos esquimós Inuik da baía do Hudson no norte gelado do Canadá. Intitulado *Nanook of the North*, o filme é lançado em junho de 1922, marcando a história do documentário, por combinar elementos do drama doméstico desse povo, sintetizados pela linguagem do *travelogue*/expedicionário e aliado às técnicas narrativas do filme ficcional. No mesmo período do lançamento desse documentário, Silvino Santos, português radicado no Brasil, roda o longa metragem *No Paiz das Amazonas*. Santos evoluiu de fotógrafo a documentarista do ciclo da borracha, sendo patrocinado pelo comendador Joaquim Gonçalves de Araújo, magnata da borracha e do comércio de Porto Velho. Sua filmografia passou de cem títulos. Seu trabalho documental é considerado uma enciclopédia audiovisual sobre a região.

Para Labaki, a comparação do trabalho do brasileiro Silvino Santos com o de Robert Flaherty é inevitável:

Como vimos, *Nanook of the North* é exatamente contemporâneo da obra-prima de Santos. A narrativa fragmentada e o estilo distanciado de *No Paiz das Amazonas* não alcançaram a curva dramática que notabilizou o cinema de Flaherty, mas Santos nada fica a dever a ele na majestade de suas imagens (LABAKI, 2006, p. 24)

²¹ Especialidade dos laboratórios Lumière e Pathé, o subgênero *travelogue* representava registros da realidade, algumas vezes encenada, em busca do exótico e do belo nos filmes de viagem.

Depois disso, a realização de documentários mais engajados, preocupados com questões sociais, surge com o documentário *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* (1929), considerado o mais importante documentário da era muda no Brasil. O filme retrata a vida do trabalhador urbano na cidade de São Paulo, é assinado por dois cineastas europeus, Adalberto Kemeny e Rudolph Rex Lusting, que fundaram a Rex Film, distribuidora da Paramount.

Em 1928, o escocês John Grierson assumia a liderança de um movimento que promoveu a função educativa do documentário, no contexto da Inglaterra. Inicialmente vinculado ao *Empire Marketing Board* e depois de 1933 ao *General Post Office*, Grierson idealizou e produziu documentários que serviriam como referência para realizadores do gênero no mundo, como o próprio Alberto Cavalcanti. Alguns clássicos produzidos nessa época foram *Coalface* (Rosto de carvão) e *We live in two worlds* (Nós vivemos em dois mundos). Depois de definir o documentário como o tratamento criativo da atualidade, Grierson reafirmou a tendência do uso educacional para o gênero em detrimento de seu uso como atividade de participação política e engajada, como explica Labaki:

Foi na interpretação educacional, e não na interpretação política ou estética, que o filme documentário encontrou uma demanda, logo se tornou financiável. Este ponto é de grande importância na apresentação do filme documentário como uma contribuição fundamental para a informação governamental e também para a teoria educacional. Tornou-se financiável porque, por um lado, foi ao encontro da necessidade do governo de um meio atraente e dramático que pudesse interpretar as informações do Estado. (idem, p. 38).

Esse modo de produzir documentário ganhou força no Brasil, principalmente depois do decreto-lei de fevereiro de 1932, que obrigava a exibição de curtas-metragens educativos realizados no Brasil antes de cada sessão de longa estrangeiro. Getúlio Vargas, em 1936, criou um braço do Ministério da Educação, o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), para a realização de filmes didático-científicos. O projeto do INCE combinava o documentarismo instrumental do escocês John Grierson ao preservacionismo cultural de Mário de Andrade. Essa iniciativa visava a controlar a produção cinematográfica em dupla abordagem, por um lado, os cinejornais do DIP cuidavam da propaganda mais explicitamente política do regime estadonovista, por outro, os curtas e médias metragens do INCE serviam como instrumentos para a batalha da educação, priorizada como base da segurança nacional, pelo governo da época. No Brasil tivemos intensa produção de cinejornais (também chamados

de atualidades). Nos anos 1930, o governo getulista investe fortemente no “*Cine Jornal Brasileiro*”, que faz o papel de órgão oficial do regime.

Patrocinados por Edgard Roquette-Pinto, Alexandre Wulfes, Benedito J. Duarte, Ruy Santos e Humberto Mauro, realizaram-se documentários educativos durante e depois do Estado Novo. Humberto Mauro, um dos maiores produtores do melodrama mudo dos anos 20, não conseguiu se estabilizar como produtor na primeira década do cinema sonoro. Mesmo assim, Mauro realizou 357 filmes para o INCE, sendo 239 na primeira fase e 118, na segunda. No primeiro momento predominavam os temas científicos, folclóricos e históricos: *Combate a lepra no Brasil*, *Vitória-régia*, *Ponteio*, *Bandeirantes*, *Euclides da Cunha* são alguns exemplos. Na segunda fase, como explica Sheila Schvarzman, “o caráter pedagógico vai sendo definitivamente substituído pela preocupação documental” (2004, p. 261), o que representa uma enorme evolução.

Nessa fase, Mauro faz desde curtas dedicados à educação rural, como trabalhos sobre as cidades históricas de Minas, até a série de sete curtas a partir do inventário do cancionário popular levado a cabo por Villa-Lobos. Intitulado *Brasilianas*, o trabalho foi uma das obras documentais mais importantes de Humberto Mauro.

Em 1955 o documentarista produz *Carro de Bois e Engenhos e Usinas*, tentando adaptar-se à dinâmica da evolução dos processos de trabalho. Essas duas últimas produções podem ser entendidas como precursoras de dois marcos do documentário brasileiro: *Arraial do Cabo* (1959), de Mário Carneiro e Paulo César Saraceni e *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha. Já nessa fase, há uma retomada do documentário político, preocupado com questões sociais, deixando para trás a função educativa como prioridade.

Baseado no documentário *Drifters* (1928) de Grierson, *Arraial do Cabo* mostra o embate entre a tradição e a modernidade em uma colônia de pescadores. *Engenhos e usinas*, ainda que com outra abordagem, traz à tona a mesma problemática: a nostalgia pré-moderna e o desconforto diante da chegada da máquina.

Outro marco do filme documentário brasileiro do início do século XX é *Aruanda* de Linduarte Noronha. Derivação de “aluanda”, etimologicamente originária, segundo Antonio Houaiss, de “São Paulo de Luanda, capital de Angola”, antiga memória banta da terra de origem que passou a abranger toda a África como utopia de bem-estar e liberdade. Rodado a partir de uma reportagem jornalística, intitulada *As oleiras de Olho D’água da Serra do Talhado*, *Aruanda* inovou ao retratar a dura realidade da pobreza nordestina em um filme seco, direto e bem articulado, ainda que precário do ponto de vista técnico, com a fotografia

estourada de Rucker Vieira transmitindo toda a aspereza do sertão. Nesse momento o documentário político é marcado pela preocupação com as consequências da escravidão. Amir Labaki define *Aruanda* da seguinte forma:

Em meados do século passado, escravos brasileiros fugiram, pararam perto do primeiro lago que encontraram. Mais gente veio depois, formou-se uma aldeia, que vive hoje de cerâmica, trabalho feito por mulheres. As jarras são vendidas na feira livre mais próxima. É um povoado sem desenvolvimento nenhum, que vive à parte do mundo, ignorando qualquer progresso técnico ou social. A fita foi filmada na Serra do Talhado (na Paraíba), à qual o povoado é devolvido no fim, com a panorâmica sobre o horizonte da serra. (2006, p. 42).

Já nesse período, o co-roteirista de *Aruanda*, Vladimir Carvalho, rodou *O País de São Saruê*, em três etapas, no período entre 1966 e 1971, sendo censurado pelo regime político da época até 1979. Com estrutura em *mosaico*, que reúne várias sequências narrativas, tendo por fio condutor um poema de Jomar Moraes Souto, *Saruê* retrata a exploração do homem na colheita do algodão no extremo oeste da Paraíba. A utilização de poemas no documentário, recurso geralmente acoplado à estrutura de mosaico, é um traço notável na produção contemporânea do gênero, como veremos na análise do vídeo *Kontrastason*, que faz parte de *HayMotivo.com*.

O terceiro curta de Vladimir Carvalho, que se tornou um clássico da cinematografia brasileira é *A Bolandeira* (1968), homenageado por Walter Salles em *Abril despedaçado* (2002). Os engenhos à tração animal do sertão da Paraíba, condenados à extinção, ganham ares míticos a partir da fotografia em preto e branco fortemente contrastados. Narrado sob forma de um poema melancólico lido por Paulo Ponte, *A Bolandeira* é um canto de despedida para o nordeste tradicional.

A influência do curta *Aruanda* de Linduarte Noronha entusiasmou clássicos do Cinema Novo, como podemos assinalar nos filmes *Vidas secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O próprio Glauber Rocha classificou *Aruanda* como o renascimento do cinema nordestino e o primeiro documentário brasileiro.

Depois dele, surgem documentários no Brasil influenciados pelas novas possibilidades técnicas e estéticas do Cinema Direto, lançado por Drew, Leacock e outros diretores nos EUA, no início da década de 1960. Essa nova estética decorre de inovações fundamentais que tornaram os filmes mais sensíveis, tais como a gravação de som sincrônico às imagens e o

peso dos equipamentos, mais leves agora, permitiam fazer gravações de maneira mais ágil, com o intuito de tentar reproduzir a vida como ela é.

Segundo Amir Labaki, três datas são essenciais para compreender a articulação entre os jovens do Cinema Novo: o grupo paulista que vai girar em torno do fotógrafo e produtor Thomas Farkas²² e os aprendizados do Cinema Direto/Verdade. A primeira, refere-se à abertura da Bienal de São Paulo em maio de 1962, na qual o curador Jean-Claude Bernardet faz uma homenagem ao cinema brasileiro ao exibir *Arraial do Cabo*, *Aruanda*, *O Poeta do castelo* (sobre Manuel Bandeira) e *O Mestre de Apipucos* (sobre Gilberto Freire), ambos de 1959.

A segunda data que marca esse momento da produção de documentários no Brasil se deu entre novembro de 1962 e fevereiro de 1963, quando o Departamento de Cultura do Itamaraty em parceria com a UNESCO organizou, no Rio de Janeiro, um seminário de introdução ao documentário, ministrado pelo diretor sueco Arne Sucksdorff. O curso constituiu uma das novidades do Cinema Direto, apoiado em um dos primeiros gravadores Nagra que chegavam ao Brasil. Entre os frequentadores do curso estavam Arnaldo Jabor, Antonio Carlos Fountoura, Dib Lufti, Eduardo Escorel, Luis Carlos Saldanha, dentre outros. Nesse mesmo período, Vladimir Herzog roda o primeiro documentário captado por um Nagra, entrevistando pescadores do Posto 6 de Copacabana.

A terceira e última data fundamental para a produção de documentário se deu com o argentino Fernando Birri, da Escola Documental de Santa Fé. Juntamente com Maurice Capovilla e Vladimir Herzog, Birri rodou uma espécie de *Aruanda* argentino, um registro pioneiro sobre a pobreza da periferia de Buenos Aires, intitulado *Tire Die*, em 1963.

É nesse contexto que se desenvolve a escola brasileira do Cinema Direto, denominada Cinema Verdade pelos realizadores do Cinema Novo no Rio de Janeiro e os cineastas articulados por Farkas, em São Paulo. O lema mais conhecido para denominar o Cinema Novo está na célebre frase de Glauber Rocha: “Uma câmera na mão, uma idéia na cabeça”. No entanto, por questões conceituais, não devemos confundir Cinema Novo com Cinema Verdade, pois Cinema Novo abarca toda a obra, em ficção ou documentário, daquela geração, enquanto Cinema Verdade é uma série de práticas vinculadas à realização de documentários que se contrapõem à estética de Grierson, negando a narração em *off* e a encenação. Nessa

²² Thomas Farkas foi um dos pioneiros da moderna fotografia do Brasil. Nascido em Budapeste na Hungria, em 17 de outubro de 1924, Farkas veio para o Brasil quando criança, aos seis anos. Iniciou sua carreira de fotógrafo na década de 40 e foi um dos mais expressivos membros do Foto Cine Clube Bandeirante. Em sua obra destaca-se o registro da construção e inauguração de Brasília.

proposta, o documentarista deve “jogar limpo” e revelar o caminho percorrido na composição de seu documentário.

Uma tendência que se generalizou nos anos 60 no Brasil e em toda a América Latina foi a busca de novas formas de representação capazes de dar conta dos processos de nossa realidade, com seus problemas sociais, econômicos e políticos. Isso se fez por meio de uma recusa aos padrões do cinema industrial. Foi um traço marcante dessa época a tentativa de renovação do cinema latino-americano, colocando-se em discussão fórmulas usuais:

Os jovens produtores queriam uma produção liberta de clichês, impulsionada pela expressão autoral, sem as censuras do aparato industrial, a fim de estimular-se assim uma consciência crítica diante da experiência contemporânea. Sem descartar as emoções e o divertimento, entendiam que a dimensão política das novas poéticas exigia uma linguagem que deveria ir além da transformação dos problemas em espetáculo, o que significava a construção de uma linguagem capaz de “fazer pensar”. (XAVIER, 2005, p. 129).

Não seria suficiente para essa proposta estética pautar os problemas sociais mais evidentes da época, era preciso ir além e inventar uma maneira de conduzir os dramas para gerar um esclarecimento sobre as questões e não uma simples reprodução de preconceitos, evitando-se assim uma interpretação redutora dos fatos.

Desde D. W. Griffith²³, a indústria do cinema já havia colhido os frutos das tentativas de abordar problemas sociais à sua maneira, somada à experiência acumulada dos “produtos de massa” – no cinema, no rádio, na TV, mostrando o quanto era possível tocar nas feridas sem comprometer o estado das coisas. Em particular, determinados gêneros apareciam como eficientes soluções de compromisso pelas quais era possível denunciar as iniquidades sociais, porém direcionando tal denúncia para uma catarse que, longe de ameaçadora, oferecia uma expressão domesticada, reconfortadora, em determinadas inquietações presentes no seio da sociedade. O novo cinema queria transcender a compaixão das estruturas dramáticas de consolação: queria produzir conhecimento.

²³ David Llewelyn Wark Griffith, ou D.W. Griffith (1875-1948), foi considerado o pai da gramática cinematográfica. Alguns estudiosos sustentam que as principais inovações do cinema realmente começaram com esse diretor norte-americano. Ele foi particularmente influente ao popularizar a montagem paralela - o uso da montagem para alternar diferentes eventos que ocorrem simultaneamente, a fim de construir efeitos de suspense na narrativa. Griffith ainda usava muitos elementos da maneira "primitiva" de fazer cinema, que existiu antes do sistema clássico de Hollywood de continuidade, tais como a atuação frontal, gestos exagerados, movimentos de câmera mínimos e a ausência de câmera subjetiva. Alguns críticos de cinema afirmam que ele "inventou" o plano detalhe.

Voltando à produção documental, ainda nos anos 1960, Leon Hirszman com *Maioria absoluta* (1964), realizou, possivelmente, o primeiro exemplo acabado de Cinema Verdade no Brasil. Com o recurso do som direto, esse filme documentário da realidade buscava dar a voz aos outros, como uma forma de compreensão mais ampla do mundo. O papel de Hirszman é fundamental na história do documentário brasileiro. Seu trabalho foi extenso e variado e os documentários de sua fase mais madura como *ABC da Greve* (1979) e *Imagens do inconsciente* (1983-1986) são construções híbridas e complexas e usam os recursos oriundos da estética do Cinema Direto. Em *O circo e opinião pública* Arnaldo Jabor baseia-se em *Crônica de um verão* (1961) de Jean Rouch e Edgar Morin, com uma rede de entrevistas caoticamente tecida e alongada. Tanto os trabalhos de Hirszman como o de Jabor são fortemente caracterizados pelo tom político de crítica, contrapondo-se às informações circuladas na grande mídia.

No entanto, os cineastas Hirszman, Jabour e tantos outros desse período foram calados pela ditadura militar, que se instalou no Brasil a partir de 1964. O documentário *Maioria absoluta* de Leon Hirszman, por exemplo, um retrato acalentador do povo brasileiro oprimido suplicando atenção pública, realizado em 1963 e concluído no final de 64, foi censurado até 1985. Outro filme de Hirszman, *ABC da greve*, que narra o dia a dia da paralisação do trabalho nas fábricas, das negociações de classes e as tensas assembleias de um movimento grevista na região do ABC paulista, sob a liderança do então líder sindical Luís Inácio da Silva, também teve sua montagem e finalização impedidas de conclusão na época, e só foi exibido no final dos anos 1980, no processo de democratização. Durante a ditadura, muitos documentaristas desistiram, outros insistiram e foram banidos, a grande maioria só retomou sua carreira 21 anos depois do golpe, ou seja a partir de 1985. Um exemplo marcante é o filme *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, que iniciou sua gravação em 1962 e só foi terminá-la vinte anos depois, em 1982, quando a ditadura iniciou o processo de “abertura política”.

A história de *Cabra marcado para morrer*²⁴ começa em 1962 em João Pessoa, na Paraíba. Uma equipe de filmagem do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE, comandada pelo jovem paulista Eduardo Coutinho, filma um comício em protesto ao assassinato do líder rural João Pedro Teixeira. O objetivo era fazer um longa metragem ficcional sobre a vida de

²⁴ Eleito por uma pesquisa no festival *É tudo verdade*, realizado em 2005, *Cabra marcado para morrer* foi considerado o melhor filme não ficcional já feito no Brasil, além de ganhar prêmios em festivais internacionais de cinema como: *Cinéma du Réel* em Paris (1985), no FestRio (1984) e no Festival de Cinema de Havana (1984).

Teixeira. Por causa do golpe de 64, o filme tornou-se um exercício de metalinguagem e a ficção tornou-se documentário: o filme sobre Teixeira acabou sendo um documentário sobre o filme, mostrando o impacto repressor e socialmente desintegrador da ditadura sobre o cinema como preservação da memória. *Cabra marcado para morrer* relata a trajetória de Elizabeth Teixeira, da dispersão ao reencontro de seus familiares. A história da família Teixeira transcende a narrativa de uma vida familiar privada, tornando-se um drama universal escrito com cenas e personagens reais. Embora trate de um único núcleo, a história é narrada de modo fragmentado.

A partir de abril de 1973, a Rede Globo de televisão cria o programa *Globo Repórter*, ampliando o mercado de trabalho para os documentaristas. Em São Paulo, boa parte da produção vinha da Blimp Filmes, de Guga de Oliveira, irmão de Boni, vice-presidente das Organizações Globo. Esse lote de documentários vindos da Blimp proporcionou a criação de uma infra-estrutura de produção, logo alguns trabalhos eram encomendados a cineastas como Maurice Capovilla, Geraldo Sarno, Hermano Penna, Roberto Santos, entre outros.

No entanto, ainda que esse desenvolvimento de infra-estrutura para a produção mais sistematizada de documentários se concretizasse na Rede Globo e também representasse uma tentativa de resgate do documentário independente, sobretudo pelos diretores envolvidos no projeto inicial do *Globo Repórter*, a emissora esteve durante o período da ditadura a serviço do Governo. Essa relação estreita foi denunciada no documentário, *Muito além do cidadão Kane*²⁵. De qualquer forma, apontaremos a seguir a evolução do programa *Globo Repórter*, que produzia documentários com alguns dos melhores profissionais especializados nessa arte ainda que os mesmos tivessem seus conteúdos “vigiados” e monitorados pelo regime autoritário.

O primeiro programa do *Globo Repórter*, apresentado em 7 de agosto de 1973, tinha como tema a seleção brasileira de futebol, então denominada *Os intocáveis*. Inicialmente, a periodicidade do programa era mensal, depois passou a ser como é hoje, semanal e exibido às 21 horas, todas as sextas-feiras. Quando surgiu, três edições do mês eram dedicadas ao documentário e uma destinava-se a um programa de atualidades. Além de produções

²⁵ *Beyond Citizen Kane* (Muito Além do Cidadão Kane) é um documentário televisivo britânico de Simon Hartog produzido em 1993 para o Canal 4 do Reino Unido. O documentário acompanha o envolvimento da Globo com a ditadura militar brasileira, sua parceria ilegal com o grupo americano Time Warner (naquela época, Time-Life), e algumas práticas de manipulação da emissora, como a cobertura tendenciosa do movimento das Diretas-Já, em 1984. O ex-presidente e fundador da Globo, Roberto Marinho, foi comparado a Charles Foster Kane, personagem criado em 1941 por Orson Welles no filme *Cidadão Kane*, um drama de ficção baseado na trajetória de William Randolph Hearst, magnata da comunicação nos Estados Unidos.

nacionais, também eram traduzidos documentários internacionais. Quando isso ocorria, tais programas poderiam ser reeditados e eram dublados em português. Em 1974, os núcleos passaram a compor o setor de jornalismo da Globo, sob comando de Armando Nogueira. Mesmo o departamento de jornalismo da empresa fazendo a transição para o formato *U-Matic*²⁶ o *Globo Repórter* manteve o formato de cinema (gravação em película) para os programas até 1983.

A primeira fase do *Globo Repórter* foi um momento de grande experimentação para a história do documentário brasileiro, dando espaço à produção nacional. No entanto, algumas mudanças começaram a ocorrer na grade de profissionais do programa gerando consequências não muito benéficas para os profissionais da equipe do programa. Em 1983 o cineasta Paulo Gil Soares foi substituído pelo jornalista Roberto Feith. No ano seguinte, 1984, Eduardo Coutinho, diretor contratado do programa desde agosto de 1975, deixou a equipe do *Globo Repórter* para se dedicar exclusivamente ao cinema. Segundo Coutinho, depois dessa fase o programa passou a exibir reportagens e não mais documentários. Logo, a produção mais engajada, e até crítica, perdeu espaço, como assinala Coutinho:

Em 1982, o programa entrou na era eletrônica. De pronto, o controle se tornou mais fácil e estreito: bastava passar pela sala das mesas de edição, apanhar o programa e levá-lo para ser julgado na direção geral. Em pouco tempo o documentário se transformou em reportagem, igual aos produzidos pelos setores jornalísticos. Tornaram-se assépticos, integrados, neutralizados (...) Antes a censura era externa; agora é interna e abarca não apenas o conteúdo mas também a linguagem. (COUTINHO, 2003, p. 491)

Os trabalhos seguintes trouxeram uma estética híbrida, combinando ficção e reportagem. *O último dia de Lampião*, de Capovilla, por exemplo, é um documentário que reconstituiu minuciosamente às 24 horas finais da vida de Virgulino Ferreira da Silva. No próprio *Globo Repórter* há exemplos dessa hibridização, como em *Iracema, uma transa amazônica*, de Jorge Brodanzky e Orlando Senna, rodado em 1974.

João Batista de Andrade também fez produções no *Globo Repórter* em que utilizava recursos ficcionais para realizar documentários. Depois de sua experiência com a escola “Cinema de Rua”, que integrava o programa *Hora da notícia* na TV Cultura, Batista de

²⁶ Formato profissional da fita de gravação para videocassete usado em larga escala na Rede Globo de televisão, com três quartos de polegada. Permite até 1h30 de gravação. Até recentemente, foi o material padrão para a gravação de comerciais de TV. No momento, vem sendo gradativamente substituído pelo Beta, sistema de gravação desenvolvido pela empresa japonesa Sony, a partir do sinal decomposto das 3 cores do sistema RGB. A eficácia do método proporcionou a criação do método Betacam de gravação no sistema *broadcasting*, incluindo os grandes canais de televisão.

Andrade foi convidado a trabalhar na Globo. Na emissora de Roberto Marinho recorreu a recursos como a reconstituição para tratar de questões policiais e, assim, tentar discutir problemas sociais. Em *O caso Norte*, procurou reconstituir um crime ocorrido no bairro da Barra Funda, em São Paulo, por meio dessa estética. Esse documentário começa com uma câmera em movimento que volta à cena procurando e ouvindo testemunhas. Por fim, *Wilsinho Galileia* marca o fim de um ciclo de produção documental no *Globo Repórter*. Este documentário foi realizado por Batista, já como produtor independente, e repete a estratégia narrativa de combinar documentário e ficção para reconstituir, nesse caso, a trajetória de um jovem bandido paulistano morto pela polícia. Essa fase do *Globo Repórter* pode ser considerada como um período de déficit para o gênero documental: optava-se pela produção de reconstituições em forma de reportagem sensacionalista, em detrimento de produções críticas e mais atentas a problemas sociais.

1.2.2. O documentário hoje

Pode-se dizer que hoje, o documentário brasileiro existe economicamente graças ao patrocínio do Estado, via leis de incentivo cultural e patrocínios, como o da Petrobrás, e ao trabalho voluntário de produtores independentes. A parceria com a televisão, muito comum em outros países, é ainda aqui muito escassa, à exceção de ações como a do DocTV (Ministério da Cultura – TVs públicas, e produções da Rede Sesc-Senac). Lançado em agosto de 2003 através de uma parceria entre a TV Cultura de São Paulo (Fundação padre Anchieta), o Ministério da Cultura e a ABEPEC - Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais, o DocTV tem o objetivo de incentivar documentaristas de todo o Brasil em produções regionais que retratem os estados brasileiros. Sob a coordenação do então secretário do Audiovisual, do Ministério da Cultura, Orlando Senna, o projeto beneficiou projetos escolhidos com verba de produção e estrutura. A iniciativa se assemelha bastante à produção audiovisual francesa, que recebe o envolvimento da TV5 e de órgãos governamentais no financiamento, na produção e, posteriormente, na exibição.

Logo no primeiro ano, o projeto recebeu o apoio da ABED – Associação Brasileira de Documentaristas – e registrou 26 documentários produzidos em co-produções de emissoras públicas e produtora independentes. Dessa forma, regiões até então desconhecidas fora do eixo audiovisual Rio-São Paulo ganharam espaço no arsenal de informações de pessoas que puderam assistir às suas exibições na televisão aberta. A fim de divulgar os trabalhos foi

criada a série *Brasil Imaginário* (2004) que apresentou os trabalhos na maioria das emissoras públicas do país.

O DocTV cumpre um papel importante na história do documentário brasileiro, como explica Alberto Cavalcanti: “Não é senão à base do documentário, tratando de temas utilitários, que o nosso cinema representará o seu papel na vida do Brasil, como devem representar a imprensa, o rádio e a televisão. (...) Sem o cinema, não pode existir, hoje, uma grande nação” (CAVALCANTI, 1972, p.75).

Uma tendência da produção de documentários hoje é a criação de festivais como o *É tudo verdade*, dirigido por Amir Labaki²⁷. Na primeira edição do festival, em 1996, foram inscritos 19 documentários, na edição de 2005 esse número saltou para 360. Nas edições atuais, o autor e curador tem optado por selecionar cerca de 100 vídeos para exibição. No ano de 2008, o Festival exibiu 138 obras e deixou de circular somente no eixo das capitais Rio de Janeiro e São Paulo, trazendo exibições para o interior, como as ocorridas em Bauru, por exemplo.

Amir Labaki também destaca a formação de críticos do gênero no Brasil. Os estudiosos sobre cinema Alex Viany²⁸ e Paulo Emílio Salles Gomes²⁹ pouco se dedicaram ao formato. As grandes exceções nesse caso são Jean-Claude Bernardet³⁰ e José Carlos Avellar³¹, que se propuseram a realizar a crítica mesmo sem uma cultura que os incentivasse a isso. Mesmo com essas produções teóricas, foi só a partir de 2005 que começou a surgir uma bibliografia especializada sobre o tema e a produção de documentários no Brasil.

As produções de documentários brasileiros atuais que ganharam prêmios em festivais internacionais importantes como *Justiça*, de Maria Augusta Ramos, que em 2004 venceu os

²⁷ Amir Labaki é um crítico de cinema, jornalista, curador e escritor brasileiro contemporâneo que em 1996, fundou o *É Tudo Verdade* - Festival Internacional de Documentários, do qual é curador. É articulista da *Folha de S.Paulo* e colunista do jornal *Valor Econômico*.

²⁸ Alex Viany (1918-1992) foi cineasta, produtor, roteirista, jornalista e ator brasileiro. É autor do livro *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959), citado por Paulo Emílio Salles Gomes como a primeira obra de filmografia brasileira. Também escreveu *O Processo do Cinema Novo*.

²⁹ Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) foi um historiador e crítico de cinema brasileiro. Ainda muito jovem começou a participar ativamente da vida política e cultural da cidade de São Paulo e, com sua atuação e seus escritos, influenciou a análise de cinema no Brasil. Em 1965 criou o primeiro curso superior de cinema, na Universidade de Brasília.

³⁰ Jean-Claude Bernardet é um teórico e crítico de cinema. É diplomado pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (Paris) e doutor em Artes pela ECA (Escola de Comunicações e Artes) da USP. Interessou-se por cinema a partir do cineclubismo, e começou a escrever críticas no jornal *O Estado de São Paulo* a convite de Paulo Emílio Salles Gomes.

³¹ José Carlos Avellar é crítico e gestor público de cinema brasileiro. Jornalista de formação, Avellar trabalhou por mais de vinte anos como crítico de cinema do *Jornal do Brasil*. É consultor dos festivais internacionais de cinema de Berlim, San Sebastián e Montreal. Também é curador do Festival de Cinema de Gramado.

festivais de Nyon na Suíça e de Taipei, em Taiwan, e *Estamira* no Festival de Cinema de Marselha, na França, em 2005, evidenciam que há produção no formato e que é variada, já que os dois exemplos citados são bem diferentes quanto à caracterização de suas produções.

Segundo Labaki, a participação do documentário brasileiro em salas de cinema vive uma curva crescente:

Dois documentários estrearam em 1998; quatro, em 1999; seis em 2000; oito em 2001; onze em 2002; cinco em 2003; até alcançar a impressionante marca de dezessete em 2004 e treze em 2005, representando proporcionalmente nos dois casos nada menos que um terço dos filmes nacionais que alcançaram distribuição comercial. (LABAKI, 2006, p. 12)

Atualmente, a produção documental é um desafio, dada a variedade de produção realizada. Mas sem dúvida há um consenso: Eduardo Coutinho é o documentarista mais influente no contexto brasileiro atual. Ele produziu *Santo Forte* (1998), que venceu o festival de cinema de Brasília, inaugurando um novo estilo, que Amir Labaki chama de “cinema de conversa” (Ibidem).

Nesse processo, Coutinho define um tema ou ideia central, escolhe uma locação e seleciona pessoas por meio de uma primeira e única conversa com o cineasta. Nesse encontro, os entrevistados devem revelar suas singularidades submersas nas contingências da vida. Seguindo a tendência contemporânea de documentários, o estilo de Coutinho nega a narração em *off*, ou *voiceover*, exceto na abertura do documentário, em que o próprio Coutinho elucida as circunstâncias concretas da gravação. É um cinema documentário de improvisação, causalidade, relação amigável e às vezes conflituosa. Essa é a estética que predomina em *Babilônia 2000* (2001), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004) e *O fim e o princípio* (2005). Em *Santo Forte*, *Babilônia 2000*, *Edifício Master* e *O fim e o princípio*, indivíduos concretos são retratados em situações bem definidas. Já em *Cabra marcado para morrer*, *O fio da memória* e *Peões* são feitas pesquisas entre memória individual e história coletiva.

O impacto do advento do cinema digital, em meados da década de 1990, fez com que o documentário se tornasse um único e generoso campo de expressão. Uma série de realizadores de vídeos documentais revelados nos anos 80 e 90, como Carlos Nader, Roberto Berliner, Sandra Kogut e Lucas Bambozzi passam a ser reconhecidos como documentaristas. Surge então o novo estilo de fazer documentário, o que Bernardet (2008) denomina “documentário de busca”, como *Passaporte Húngaro* de Sandra Kogut e *33* de Kiko Goifman. Marca ainda este período Marcelo Masagão ao renovar o documentário de arquivo

com *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, depois de passar por experiências com vídeo na TV e no Festival do Minuto.

Talvez a primeira tentativa de pensar o gênero documentário em um ambiente de convergência das mídias seja o trabalho de Kiko Goifman, que marcou o documentário brasileiro contemporâneo. Na obra *33*, um documentário multimídia já pensado para ser veiculado na televisão e na internet, Goifman conta seus 33 dias à procura de sua mãe biológica, uma luta contra o tempo, marcada por frustrações e ilusões. Enquanto isso, imagens e situações reais são registradas, com enquadramentos que remetem, em alguns momentos, ao *voyeur* ou ao olhar de um observador. Uma das grandes críticas que recebeu o documentário *33* refere-se à falta de um roteiro estruturado, isto é, Goifman trabalha no âmbito da incerteza e é, só no final da filmagem, que ele conhece o resultado de seu material. Diferente do documentarista tradicional, que opera sobre situações estáveis e que dispõe delas – documentários sobre um quadro, o ateliê de um pintor, pessoas na rua etc. – durante todo o tempo da realização do seu filme.

Kiko Goifman realiza uma obra com uma nova linguagem, que combina elementos de ficção com realidade. Mas no âmbito tecnológico, a obra possui elementos que a fazem um divisor de águas na história do documentário brasileiro. Primeiramente, Goifman utiliza durante todo o período de filmagem uma câmera digital, colocando em xeque as tradições documentais no Brasil, que ainda alimentam o romantismo da película. Outra novidade que Goifman introduz na obra é a secundagem: o documentário, de caráter híbrido, é produzido tanto com a intenção de ser apresentado em salas de cinema, quanto para ser exibido na televisão. O autor, além de projetar um filme com captação limitada a 33 dias, finaliza a edição com exatos 52 minutos, o que possibilita a exibição em canais de televisão aberta com uma hora de programação. Enquanto todos os grandes documentaristas constroem seus roteiros com secundagem livre, graças à intenção de exibí-los em salas alternativas de cinema, Goifman opta por democratizar seu trabalho: de um lado considera as pessoas que não têm acesso a essas salas, de outro, alarga as possibilidades de exibição que a TV proporciona.

Esse formato, cada vez mais presente na produção audiovisual de documentários, resulta de uma movimentação do mercado de produção audiovisual da década de 1970, impulsionado pela *British Broadcast Corporation* (BBC), que começou a utilizar equipamento analógico com sistema de vídeo Hi8, antecessor do atual Hi8D. A maior viabilidade do projeto está no suporte de captação digital, que proporcionou a Goifman uma maior mobilidade na produção, além de uma melhor edição final dentro dos custos

possibilitados pelas leis de incentivo. Como um de seus destinos foi a televisão, a produção digital não representou, em momento algum, obstáculo para exibição, pois estava dentro da qualidade esperada por esse meio.

O documentário 33 foi avaliado pela comunidade cinematográfica brasileira da mesma forma que os filmes captados em película. Venceu concursos importantes, como o Festival *É Tudo Verdade*, na edição de 2003, concorrendo com diversas obras captadas em 35 mm. A obra foi finalizada com um orçamento inferior às produzidas em película, o que viabilizou a produção com poucos apoios financeiros e permitiu que suas experiências fossem transmitidas na totalidade.

A partir desse levantamento crítico acerca da história do documentário no Brasil podemos tecer algumas considerações: 1. a produção de documentários no Brasil sempre acompanhou tendências internacionais, principalmente de escolas de documentário da Europa e Estados Unidos; 2. a produção nacional, assim como a de outros países da América Latina e Europa, sempre esteve sujeita à conjectura política, o que muitas vezes limitou a produção e difusão de documentários, principalmente aqueles voltados para a crítica social; 3. a ditadura militar no Brasil, assim como aquelas da América Latina e Europa, interveio no processo de produção de documentários³²; 4. no Brasil, o processo de redemocratização, ou abertura política, coincide com o financiamento estatal para a produção de documentários, principalmente pelo patrocínio da Petrobras (1994)³³; 5. nos dias atuais, além do apoio do Governo, é notável o impacto de novas tecnologias de produção e o intercâmbio com outras artes quando da produção de documentários; 6. ainda que nosso objeto de pesquisa seja espanhol, ele está inserido na internet, o que permite acesso amplo, pois todo produto alojado na internet é por excelência “globalizado”. A única restrição é o conhecimento do idioma

³² Os governos autoritários foram praticamente um “modismo de época” em todo o mundo, reprimindo e calando vozes por toda parte. Na Europa Ocidental, destacam-se as ditaduras de Franco, Salazar e Tito e também regimes pouco democráticos como o de De Gaulle na França, regimes instaurados durante a Segunda Guerra Mundial e por isso tão fortes. No Leste Europeu, denominadas jocosamente de “ditaduras do proletariado”, os países passaram a pertencer à União Soviética depois da guerra. No contexto espanhol, o qual se insere nosso objeto de pesquisa, a ditadura do general Francisco Franco durou 36 anos (de 1 de abril de 1936 a 20 de novembro de 1975). Antes de deixar o poder, Franco articulou o casamento de sua neta mais velha, Carmen Martínez-Bordiú, com o neto do último rei da Espanha, filho primogênito do infante Don Jaime, Alfonso de Borbón Dampierre, no dia 8 de maio de 1972. Embora a neta tenha se divorciado e casado mais duas vezes, com a morte de Franco, o primeiro casamento procurou manter a família do ex-ditador no poder da Espanha.

³³ O processo de redemocratização na Espanha inicia com a morte de Franco, em 20 de novembro de 1975, e o retorno às eleições democráticas, em 15 de junho de 1977. Após a reabertura política, a Espanha passa a viver tempos de liberdade de expressão no qual coexistem o interesse por produtos da “prensa rosada”, que traz fofocas da família real espanhola, e o espaço para trabalhos de crítica social e engajamento político, como atesta toda a filmografia de Almodóvar.

original da produção; 7. os problemas tratados em *HayMotivo.com* são de interesse universal, pois representam as consequências das diferenças sociais de países capitalistas em crise.

Com esse breve levantamento histórico, podemos ampliar a leitura de nosso objeto de pesquisa, valorizando a importância que *HayMotivo.com* dá à participação política engajada na realidade da Espanha, ao apontar os motivos que devem ser criticados em uma sociedade desigual e injusta, marcada por diferenças sociais abissais. É preciso ressaltar a independência dos 33 diretores/produtores, que não tiveram apoio financeiro algum para realizar seus vídeos. Aproveitando-se da maior acessibilidade aos equipamentos de filmagem (que hoje apresentam menor custo em relação a algumas décadas passadas) e pela facilidade de divulgação proporcionada pela internet, esses diretores/produtores conseguiram realizar o sonho de muitos documentaristas do Brasil, da América Latina e do mundo: promover a mudança. No caso de *HayMotivo* isso se concretizou com a derrota do partido da situação, o PP (de centro-direita) e a eleição do PSOE (de centro-esquerda) nas eleições de 14 de março de 2004, na Espanha.

1.3. Documentário e ficção

Se considerarmos a produção cinematográfica brasileira, sobretudo na atualidade, constatamos que o documentário e o cinema de ficção estão intimamente ligados. A ficção tem buscado ingredientes no documentário para dar maior realce a suas produções. E chegamos ao impasse de muitas vezes não conseguir distinguir se um determinado filme é ficção ou documentário. O resultado é que ambos os gêneros ganham com isso, conforme pretendemos demonstrar ao oferecer, neste item, um breve panorama do cinema nacional atual e seus encontros com o documentário.

A partir do Cinema Novo, uma das características dos filmes brasileiros é a busca por retratar o país, lançando temas que exigem interpretações sociológicas. Um caso clássico é *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, que ambicionou traçar um painel do país e das razões que o levavam ao atraso – em sua obra está o político corrupto, o padre de passeata, o intelectual que perde o contato com a realidade e se isola no mundo das ideias, dentre outros.

O documentário brasileiro buscou dar uma espécie de choque de realidade. Um exemplo disso é o filme *Cabra marcado para morrer* (1982) de Eduardo Coutinho, que ganhou 21 prêmios, dentre eles o Festival de Berlim. Entre os méritos do filme está fornecer uma visão não maniqueísta da questão agrária brasileira. No entanto, coube a João Moreira Salles, discípulo assumido de Coutinho, produzir o filme mais bem-sucedido sobre o tema

mais abordado pelo cinema brasileiro atual, a violência. *Notícias de uma guerra particular* (2000) joga uma pá de cal nas ideias simplistas sobre a violência, como a de que a violência teria apenas causas sociais. A violência tratada no filme é algo complexo, anárquico, decorrente de múltiplas causas, todas de difícil solução. O filme não aponta nenhum caminho ou solução para o problema e, na época, chegou a ser criticado por isso.

Na matéria intitulada “*Eu vi um Brasil no cinema*”, publicada na revista *Bravo* de agosto de 2008³⁴, Walter Salles trata da importância do documentário no Brasil e como os recursos do gênero têm sido incorporados pelo cinema de ficção, pelos temas abordados, pela perspectiva naturalista ou por recursos técnicos. Salles cita três lançamentos da ficção nacional, a saber: *Linha de passe*, *Era uma vez* e *Última Parada, 174*, que reafirmam uma nova tendência dos filmes brasileiros: a ficção que se baseia no documentário. Para Walter Salles, “cada vez mais os filmes nacionais se inspiram nos temas e na linguagem do documentário” (REVISTA BRAVO, 2008, p. 36).

Uma visão complexa da realidade brasileira contaminou também, de maneira saudável, o cinema de ficção e críticos saudosistas do tempo em que os filmes defendiam ideias se chocam com realidades cruas sobrepostas de maneira anárquica. Quando *Cidade de Deus* (2002) foi lançado, o diretor Fernando Meirelles foi criticado por não explicar os motivos que levavam à ocorrência da violência. *Tropa de Elite* (2007) é outro exemplo nesse caminho. A ânsia por uma obra que interpretasse o país fez com que muitos enxergassem o protagonista, Capitão Nascimento, como essa alegoria. Alguns críticos qualificaram o filme de fascista. No entanto, o Capitão Nascimento, protagonista do filme, é apenas um personagem complexo e contraditório, como os bons personagens: mescla honestidade e truculência. O filme mostra policiais honestos e corruptos, professores universitários sem contato com a realidade, universitários altruístas e alienados, bandidos cruéis e manipulados, tudo para compor o retrato da realidade brasileira. Como em *Notícias de uma guerra particular*, *Tropa de elite* não aponta nenhuma solução, mas faz pensar, gera reflexão sobre nosso cotidiano, aponta os problemas de nossa realidade.

Essa relação entre ficção e documentário gerou confusão até para os comerciantes ilegais, houve casos de camelôs que vendiam *Notícias de uma guerra particular* como *Tropa de elite 2*. Nesse caso, a identificação entre os enredos era tão grande que os comerciantes associaram as duas histórias como continuidade e a proximidade no lançamento de ambas

³⁴ A edição 132 da revista *Bravo* traz um especial sobre o documentário brasileiro, enfatizando principalmente as relações entre cinema de ficção e documentário.

contribuiu para que o documentário e o filme ficcional fossem associados por muita gente como um *continuum*.

Em julho de 2008, o escritor brasileiro João Paulo Cuenca escreveu um artigo para o jornal espanhol *El País*, que foi publicado no suplemento *Babelia*. Nesse texto, ele denuncia as cobranças que os autores brasileiros sofrem no exterior. Acusa que se espera deles romances que tratem da violência, palavra que muitas vezes é associada ao Brasil como um todo no âmbito internacional. Na crônica, Cuenca lista escritores que não se sentem obrigados a retratar esse tema em sua produção. O escritor faz, então, uma comparação entre cinema e literatura brasileira de ficção, estabelecendo que na literatura, desde *Macunaíma* até as obras de Jorge Amado, há romances preocupados em representar o país e criar uma linguagem nacional. Passada essa fase na literatura, a preocupação em retratar a realidade em toda sua complexidade, dinâmica e em detalhes, cabe ao cinema.

De acordo com Fernando Meirelles, em entrevista polêmica à revista *Bravo* na edição de janeiro de 2008, “filmes como *Tropa de Elite* mobilizam muito mais gente do que toda a obra de Glauber Rocha somada”. Logo, podemos considerar que o cinema brasileiro tem um mérito incontestável: tornou-se a linguagem artística que mais provoca debate no país. Isso se deve ao fato de a ficção, escudada no documentário, tratar de temas que o Brasil quer discutir. Ao juntar tema e formato, a ficção descobriu no documentário uma imensa fonte de produção.

O filme *Era uma vez* (2008), do mesmo cineasta de *2 filhos de Francisco* (2005), Breno Silveira, é mais ambicioso que o anterior em termos artísticos. Em entrevistas, o diretor disse que pretendia fazer uma espécie de *Cidade de Deus* mais intimista. Já *Linha de passe* (2008) de Walter Salles e Daniela Thomas estreou com uma ótima credencial, o prêmio de melhor atriz no Festival de Cannes, ganho pela paulistana Sandra Corveloni. Walter Salles já ganhou um Globo de Ouro na categoria melhor filme estrangeiro, o Urso de Ouro no festival de Berlim, e uma indicação ao Oscar com *Central do Brasil* (1999).

O exemplo mais contundente da relação entre ficção e documentário é o filme *Última Parada, 174*, de Bruno Barreto³⁵, que transpõe para o cinema o documentário *Ônibus 174*, de José Padilha, mesmo diretor de *Tropa de Elite*. O filme de Barreto foi selecionado para ser o concorrente brasileiro ao Oscar de 2009, na categoria filme estrangeiro³⁶.

³⁵ Bruno Barreto é o campeão de audiência no cinema brasileiro: *Dona flor e seus dois maridos* alcançou um público de 12 milhões de espectadores, no fim dos anos 70. Barreto também já foi indicado ao Oscar com *O que é isso, companheiro?*

³⁶ O filme *Última Parada, 174* ganhou o prêmio Lente de Cristal de Melhor Filme, pelo júri popular do II Cine Fest Brasil - Buenos Aires, realizado no dia 30 de abril de 2009, em Buenos Aires, Argentina.

Considerando o histórico e o estilo dos diretores, espera-se que os filmes sejam bem diferentes entre si, no entanto, há algo que os une: o parentesco com o documentário. Em entrevistas sobre o filme *Linha de passe*, Walter Salles declarou explicitamente que se baseou em dois documentários de seu irmão, João Moreira Salles, para produzir seu trabalho: *Futebol* (1998), em parceria com Arthur Fontes, e *Santa Cruz* (2000), em parceria com Marcos Sá Correa. “Esses dois documentários enraizaram o filme. Eles nos permitiram entender o quanto os mundos do futebol e da religião são complexos no Brasil”, disse Walter Salles, em entrevista à revista *Bravo* (idem, p. 38).

Também utilizando técnicas do gênero documentário, Breno Silveira negou-se a filmar *Era uma vez...* em estúdio. As gravações ocorreram no morro do Cantagalo, onde Silveira foi obrigado a negociar com traficantes para poder realizar algumas tomadas. A cena do casamento no filme, por exemplo, teve que ser interrompida por ordem dos traficantes. Essa tendência segue a maneira de filmar de João Moreira Salles, em *Notícias de uma guerra particular*. Procedimento muitas vezes de risco, filmar em *loco* imprime mais realismo à produção, aproximando a produção da ficção da linguagem do documentário, que, em sua maioria, busca imagens reais na construção de sua obra.

O vínculo do atual cinema brasileiro de ficção com o documentário é tão profundo que não seria incorreto falar em tendência, conforme aponta o cineasta João Moreira Salles na mesma matéria:

Há várias coisas do cinema de ficção brasileiro atual que remetem ao documentário [...] A utilização da paisagem real, a recusa do estúdio, a aceitação da luz brasileira. Também no trabalho de cineastas com atores não profissionais, muitas vezes pertencentes a regiões retratadas nos filmes. (Ibidem, p. 38)

O fenômeno, relatado por Salles pode ser percebido nas duas últimas produções mais bem-sucedidas do cinema brasileiro recente. *Cidade de Deus* (1998), de Fernando Meireles, tira sua força justamente do trabalho com atores iniciantes, que vivem em comunidades parecidas com a retratada no filme, levando assim, suas experiências de vida para a tela, outro ponto de proximidade com a linguagem do documentário, que trabalha com o conceito de atores sociais, que relatam de modo fidedigno suas realidades.

Tropa de elite (2007) tem como protagonista o Capitão Nascimento, personagem de ficção claramente baseado no Capitão Pimentel, que aparece no documentário *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles e Kátia Lund. José Padilha corrobora essa

relação de diálogo constante entre cinema e ficção: “Alguns dos nossos cineastas de ficção decidiram retratar a realidade em seus filmes por causa dos documentários. Foram, de certa maneira, pautados por eles” (ibidem). A aproximação entre ficção e documentário, no entanto, ultrapassa a utilização de temas similares, atores do local, etc. Vale-se também de uma maneira de filmar *sui generis* e de uma linguagem cinematográfica específica.

Outra questão que envolve a relação entre documentário e ficção é o fato de o cinema, aos poucos, incorporar características do jornalismo. Quando fez *Notícias de uma Guerra Particular*, em 2000, João Moreira Salles esteve no centro de uma polêmica com o então governador do Rio de Janeiro, Anthony Garotinho. Para fazer o filme, Moreira Salles teceu uma rede de relacionamentos no morro Dona Marta, no Rio de Janeiro, e chegou a pagar cinco mil reais ao traficante Marcinho VP, em troca da publicação de um livro de memórias do bandido. A atitude do documentarista foi criticada pelo governador e pelo secretário de Segurança, Josias Quintal. A polêmica se esgotou pouco depois diante de dois fatos: Moreira Salles não cometeu crime algum e, em nenhum momento, seu filme faz apologia à violência ou à figura do bandido. Nesse caso, o cinema ultrapassou o limite da ficção e da função da arte como entretenimento, informação e participação social, pois interferiu diretamente na vida dos “atores da vida real” que participaram do documentário.

Para fazer um filme de ficção que ele próprio define como uma fábula, Breno Silveira valeu-se do mesmo recurso que Moreira Salles em seu documentário. Antes de começar a filmar, teve que subir quatro vezes o morro do Cantagalo para negociar com as lideranças locais. “Sem autorização do tráfico você não filma”, afirmou Silveira (ibidem). Filmar em um morro conflagrado pela guerra entre traficantes exige alguns cuidados. Em um filme, a equipe de câmeras, contra-regras e demais profissionais que trabalham no set costumam usar camisetas, para não vazar a imagem na cena, um costume que está relacionado à edição do material filmado. Em *Era uma vez...* todos usaram camisetas brancas com letreiros do filme. O objetivo era que os integrantes da equipe técnica não se confundissem com a polícia, nem com membros do tráfico, pois estes usavam roupas pretas. José Padilha também teve dificuldade semelhante para filmar *Tropa de Elite*, pois parte de sua equipe foi sequestrada durante gravações no Morro do Chapéu. Armas cenográficas também foram roubadas, sendo 59 réplicas e 31 verdadeiras. Depois de duas semanas e muita negociação, as filmagens foram retomadas: desafios típicos de documentaristas.

Walter Salles considera *Linha de passe* seu filme mais influenciado pelo gênero documentário, não apenas por basear a história em filmes do gênero, mas também pela atitude

durante a filmagem. Em *Linha de passe*, o diretor trabalha principalmente com não-atores. Os jogadores de futebol que aparecem no filme são realmente jogadores, assim como os evangélicos e os motoboys. “Até as pessoas que aparecem em uma festa de aniversário na casa da família são os vizinhos da casa onde filmamos. Ou seja, queríamos que a realidade transformasse o filme no dia-a-dia”, afirma Walter Salles (idem p. 41).

O trabalho constante com não-atores, marca do cinema ficcional brasileiro desde pelo menos *Cidade de Deus*, faz com que surja uma nova linguagem no cinema nacional que interfere na realização do trabalho, passando, ao mesmo tempo, pela necessidade de treinamento das pessoas não-profissionais bem como pelo reconhecimento de um saber sobre o tema que essas pessoas já possuem previamente. Em uma filmagem tradicional, é responsabilidade do diretor criar as chamadas “marcações”, ou seja, ele define qual será o movimento do ator no cenário, de forma a captar a imagem dele de acordo com o enquadramento previsto. Quando se trabalha com atores sem experiência, criar marcações muito rígidas pode tirar a espontaneidade. “Em *Cidade de Deus* resolvemos deixar o elenco solto em cena, sem marcas nem texto muito fechado. Acredito que o filme tenha mesmo um pé no documentário”, diz Fernando Meirelles (ibidem). Com isso, o diretor brasileiro criou uma maneira de filmar que causa estranheza a atores acostumados com os padrões hollywoodianos.

Na divulgação do filme *O jardineiro Fiel*, o ator inglês Ralph Fiennes concedeu entrevistas afirmando que Meirelles não marcava as cenas e que isso dava mais liberdade ao ator. Eis de novo um recurso típico da estética documentarista aplicada à ficção. Procedimentos assim ajudam a aumentar a sensação de realismo na tela e fizeram escola no cinema brasileiro. “Em *Tropa de Elite* adotamos o mesmo procedimento. Os atores não foram rigidamente marcados em cena e tiveram liberdade para improvisar, o que gerou certa imprevisibilidade no set”, disse José Padilha (ibidem).

Outro procedimento de linguagem que o cinema de ficção brasileiro incorporou do documentário é a chamada “câmera solta”. Tudo começou em *Cidade de Deus*, quando o diretor de fotografia César Charlone fazia questão de documentar o tempo todo o que estava acontecendo no set. Em *O jardineiro fiel*, vários *takes* das cenas de multidão foram feitos assim. O filme *Tropa de Elite*, de acordo com José Padilha, é inteiramente filmado com a câmera na mão. Não usa aparatos tecnológicos comuns a filmes de ficção, como as gruas – espécies de guindastes que erguem as câmeras com o objetivo de proporcionar tomadas

panorâmicas e ângulos inusitados. A câmera na mão é também um recurso muito empregado em *Era uma vez...*

Uma última contribuição do documentário, quanto à linguagem, refere-se à própria fala dos atores. Em *Cidade de Deus* dá-se maior liberdade de expressão aos atores que representam os bandidos de baixa instrução. Eles deixaram de ler textos produzidos que soavam artificiais e passaram a falar mais naturalmente nas telas, utilizando o mesmo modo de se comunicar nos morros e nas ruas.

Realizada essa leitura, podemos elencar o filme *Tropa de Elite* para sintetizar esse diálogo entre ficção e documentário. Além das importações técnicas do documentário, como a não marcação das cenas, a improvisação dos atores, o realismo da filmagem (sem excesso de maquiagem nos atores), a movimentação pouco estática das cenas e a captura de ângulos inusitados, efeitos do estilo “câmera na mão”, *Tropa de Elite* tem outras semelhanças com o documentário, principalmente quanto ao gênero em sua função política e de crítica social. *Tropa de Elite* trouxe à tona um “fazer pensar” em toda a sociedade brasileira, a partir de uma leitura de fatos reais, envolvendo tanto as classes menos favorecidas do morro, como as classes mais elitizadas do mundo universitário. A violência, a rotina e o papel do policial (tão difícil de delimitar, sobretudo num país que passou por vinte anos de Ditadura Militar) viraram debate nacional. A exibição de *Tropa de Elite* foi proibida nas escolas. Muitos consideraram essa iniciativa um ato de censura e uma negação da realidade. Mas essa “proibição” de nada adiantou. O vídeo começou a ser vendido em DVDs piratas em praticamente todos os camelôs do país, além de ser digitalizado e alocado na internet. Esse novo hábito de ver cinema no computador (incluindo os filmes de grande sucesso de bilheteria, como *Tropa de Elite*), sobretudo por parte dos jovens, nos convida a refletir sobre esse fenômeno de migração digital da produção audiovisual. Trata-se de um ambiente marcado pela cultura do vídeo (na internet), que traz conseqüências inusitadas tanto ao cinema ficcional quanto ao documentário.

1.4. Migração digital

Feito o balanço da produção de filmes e documentários no Brasil até os dias de hoje e demonstradas as fortes relações entre os gêneros ficção e documentário – enfoques que contribuem ainda mais para a definição de documentário –, passaremos a observar a forma de difusão pela internet que tem dado uma amplitude e abrangência espetaculares ao produto audiovisual. Os grandes filmes comerciais vêm sendo publicados na internet. É o caso das

séries *Harry Potter*, *Senhor dos anéis*, e também dos filmes de heróis de história em quadrinho (HQ), como *Batman*, *Homem-aranha*, *Superman*, *Wolverine*³⁷ etc. Muitas vezes, esses filmes são publicados na internet antes mesmo da estreia nos cinemas.

O filme *Tropa de Elite*³⁸ é o melhor exemplo da repercussão que um filme pode ter no mundo digital. Antes de seu lançamento no circuito comercial, uma versão pirata era vendida por camelôs por todo o Brasil e outra versão foi alojada na internet. Em uma pesquisa realizada pelo Ibope e divulgada na revista *Veja*³⁹, estima-se que 11 milhões de pessoas assistiram ao filme na internet. No entanto, segundo matéria publicada no site G1⁴⁰ (site de notícias da Globo.com), a bilheteria nos cinemas foi bem inferior a esse número, atingindo apenas 2,1 milhões de espectadores.

Assim, podemos constatar que a produção audiovisual encontra-se em um momento de migração digital. E no caso específico do documentário, temos dois bons exemplos de sites que armazenam documentários: 1.o site *Porta-Curtas*,⁴¹ que reúne grande quantidade de curtas-metragens da produção nacional que foram digitalizados e ali alojados; 2. o site *Internet video documentary*⁴², que reúne a produção internacional de documentários, exclusivamente produzidos para o ambiente web.

O processo de migração do gênero para a web é comentado por Vilches (2003), que afirma que a informação, a cultura e a educação, no final do século XX, estão sendo profundamente afetadas por dois dos mais importantes fenômenos da comunicação, a televisão e a internet respectivamente, que são as tecnologias que mais se expandiram depois

³⁷ Informações sobre o “lançamento” do filme *Wolverine* na internet podem ser encontradas no endereço: <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL1068263-7086,00-FILME+WOLVERINE+VAZA+NA+INTERNET.html> Acesso em 21/08/2009.

³⁸ *Tropa de Elite* (2007, direção José Padilha) foi confundido como a continuação de *Notícias de uma guerra particular* (2000, direção João Moreia Salles e Katia Lund), e por isso entendido como documentário.

³⁹ REVISTA *Veja*. São Paulo: Editora Abril, edição 2030, ano 2007.

⁴⁰ Informações sobre o filme *Tropa de elite* estão no endereço: <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL177924-7086,00-TROPA+DE+ELITE+JA+E+O+FILME+BRASILEIRO+MAIS+VISTO+DO+ANO.html>. Acesso em 21/08/2009.

⁴¹ O projeto *Porta-Curtas Petrobras* é integralmente voltado para a internet e tem por objetivo difundir a produção nacional. O site oferece a exibição gratuita e na íntegra de centenas de curtas-metragens. O site também fornece dados catalográficos, além de um banco que reúne informações completas de mais de 4.200 curtas brasileiros, produzidos desde meados da década de 80, alguns até anteriores a esse período. Permite a busca de filmes por diretores, elenco, título e até por palavras do diálogo. A Petrobras realiza a remuneração de direitos autorais do site, que é hoje o principal representante da produção de curtas-metragens brasileiros na web. Site: www.portacurtas.com.br

⁴² O *Internet video documentary: somewhere between here and there, narrativas contadas_narrativas vividas* (2005, dirigido por Alicia Felberbaum) pode ser acessado em: <http://www.shiftit.com.ar/narrativas/flash/index.html>. Acesso em 18/08/2008.

da invenção da imprensa. As novas tecnologias no contexto da globalização geram uma série de migrações que ocorrem no seio da nova indústria do conhecimento, que por sua vez refletem-se nos âmbitos culturais, educativos e sociais dos usuários de comunicação. Vilches pontua os principais traços dessa migração:

- 1) A produção e a distribuição dos produtos utilizados nas novas redes da indústria do conhecimento provêm de aparatos cognitivos que utilizam tecnologias, procedimentos operativos e esquemas de organização muito diferentes das estruturas formais dos jornais, do cinema, da televisão e da publicidade.
- 2) Os princípios convencionais que regulam a configuração e a identificação dos conteúdos do conhecimento utilizam os mesmos elementos combinatórios da língua e da escrita, dos antigos e modernos meios de comunicação e informação e educação.
- 3) As tecnologias que introduzem um princípio de independência material para acelerar a difusão terminam por ampliar as operações mentais utilizadas na comunicação, na informação e na educação.
- 4) A história das tecnologias demonstra que a regulamentação econômica baseia-se no fluxo monetário, para definir o acesso aos conteúdos, desde os processos de alfabetização até as elites culturais, a regulamentação formal da legislação sobre os conteúdos e as telecomunicações, assim como as normas para distribuir o conhecimento na sociedade.
- 5) Os usos e aplicações que formam o contexto da motivação dos intercâmbios cognitivos nas novas tecnologias correspondem a demandas sociais por maior participação comunicativa e por acesso democrático às fontes do conhecimento e da informação. (VILCHES, 2003, p. 205)

Os apontamentos de Vilches parecem bem adequados para entendermos a migração digital em geral e a do gênero documentário, especificamente. O primeiro traço dessa migração refere-se à prática de combinar elementos de diversas mídias: projeção de gravação de TV, de material impresso ou feito em processo analógico, dispostos em uma nova estrutura na internet, facilitando a navegação e, muitas vezes, convidando o internauta à participação. O segundo refere-se à utilização na web dos mesmos códigos combinatórios da língua e da escrita dos meios de comunicação convencionais. Ou seja, o código continua o mesmo, a diferença está na exploração desse código por meio de ferramentas tecnológicas, proporcionando designs de interfaces mais atrativos e lúdicos, favorecendo a apreensão e diferenciação de conteúdo. O terceiro traço trata das tecnologias que garantem ao ambiente web uma independência material para acelerar e ampliar a difusão de conteúdo, objetivando uma economia de linguagem articulada a um trato criativo do material veiculado. Dessa forma, os produtos audiovisuais da web exigem uma leitura complexa e atenta do internauta, pois “terminam por ampliar as operações mentais utilizadas na comunicação”.

O quarto traço, apontado por Vilches, indica a regulamentação econômica ao acesso de conteúdo pois, no ambiente web, ainda que existam sites que cobram taxas para disponibilizar conteúdo, os mesmos não têm obtido o êxito esperado que se especulava com o *boom* das empresas ponto com dos anos 90. Isso porque a informação se difunde muito rápido na internet, num processo multiplicativo, que torna o acesso ao conteúdo mais democrático. Há espaço para a produção independente e existe a possibilidade de escapar da relação econômica para produzir conteúdo. O quinto e último traço aborda a questão da produção audiovisual a partir de novas tecnologias organizada pelas “demandas sociais por maior participação comunicativa”, isto é, no ambiente web, além do acesso à informação de qualidade, o público quer participar do processo, construindo, assim, um modelo comunicacional mais democrático.

Vilches acrescenta que o surgimento da informática e das redes de comunicação, especialmente a internet, muda radicalmente o modo pelo qual nos comunicamos nos dias de hoje. Com a introdução das redes que fazem circular conhecimento, as diferenças estruturais, em relação à televisão, considerando o acesso, são notáveis, passando a enumerar tais mudanças no modo de comunicação:

- 1) As conexões em tempo real, entre usuários e redes de informação, passam a ser globais.
- 2) A organização do controle da informação não se faz em um único centro (como as emissoras de TV).
- 3) As redes de internet são caminhos de aceleração para a circulação de mercados e de produtos de conhecimento, não apenas de objetos de representação espetacular ou informativa (como as redes de televisão).
- 4) Contra a tendência dos mercados de televisão de privatizarem-se e de encarecer, as redes telemáticas disponibilizam mais comunicação a preço menor.
- 5) E, além disso, as atividades de informação e comunicação são instrumentos úteis também para o mercado e para os negócios.
- 6) A grande quantidade de conteúdos em circulação aumenta o acesso popular à comunicação.
- 7) A facilidade de acesso faz da internet um meio que oferece grandes possibilidades para a instrução pública ou privada.
- 8) Os conteúdos difundidos não dependem completamente de interesses econômicos, embora a eficácia da transmissão dependa de infra-estrutura de alto custo.
- 9) Formam-se novos grupos de acesso às redes (grupos de afinidade ou comunidades virtuais), não incluídos no conceito de audiência generalizada. (idem, pp. 216-17)

Tais mudanças proporcionam ganhos tanto na produção quanto na recepção, propiciando maior difusão, liberdade de informação, ampliação do conhecimento, baixo

custo, a existência de grupos e comunidades virtuais que alojam e difundem sites e páginas que popularizam cada vez mais a informação. Squirra contrapõe o “autoritarismo” da TV à “máxima convergência” das novas mídias:

[...] a “mão única” da emissão – com a formatação unilateral dos seus estilos e conteúdos – não permite a seleção e muito menos a interação com o que está sendo transmitido. Neste mundo de autoritarismo e unidirecionamento programático televisivo, assiste-se ao que o dono da emissora (e seus setores de marketing) entende ser bom para todos, de forma massificada. No universo tecnológico da máxima convergência, isto não mais atrofiará os desejos já que se antevêm amplas possibilidades de pleno atendimento das vontades individualizadas dos usuários. (SQUIRRA, 2005, p. 83)

Como consequência, temos o salto qualitativo da microinformática na comunicação, ampliando a participação do usuário, em que as redes de internet aparecem sem as limitações tecnológicas e sociais que caracterizavam o domínio da televisão.

Vilches (2003) trata ainda dos fluxos de migração para a internet, organizando-os a partir de três categorias: 1. As entradas a partir de diferentes pontos de cruzamento, dentre os quais os links existentes no nível hipertextual na rede; 2. Os links sociais de acesso de usuários que procuram na rede a satisfação das demandas personalizadas, oposto do que a televisão oferece, e um ponto de entrada totalmente novo; 3. Os links que se criam entre os próprios usuários, fazendo com que o conceito de comunidade virtual, ou democracia virtual sobreponha-se e se desloque a questão da audiência da televisão, abrindo espaço para formas alternativas de comunicação e a possibilidade de crítica da própria mídia. A difusão da informação, principalmente se alternativa, passa a circular mais rapidamente e com impacto menor da censura.

Se observarmos as características principais decorrentes da migração digital, constatamos que nosso objeto de pesquisa deve ter sido concebido particularmente para o ambiente web. Daí a denominação docweb que justifica o título escolhido para a nossa pesquisa. *HayMotivo.com* apresenta cinco características marcantes, dentre outras, que o definem como um docweb: 1. construção fragmentária e até lúdica, de acordo com a demanda do ambiente web, considerando-se preceitos como navegabilidade, duração dos vídeos, design de interface que permite acesso rápido, etc; 2. fonte alternativa de informação, que sofre ajustamento de outras fontes, a grande mídia, mas que tem autonomia para criticá-la pela ausência de censura na web; 3. combina elementos de diversas mídias: projeção de gravação de TV, de material impresso ou feito em processo analógico; 4. seu formato (33 vídeos

independentes) garante independência material para acelerar e ampliar a difusão pelas estratégias empregadas de economia de linguagem e efeitos de sentido; 5. não representa uma voz unívoca, como de uma grande rede de TV ou da instituição governamental. Ao contrário, é uma denúncia singular em que cada diretor aponta um “motivo” para criticar de forma plural ou coletiva a realidade espanhola; 6. a migração de *HayMotivo.com* para a web foi acompanhada de enorme repercussão, pois além do próprio domínio (ponto com) do site, os vídeos foram rapidamente disponibilizados no *YouTube.com* e na edição digital dos jornais impressos espanhóis *El País* e *El Mundo*, conforme afirmamos anteriormente, o que permitiu mais facilidade ao usuário, maior divulgação e perenidade.

As potencialidades do mundo web são inimagináveis e as possibilidades estão em permanente mutação e crescem na mesma proporção de seu repertório de obras, gerando novas formas de nos comunicarmos. Há uma disponibilidade instantânea de articulação do texto verbo-audiovisual que permite conceber obras não necessariamente “acabadas”, obras que existem em estado potencial, mas que pressupõem o trabalho de “finalização” provisória do leitor/espectador/ usuário. O autor concebe não exatamente a obra, mas os seus elementos, e cabe ao leitor “realizar” a obra, ainda que cada leitor a realize de uma forma diferente.

Estudar o meio digital requer definir uma outra característica específica da web, a narração digital ou *hipermídia*. O inventário de características da hipermídia, no cinema e na TV, apresentado por Vilches, pode nos auxiliar nesta empreitada:

No campo cinematográfico, os labirintos e digressões já ocupam o centro da narrativa nos filmes de A. Resnais, como em *Marienbad*; de J. Luc Godard (desde *Tout va bien, patron* até *L'éloge de l'amour*), em *Rashomon*, de Kurosawa. [...] Deixando os filmes mais cultos e adentrando no cinema popular, também se encontram a trilogia “De volta para o futuro” e em “Matrix”. Na Espanha, os dois últimos filmes de Medem, “Os amantes do círculo polar” e “Lúcia e o sexo”, brincando com os elementos do ar e da água, respectivamente, são alguns dos belos exercícios de desconstrução narrativa, que melhor se conectam com os jovens do que com ressabiados espectadores adultos. Todos os filmes apontados (há muitos mais) apresentam alterações na narrativa convencional, que tecem um “macramê” no qual o leitor fica preso. (VILCHES, 2003, p. 156)

Vilches cita ainda experiências que remetem à narração em hipermídia na televisão, como *Twin Peaks*, de David Lynch e *Arquivo X* (X Files), série produzida por Chris Carter, inspirada em conspirações políticas e ambientada em atmosferas surreais. Nesses casos, para se obter o efeito de narração em hipermídia, utilizou-se ao menos um dos seguintes recursos: sobreimpressões, edição não-linear de cenas e jogos de distorção narrativa provocados pela

saturação da cor ou por solarização. Do mesmo modo, alguns episódios de *Hitchcock Apresenta*, seriado Cult de televisão, podem ser considerados como precursores da narração hipertextual. Em *I saw the whole thing*, vemos um atropelamento em que o motorista foge sem socorrer a vítima, a partir de quatro diferentes pontos de vista narrativos; desse modo Hitchcock rompe a linearidade temporal do episódio.

Segundo Vilches, em todos esses exemplos, o espectador se movimenta em um espaço análogo ao do leitor de literatura, como propõe Humberto Eco em *Lector in fabula* (1986) e Ítalo Calvino, em *Se um viajante numa noite de inverno* (1982). O autor finaliza esta seção salientando a importância da semiótica para dar conta da leitura desses textos-vídeos sincréticos, que apresentam diversos níveis de complexidade:

Em todas essas obras estão presentes várias categorias que têm sido estudadas na semiótica literária e narrativa. Estão presentes as estruturas complexas do tempo, que também têm sido aplicadas a estudos sobre a televisão e informação televisiva [...] No cinema, também são aplicadas as categorias do tempo da história e do tempo da *story*, o tempo da escritura e da leitura (chaves das relações homem-máquina, no mundo da interatividade) [...] Na narração não linear ou hipertextual acontece o mesmo que na imagem-mosaico. Como pano de fundo, formas sociais e instituições narrativas que se modelam segundo um ambiente cognitivo. Passamos das dimensões coletivas da cultura de massa – regidas pela inteligência individual e que se perpetuam nos conceitos de autor e de texto – a uma nova economia das narrativas e representações geradas nos novos meios e suportes da inteligência coletiva. A rede e o hipertexto contêm novos modos de organizar o conhecimento, por meio de novos suportes e de novas lógicas de gestão desse conhecimento. É isto o que no fim das contas está sendo afetado nas formas lineares da cultura hipertextual: as tecnologias intelectuais da comunicação, a escritura, a arte de narrar são efeitos de uma inteligência coletiva, como Kerckhove (*A pele da cultura*, 1998, e *Inteligências conectadas*, 1999) e Lévy (*O que é o virtual*, 1999) têm explicado em seus ensaios mais recentes. (idem, pp. 157-159)

No âmbito da narrativa combinatória, a melhor metáfora da hipermídia seria o labirinto, pois a hipermídia reproduz com perfeição a estrutura intrincada e descentrada deste último. Na verdade, a forma labiríntica da hipermídia repete a forma labiríntica do chip, ícone por excelência da complexidade do nosso tempo.

Ao contrário do que imaginavam os gregos, o labirinto cretense não era uma prisão ou uma máquina de guerra, mas exatamente uma arquitetura representativa da complexidade máxima que a imaginação do homem da Antiguidade podia conceber e servia também de espaço para festas e jogos. [...] Se o labirinto é a metáfora da hipermídia, a metáfora do labirinto poderia ser o próprio pensamento. Pensar, num certo sentido é também

percorrer um labirinto, de idéias, de memórias, de criações da imaginação, etc., é investigar exaustivamente e descobrir alternativas, é ainda explorar as várias possibilidades e examinar o problema de todos os seus ângulos. (MACHADO, 2005, pp. 254-255).

Machado (2005) tenta resumir o projeto estético e semiótico que está pressuposto em grande parte da produção audiovisual mais recente, dizendo que se trata de uma procura sem tréguas dessa multiplicidade que exprime o modo de conhecimento do homem contemporâneo. O mundo seria visto e representado como uma trama de relações complexas, em que cada instante é marcado pela presença simultânea de elementos heterogêneos.

No contexto do documentário *HayMotivo.com* essas relações metafóricas fazem todo sentido. Em busca de uma forma de vida crítica, a leitura e a conseqüente construção do sentido se dá pelo exame e questionamento de dados oficiais por diversos ângulos, representados por cada diretor em cada vídeo. O labirinto como metáfora do pensamento faz com que, a cada fragmento (vídeo assistido de modo independente), seja dado certo sentido particular, porém o todo – o documentário *HayMotivo.com* – permanece coerente. Todos os vídeos da coletânea convergem para uma interpretação determinada e englobante, conforme aponta Machado: “O labirinto é o problema da troca local dos sinais suficientes para dar coerência ao todo”. (idem, p. 255).

A utilização de figuras de linguagem tais como a antítese, o oxímoro, a anáfora, o paradoxo etc. como técnicas de produção do docweb não pertencem à atualidade. No início do cinema, Serguei Eisenstein, construía a montagem partindo do pensamento por imagens, articulando conceitos por jogos poéticos valendo-se de metáforas e metonímias para fazê-lo. Eisenstein juntava duas imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados, chegando a processos de associações. Experiências desse tipo estão em *Outubro* (1928) e em *O velho e o novo* (1929). Nos anos 1960 ocorre, talvez, a mais marcante delas em *2001: Uma odisseia no espaço* (1968). Nesse filme, o corte preciso que faz saltar um osso jogado ao ar pelo macaco pré-histórico em direção a uma sofisticada aeronave sintetiza toda a evolução tecnológica do homem, isentando a exibição de imagens intermediárias na montagem: o sentido se dá pela associação, pela metonímia.

Realizada essa caracterização do texto hipermediático, podemos constatar que o uso de recursos de linguagem como as figuras retóricas e a leitura circular (que tem como metáfora o labirinto) são recursos que já foram utilizados na produção de diversos produtos artísticos, da literatura e do cinema de ficção. No entanto, a novidade de *HayMotivo* é trazer esses

elementos para o docweb, já que a maioria dos vídeos veiculados na internet apresentam pouca sofisticação quanto à combinação de recursos audiovisuais.

HayMotivo.com recupera as funções do documentário clássico (documentar, criticar e dar um trato artístico aos fatos da realidade) de modo mais dinâmico, a partir dos recursos oferecidos pelo objeto-suporte em que se insere, a internet. Seu formato docweb, com design de interface, convida o internauta/espectador a clicar e participar do “jogo”, construindo percursos de leitura de narrativas de tom crítico e envergadura política, com a finalidade de proporcionar a mudança.

HayMotivo.com é um hipertexto, uma rede que, como explica Vilches “contem novos modos de organizar o conhecimento, por meio de novos suportes e de novas lógicas de gestão desse conhecimento”. Dessa forma, esse docweb utiliza “as tecnologias intelectuais da comunicação, a escritura e a arte de narrar” para construir um produto audiovisual fruto da “inteligência coletiva”, representada tanto pela produção independente de dezenas de diretores/produtores como pela recepção dos internautas. Publicado na web, sua acessibilidade lembra o labirinto, decorrente da estética da fragmentação, que amplia o processo de significação, pois busca “investigar exaustivamente”, “descobrir alternativas”, “explorar as várias possibilidades” e “examinar o problema de todos os ângulos”, como explica Machado (2005, pp. 254-255), a fim de fazer uma denúncia num ambiente livre de censura, fortalecendo o que Vilches (2003, pp. 216-17) chama de “democracia virtual”.

CAPÍTULO 2 – *HAYMOTIVO.COM* COMO PRÁTICA SEMIÓTICA

A arte do vídeo tende a se configurar mais como processo do que como produto, e essa contingência reclama um tratamento semiótico fundamentalmente descontínuo e fragmentário

Arlindo Machado⁴³

Neste capítulo, pretendemos abordar *HayMotivo* como um todo, isto é, tentaremos analisar o “processo” de construção do docweb em uma perspectiva englobante, a partir de um tratamento semiótico “descontínuo e fragmentário”, conforme aponta Machado na epígrafe. Para fazê-lo, utilizaremos como metodologia os estudos recentes de Jacques Fontanille, que estabelece seis *níveis de pertinência semiótica* (FONTANILLE, 2008) capazes de analisar o objeto na práxis enunciativa, o que permite identificar as propriedades sensíveis e materiais de cada nível do processo de construção textual. A escolha desse método se justifica pelo fato de Fontanille estabelecer relações de integração entre os níveis de pertinência, ou seja, relações de encaixes sucessivos entre as partes (tratamento semiótico “descontínuo e fragmentário”) que dão coesão e coerência ao todo (o docweb em perspectiva englobante).

A teoria de Fontanille amplia a teoria semiótica *standard* ao investigar as condições de produção em diferentes níveis que abarcam ao mesmo tempo, tanto aspectos da percepção quanto da materialidade do texto, ou seja, o contexto passa a ser analisado como parte do processo de produção de sentido.

Para realizar a análise, este capítulo será subdividido em três partes: 1. **Descrição** de *HayMotivo.com*, em que apresentaremos dados completos de nosso objeto, assim como uma sinopse de cada vídeo; 2. **O contexto**, em que apresentaremos a situação sócio-histórica da Espanha quando da produção dos vídeos; e 3. **Uma nova prática**, em que faremos a aplicação dos níveis de pertinências semiótica (FONTANILLE, 2008) nos quatro vídeos selecionados como *corpus*. Tal aplicação detalhada permitirá elaborar um quadro comparativo que,

⁴³ MACHADO, 2005, p. 199

consequentemente, nos conduz à leitura do docweb como um todo, em uma perspectiva englobante.

2.1. Descrição de *HayMotivo.com*

*HayMotivo.com*⁴⁴ é o conjunto (coletânea) de trinta e três vídeos de aproximadamente três minutos de duração cada, realizados por 33 diretores/produtores famosos por seus trabalhos no cinema e na televisão espanhola, que se reuniram para lançar um olhar crítico na realidade espanhola em relação ao Governo do Partido Popular (PP) de José María Aznar. Todo o documentário foi rodado em 29 dias e foi publicado em um site na internet com domínio de mesmo nome, no dia 05 de março de 2004⁴⁵. Alguns produziram seus vídeos em apenas um dia, outros usaram os vinte e nove para finalizar a produção. Além de produtores da área de audiovisual conhecidos na cena espanhola, artistas de outras áreas também colaboraram para o projeto, como o escritor Manuel Rivas, o cantor Víctor Manuel e Mireia Lluçh (produtora de *Kontrastason*, analisado mais adiante), filha de um político socialista assassinado pelo ETA.

Exatamente por se tratar de documentário político, a história do lançamento de *HayMotivo* está vinculada a outras duas datas: os atentados de 11 de Março de 2004 e as eleições gerais da Espanha, de 14 de março de 2004, contextualização que será detalhada no item a seguir, **2.2. O Contexto**. Entre o lançamento do site do documentário e as eleições de 14 de março, mais um vídeo foi adicionado à coletânea, o *Epílogo* de Diego Galán. O curta foi realizado após os atentados de Madrid de 11 de março, pois apresenta cenas dos atentados divulgadas nos telejornais. O conteúdo do vídeo é uma resposta às acusações reducionistas de que o documentário era apenas propaganda política do partido de oposição, o Partido

⁴⁴ A seguir, apresentamos a relação de títulos e diretores (em negrito, os vídeos do *corpus*): 1. *Libre*. Joaquín Oristrell; 2. *El plan hidrológico*. Pere Portabella; 3. *La pesadilla*. Álvaro del Amo; 4. *Cerrar los Ojos*. David Trueba; 5. *¿Dónde vivimos?* Gracia Querejeta; 6. *La insostenible levedad del carrito de la compra*. Isabel Coixet; 7. *Soledad*. **José Ángel Rebolledo**; 8. *Adopción*. Sigfrid Monleón; 9. *Por tu propio bien*. De Iciar Bollaín; 10. *Adolescentes*. Chus Gutiérrez; 11. *El club de las mujeres muertas*. Víctor Manuel; 12. *Se vende colegio*. Pedro Olea; 13. *Catequesis*. **Yolanda García Serrano**; 14. *Las Barranquillas*. Víctor García Leon; 15. *Madrid, mon amour*. Ana Díez y Bernardo Belzunegui; 16. *Por el mar corre la liebre*. José Luis Cuerda; 17. *Arma de destrucción mediática*. Miguel Ángel Díez; 18. *Manipulación*. Imanol Uribe; 19. *Mis treinta euros*. Fernando Colomo; 20. *Doble moral*. Juan Diego Botto; 21. *¿Legalidad?* Daniel Cebrián; 22. *Muertos de segunda*. El Gran Wyoming; 23. *Yak – 42*. Manuel Gómez Pereira; 24. *La pelota vasca*. Julio Medem; 25. *Kontrastason (Versos de Gabriel Celaya)*. Mireia Lluçh; 26. *Cena de capitanes*. Pere Joan Ventura; 27. *Mayday*. Manuel Rivas; 28. *Técnicas para un golpe de estado*. Vicente Aranda; 29. *El pasado que te espera*. Mariano Barroso; 30. *La mosca cojonera*. Antonio Betancor; 31. *Verja*. Alfonso Ungría; 32. *Español para extranjeros*. José Luis García Sánchez; 33. *Epílogo*. Diego Galán.

⁴⁵ Algumas fontes apresentam oscilação com relação a esta data, sendo que a maioria delas confirma a publicação do site no dia 05 de março. O suporte no qual o docweb se insere, a internet, justifica tal discussão.

Socialista Obreiro Espanhol (PSOE). Não encontramos dados sobre a data precisa da inclusão do *Epílogo*. O suporte (internet) justifica essa mobilidade e dificuldade de precisão. Após os atentados e a subsequente publicação do *Epílogo*, o documentário ganhou mais destaque no contexto espanhol, aumentando o número de interessados em conhecer o docweb.

Haymotivo parece ter sido concebido como resposta à insatisfação generalizada do povo espanhol. Conforme explicita o logotipo do docweb, a proposta é tecer uma trama de narrativas em que, por trás do título e autor da obra, há um mesmo motivo. O título escolhido parece querer demonstrar as causas dos problemas da sociedade espanhola, principalmente a injustiça social decorrente da política do então Primeiro Ministro Aznar, que governou a Espanha de 2000 a 2004, acusado pela oposição de não cumprir a plataforma de campanha prometida no período eleitoral.

Todos os vídeos tratam especificamente da cena sociopolítica contemporânea, cada um abordando um tema específico: crítica ao Governo (vídeos 1; 16; 22; 23; 28; 29; 30), crítica à justiça espanhola (vídeo 4), corrida imobiliária (5), situação dos idosos (6; 7), pedofilia na Igreja Católica (13), preconceito e violência contra a mulher (9; 11), exclusão social (10; 19; 31), ensino religioso obrigatório (12), saúde pública (14), repressão policial (15), manipulação da informação pelos meios de comunicação (17; 18), direitos humanos (20; 21), terrorismo basco (24; 25), xenofobia – imigração (vídeo 32) e terrorismo (33). Há vídeos que abordam temas ecológicos, como o problema da água (2), contaminação por produtos tóxicos (3), contaminação do mar por petróleo (26; 27), e temas bem contemporâneos, como a estruturação de famílias homossexuais (8). Tais temas parecem inerentes à crise socioestrutural que acomete as democracias ocidentais contemporâneas, talvez fruto da globalização. Embora sejam temas exclusivos da Espanha, todos eles são de interesse universal.

A maioria dos vídeos utiliza imagens retiradas da realidade (3; 6; 7), de telejornais e/ou internet (17; 18; 33). Poucos realizam gravação ficcional com atores conhecidos (geralmente baseados em fatos reais) (1; 11; 13). Há também diretores que vão em busca de pessoas comuns, depoimentos em que os entrevistados relatam suas experiências (sonoras, na linguagem televisiva), em alguns casos com humor, em outros com amargor. Em toda a coletânea, observamos vídeos muito elaborados do ponto de vista estético, como *Español para extranjero*, *Soledad*, *Kontrastasun*, *Catequesis*, *Madrid mon amour*, *El club de las mujeres muertas*, *Por tu bien*, dentre outros, sendo que os quatro primeiros foram escolhidos para *corpus* desta pesquisa e serão analisados mais adiante (capítulo 3). No entanto, alguns

dos curtas são de produção muito simples como: *Cerrar los ojos*, *Libre*, *Adolescentes*, *Las barranquillas*, *Mis treinta euros*, *Legalidad*, etc, utilizando apenas a colagem de depoimentos e sonoras, sem muita elaboração técnica e artística

HayMotivo.com foi concebido para ser apresentado em várias plataformas, TV, cinema e internet. A finalidade principal do docweb era chegar ao maior público possível. Assim que o documentário ficou pronto e alojado na internet, os diretores enviaram cópias no formato DVD às cadeias de TV para ver se algum canal mostrava interesse em exibi-lo. Um dos diretores do docweb, José Luis Cuerda, acreditava que não havia motivo para desprezar a produção independente por dois motivos: primeiro porque se trata de uma produção sobre a cena nacional, é um filme espanhol, e em segundo lugar porque os diretores não cobriam nada pela exibição, seria um produto gratuito para as emissoras. No entanto, nenhuma televisão de rede nacional transmitiu sequer um vídeo de *HayMotivo.com*.

Os conselheiros socialistas da TVE tentaram realizar uma convocação para uma reunião extraordinária a fim de debater a emissão de *HayMotivo.com* pela rede pública de TV espanhola (a de maior audiência), mas foram voto vencido. Apenas algumas televisões locais e autônomas exibiram-no, o Canal Sur, a TV3 e a ETB, que divulgaram o documentário em várias cadeias de TV locais.

Diante desse impasse, os responsáveis pelo projeto tentaram divulgar o documentário em canais alternativos de universidades, jornais e outras associações, além de outros sites da internet. Mesmo não sendo exibido em nenhuma rede de TV de âmbito nacional, pública ou privada, o documentário *HayMotivo* ganhou uma seção especial na versão digital dos principais jornais da Espanha, *El País* e *El Mundo*, além da divulgação em grandes universidades, canais de TV locais e regionais e, evidentemente, no próprio site do projeto *Haymotivo.com*⁴⁶.

Quanto à técnica de produção, *HayMotivo* se estrutura em uma relação de metonímia a partir de 33 curta-metragens, que podem ser vistos em ordem aleatória, independentes entre si, mas que mantêm a coesão do todo. O projeto gráfico da *homepage HayMotivo.com* é de

⁴⁶ No período de estudos na Espanha (julho de 2007), realizamos entrevistas que, de alguma maneira, comprovam a veracidade das críticas do docweb. A família com quem convivemos por um mês era unânime: todos reconheciam o bom governo de José Luiz Zapatero. Alguns hábitos do Primeiro Ministro, como a automedicação, eram justificados pelo descaso do governo anterior para com a saúde. Sobre a questão do desemprego, disseram que a Espanha agora tinha emprego de verdade, com bons “*sueldos*” e não mais “*empleo basura*” (emprego-lixo, subemprego). A professora da escola em que estudamos, Dolores Flores, explicou-nos o funcionamento das organizações bascas: o terrorista é uma ameaça em seu próprio território e cobra taxa do grande empresariado: quem não paga pode sofrer atentado. Considerando-se os prejuízos que uma bomba pode causar, os comerciantes se rendem, pagando o “imposto”.

Iñaki Cabodevilla, diretor de criação da empresa *Cabodevilla Asociados Diseño gráfico y Comunicación*, com sede em Navarra, Espanha. O diretor ganhou fama na Espanha pelo projeto gráfico de *Secretos del corazón* (1997), um filme dramático espanhol, escrito e dirigido por Montxo Armendáriz, que concorreu ao Oscar de filme estrangeiro em Hollywood (1997), além de ganhar quatro prêmios Goya na Espanha.

Na *homepage* dedicada ao docweb (tanto no domínio ponto com, como nos sites hospedeiros: *El País* e *El Mundo*) o design de interface apresenta a seguinte estrutura: um *take* do vídeo, seguido de um resumo de seu conteúdo. O internauta tem a liberdade de escolher a ordem em que quer assistir aos vídeos, construindo seu próprio percurso de leitura, conforme seus interesses. Assim, pode escolher pela referência do diretor e/ou atores que estão no vídeo, pelo resumo, ou ainda pela imagem, *take* selecionado, que sintetiza a pauta da peça audiovisual. Dificilmente o internauta assistirá a todos os vídeos de *HayMotivo.com*. Mas ao clicar e fazer sua escolha de acesso, ele está construindo sua própria leitura de *HayMotivo*. É como se, para cada internauta, tivesse sido construído um *HayMotivo* diferente.

HayMotivo é um texto polifônico, no qual coexistem várias vozes para denunciar em uníssono os problemas da atualidade. É um texto original, singular, pois na literatura audiovisual não temos nenhum caso de produção de documentário que reúna 33 perspectivas diferentes ou angulações diferenciais em cada vídeo, reunidas num mesmo e único projeto. A riqueza do documentário está, justamente, na particularização dos temas, no tratamento artístico da pauta, no estilo que varia de autor para autor, todos juntos, reunidos em uma mesma editoria e com o mesmo propósito: denunciar os motivos do descontentamento generalizado decorrente da injustiça social em uma sociedade globalizada.

A seguir, um breve inventário numerado dos 33 vídeos do documentário *HayMotivo.com*, seguidos de uma sinopse:

1. *Libre (Livre) de Joaquín Oristrell*⁴⁷

Candela Peña⁴⁸ y Secun de la Rosa⁴⁹, atores famosos no cinema e na televisão espanhola, respectivamente, protagonizam uma divertida corrida de táxi na qual discutem a atualidade política e social da Espanha. Candela Peña interpreta uma taxista e Secun de la Rosa é um trabalhador temporário da TVE1, que entra no táxi. O tom da conversa é típico das

⁴⁷ Diretor de cinema e roteirista, Joaquín Oristrell nasceu em Barcelona em 1953. Tornou-se famoso na Espanha por sua participação como roteirista no concurso *Un, dos, tres* da TVE.

⁴⁸ A atriz Candela Peña (Barcelona, 1973) foi diversas vezes indicada ao Prêmio Goya. Ganhou como melhor atriz coadjuvante por *Te doy mis ojos* (2003) e como melhor atriz por *Princesas* (2005).

⁴⁹ Secun de la Rosa (Barcelona, 1969) é um ator famoso na televisão espanhola por seus papéis cômicos.

discussões entusiasmadas que ocorrem nas ruas e nos bares. Os personagens discutem sobre as últimas decisões do PP, mas também não se esquecem de comentar os erros do PSOE.

2. *El plan hidrológico* (O plano hidrológico) de Pere Portabella

Em um monólogo, Pedro Arrojo Agudo, professor de Ciências Físicas da Universidade de Zaragoza e um grande especialista em “ecologia da água”, explica a diferença entre “água-vida” e “água-negócio”, demonstrando como o PHN – Plano Hidrológico Nacional beneficiará apenas a alguns poucos (os de sempre, os especuladores) prejudicando, de modo decisivo, os interesses da população quanto ao uso desse recurso natural.

3. *La pesadilla* (O pesadelo) de Álvaro del Amo

O vídeo mostra o desastre ecológico ocorrido no Parque Nacional de Doñana no dia 25 abril 1998, a maior catástrofe ecológica da sua história. A ruptura de uma barragem em Minas Aznalcollar (Sevilha) provocou o derramamento de 5 milhões de metros cúbicos de resíduos tóxicos no ambiente do parque. A narrativa se constrói desde o ponto de vista dos próprios animais, em um ambiente que no passado já foi um paraíso.

4. *Cerrar los Ojos* (Fechar os olhos) de David Trueba⁵⁰

Este filme trata da justiça espanhola, suas incoerências, injustiças e até erros judiciários. Utiliza a balança como símbolo da justiça para tratar do grande peso da corrupção no país, pois o autor defende que a Espanha é o Estado europeu com mais dinheiro “negro” (do tráfico de drogas) em circulação.

5. *¿Dónde vivimos?* (Onde vivemos?) de Gracia Querejeta

Querejeta mostra nesse vídeo como é difícil ter uma vida “poética”, já que ficou quase impossível ter uma moradia digna na atualidade. Em uma montagem com flashes e sonoras, as pessoas recitam anúncios de apartamentos e seus altos preços, combinadas com imagens de casas em ruínas. A diretora quer mostrar como a corrida imobiliária (preços absurdos) é um problema preocupante.

⁵⁰ Roteirista e jornalista espanhol, Trueba foi indicado ao prêmio Goya de 2002, na categoria melhor roteiro adaptado.

6. *La insoportable levedad del carrito de la compra* (A insuportável leveza do carrinho de compras) de Isabel Coixet⁵¹

Isabel Coixet denuncia a dificuldade de ser pensionista em tempo de “cólera neoliberal”. No filme, um homem, que diz ser muito observador, fala do quão estranho lhe parece que as pessoas idosas não possam mais pintar seus cabelos e que não tenham mais dinheiro para encher o carrinho de compras, como antes. Tudo isso porque as pensões aos aposentados tornaram-se insuficientes, precárias.

7. *Soledad* (Solidão) de José Ángel Rebolledo⁵²

Como o vídeo anterior, este filme trata dos idosos, em uma abordagem um pouco distinta do vídeo anterior: denuncia que a cada dia mais idosos morrem sozinhos em casa. Nessa história, uma mulher, viúva há 10 anos, vive em completa solidão dentro de seu apartamento em Madri. Sua liberdade de ir e vir é restrita. Seu passeio diário é, com o auxílio do andador, percorrer a distância de sua cozinha até a porta de entrada e abri-la, apenas para pendurar o saco de lixo na maçaneta.

8. *Adopción* (Adoção) de Sigfrid Monleón

O diretor desse vídeo quer protestar contra a desigualdade que sofrem os casais homossexuais. A narrativa trata exatamente sobre homossexualidade e adoção e tenta mostrar como o tema ainda não é facilmente aceito na sociedade espanhola. Em uma conversa de telefone, o potencial pai desabafa suas angústias com seu parceiro.

9. *Por tu propio bien* (Por teu próprio bem) de Icíar Bollaín

Este curta se vale de uma linguagem metafórica para tratar do preconceito em relação às mulheres. Em tom humorístico, um homem dá à luz e representa toda a dor do parto, como se fosse uma mulher. Está relacionado ao vídeo anterior, ao especular a possibilidade de homens “terem filhos”.

⁵¹ Isabel Coixet (Barcelona, 1960) ganhou o prêmio Goya em 2005 nas categorias melhor diretor e melhor roteiro adaptado por *La vida secreta de las palabras*. Em 2003 foi indicada ao Urso de Ouro do Festival de Berlim, com *Mi vida sin mi*.

⁵² José Ángel Rebolledo (Barcelona, 1960) participou da produção do premiado filme *Mi vida sin mi*, com Isabel Coixet.

10. *Adolescentes* (Adolescentes) de Chus Gutiérrez

O curta adota o estilo testemunhal da televisão, apresentando jovens com problemas nos estudos e o pouco caso dos especialistas em educação em relação ao aprendizado deficiente. O Estado trata apenas de estabelecer leis, que só pioram a situação escolar dos adolescentes, e de favorecer o monopólio do ensino particular aos mais ricos (tudo a ver com a nossa realidade brasileira). Uma crítica contundente ao sistema de ensino espanhol.

11. *El club de las mujeres muertas* (O clube das mulheres mortas) de Víctor Manuel

Mais um vídeo sobre o preconceito em relação às mulheres, mas desta vez, especificamente sobre a violência doméstica. O diretor critica o fato de a mídia tratar tanto do assunto e ainda assim o número de casos de violência contra elas ter aumentado. Além disso, Manuel faz uma denúncia: os centros de acolhimento de mulheres feridas ou violentadas seguem com problemas de orçamento, insuficientes para o atendimento adequado.

12. *Se vende colegio* (Vende-se colégio) de Pedro Olea

Os “legionários de Cristo”, uma seita radical ligada à Opus Dei, compram o colégio “Virgen del Bosque” e fazem pressão para impor o ensino religioso obrigatório no país. Além disso, meninos e meninas deverão conviver em espaços diferentes, a fim de se “detectar” melhor a inclinação dos mesmos para a vida eclesiástica. O curta mostra a reação dos pais que, indignados, denunciam os comprometimentos a curto e médio prazos dessa arbitrariedade.

13. *Catequesis* (Catequese) de Yolanda García Serrano⁵³

Pilar Bardem, atriz famosa na televisão e no cinema espanhol, apresenta o texto do escritor espanhol Juan José Millás, publicado no jornal *El País*, no dia 13 de fevereiro de 2004. Em um ambiente infantil, uma senhora idosa, sentada em uma poltrona começa o relato. É a história de um padre que abusa sexualmente de menores, relatada com detalhes sinistros. O bispo, sabendo da condenação do padre a 11 anos de reclusão, ainda o defende. Nenhuma autoridade do Governo intercede no sentido de criticar a postura do bispo. A atmosfera inicial (velhinha, sofá, ciranda) e esse relato cru surpreendem e confundem o telespectador, que esperava por uma narrativa infantil.

⁵³ Yolanda García Serrano (Madrid, 1953) começou a carreira como atriz, mas logo se tornou roteirista de TV, escrevendo as famosas séries *Farmacia de guardia* e *Todos los hombres son iguales*.

14. *Las Barranquillas* (As seringas) de Víctor García León

Este vídeo faz uma crítica ao sistema de saúde que deixa à margem as pessoas que mais dele necessitam. Denuncia as péssimas condições físicas e de tratamento oferecidas aos usuários de drogas, que são considerados pelo Estado como “pessoas que sabem apenas incomodar”.

15. *Madrid, moun amour* (Madri, meu amor) de Ana Díez y Bernardo Belzunegui

O vídeo é uma homenagem a Alain Resnais (de *Hiroshima, mon amour*) a partir de uma cidade cada vez menos visível: Madri. A capital espanhola é representada por duas visões distintas: a primeira revela seus aspectos positivos e a segunda como centro da repressão policial que tentou sufocar as manifestações de “Não à guerra”.

16. *Por el mar corre la liebre* (Pelo mar corre a lebre) de José Luis Cuerda⁵⁴

No vídeo, são exibidas imagens de arquivo do debate televisivo realizado em 1993 entre José María Aznar, do PP, e seu concorrente, Felipe González, ambos candidatos a Chefe de Governo. O vídeo recupera as promessas de Aznar e uma advertência premonitória do mesmo, que disse: “Esas cosas se quedan grabadas en video”. A função dessa utilização de imagens de arquivo no filme é relembrar o discurso e as promessas de Aznar no passado e sua atuação no presente, como Primeiro Ministro da Espanha. A famosa frase pronunciada por Aznar passou a ser uma “arma de reflexão” contra ele mesmo.

17. *Arma de destrucción mediática* (Arma de destruição midiática) de Miguel Ángel Díez

O vídeo faz uma crítica a Alfredo Urdaci, diretor de serviços informativos da TVE espanhola, criticado, por exemplo, por exibir um resumo esportivo enquanto se deixava de noticiar os resultados das eleições do Parlamento andaluz.

18. *Manipulación* (Manipulação) de Imanol Uribe

Uribe torna público um manifesto, anônimo por questões de segurança, de profissionais da Antena 3 (canal privado espanhol, de âmbito nacional), que relata o controle político e a censura que se produz na redação de informativos da própria emissora. Segundo

⁵⁴ Cuerda (Albacete, 1947) foi professor da Escola de Belas Artes da Universidade de Salamanca. Chegou a começar a faculdade de Direito, mas foi trabalhar na TVE, onde produzia reportagens e documentários.

os autores do manifesto, a direção dos informativos só se preocupa em noticiar aquilo que é favorável ao partido da situação, o PP. O diretor do documentário quer demonstrar que a manipulação da informação é maior do que parece, tanto em redes de comunicação públicas como privadas.

19. *Mis treinta euros* (Meus trinta euros) de Fernando Colomo

O vídeo critica as prioridades políticas do então Governo, que privilegia as obras públicas em detrimento dos trabalhadores. Mostra a inauguração de uma ampliação do aeroporto internacional de Barajas, ainda inacabada, e um funcionário do aeroporto, que recebe apenas 30 euros por dia e ameaça não trabalhar mais.

20. *Doble moral* (Moral dupla) de Juan Diego Botto

O vídeo trata de vítimas de “outros terrorismos” que também merecem solidariedade. É o caso de um familiar de um falecido, vítima do terrorismo do estado em 1980, que não recebe nenhuma indenização por não ser considerado “vítima do terrorismo”. São citados outros casos semelhantes, por meio de entrevista documentada e imagens de arquivo. Dentre as imagens mais importantes, está o incêndio da embaixada espanhola na Guatemala, ocupada por camponeses que protestavam contra a repressão, que gerou a morte de 37 pessoas. Este assassinato massivo foi ordenado pelo general Fernando Romero Lucas García, que governou o país de 1978 a 1982. O documentário faz críticas às ditaduras “encubiertas”, como a de Fujimori no Peru.

21. *¿Legalidad?* (Legalidade?) de Daniel Cebrián

Guantánamo: erro ou delito? Por que chamar ‘limbo jurídico’ a algo que qualquer código penal sério tipifica como sequestro? O vídeo faz uma crítica à base militar norte-americana de Guantánamo, em Cuba. A narrativa alterna imagens da base de Guantánamo e o depoimento da irmã do único espanhol que está lá. As imagens exibem a situação dos presos acusados de terrorismo, que não têm nenhum direito fundamental respeitado (Declaração Universal dos Direitos do Homem). Também participa do vídeo uma agente da ONU, que denuncia os maus tratos realizados na base militar.

22. *Muertos de segunda* (Mortos de segunda) de El Gran Wyoming

O Executivo lamenta, mas não condena. Este documentário mostra a indignação e a impotência de uma família que perdeu um parente na guerra do Iraque. A dor parece ficar mais intensa quando o Governo espanhol, protegendo seus então aliados, os EUA, não exige responsabilidades de uma ação que, claramente, não foi fortuita: o ataque ao hotel onde se alojavam os jornalistas. A mãe e os irmãos de José Couso, câmara da rede de televisão privada espanhola, Tele 5, denunciam claramente que José foi assassinato premeditadamente por norte-americanos, pois pertencia a um canal de comunicação crítico à invasão.

23. *Yak - 42* de Manuel Gómez Pereira

Yak 42 era o nome do avião que levava militares espanhóis para uma missão de guerra. O acidente com o precário avião ocorreu em Trebisonda, Turquia. Nesse acidente morreram 68 pessoas. Pereira critica o Governo espanhol, que deveria ter apoiado os familiares das vítimas.

24. *La pelota vasca* (O problema basco) de Julio Médem⁵⁵

O vídeo é formado por pequenos fragmentos do documentário de mesmo nome. Trata da questão basca, comentada sem tabu por diferentes intelectuais da Espanha que criticam o tratamento midiático e político oferecido ao nacionalismo basco, ou melhor, à organização terrorista ETA. e a dor de suas vítimas. Dentre as personalidades mais importantes que comentam esses temas, por meio de sonoras, podemos destacar: o jornalista e escritor Antoni Batista, Gregório Peces Barba, político considerado o “pai” da Constituição espanhola (1978), o sacerdote Iñaki Villota, o psicólogo e sociólogo Javier Elzo (constantemente ameaçado pelo ETA), a historiadora Lola Valverde, o fundador e primeiro presidente do partido Basco *Eusko Alkartasuna*, Carlos Garaikoetxea (1980-1985), o escritor e sociólogo basco Ramon Saizarbitoria, o filósofo Javier Sádaba etc.

25. *Kontrastahun* (Contrastar) de Mireia Lluch

Com esculturas de Eduardo Chillida (*Peine del Viento*⁵⁶) e versos de Gabriel Celaya, o vídeo é uma forma distinta de luta contra a violência terrorista, ainda que o Governo insista

⁵⁵ Julio Médem (San Sebastián, 1958) é diretor de cinema e roteirista. Foi roteirista do filme *Lucía y el sexo*, indicado ao Prêmio Goya em 11 categorias em 2002.

⁵⁶ A escultura *Peine del Viento*, do escultor Eduardo Chillida, localiza-se na cidade de San Sebastián, (em basco *Donasti*), capital da província Guipúzcoa, País Basco.

em que a única posição válida é a sua. A diretora Mireia Lluch, filha do político socialista Ernest Lluch, assassinado pelo ETA, expressa a dupla visão que se pode ter do povo basco: sua capacidade artística (escultura, literatura) e sua capacidade de aterrorizar (atentados terroristas sangrentos).

26. *Cena de capitães (Jantar de capitães) de Pere Joan Ventura*

Vários capitães da Marinha Mercante se reúnem para jantar e homenagear o capitão do navio petroleiro *Prestige*, navio velho e obsoleto, que afundou no dia 19 de novembro de 2001, no mar da Espanha. O capitão cumpriu ordens do Governo de aproximar o navio da costa, sem abandoná-lo, mesmo correndo risco. O Governo não assumiu o erro, condenando o capitão. O navio carregava uma carga de 70.000 toneladas de óleo combustível, o dobro da carga do navio Exxon Valdez que em 1989 deixou vaziar óleo cru no Alasca. O acidente do *Prestige* é considerado o maior acidente ecológico da Europa. E o Governo penalizou o capitão para esconder sua própria culpa.

27. *Mayday*⁵⁷ de Manuel Rivas

Videocriação do romancista e poeta Manuel Rivas, utiliza a ironia para tratar de forma criativa os vazamentos de petróleo do navio *Prestige*, ancorado em mar aberto. O diretor combina frases do então Chefe do Governo Aznar, do ex-ministro franquista, Fraga, em oposição às imagens de mobilização do povo galego. O vídeo começa com a imagem de um caçador no bosque, fazendo referência ao ministro de fomento que participava de uma caça e, mesmo sabendo do vazamento do petroleiro, não a interrompeu. Na seqüência aparecem tomadas com peixes no mar. Depois, soa uma sirene de emergência, seguida de imagens do *Prestige* afundando em meio a PDs dos olhos dos peixes mortos.

28. *Técnicas para un golpe de estado (Técnicas para um golpe de estado) de Vicente Aranda*

Este documentário procura representar todos os golpes de estados espanhóis, passando pela guerra civil, até chegar aos acontecimentos mais recentes da Assembléia de Madri (25 de maio de 2003). Um curta-metragem verdadeiramente político e crítico, que termina com uma

⁵⁷ *Mayday* é a chamada radiotelefônica de emergência ou socorro, que indica que uma embarcação ou aeronave em movimento está em perigo. Versão anglicizada do francês *m'aidez* (ajude-me), é utilizada principalmente nas navegações marítimas e aeronáuticas, faz parte do Código Internacional de Sinais e do Código Fonético Internacional.

vinheta de humor do cartunista Ferreres, na qual se projeta a convivência⁵⁸ do ETA com o Governo de Aznar.

29. *El pasado que te espera* (O passado que te espera) de Mariano Barroso

Este vídeo exhibe uma lista de motivos reais para não se votar no partido que apoia a gestão do executivo, do então Primeiro Ministro Aznar. Trata-se de uma montagem em forma de apresentação interativa. São exibidas imagens dos parlamentares que garantiram apoio à invasão do Iraque (como marca d'água) enquanto no áudio, ouve-se uma discussão de políticos da qual sobressai uma única frase: “em Irak hay armas de destrucción de masa”. À frente da marca d'água, aparecem orações condicionais que funcionam como respostas à posição do Governo e seus representantes: “Se você quer que o aluguel suba...”, “Se você quer que seu país vá à guerra...”. O vídeo termina com imagens de Aznar nos EUA, firmando a aliança de guerra. A montagem pretende oferecer uma imagem negativa do então Chefe de Governo, apontando suas práticas nefastas.

30. *La mosca cojonera* (A mosca na sopa⁵⁹) de Antonio Betancor

Este vídeo mostra o ator da companhia de teatro *Els Joglars*, Ramón Fontseré, imitando Aznar. Sua intenção é criticar a atuação do então Primeiro Ministro espanhol. A *Els Joglars* é uma companhia de teatro catalã, fundada em Barcelona em 1962 por Albert Boadella, Carlota Soldevila e Anton Font. Durante seus mais de quarenta anos de existência sempre manteve o olhar crítico em relação aos governos desse período. Para fazê-lo, seus atores representam de maneira caricata (com ênfase em suas “formas e trejeitos”) os políticos espanhóis, desde Franco a Aznar.

31. *Verja* (Cerca) de Alfonso Ungría

Este curta mostra dados estatísticos sobre a realidade da ex-colônia Ceuta, “terra de ninguém”. Mostra as dificuldades de Ceuta, que decorrem de sua localização geográfica na fronteira da Europa com a África. Muitos aspirantes ao refúgio e ao exílio político vivem um

⁵⁸ Durante o curso que realizamos em Salamanca, a professora Dolores Matamoros revelou-nos que esta “convivência” do governo Aznar com o ETA refere-se a uma política do então Chefe do Governo espanhol, mais centrada na propaganda contra o terrorismo basco do que na efetiva prevenção e repressão dos atos. A propaganda, estampada em outdoors imensos distribuídos por toda a Espanha, tinha o objetivo maior de tirar a atenção da aliança de Aznar com Bush.

⁵⁹ Optamos por essa tradução, uma vez que pelo *Diccionario de la Real Academia española*, *cojones* significa testículos, logo, possui um sentido pejorativo.

presente difícil de futuro cada vez mais incerto. O vídeo causa ao receptor uma sensação de agonia e asfixia decorrentes das imagens que mostra: paisagem árida, muitas cercas de ferro e arame por toda parte, e pessoas de olhar desconsolado, parecendo abandonadas.

32. *Español para extranjeros* (Espanhol para estrangeiros) de José Luis García Sánchez⁶⁰

No áudio, dois apresentadores (voz masculina e feminina) recitam frases de um curso rápido de espanhol para estrangeiros. As frases lidas, bem articuladas, falam ao turista potencial que visita o país para desfrutar do conforto de seus hotéis, das facilidades de locomoção (aluguel de carro, *city tour*), dos pontos turísticos, da beleza natural. No entanto no vídeo, são apresentadas imagens de imigrantes da África, chegando à costa espanhola em barcos precários e sendo resgatados pela guarda costeira. São pessoas que vêm em busca de emprego e melhores condições de vida. Seus países de origem estão mergulhados em guerras raciais ou em ditaduras violentas. A não sincronia entre som e imagem quer demonstrar a incoerência com relação ao tratamento dado ao estrangeiro: o turista tem o tratamento de primeiro mundo; o imigrante, a prisão e a deportação.

33. *Epílogo* de Diego Galán⁶¹

Este é o último vídeo do acervo e podemos assegurar que foi incluído depois da publicação de *Haymotivo* na internet, pois apresenta imagens gravadas dos atentados de 11 de março de 2004. Não conseguimos dados sobre a data precisa de sua inclusão na coletânea, conforme já apontamos. Após sua publicação, o documentário *HayMotivo* ganhou mais coerência e força no contexto espanhol, ampliando o interesse dos internautas em acessar o docweb. Trata-se de um resumo cronológico das supostas mentiras do partido do Governo, o PP, em relação à autoria dos atentados. A narração é de Fernando Fernán-Gómez⁶² (1921-2007), renomado ator, roteirista, diretor de cinema e teatro espanhol. O filme é uma retrospectiva que começa com duas datas históricas: o dia 3 de março de 2003, data em que o inspetor de armas ONU, Hans Blix, emite parecer dizendo não haver armas químicas nem biológicas no Iraque, e o dia 20 de março de 2003, data da declaração de guerra ao Iraque impetrada por Bush, Blair e Aznar. Termina com imagens de três dias antes das eleições

⁶⁰ José Luis García Sánchez (Salamanca, 1941) é diretor de cinema e roteirista. Tornou-se famoso na Espanha por adaptar o clássico da literatura espanhola *Lazarillo de Tormes* (2001) para o cinema.

⁶¹ Diego Galán (Tanger, Marrocos, 1946) é diretor e crítico de cinema. Foi diretor do Festival de Cinema de San Sebastián, considerado o mais importante da Espanha, entre 1986-1989 e 1995-2000.

⁶² Fernando Fernán-Gómez ganhou o prêmio Goya em 1999 na categoria melhor ator, com o filme *La lengua de las mariposas* (1999).

gerais da Espanha: o trem na estação *Atocha*, que sofreu o ataque terrorista de 11 de Março de 2004. O Governo, imediatamente, culpou o movimento separatista basco ETA. Apesar de as “investigações” apontarem para Al Qaeda, o Governo continuava a insistir em sua tese. Isto porque, se o ataque terrorista fosse da Al Qaeda, os espanhóis teriam mais uma razão para não eleger os candidatos do PP. O vídeo critica a tentativa de manipulação exercida pelo Governo, a fim de não comprometer a imagem de Aznar.

A descrição do docweb *Haymotivo.com*, acompanhada do inventário dos vídeos e suas respectivas sinopses, permitiram oferecer ao leitor uma visão global do conteúdo investido. Entretanto, para melhor situar o documentário na realidade espanhola, passaremos a analisar o contexto da época.

2.2. O Contexto

Conforme dissemos anteriormente, a inauguração do docweb *HayMotivo* deve ter ocorrido no dia 05 de março de 2004, seis dias antes dos atentados de 11 de março de 2004 (conhecido na Espanha como 11-M), e nove dias antes das eleições gerais, realizadas em 14 de março de 2004. Se realmente a intenção dos realizadores tivesse sido apenas a de eleger os candidatos da oposição, tal documentário teria sido feito um pouco antes, publicado pelo menos um mês antes da data das eleições, pois era preciso prever um tempo para sua divulgação. Embora a grande maioria dos vídeos seja uma crítica à política de José Maria Aznar, boa parte aponta questões maiores e mais específicas, problemas gerados por modismos de época defendidos pelos partidos neoliberais em todo o mundo. Por exemplo, as conquistas da classe dos trabalhadores, conseguidas com a luta operária através de décadas, foram pouco a pouco eliminadas, questão geradora de desconforto e insatisfação popular.

No caso específico da Espanha, o fato de entrar para a União Europeia (1986) significou alguns ganhos interessantes, sobretudo para o Governo e para as elites: grandes investimentos foram injetados a fim de equiparar a Espanha aos outros países do mercado comum: urbanização das grandes cidades, grandes construções (aeroportos, estradas, hotéis), tudo isso regado a inúmeras privatizações. Por outro lado, fazer parte da comunidade europeia significou a substituição da *peseta* espanhola pelo euro como moeda nacional (1999). Isso gerou uma diminuição no poder aquisitivo da população, dando a sensação de empobrecimento à classe trabalhadora e assalariada. Reformas no sistema previdenciário também foram executadas, retirando vantagens dos aposentados, diminuindo suas pensões.

Houve também redução de verbas para as associações comunitárias, como aquela das mulheres que sofrem violência, denunciada num dos vídeos analisados em nosso trabalho (*Catequesis*, vídeo 13).

Havia um descontentamento popular geral em relação à política conservadora e neoliberal do PP de Aznar, decorrente da saúde pública precária, do descaso para com a questão ambiental e, sobretudo, da aliança com Bush na guerra do Iraque. O naufrágio do petroleiro *Prestige*, em 19 de novembro de 2001, teve repercussão internacional, pois foi considerado o maior desastre ecológico da Europa, e denunciado pelo *Greenpeace*. A invasão do Iraque, no dia 30 de junho de 2003, fez desembarcar um grupo de 1300 soldados espanhóis, a mando de Aznar. Desse grupo, centenas ficaram feridos e 13 morreram⁶³. Mesmo nesse contexto nada favorável, Aznar tentou lançar seu sucessor, o presidente do PP, Mariano Rajoy Brey, nas eleições de 14 de Março de 2004.

O PSOE, partido do atual Primeiro Ministro José Luis Rodríguez Zapatero, tinha como plataforma de campanha praticamente o oposto das práticas do governo da situação. Além de prometer benefícios básicos de bem-estar social, como melhorias na saúde, educação e emprego (típico de um partido socialista, mais atento às questões sociais), Zapatero levantou a bandeira dos Direitos Humanos, da cultura de paz, do não à guerra, para disputar o Governo espanhol contra o partido de Aznar. Zapatero prometeu em campanha, que assim que tomasse posse, seu primeiro ato como Primeiro Ministro seria retirar os soldados espanhóis do Iraque, aproveitando-se de que a própria opinião pública e boa parte da grande imprensa nacional e internacional associavam os atentados de 11 de Março à invasão do Iraque (e nesse caso, os atentados seriam um protesto do grupo terrorista árabe Al Qaeda ao apoio da Espanha aos EUA).

O 11-M ocorreu três dias antes das eleições. Foi uma série de ataques terroristas cometidos em quatro trens da rede ferroviária, um deles explodiu na estação terminal de *Atocha*, em Madri, capital da Espanha. Trata-se do mais grave atentado cometido na Espanha até hoje, com 10 explosões quase simultâneas dos quatro trens, perto de 8h00 da manhã. Mais tarde foram detonadas pela polícia duas bombas adicionais que não tinham explodido e uma terceira bomba foi desativada. As bombas estavam no interior de mochilas carregadas com TNT (trinitrotolueno). Nos atentados, morreram 192 pessoas e mais de 1800 ficaram feridas. O Governo espanhol inicialmente atribuiu o atentado ao ETA, argumentando que foi utilizado

⁶³ A retirada da tropa só foi autorizada por José Luis Zapatero, no dia 18 de abril de 2004, que fez pública sua primeira decisão como Primeiro Ministro.

um explosivo normalmente presente naqueles confeccionados pelo grupo. Num segundo momento, o Governo espanhol admitiu a hipótese de a Al Qaeda estar envolvida no fato.

A três dias das eleições gerais, os principais partidos políticos suspenderam as suas campanhas eleitorais. Como reação, o Governo decretou três dias de luto nacional e convocou para o dia seguinte uma manifestação em todas as capitais de província da Espanha. O Rei Don Juan Carlos I, Chefe de Estado, fez um discurso em rede nacional condenando os atentados⁶⁴. Alguns meios de comunicações locais e a comunidade internacional tentaram responsabilizar a organização Al Qaeda pelos atentados. O Governo de Aznar “defendeu-se”, sustentando a tese de terrorismo basco.

O terror e o medo instauraram-se na Espanha, e a população civil pagava o preço (com a própria vida) por decisões políticas tomadas à margem da opinião pública. Um dia antes das eleições, o povo saiu às ruas, cobrando uma apuração dos fatos declamando o slogan: “antes de votar, queremos a verdade”. Como consequência, o PSOE ganha as eleições e José Luiz Zapatero assume o Governo da Espanha em 17 de abril de 2004⁶⁵.

A partir desse levantamento histórico, consideramos que *HayMotivo.com* não é uma publicidade eleitoral nem uma estratégia da campanha realizada pelo PSOE. Há mesmo alguns vídeos que apresentam críticas aos partidos de esquerda, como *Libre* (vídeo 1) e *La pelota basca* (vídeo 16), por exemplo, e críticas direcionadas a governos anteriores.

HayMotivo.com representa uma produção independente como instrumento de comunicação social para estabelecer um contraponto à autopropaganda do Governo da situação, em 2004 na Espanha. As pequenas peças, autofinanciadas pelos próprios realizadores, tinham como objetivo fazer um balanço dos problemas que afligiam a sociedade de seu país. “*HayMotivo* é um ponto da situação necessário e legítimo”, tal como definiu Pedro Almodóvar⁶⁶ no dia de sua apresentação à imprensa, 6 de março. O mais famoso cineasta espanhol referiu-se aos 33 cineastas participantes de *HayMotivo.com* de modo muito efusivo, valorizando o esforço do grupo. A fala de Almodóvar nos pareceu tão contundente que a utilizamos na epígrafe do capítulo 1, mesmo assim, a seguir reproduzimos o trecho da entrevista publicada no jornal *El País*:

⁶⁴ Em 11 de março de 2007, foi inaugurado na Estação *Atocha* um monumento às vítimas do 11 de Março. A cerimônia de inauguração foi presidida pelo Rei Juan Carlos e Rainha Sofia.

⁶⁵ José Luiz Zapatero (PSOE) venceu as eleições de 14 de março de 2004 com uma vantagem de 4,9%, obtendo 11.026.163 (46,86% dos votos válidos), contra 9.763.144 (42,29% dos votos válidos) do seu adversário Mariano Rajoy Brey (PP), candidato indicado por Aznar.

⁶⁶ Almodóvar não participou de *HayMotivo* por razões profissionais: estava gravando *La mala educación* (2004).

Estoy orgulloso de ellos, estoy orgulloso de ser un director español. Esta película es un gesto, una patada a los genitales del partido que está en el poder. Es una iniciativa maravillosa, absolutamente necesaria y legítima. Lo que más me ha gustado es que los directores han cogido la realidad y la han puesto tal cual, mostrando la fuerza demoledora de imágenes que hemos visto. (EL PAÍS, 06/03/2004)

Almodóvar afirmou ainda que os espanhóis tinham que analisar o que acontecera em seu país nos últimos anos: "Estamos en campaña electoral y es el momento de debatir, ese verbo que provoca tanta grima en el Partido Popular" (ibidem). Almodóvar apontou o documentário de José Luis Cerda, *Por el mar corre la liebre* (vídeo 16) como um dos mais importantes da coletânea. No filme são exibidas imagens do debate televisivo realizado entre o então Chefe de Governo Felipe González⁶⁷ e o seu concorrente José María Aznar, do PP, em 1993. A função da utilização de imagens de arquivo no vídeo é relembrar o discurso e promessas de Aznar no passado e sua atuação no presente, como Chefe de Governo. Ainda que não tenha sido eleito em 1993, Aznar fez diversos compromissos de campanha, o que provavelmente facilitou sua chegada ao poder nas eleições seguintes, de 1996. Para Almodóvar, o então candidato Aznar dava às costas à realidade: "El debate del 93 habría que ponerlo en la televisión cada día, porque nunca se ha visto a una persona tan a la espalda de la realidad, de sí mismo y de sus palabras". (EL PAÍS, 05/03/2004).

Para Vicente Aranda, cujo vídeo *Técnicas para um golpe de Estado* (vídeo 28) é uma dura crítica ao Governo, *HayMotivo.com* é a expressão do "subconsciente coletivo". Rebatendo a crítica de que o documentário seria um vídeo eleitoral, Aranda afirma que para este fim se utilizam ferramentas muito mais graves do que um documentário, como mortes e assassinatos, conforme já ocorreu na Espanha. Cuerdo, quando questionado sobre essa possível função de *HayMotivo.com*, afirmou: "Ésta no es una película anti-PP, no hay que confundir partido con Gobierno. El PP es un partido necesario, otra cosa es la gestión del Gobierno". (idem)

A direita espanhola, após a derrota expressiva nas eleições de 2004, usou como técnica atacar o mensageiro e não se preocupou com a mensagem. Acusou os artistas espanhóis (sobretudo realizadores e atores) de serem demasiado ambíguos quanto à repulsa ao terrorismo. Comportamento esperado, pois ninguém esquecerá facilmente a polêmica criada na entrega dos prêmios *Goya* de 2003, em que o Governo qualificou de "propaganda de

⁶⁷ Felipe González (1942), do PSOE, governou a Espanha por 14 anos, após o processo de redemocratização, de 1982 a 1996, quando seu partido foi derrotado pelo PP de José María Aznar (1953) que permaneceu no poder por oito anos, de 1996 a 2004.

esquerda” as mensagens de “Não à guerra” que alguns artistas levavam no peito. Ao invés de se preocuparem com sua própria situação, os políticos em questão passaram a culpar os artistas pela má situação de sua imagem pública.

A pressão que sofrem os cineastas por parte do Governo – afinal de contas, a indústria de cinema espanhola depende em grande parte de apoio estatal – não parece ter funcionado como pretendido, pois nem todos baixaram a cabeça e fecharam os olhos às incoerências da administração de Aznar. Pelo contrário, a pressão parece ter incentivado os produtores independentes, como os de *HayMotivo.com*, que saíram à luta determinados a analisar e denunciar os problemas da sociedade espanhola tão manipulada pelo Governo. Essa necessidade do conflito, sobretudo para materiais que se propõem a realizar um debate político, é apontada por Vilches:

[...] para se examinar a comunicação conflitiva, assim como a relação hegemonia dos emissores versus resistência das audiências, é preciso considerar a cooperação. Para que haja conflito é necessário que haja cooperação, porque sem cooperação o conflito não acontece. Mas cooperação não significa consenso. Não há duelo sem acordo prévio entre as partes, sem que um seja necessariamente seduzido pelo outro; é a sedução que leva um ao encontro do outro, no terreno da luta. [...] Em que consiste essa cooperação? Consiste, precisamente, em aceitar o conflito como base da comunicação; consiste na evidência de que sem conflito não há comunicação. Sem conflito não há história, não há narração. (VILCHES, 2003, p. 146)

HayMotivo.com marca a história do documentário e também o destino político de um país, a Espanha contemporânea. Para fazê-lo, “aceita o conflito como base da comunicação”, fugindo do “consenso”, apresentando os motivos inerentes àquela realidade para realizar uma prática edificante, necessária e indispensável: a crítica social no contexto espanhol.

2.3. Uma nova prática

Para realizar esta abordagem, iniciaremos com a apresentação do modelo teórico dos níveis de pertinência semiótica, também denominado percurso gerativo do plano da expressão de Jacques Fontanille, item 2.3.1. Em seguida, demonstraremos sua aplicabilidade nos quatro vídeos selecionados como *corpus* desta pesquisa, o que permitirá produzirmos um quadro demonstrativo dos níveis de pertinência do *corpus*, item 2.3.2. A interpretação do quadro possibilitará estender os resultados aos outros vídeos e abarcar nosso objeto de pesquisa, o docweb *HayMotivo.com*, entendido como um todo, em perspectiva englobante, item 2.3.3.

2. 3. 1. Níveis de pertinência semiótica

A hierarquia dos níveis de pertinência semiótica proposta por Fontanille (2008, pp. 15-74), previamente definida como constitutiva do percurso gerativo do plano da expressão, levamos a algumas observações. Trata-se de uma estruturação do mundo da expressão semiótica em seis planos de pertinência diferentes, que vai do mais simples ao mais complexo: 1. *figuras-signos*, 2. *textos-enunciados*, 3. *objetos-suporte*, 4. *cenários predicativas - práticas*, 5. *estratégias* e 6. *formas de vida*. O último nível permite chegar à estrutura semiótica da cultura, como um todo. Entre o nível 1 e o 6, ou seja, no percurso completo entre *figuras-signos* e *formas de vida*, ele propõe que se considere o conjunto dos níveis pertinentes nos quais as significações culturais podem se exprimir. Fontanille inspira-se na função integrativa do signo, proposta por Benveniste:

Um signo é materialmente função dos seus elementos constitutivos, mas o único meio de definir esses elementos como constitutivos consiste em identificá-los no interior de uma unidade determinada onde preenchem uma função integrativa. Uma unidade será reconhecida como distintiva num determinado nível se puder identificar-se como “parte integrante” da unidade de nível superior, da qual se torna o integrante. (BENVENISTE, 1995, p. 133).

Fontanille (2008, p. 18) especifica a definição de cada nível de pertinência das práticas a partir do pressuposto de Benveniste, obedecendo ao princípio de constituintes e integrantes. O autor estrutura seu modelo teórico no seguinte diagrama:

FIGURA 1
Os níveis de pertinência semiótica⁶⁸

TIPO DE EXPERIÊNCIA	INSTÂNCIAS FORMAIS	INSTÂNCIAS MATERIAIS
(1) Figuratividade	<i>Figuras- signos</i> ↓	Propriedades sensíveis e materiais das figuras
(2) Interpretação	<i>Textos-enunciados</i> ↓	Propriedades sensíveis e materiais dos textos
(3) Corporeidade	<i>Objetos</i> ↓	Propriedades sensíveis e matérias dos objetos
(4) Prática	<i>Cenas predicativas</i> ↓	Propriedades sensíveis e matérias das cenas
(5) Conjuntura	<i>Estratégias</i> ↓	Propriedades sensíveis e matérias das estratégias
(6) Etos e comportamento	<i>Formas de vida</i>	Propriedades sensíveis e matérias das formas de vida

O nível 1 das *figuras-signos* é o domínio das unidades mínimas da significação, construído a partir da experiência da figuratividade. As *figuras-signos* podem ser formas visuais e sonoras, cores, palavras verbais oralizadas ou escritas (GC) ou legendas, o cenário, os atores em cena, a proxêmica (corpos em movimento), gestos, expressões faciais, técnicas de gravação, como tomadas e planos, uso de gravações de arquivo, gravações diretas, sonoplastia etc. As *figuras-signos* têm a propriedade de captar a atenção do enunciatário de modo espontâneo e imediato. Por esse motivo seu estudo no campo da semiótica da comunicação se torna pertinente, uma vez que as mídias procuram cada vez mais tocar a sensibilidade do sujeito de forma mais rápida e eficiente.

Os *textos-enunciados* (nível 2) levam à interpretação das *figuras-signos*. Isto é, após o contato imediato com as *figuras-signos* (*flashes*, insinuações de sentido), o sujeito deixa de simplesmente perceber a existência de um fenômeno, pois necessita dar sentido ao que é percebido, posicionando-se como intérprete ou produtor em relação ao que percebe.

Os *objetos-suporte* (nível 3) referem-se à captação e registro de uma linguagem. São exemplos de *objetos-suporte* o papel e o modo de impressão, o tipo de tela-suporte (resolução, cor, brilho, contraste), a linguagem de codificação e programação, os sistemas de transmissão

⁶⁸ FONTANILLE, J. Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização. In: Diniz, M. L. V. P; Portela, J. C, 2008, p.18 Texto integral em www.faac.unesp.br/pesquisa/gescom/html_gescom/biblioteca.htm

(como a internet) e aparelhos de recepção em geral (computadores, telefones celulares, iPhones etc.). Entender em qual *objeto-suporte* um texto é manifestado pode nos ajudar a compreender melhor a relação entre os avanços tecnológicos e a criação de novos tipos textuais.

As *cenas-predicativas* (nível 4) são uma pequena “cena típica” e comportam um ou vários predicados. São atos de enunciação, que implicam papéis actanciais desempenhados pelos próprios textos ou imagens, por seus *objetos-suporte*, por elementos do ambiente, pelo usuário etc. O processo de significação desses atos não é conhecido previamente, mas sim em “tempo real”, no processo de adaptações desses atos uns em relação aos outros. Podemos entender a cena predicativa como a narrativização de textos *práticos*, ou seja, o resultado da confrontação e seleção de diversas *práticas*. Assim, as *práticas*, de um lado, integram os elementos materiais dos níveis inferiores (*figuras-signo*, *textos-enunciados*, *objetos-suporte*) para torná-los elementos distintivos e pertinentes e lhes dar “sentido”, e de outro lado, recebem um “sentido” de sua própria participação nos níveis superiores (*estratégias* e *formas de vida*).

As *estratégias* (nível 5), que são produzidas pela experiência da conjuntura, representam um modo sistemático de atingir um objetivo preconizado pela *prática*. No caso da *prática* de produção audiovisual, as *estratégias* podem se manifestar nas formas de edição (recursos técnicos e estéticos: jogo de planos, uso de figuras de linguagem etc.).

As *formas de vida* (nível 6) são a condensação discursiva de uma operação complexa de esquematização que parte da materialidade dos enunciados linguísticos, passando pela realização social de seus usos, atingindo enunciados mais gerais que representam um jogo codificado de linguagem potencial, característico da práxis enunciativa.

Assim, cada nível de pertinência está associado a um tipo de experiência que pode ser integrado em constituintes pertinentes de um nível hierarquicamente superior. A experiência perceptiva e sensorial nos remete às *figuras*, a experiência interpretativa aos *textos-enunciados*, a experiência prática às *cenas predicativas*, a experiência das conjunturas às *estratégias*, a experiência do ethos e comportamento às *formas de vida*, e a experiência (e convivência) das diversas *formas de vida* à cultura.

A síntese dos níveis de pertinência semiótica, apresentada até aqui, demonstra a pertinência de sua utilização em nosso projeto. Tais níveis permite-nos chegar próximos da concretude do objeto, o texto em sua materialidade, na própria manifestação ou expressão propriamente dita. A aplicação dos níveis de pertinência semiótica amplia e aprofunda nossa

abordagem e nos permite depreender a significação da coletânea como um todo, conforme aponta Portela:

[...] na abordagem do texto midiático percebe-se que o problema-chave da análise não é descrever a *enunciação enunciada* e o *enunciado enunciado* simplesmente, mas recuperar, por catálise, os elementos enunciativos que permitem ao analista restituir o sentido do *enunciado não enunciado*. [...] Assim, fica evidente como o nível de pertinência do texto-enunciado por si só não consegue sincretizar de forma coerente e satisfatória toda a problemática da depreensão do enunciado nas mídias. É o percurso da expressão que organiza, então, essa heterogeneidade multimodal (cada modo de funcionamento equivalendo a um nível do percurso) a partir da introdução e da articulação de outros níveis de pertinência, sendo este o fenômeno que Fontanille chama de *resolução sincrética*. (PORTELA, 2008, pp. 102-103)

Nesses níveis, o processo de significação se dá na relação que cada nível estabelece com os outros níveis, anteriores e posteriores, ou da “resolução sincrética”, denominação de Fontanille.

2.3.2. Aplicação dos níveis no *corpus*

Iniciaremos a aplicação do quadro dos níveis de pertinências semiótica, reproduzido anteriormente, nos quatro vídeos selecionados como *corpus* desta pesquisa como forma de melhor entendermos a abrangência da teoria⁶⁹. Inicialmente, apresentaremos um breve resumo dos vídeos para, em seguida, apontarmos suas instâncias formais que permitirão a elaboração de um quadro dos níveis de pertinência do *corpus*.

Español para extranjeros relata uma dualidade com relação à entrada de estrangeiros na Espanha. Enquanto o áudio destaca os turistas que entram no país de forma legal e as opções que lá podem encontrar, as imagens apresentam imigrantes ilegais e o tratamento a que são sujeitados quando descobertos pela polícia de fronteira. Do ponto de vista técnico, o filme destaca-se pela não sincronia entre áudio e vídeo.

⁶⁹ Conforme já apontamos anteriormente, os vídeos do *corpus* são *Español para extranjeros*, *Soledad*, *Kontrastusun* e *Catequesis*. Esses vídeos serão analisados como elementos englobados no capítulo 3, a partir da semiótica clássica de A. J. Greimas. Consideramos esses quatro vídeos uma amostragem do docweb como um todo. A aplicação do percurso gerativo do plano da expressão nos 33 vídeos seria inviável, no caso específico desta pesquisa, além de redundante, como demonstraremos.

Soledad mostra o cotidiano de uma idosa, na cidade de Madri, Espanha. Denuncia a diminuição significativa da qualidade de vida, em função da redução das aposentadorias e pensões a partir da adoção do euro como moeda oficial do país. Afastados do convívio em sociedade, os idosos acabam enclausurados e morrem solitários. Na técnica, o vídeo prende o internauta pela intensidade dramática construída pela trilha sonora e pela desaceleração rítmica das cenas finais, articulada por *close-up* da idosa e PDs de objetos e sonoplastia (som ambiente).

Kontrastasun trata da dificuldade de convívio entre o povo basco e o restante da população espanhola. O vídeo está dividido em cinco partes. As partes ímpares, sequências 1, 3 e 5, mostram a arte basca: escultura e poesia são apresentadas nas imagens e no áudio, respectivamente. As partes pares, sequências 2 e 4, exibem cenas de atentados terroristas produzidos pelo ETA. Para o receptor, ocorre um processo de ressignificação, em que a sensação de euforia, proporcionada pelas sequências ímpares, é desconstruída em processo, contaminada pela disforia das sequências pares.

Catequesis narra os atos de pedofilia que ainda ocorrem na Espanha contemporânea, bem como o apoio que a Igreja Católica, enquanto instituição política, recebe do Estado. A medida em que o vídeo (plano imagético) nos prepara para uma história pueril, o relato de um conto de fadas, o áudio nos surpreende com uma descrição detalhada de atos de pedofilia praticados por um padre no ensino religioso.

A partir dessa sucinta descrição dos quatro vídeos, que será melhor desenvolvida e detalhada no capítulo 3, iniciaremos a aplicação dos níveis de pertinência semiótica no corpus, estudo que será condensado no quadro dos *Níveis de pertinência do corpus*, colocado no final deste item.

No nível 1, as *figuras-signos* são as captações de gravações de arquivo e tomadas gravadas. Em *Español para extranjeros* são selecionadas gravações de arquivo que acompanham imigrantes que tentam entrar na Espanha. Essas gravações são usadas apenas no plano imagético: são escolhidas imagens, em *close up*, para exibir expressões faciais de dor, fome e desespero. No áudio, no começo do vídeo, é apresentado o som ambiente (barulho do motor do barco). Em seguida, e até o fim do vídeo, dois locutores em *off* apresentam diálogos típico de um livro de ensino de espanhol para estrangeiros. O ritmo começa lento e vai acelerando progressivamente, chegando à parte final, em que áudio e vídeo apresentam-se fragmentados: locução de palavras soltas e imagens rápidas, como fotos instantâneas.

Em *Soledad* são utilizadas imagens de uma praça de Madrid durante a passagem do dia: inicia com o sol e termina com um congestionamento ao anoitecer. Na sequência, são usadas imagens da rotina da idosa em três diferentes espaços: sala, cozinha e quarto. Em cada espaço são exibidas imagens dela com o andador, a televisão, uma frigideira com ovo, o relógio, a cama e o saco de lixo etc. As cenas são apresentadas com jogo de luz, alternância de claro e escuro, e cores. O áudio é o depoimento da idosa, sem a intervenção da entrevistadora, com palavras que remetem à penúria, solidão e abandono: “compro o mais barato que encontro”, “vivo sozinha desde que morreu meu marido”.

Em *Kontrastasun*, conforme o título indica, temos uma oposição radical entre figuras da arte basca contra figuras do terror basco, que se alternam sequencialmente (cinco partes). Gravações *in loco* da escultura *Peine del Viento*, de Eduardo Chillida, acompanhadas no áudio da leitura de um poema de Gabriel Celaya (partes 1, 3 e 5) dão lugar a imagens de arquivo de atentados do ETA, acompanhadas de total silêncio (partes 2 e 4). A escultura é filmada em diversos ângulos, predominando as tomadas em plano detalhe (PD). As imagens de arquivo mostram figuras dos agressores e agredidos (homens encapuzados, com tochas nas mãos, pessoas carregadas em macas, ambulância da Cruz Vermelha, etc). No áudio, há um contraste significativo entre a leitura do poema, acompanhada de sonoplastia que reproduz o barulho do mar, em oposição ao silêncio das cenas de atentados.

Em *Catequesis*, no plano imagético, o cenário é composto pelas seguintes *figuras-signo*: a atriz idosa, como uma típica avozinha, roupa sóbria, óculos pesados, penteado e maquiagem adequados a uma senhora idosa, sentada em uma poltrona, a cortina vermelha, o abajur, o livro que segura nas mãos. Todos esses signos remetem a espera do relato de uma história infantil. Entretanto, no áudio as *figuras-signo* são palavras fortes pertencentes a outro domínio: “abertura vaginal”, “calcinha”, “brincar de bonecas”, “penetração”, “pânico das meninas catequizadas”, “prazer do pároco catequista” ou “coisificador de criaturas”.

No nível 2, dos *textos-enunciados*, cujo tipo de experiência é a interpretação, estariam os vídeos completos com seus conteúdos, propriamente ditos. Cada diretor utiliza uma forma original para combinar os elementos do nível anterior, a materialidade de cada figura-signo e suas combinações conferem a apreensão sensível final do receptor.

Em *Español para extranjeros* o produtor do vídeo convida o internauta/telespectador a refletir sobre os dois modos de ser estrangeiro na Espanha: o imigrante e o turista. Para fazê-lo associa cada perfil a um elemento audiovisual, vídeo e áudio, respectivamente.

Em *Soledad* o produtor inicia o vídeo com tomadas do centro de Madrid, agitado e movimentado, contrastando com as imagens seguintes no interior do apartamento, de atmosfera triste, isolamento e abandono. Tal oposição leva o internauta/telespectador a refletir sobre a real situação do idoso no mundo atual.

Em *Kontrastasun* a produtora faz uma colagem juntando tomadas de uma escultura acompanhada de leitura de poesia, ambas enaltecendo (em latência) o povo basco, contrastadas com imagens de atentados terroristas praticados pelo ETA. Ao articular fatos a manifestações artísticas, a produtora convida o internauta/telespectador a uma leitura ambígua e complexa sobre a identidade desse povo.

Em *Catequesis* a produtora cria uma atmosfera pueril no plano imagético para narrar uma perversa história de pedofilia. O internauta/telespectador é convidado a desconfiar da aparência das coisas, sobretudo sobre as práticas de ensino religioso.

No nível 3, *objeto-suporte*, os quatro vídeos estão inseridos na internet. De modo geral, esse suporte afeta o processo de construção textual ao permitir maior liberdade aos diretores/produtores, tanto na produção quanto na difusão, pois as críticas realizadas em cada vídeo se tornaram de domínio público. Em *Español para extranjeros* são denunciadas cenas da realidade dos imigrantes ilegais, com maus tratos e mortes, colocando em xeque os dados oficiais do Governo sobre o número de mortos nessa situação limite. Em *Soledad* denuncia-se a realidade da triste rotina dos idosos, ainda que cidadãos de uma cidade do primeiro mundo. Em *Kontrastasun* é feita uma homenagem a todas as vítimas do terrorismo basco. Por processo textual elaborado e complexo, a própria arte do povo basco passa a ser vista com desconfiança, como se contivesse, de maneira latente, germes de terror. Em *Catequesis* são denunciados atos de pedofilia e impunidade, dando-se nomes aos acusados e ironizando a postura tanto da Igreja quanto do Governo. O objeto-suporte internet mostrou sua eficiência, inaugurando uma nova forma de produção e difusão do documentário e, conseqüentemente, de crítica social.

No nível 4, *cenos predicativas e práticas*, as *figuras-signos* que compõem os *textos-enunciados* inseridos no *objeto-suporte* internet ganham uma forma diferenciada, vídeo a vídeo. A corporeidade que se manifesta no processo de produção e leitura de cada enunciado é variável. Dentre as diversas *práticas* de produção audiovisual, sejam as técnicas do cinema, da TV, do teatro, sejam os recursos retóricos que dão um viés artístico ao texto, seja a tonalidade de frases assertivas, irônicas etc., o diretor escolhe algumas práticas e descarta

outras. Em nosso *corpus*, as práticas adotadas para compor as *cenar predicativas* são a combinação, o depoimento, a colagem e o monólogo, respectivamente.

Em *Español para extranjeros* temos a prática da combinação⁷⁰, só percebida como não convencional no processo de exibição, em que marcas materiais e sensíveis do áudio e do vídeo irão se contrapor (oxímoro) no texto. Em *Soledad* temos uma prática recorrente em *HayMotivo*: o depoimento. A materialidade do depoimento da idosa, pelo ritmo de fala e movimentos repetidos (anáfora), combinados com a sonoplastia (trilha sonora e ruídos ambientes) afeta o internauta/telespectador. Em *Konstrastason* a prática priorizada é a colagem. As cenas são coladas num processo alternativo. Algumas figuras-signos são rerepresentadas (anáfora) em um complexo processo de resignificação. Durante o processo de leitura do vídeo, o internauta é surpreendido por oscilações materiais do plano imagético e auditivo proporcionadas pela sobreposição de materiais audiovisuais de origens distintas, como imagens de arquivo, som da onda do mar, silêncio, *takes* plásticos de esculturas etc. Em *Catequesis* constatamos a prática do monólogo. O vídeo é uma encenação, o que torna o uso do termo monólogo (vinculado ao teatro) pertinente. As propriedades sensíveis e materiais das imagens se contrapõem às propriedades sensíveis e materiais do áudio (oxímoro), que concretizam o agonizante monólogo delator.

No nível 5, das *estratégias*, cujo tipo de experiência é a “conjuntura”, estão as formas de edição, ou seja, o tratamento final dado ao vídeo-texto que visa atingir um determinado fim. Nos quatro vídeos esse objetivo é alcançado por *estratégias* de edição técnicas e estéticas. Nos quatro vídeos a principal estratégia estética utilizada é a concessão, somada às figuras retóricas do paradoxo, oxímoro, repetição, anáfora, gradação e ironia.

Em *Español para extranjeros* a *estratégia* de edição técnica é a ausência de sincronia entre áudio e vídeo. O áudio mostra o “ser turista” e o vídeo o “ser imigrante”. Ainda que no áudio haja a euforia e a expectativa do turista, no vídeo há a realidade disfórica (nua e crua), do imigrante. A estratégia estética está na concessão, motivada pelo paradoxo, afirmando-se no uso do oxímoro e da ironia.

Em *Soledad* a *estratégia* de edição técnica está no uso da contraposição: 1. de imagens, exteriores e interiores em que cenas da Madrid movimentada contrapõem-se à lentidão e solidão da rotina da idosa; 2. de planos de filmagem, em que os *takes* de Madrid

⁷⁰ Os termos utilizados para essa classificação não correspondem ao significado dos vídeos quando verificados na literatura audiovisual. Procuramos usar definições que consigam comunicar a diferenciação formal entre eles, a partir do percurso gerativo do plano da expressão, proposto por Fontanille.

estão em PG, enquanto os do interior do apartamento estão em PM, PD e *close-up*; 3. de som, em que a oposição do som ambiente externo e interno reforça a disparidade: buzinas e ruído do tráfego representam Madrid. O som ambiente – faca cortando tomate, andar da idosa em gestos repetidos (anáfora) – somado à trilha sonora instrumental constroem a concessão, estratégia estética que parece agregar ao texto o elemento surpresa ou a ruptura responsável pela captação da atenção do internauta/espectador.

Em *Kontrastasun* temos a estratégia da alternância de sequências, em que *takes* da escultura e imagens de arquivo de atentados se alternam sucessivamente, dividindo o texto em 5 partes. Tal contraste instaura a concessão como estratégia estilística, que se efetiva na repetição de elementos (anáfora) e na ressignificação que cada sequência admite como resultado do processo de alternância. O plano sonoro confirma o mesmo processo, ao alternar leitura do poema (acompanhada do barulho das ondas do mar) e silêncio nas imagens dos atentados.

Em *Catequesis* temos a estratégia de não sincronia entre vídeo e áudio. A encenação de uma típica vovó que conta uma história infantil se opõe à narração de uma história de pedofilia. A concessão, mais uma vez, é a estratégia estilística adotada marcada pelo oxímoro e a ironia.

O último nível de pertinência é o 6, das *formas de vida*, em que o tipo de experiência é chegar ao ethos e ao comportamento específico, que pode recobrir tanto os produtores quanto os receptores de *Haymotivo*. De maneira geral, atrás de cada vídeo está o desejo de seu diretor em participar criticamente de um projeto que pretende demonstrar a vulnerabilidade da sociedade espanhola naquele momento histórico. No caso dos vídeos do *corpus*, temos: 1. crítica à xenofobia em *Español para extranjeros*; 2. crítica ao sistema e à previdência social em *Soledad*; 3. crítica ao terrorismo do ETA em *Kontrastasun* e 4. crítica à pedofilia na Igreja Católica em *Catequesis*.

A aplicação dos níveis de pertinência no *corpus* desta pesquisa permite sistematizar, num quadro geral, o processo de construção desses vídeos. Tal sistematização mostra mais semelhanças do que diferenças entre os vídeos, conforme podemos observar no quadro da próxima página. Os níveis baixos (1, 2 3) e o mais alto (7) são semelhantes nos quatro vídeos. O que varia são as práticas e estratégias (níveis 4 e 5). No nível 6, das formas de vida, observamos que os quatro vídeos mantêm o posicionamento crítico, variando apenas quanto ao subtema abordado.

FIGURA 2
Níveis de pertinência no *corpus*

	<i>Español para extranjeros</i>	<i>Soledad</i>	<i>Kontrastahun</i>	<i>Catequesis</i>
Instâncias formais				
1. Figuras-signo	<ul style="list-style-type: none"> - Cores - Personagens - Gerador de caracteres (GC) - Trilha sonora - Frases e palavras oralizadas - Imagens (estáticas ou em movimento) 			
2. Textos-enunciados	Vídeo de 2'97''	Vídeo de 3'30''	Vídeo de 2'57''	Vídeo de 3'10''
3. Objeto-suporte	Internet			
4. Cenas predicativas (Práticas)	Combinação	Depoimento	Colagem	Monólogo
5. Estratégias	<p>Edição: não-sincronia entre áudio e vídeo</p> <p>Concessão, paradoxo, oxímoro, anáfora, ironia e gradação</p>	<p>Edição de vídeo e de áudio: contraposição de planos e de som ambiente</p> <p>Concessão, anáfora e gradação</p>	<p>Edição de vídeo: alternância e contraposição de planos; gravação e incorporação de imagens de arquivo</p> <p>Edição de áudio: narração em <i>off</i> em oposição ao silêncio</p> <p>Concessão, repetição, anáfora e gradação</p>	<p>Edição: não-sincronia entre áudio e vídeo</p> <p>Concessão, oxímoro, ironia e gradação</p>
6. Forma de vida Tema	Crítica Xenofobia	Crítica Sistema previdenciário	Crítica Terrorismo do ETA	Crítica Pedofilia na Igreja Católica
7. Cultura	Crítica ao Governo espanhol (2004)			

Inserir a Cultura no nível 7, previsto por Fontanille, permite abranger todo o acervo de Haymotivo.com, posicionando-o nesse tratamento crítico ao Governo espanhol numa determinada época.

2.3.3. Aplicação dos níveis em *Haymotivo.com*

O quadro dos níveis de pertinências semiótica no *corpus* permite observarmos o docweb *HayMotivo* na perspectiva englobante, como um todo, evidenciando a cuidadosa integração que ocorre entre os níveis.

No nível 1, das *figuras-signos*, cada diretor/produtor seleciona com acuidade as personagens, as cores, o texto do gerador de caracteres (GC), a trilha sonora, as palavras, imagens, estáticas ou em movimento, a fim de captar a atenção do internauta/telespectador pela materialidade dessas escolhas, procurando atingir sua sensibilidade.

No nível 2, *textos-enunciados*, estão os vídeos curtos de, em média, três minutos. Cada um com sua narratividade, suas figuras de linguagem, seu estilo, seus recursos técnicos. São vídeos curtos, por isso mais adequados ao ambiente web, no qual, manter o internauta/telespectador conectado é tarefa difícil, pois num simples clique pode-se perdê-lo. Ainda que exista uma pequena variação de duração nos vídeos de *HayMotivo.com*, a duração média garante uniformidade e um espaço de igualdade de vozes entre os 33 diretores/produtores.

Uma peculiaridade de *Haymotivo.com* é seu *objeto-suporte*, nível 3. O suporte internet determina a corporeidade de nosso objeto de pesquisa, abrigo suas propriedades sensíveis e matérias e interferindo nos demais níveis de integração no percurso. Ao evidenciar o *objeto-suporte* como elemento decisivo para a produção de sentido, recuperamos o pressuposto clássico levantado por McLuhan de que o meio é a mensagem. Embora os argumentos desse autor sejam convincentes para demonstrar essa máxima, os estudos de Comunicação carecem de uma teoria que sistematize e explicita de forma definitiva tal pressuposto. Acreditamos que a teoria de Fontanille pode oferecer subsídios pertinentes para nossa compreensão.

Além disso, a internet afeta de modo contundente as propriedades sensíveis e materiais tanto dos níveis anteriores, como dos posteriores. A primeira questão refere-se à materialidade da internet. Ainda que sua materialidade seja discutível, acreditamos que, no caso do conteúdo on-line, esse *objeto-suporte* virtual gera mudanças no âmbito da produção e edição de documentários. Tais mudanças determinam novas *práticas* e, conseqüentemente, novas *estratégias*, níveis 4 e 5 do percurso. Fontanille explica essa problemática sobre a corporeidade do *objeto-suporte*:

O nível do objeto-suporte, em seu movimento de integração às práticas, é um caso exemplar para o tratamento das propriedades materiais. Enquanto corpo material, o objeto entra efetivamente nas práticas e os usos dessas práticas são "enunciações" do objeto; a esse respeito, o objeto em si só pode mostrar traços desses usos (inscrições, desgaste, pátina, etc.), ou seja, "marcas enunciativas"; para dar conta de sua "enunciação-uso" global, para além desses "traços" inscritos, será preciso passar ao nível superior, o da estrutura semiótica das práticas, em que encontraremos manifestações observáveis dessas enunciações, elas mesmas analisáveis em conteúdos de significação. (FONTANILLE, 2008, p. 25)

O papel de integração do *objeto-suporte* nos níveis superiores também pode ser apreendido na recepção do objeto, apontando aspectos sensíveis, da percepção pelos sentidos, que alimenta o passional. O suporte propicia *práticas* e *estratégias* que geram efeitos emotivos, difíceis de serem determinados, conforme aponta Fontanille:

Mais tecnicamente, por exemplo, podemos dizer que o ritmo e a construção de uma frase são um meio de provocar no leitor a experiência de uma emoção ou um percurso somático, sem afirmar, entretanto que esse mesmo ritmo e essa mesma construção sintática "representam" a emoção e o percurso em questão. Agora é preciso passar ao nível de pertinência da *prática interpretativa*, em que o texto é um vetor de manipulação passional e, entre os esquemas motores e emocionais "vividos" e "experimentados" pelo leitor, se encontra aquele que é induzido pelo ritmo e pela construção sintática em questão [...] De um modo mais geral, a introdução do sensível e do corpo na análise semiótica tem ocasionado algumas dificuldades que não foram inteiramente resolvidas até o presente momento, e que se atêm ao fato de que esse "sensível" e esse "corpo" não estão necessariamente representados no texto ou na imagem para serem pertinentes, notadamente quando se trata de articular a enunciação em uma experiência sensível e em uma corporeidade profunda. (idem, p. 26)

Na nível 4, das *práticas – cenas predicativas*, a produção audiovisual independente nos permite aferir que cada um dos modos do sensível encontrará seu lugar nesse conjunto de operações colocadas em seqüência (pesquisar, ordenar, editar, publicar etc.), de modo que tais práticas estabeleçam não apenas relações paradigmáticas (equivalência e diferença), mas sintagmáticas e predicativas. O processo de significação das *práticas* empregadas em *HayMotivo* como um todo é fruto da utilização de diferentes modos de compor o texto audiovisual (escolha de práticas de produção, diferenciando estilos: combinação, depoimento, colagem, monólogo), afetando de maneira significativa a *prática* de recepção do internauta, que estará diante de *textos-enunciados* artisticamente atraentes.

No nível 5, das *estratégias*, que regem a conjuntura para atingir um fim determinado, são empregados alguns recursos na composição dos vídeos de *HayMotivo* de modo

recorrente, tais como a incorporação de imagens veiculadas na grande mídia (hoje facilmente acessíveis pela própria internet em sites como o *Youtube.com*), a não-sincronia entre imagem e áudio com o intuito de gerar um estranhamento (apelando para a percepção de duas ou mais sensações de modo simultâneo), o uso de figuras retóricas como a concessão, o oxímoro, a antítese, a anáfora, que garantem qualidade estética e artística aos vídeos, dentre outras.

No nível 6, das *formas de vida*, que revelam o ethos e o comportamento, as *estratégias* de produção do nível anterior estão integradas por uma *forma de vida* crítica, comum a todos os vídeos de *HayMotivo*, e referem-se aos compromissos de campanha não cumpridos e a negligência do PP, partido que até então governava o país. O que varia nesse modo de criticar é o percurso figurativo para concretizá-la.

Essa riqueza de perspectivas, exibidas vídeo a vídeo, a partir da leitura da realidade espanhola feita por cada diretor/produtor, torna a crítica mais contundente, polifônica e abrangente. Logo, o documentário *HayMotivo.com* é um texto crítico que abalou o *status quo* num determinado momento. Esse tipo de crítica é uma *forma de vida* que está prevista em toda e qualquer cultura, pois a sociedade é composta de múltiplos posicionamentos, sendo que os crédulos (ingênuos) e os céticos estão nos dois extremos dessa gradação. Os críticos devem estar nesse gradiente, mais próximos dos céticos do que dos ingênuos, provavelmente.

O nível da cultura, embora previsto, não se encontra no gráfico teórico de Fontanille, uma vez que a cultura é uma unidade de difícil decomposição e análise. Ela seria a síntese dos seis níveis de pertinência. Ao incorporá-la em nossa análise, tivemos a preocupação de estabelecer o nível englobante, que em nosso caso, compreenderia a cultura espanhola como um todo. Na cultura coexistem diversas *formas de vida*, que correspondem a diferentes concepções e atuações. Grosso modo, os meios de comunicação de massa e o governo representam uma *forma de vida* específica, voltada para a defesa de seus próprios valores que, no caso do Governo de Aznar na Espanha, abrigava também as grandes empresas e a alta burguesia, determinando uma *prática* comportamental que ousamos denominar uma *forma de vida* elitizada. A classe trabalhadora, os intelectuais e os artistas geralmente adotam um comportamento crítico, uma *forma de vida* crítica, expressa de maneira contundente em *HayMotivo.com*.

Só uma produção independente, sem apoio financeiro de nenhuma espécie, como *HayMotivo.com*, poderia mostrar outras faces, essa *forma de vida* crítica que está presente em toda sociedade. A infinidade de páginas e blogs alojados na internet demonstra o quanto esse suporte favorece a comunicação da *forma de vida crítica*. Essas novas *práticas* do receptor

modificam o modo como as pessoas buscam informações na atualidade e têm a internet como *prática* de conscientização, um meio de fugir da notícia que manipula, do texto engessado da mídia tradicional.

Ainda não temos dados para avaliar os efeitos dessa *prática* inovadora. No caso específico de *HayMotivo.com*, as consequências estão diretamente vinculadas à derrota do PP nas eleições de 2004. Uma nova *prática* audiovisual inaugurou, no contexto espanhol, uma nova maneira de desenvolver o pensamento crítico, propiciando uma participação maior na discussão dos problemas da época e promovendo mudanças.

O docweb em análise nos surpreende a cada vídeo, tanto pela forma (diversas maneiras de narrar, combinações não convencionais de recursos audiovisuais) como pelo conteúdo (temas e abordagens inusitadas). Embora haja casos em que dois ou três vídeos abordem a mesma temática, como por exemplo, o terrorismo basco, tratado em *La pelota basca* (vídeo 16) e *Kontrastasun* (25), ou a manipulação da mídia, tratados em *Arma de destrucción mediática* (17) e *Manipulación* (18), notamos que, a abordagem é feita em perspectivas distintas.

A escolha de *figuras-signos* (nível 1) combinadas produzem *textos-enunciados* (nível 2) que são os vídeos da coletânea. Alojados na internet, *objeto-suporte* (nível 3), esses vídeos ganham espaço e divulgação garantida, decorrente de *práticas* selecionadas (nível 4) que convergem para uma *estratégia* comum (nível 5) e revelam uma *forma de vida* (nível 6), a da crítica ao *status quo*. Determinada a sucessão de níveis, constatamos que *Haymotivo.com* realiza a crítica de modo eficiente, pois proporciona avanços tanto na forma do fazer documentário no ambiente web, quanto no acesso à informação de modo alternativo.

CAPÍTULO 3 - ESTUDO DE CASOS

A característica mais vigorosa do documentário pessoal é a questão da voz. A voz pode ser estabelecida diretamente pela narração ou gerada de forma distinta do estilo visual ou, ainda, pela utilização da ironia gerar um contraponto da narração ou da música em relação à imagem, ou da combinação de qualquer um desses recursos.

Ken Dancyger⁷¹

Apresentação

Este capítulo traz o estudo de quatro vídeos do documentário *HayMotivo.com*, conforme apontamos anteriormente, que serão analisados na seguinte ordem: 1. *Español para extranjeros*, 2. *Soledad*, 3. *Kontrastasun* e 4. *Catequesis*.

Escolhemos esses vídeos por acreditar que eles contêm os mecanismos mais sofisticados de produção audiovisual de *HayMotivo.com*. *Español para extranjeros* (1) é um texto com duas narrativas concomitantes, uma no áudio outra no vídeo, que estabelecem “um contraponto da narração em relação à imagem”, como aponta Dancyger na epígrafe. *Soledad* (2) apresenta uma técnica aparentemente simples: o depoimento de uma idosa em três diferentes espaços de seu apartamento (sala, cozinha e quarto). No entanto, tal depoimento ganha ritmo na desconstrução de sua rotina e intimidade, em um processo de gradação de intensidade dramática. *Kontrastasun* (3) apresenta duas narrativas opostas que se intercalam sucessivamente. Uma é a narração da arte basca: um poema é lido em *off* e *takes* de uma escultura são apresentados concomitantemente, ambos símbolos desse povo, outra é narração do terror basco: cenas de atentados terroristas são exibidas com áudio mudo (silêncio). Ao intercalar as duas narrações (em cinco etapas), o vídeo realiza um processo de gradação que proporciona uma leitura ambígua e paradoxal da identidade do povo basco. Trata-se do vídeo esteticamente mais complexo de toda a coletânea. *Catequesis* (4) apresenta a oposição entre vídeo e áudio semelhante a *Español para extranjeros*, mas realiza apenas uma narrativa. No plano imagético “ficamos presos” a uma atmosfera pueril, enquanto no áudio, gradativamente, somos surpreendidos com a narração de atos de pedofilia. Esses quatro vídeos foram selecionados pelo conjunto que sincretiza relevância temática, técnica e artística.

No DVD, colocado como encarte neste trabalho, os vídeos podem ser localizados pela numeração: *Español para extranjeros* (32), *Soledad* (7), *Kontrastasun* (25) e *Catequesis* (13).

⁷¹ DANCYGER, 2003, pp. 341-342

Utilizaremos sempre as mesmas etapas para analisar os quatro vídeos. Iniciaremos oferecendo os *dados gerais* sobre seu diretor/produtor e atores envolvidos, recursos técnicos empregados, enredo, duração etc. Depois apresentaremos o *roteiro* técnico do vídeo (em padrão profissional), que será detalhado no final desta apresentação. A seguir, oferecemos uma *descrição* do vídeo em análise.

A *análise* dos vídeos será feita com a aplicação do percurso gerativo do sentido nos três níveis que facilitam a apreensão do sentido dos textos. Iniciaremos com o nível profundo, mais abstrato e complexo, capaz de determinar a oposição central sobre a qual o texto é construído. Em seguida, passaremos ao nível narrativo para determinar, a partir dos programas narrativos (PNs), os papéis actanciais e os objetos-valor de cada vídeo. Terminaremos a aplicação do percurso com o nível discursivo, destacando as figuras e temas, as marcas de enunciação, seus simulacros e valores. Aplicaremos a seguir o quadro de veridicção, no qual o enunciador sugere como o enunciatário deve interpretar o discurso, ou seja, como o enunciatário deve ler a “verdade”. Para isso identificaremos as marcas que devem ser encontradas e interpretadas pelo enunciatário. Em uma etapa seguinte, proporemos a homologação entre o plano da expressão e do conteúdo de cada vídeo, a fim de evidenciar a relação entre as formas de expressão e as formas de conteúdo. Finalizaremos a análise aplicando alguns elementos da gramática tensiva, sintetizados em gráficos, propostos por Zilberbeg, que evidenciam o ritmo adotado por cada vídeo a partir dos eixos da intensidade e da extensidade.

O roteiro, que será apresentado na análise de cada vídeo, merece uma explicação detalhada para facilitar a compreensão do leitor. O roteiro apresenta quatro colunas: 1. Vídeo, 2. Tempo, 3. Tec (técnica) e 4. Áudio. A coluna 1. Vídeo descreve o que ocorre no plano imagético. A descrição é precedida por abreviações dos planos de filmagem: Plano Geral (PG), Plano Médio (PM), Plano Detalhe (PD). Os planos *close-up*⁷² e *top-table* são descritos por extenso. No roteiro também especificamos os geradores de caracteres (texto verbal escrito no vídeo) com a sigla GC. A coluna 2. Tempo refere-se à marcação de passagem de uma cena a outra, determinada em minutos e segundos. A coluna 3. Tec diz respeito à técnica de gravação do áudio: VIVO é uma “gravação ao vivo”, na qual o voz narrada coincide com a imagem do vídeo. OFF é uma narração em que o narrador não aparece no vídeo. A coluna 4.

⁷² *Close-up* representa uma tomada aproximada, assim como o PD. A diferença é que o PD refere-se a objetos materiais e o *Close-up* a seres humanos.

Vídeo traz a decupagem da narração em OFF ou em VIVO, ou seja, o texto verbal que é proferido.

Abaixo exemplificaremos a tipologia de planos de filmagem e o recurso de inserção de texto no vídeo, o gerador de caracteres (GC), utilizando imagens dos vídeos que compõem nosso *corpus*: *Español para extranjeros*, *Soledad*, *Kontrastasun* e *Catequesis*.

Plano Geral (PG) dos imigrantes em *Español para extranjeros*.



Plano Médio (PM) da idosa em *Catequesis*.



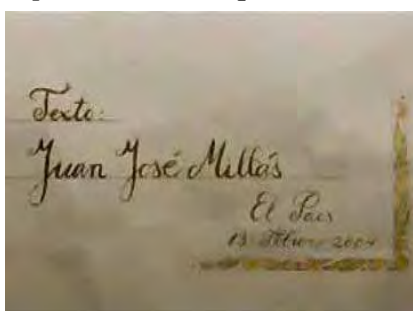
Plano Detalhe (PD) da escultura *Peine del Viento*, em *Kontrastasun*.



Close-up da idosa em Soledad.



Top-table de Catequesis



Gerador de Caracteres (GC) de Español para extranjeros



3.1. Análise de *Español para extranjeros* (Espanhol para estrangeiros) – 2'14''

O vídeo *Español para extranjeros* pode ser acessado clicando-se no número 32 na pasta correspondente do DVD como encarte neste trabalho, intitulado Vídeos de *HayMotivo.com*.

Dados


O documentário, de produção de José Luis García Sánchez⁷³, tem duração de dois minutos e 14 segundos, e trata de forma ambígua da entrada de estrangeiros na Espanha. As imagens mostram imigrantes ilegais e o tratamento a que são sujeitados quando descobertos: resgatados de embarcações precárias, presos em alojamentos improvisados, para serem deportados em seguida. Enquanto essas cenas são apresentadas, o áudio anuncia para os turistas as opções de lazer que podem encontrar no país.

⁷³ José Luis García Sánchez (Salamanca, 1941) é diretor de cinema e roteirista. Tornou-se famoso na Espanha por adaptar o clássico da literatura espanhola *Lazarillo de Tormes* (2001) para o cinema.

	titulo <i>Español para extranjeros</i>	tempo 2'14''	Data de entrega 10/02/2009
	produto <i>HayMotivo.com</i>		
	pesquisa Docweb	roteiro técnico	


1

vídeo	tempo	tec	áudio
PG do barco com imigrantes do norte da África navega em direção à fronteira espanhola.	00'00''		SOM AMBIENTE
PM do barco com imigrantes. PD do barco.	00'09''	OFF	LOC 1: BIENVENIDOS A NUESTRO PAÍS, ESPERAMOS QUE SU ESTANCIA SEA AGRADABLE.
PM dos imigrantes descendo. PG dos imigrantes subindo uma montanha.	00'15''	OFF	LOC 2: ¿EL MOTIVO DE SU VIAJE ES DE NEGOCIOS O POR VACACIONES?
PM imigrantes de costas	00'20''	OFF	LOC 1: ¿TIENE USTED ALGO QUÉ DECLARAR? LOC 2: LLEVO ALGUNAS BOTELLAS DE UÍSQUE Y CIGARILLO
PM dos imigrantes subindo em um barco da guarda costeira, laranja.	00'25''	OFF	LOC 1: ¿DE QUÉ (MUELE) SALE EL BARCO? H: ¿DÓNDE ESTÁ MI CAMAROTE? LOC 1: ¿HAY TARIFAS REDUCIDAS PARA NIÑOS?
PM ator.	00'33''	VIVO	ATOR: DESEO ALQUILAR UN COCHE, ¿CUÁL ES EL PRECIO POR DÍA, POR HORA?
PM homem membro da Cruz Vermelha, de costas.	00'37''		SOM AMBIENTE
Contra-plongée dos imigrantes no barco da guarda costeira. Close-up imigrante negro com capuz laranja.	00'38''	OFF	LOC 1: ¿PUEDE RECOMENDARME UN BUEN RESTAURANTE?
PM imigrante acenando. PM imigrante de costas. Close-up imigrante sendo conduzido pelo policial.	00'40''	OFF	LOC 2: UNA TASA DE CAFÉ, POR FAVOR. DESEARÍA UNA HABITACIÓN EXTERIOR PARA DOS PERSONAS AGRADABLE, YA SABES, SÍ...
PG imigrante homem obeso sendo retirado em uma maca pelos policiais.	00'48''	OFF	LOC 1: ¿CUÁNTO TIEMPO PIENSA QUEDARSE SEÑOR?

	título <i>Español para extranjeros</i>	tempo 2'14''	Data de entrega 10/02/2009
	produto <i>HayMotivo.com</i>		
	pesquisa Docweb	roteiro técnico	

2

vídeo	tempo	tec	áudio
PG imigrantes amontoados. Zoom out imigrantes.	00'50''	OFF	LOC 1: ¿POR FAVOR, PARA CAMBIAR MONEDA? ¿PUEDE CAMBIARME ESTE TICKET DE VIAJE?
PM membro da Cruz Vermelha de costas. Contra-plongée dos imigrantes. <i>Close-up</i> de imigrante negro. <i>Close-up</i> imigrante branco.	00'55''	OFF	LOC 2: ¿A QUÉ HORA SE SIRVE LA COMIDA?
<i>Close-up</i> imigrante mulher negra aparentemente enferma sendo coberta com pano rosa.	01'02''	OFF	LOC 2: SÍRVAME ENSEGUIDA, TENGO PRISA.
<i>Close-up</i> imigrante homem febril.	01'07''	OFF	LOC 1: TOMARÉ EL MENÚ DEL DÍA.
<i>Close-up</i> dois imigrantes homens.	01'12''	OFF	LOC 1: QUISIERA COMENZAR CON UN CONSOMÉ.
PG imigrante homem febril agonizando. Zoom in no homem.	01'14''	OFF	LOC 2: DESPUÉS TOMARÉ UN "BISTÉ" POCO HECHO.
PD mão de imigrante negro em uma caixa de leite. Zoom out a partir da mão. PG mesa de refeição, praticamente vazia, com alguns copos.	01'19''	OFF	LOC 1: QUISIERA VER ALGUNOS REGALOS ORIGINALES.
PG imigrantes homens procurando peças de roupas coloridas em caixas em tom pardo.	01'24''	OFF	LOC 2: ¿DÓNDE ESTÁ LA SECCIÓN DE CAMISERIA? LOC 1: EN LA PLANTA BAJA.
PM imigrantes, com homem com as mãos no rosto centralizado. PG imigrantes em uma sala, alguns sentados e alguns no chão, por falta de espaço.	01'27''	OFF	LOC 2: ¿PUEDE RECOMENDARME UNA SALA DE FIESTA QUE NO SEA DEMASIADO CARA?
PG corpo de imigrante de costas, em meio a pedras, provavelmente morto, Não há cabeça.	01'35''	OFF	LOC 2: CHAMPU
PD antebraço e mão de imigrante, em paralelismo com destroços de uma embarcação, com a areia de praia ao fundo.	01'37''	OFF	LOC 1: "ROCHA" DE AFEITAR

	título <i>Español para extranjeros</i>	tempo 2'14''	Data de entrega 10/02/2009
	produto <i>HayMotivo.com</i>	pesquisa Docweb	roteiro técnico

3

vídeo	tempo	tec	áudio
PM corpo de um imigrante homem de costas, de calça jeans, com retalho de uma camisa xadrez na frente do corpo e manchado de sangue do lado esquerdo das costas.	01'38''	OFF	LOC 2: SOMBRILLA
PM corpo de um imigrante homem, provavelmente morto, com o rosto tampado por um pano preto, com os braços cruzados. Ao fundo uma caixa de papelão.	01'39''	OFF	LOC 1: CAMARERO.
PG três imigrantes homens como rosto encoberto em uma embarcação, que balança.	01'40''	OFF	LOC 2: PERFUME.
PG imigrante homem na diagonal, com os pés ao alto à esquerda e a cabeça abaixo à direita, com as mãos cruzadas.	01'43''	OFF	LOC 1: LAGOSTA.
PM imigrante homem deitado em uma maca, com a cabeça abaixo à esquerda e o corpo acima à direita.	01'44''	OFF	LOC 2: ORQUÍDEA.
PM guardas carregando uma maca vazia.	01'47''	OFF	LOC 1: SANGRÍA
PG salva-vidas retirando corpo de imigrante do mar. PD corpo de imigrante boiando na areia.	01'50''	OFF	LOC 2: "SAMBADILLAS". LOC 1: MUCHOS RECUERDOS. LOC 2: MUCHAS FELICIDADES. LOC 1: FELICES PASCOA. LOC 2: FELIZ AÑO NUEVO. LOC 1: MUCHA SUERTE.
<u>GC: SEGÚN EL MINISTERIO DEL INTERIOR, EL AÑO PASADO SE LOCALIZARON 92 CADÁVERES DE INMIGRANTES. LOS MUERTOS REALES FUERON POSIBLEMENTE MUCHOS MÁS.</u>	02'00''		

Descrição

Desde o início da exibição de *Español para extranjeros*, há um desencontro entre a fala e as imagens exibidas. A característica central desse vídeo é o não-diálogo entre imagem e som, instigando o espectador a pensar que há “algo errado” no texto audiovisual a que está assistindo. Enquanto o áudio reproduz frases próprias de turistas pela leitura de frases de livros que ensinam espanhol para estrangeiros (narração em *off*), as imagens mostram imigrantes ilegais chegando em barcos precários e sendo resgatados pela guarda costeira.

Em um primeiro momento do vídeo, até os nove segundos iniciais, há uma certa expectativa por parte dos imigrantes que estão no barco, esperançosos de entrarem no continente europeu em busca de emprego (fig. 1).



Figura 1

Figura 2

Figura 3

Já em um segundo momento do vídeo, aos 10 segundos, essa esperança começa a ser desconstruída. Na sequência, podemos perceber a violência com que os imigrantes ilegais são tratados pela polícia local. Inicialmente, a chegada do barco é vista pela câmera localizada na praia. O barco superlotado, o mar agitado e as pessoas em situação desconfortável. Os imigrantes deixam o barco (fig. 2) e são conduzidos pela praia (fig. 3).

Na cena seguinte, as pessoas passam de um barco avariado para um barco da guarda costeira identificado pela cor laranja (fig. 4). Neste momento o áudio apresenta a pergunta: “Deseo alquilar um coche, ¿cuál es el pecio por día, por hora?” (fig. 5). A pergunta é desconexa em relação à cena, mas o imigrante gesticula, fala e aponta, como se proferisse tal frase. Sentimo-nos diante da ironia. As pessoas parecem maltratadas, estão em mau estado de saúde, são amontoadas (fig. 6) e conduzidas pelo policial.



Figura 4



Figura 5



Figura 6

O membro da Cruz Vermelha está presente (fig. 7), mas não participa ativamente, apenas olha a ação da polícia (fig. 8).



Figura 7



Figura 8

A situação precária de saúde dos imigrantes começa a ser detalhada aos 50 segundos de filme, quando a câmera mostra situações individualizadas: mulher negra sendo coberta por um pano rosa (fig. 9), homem febril e agonizante (fig. 10). Uma mesa de refeições é exposta, porém contém apenas copos, está praticamente vazia (fig. 11).



Figura 9



Figura 10



Figura 11

As pessoas passam a procurar por roupas em caixas (fig. 12) e depois se encontram reunidas, amontoadas, desconsoladas, em uma sala (fig. 13 e 14).



Figura 12

Figura 13

Figura 14

Enquanto essas cenas evidenciam os maus tratos a que as pessoas que entram de forma ilegal na Espanha têm de se submeter, o áudio continua a dar opções e dicas ao turista, desejando-lhe uma boa estadia. Sem dúvida, o texto evidencia a ironia, marcada na contraposição entre imagem e áudio.

Chegamos então a um terceiro momento do vídeo, em que essas frases narradas em *off* passam a adquirir um sentido de ironia ainda mais marcante. Ocorre um deslocamento de sua função inicial: servir como manual de instruções de viagem, passando a exercer papel fundamentalmente irônico. A primeira imagem que se destaca nesse momento é a de um homem deitado de costas, em meio a pedras (fig. 15), aparentemente morto, sua cabeça não aparece. Os destroços de uma pessoa são focalizados pela exposição de um antebraço junto a uma embarcação destruída (fig. 16), com a areia da praia ao fundo. Ainda são exibidas imagens do corpo de um imigrante homem, provavelmente morto, com o rosto coberto por um pano preto, com os braços cruzados, ao fundo há uma caixa de papelão (fig. 17), e de três imigrantes homens com o rosto encoberto em uma embarcação, que balança (fig. 18).



Figura 15

Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19

Durante a exibição dessas situações de extrema desolação de pessoas à beira da morte ou já mortas, o áudio oferece palavras soltas que nomeiam termos necessários ao turista: “champu”, “sombriilla”, “camarero”, “perfume”. A cena de uma maca vazia sendo carregada por guardas (fig. 19) aparece no momento em que o áudio oferece a palavra “sangria” (bebida típica, a base de vinho e frutas). Enquanto a voz deseja felicidade e sorte ao turista, um salva-vidas retira o corpo de um imigrante do mar (fig. 20). Aos dois minutos de duração, uma tela preta com caracteres exibe a informação: “Segundo o Ministério do Interior, no ano passado foram localizados 92 cadáveres de imigrantes. O número real de mortos foi, possivelmente, muito maior” (fig. 21). O documentário termina com uma tela preta (fig. 22).



Figura 20



Figura 21

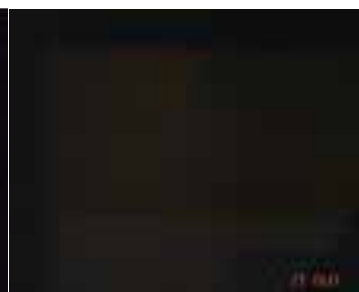


Figura 22

Análise

A partir dessa descrição podemos estabelecer algumas oposições que organizam esse texto-vídeo. Logo no início, quando somos surpreendidos pelos dois perfis de imigrantes que se estabelecem pela oposição /áudio/vs/vídeo/, temos a oposição /turista/vs/imigrante/, ou ainda /bem tratado/vs/mal tratado/. A leitura em *off*, bem articulada e muito pausada, garante artificialidade à fala, enquanto as cenas garantem “realidade” à imagem, o que nos permite depreender a oposição /artificial/vs/real/. A linguagem turística fala sobre a Espanha de modo eufórico, glorificando as possibilidades de entretenimento e lazer nesse país, enquanto no

vídeo vemos a miséria dos imigrantes que vêm na Espanha apenas a esperança de conseguir emprego e sobreviver. Essa situação nos permite estabelecer outras oposições de leitura para o texto: /lazer/*vs*/trabalho/; /dignidade/*vs*/indignidade/; /empolgação/*vs*/frustração/, todas marcadas pela categoria tímica /euforia/*vs*/disforia/. Assim, podemos chegar a uma oposição semântica ainda mais abstrata para a leitura de *Español para extranjeros*:

Vida	vs	Morte
(prazer, expectativa)		(dor, decepção)

A categoria fundamental escolhida, /vida/*vs*/morte/, manifesta-se na oposição entre o áudio (a voz em *off* sugere a recepção de turistas) e o visual (as imagens mostram a chegada de imigrantes do norte da África, clandestinos, sendo resgatados e presos pela guarda costeira). No áudio ouvimos: “Bienvenidos a nuestro país, esperamos que su estancia sea agradable”, “¿El motivo de su viaje es de negocios o por vacaciones?”, “Quisiera ver algunos regalos originales”, enquanto, no vídeo vemos cenas de pessoas amontoadas em círculo (fig. 6), um homem febril (fig. 10), o cadáver de um homem com as mãos cruzadas (fig. 17).

Dessa forma, enquanto o áudio celebra a vida, o lazer, o conforto, a expectativa do turista que visita o país, o visual retrata a dor, a decepção do imigrante ilegal recebido por policiais espanhóis, o infortúnio, a doença e a morte de alguns que não suportaram as condições da viagem. Contrastando as categorias fundamentais eufóricas e disfóricas, o texto contrapõe no áudio o discurso do potencial turístico e no vídeo cenas “reais” dos imigrantes ilegais.

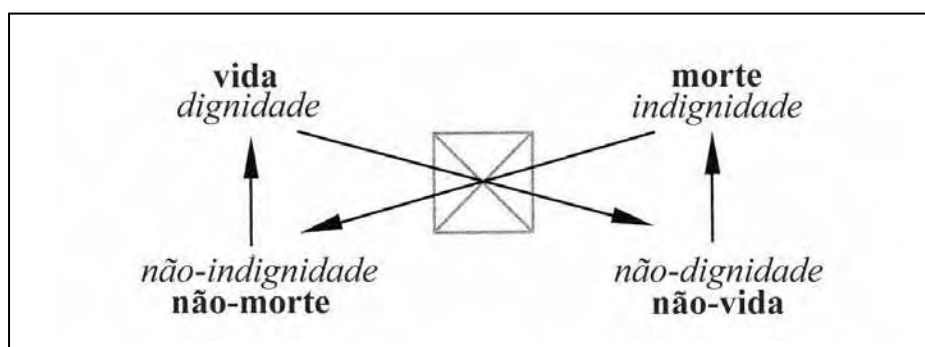
Além das relações mencionadas e de sua determinação axiológica /euforia/ versus /disforia/, estabelece-se no nível das estruturas fundamentais um percurso entre os termos. No texto em exame a disforia é oferecida de modo concomitante com a euforia: vida (esperança, expectativa) e morte (dor e decepção). Enquanto as frases típicas de um livro de ensino de espanhol são tidas como eufóricas, no vídeo as imagens são disfóricas. Nesse embate, as frases em *off*, aos poucos, passam a adquirir sentido irônico, são ressignificadas a partir das imagens do vídeo e passam a significar uma crítica ao luxo excessivo do turista em detrimento dos maus tratos oferecidos às pessoas que procuram a Espanha em busca de trabalho. A passagem de um nível a outro fica subentendida pois, a cada imagem negativa dos imigrantes, mais desconfortável torna-se a audição do texto narrado em *off*. Esse contraste

proposital entre imagem e áudio decorre da utilização do oxímoro, figura de linguagem definida por Fiorin e Savioli:

Oxímoro ou paradoxo é o procedimento de construção textual que consiste em agrupar significados contrários ou contraditórios numa mesma unidade de sentido. O que distingue o oxímoro ou paradoxo da antítese é que nesta os elementos contrários não são simultâneos, naquele o são. O oxímoro se presta a ressaltar aspectos opostos que convivem dentro de uma única realidade complexa. (FIORIN; SAVIOLI, 2003, p. 130)

Nesse sentido, as duas categorias coexistem no vídeo, mas o que gera esse estranhamento é narração em *off*. As imagens comunicam de modo mais objetivo, logo que começam a ser exibidas sabemos que são disfóricas. O mesmo não ocorre com o áudio: demoramos um pouco mais para entender que não há redundância entre áudio e vídeo, pelo contrário, um se opõe ao outro. Se por um lado a exibição das imagens nos toca primeiro, cronologicamente, uma vez que começam a ser exibidas antes que se inicie a narração em *off* do áudio, este último ativa em nós outras percepções sensoriais. O áudio instaura outro sujeito, o turista, que tem sua fala articulada por dois apresentadores (uma voz masculina e outra feminina) como nos métodos de ensino de língua falada, registrados em áudio com frases bem articuladas, parecem fingidas, artificiais. Esse uso deslocado do áudio nos remete a uma crítica ao Estado, pois principalmente no Governo espanhol, são a *Real Academia Española* e o Instituto Cervantes que produzem esse material didático.

Quadro 03



Na passagem da /vida/ para a /morte/, o nível intermediário, /não-vida/ pode ser denotado no momento em que o grupo de imigrantes começa a ser amontoado, como massa insignificante, sem acesso à comida (fig. 11), e em condições espaciais mínimas de sobrevivência. Por outro lado, o nível /não-morte/ pode ser percebido nas cenas em que esses

imigrantes começam a manifestar as conseqüências da situação insalubre a que estão submetidos: tornam-se febris, tremem de frio e fome.

Español para extranjeros tem como conteúdo mínimo fundamental a negação da vida (esperança, oportunidade de emprego) aos imigrantes que chegam às fronteiras da Espanha em busca de uma vida melhor. No entanto, o Governo espanhol fomenta o turismo que traz divisas para o país, o que está reproduzido em *off*, nas frases emprestadas do manual.

O nível narrativo de *Español para extranjeros* é semioticamente complexo e pode ser compreendido como dois programas narrativos solidários e correlatos, colocados numa relação contraditória, conforme aponta Greimas *apud* Courtés:

A existência de dois programas correlativos dá conta da possibilidade de manifestar *discursivamente*, isto é, de contar e de ouvir a mesma narrativa, explicitando quer um, quer outro dos dois programas, conservando ao mesmo tempo implícito o programa concomitante, mas invertido. Uma tal interpretação, embora ainda muito restrita pelo seu campo de aplicação, pode, porém servir de ponto de partida para uma formulação estrutural do que se chama às vezes a *perspectiva*. (GREIMAS *apud* COURTÈS, 1973, p. 25)

A *perspectiva* de *Español para extranjeros* supera a alternância de PNs: temos uma narrativa que sincretiza dois PNs, com sujeitos distintos. Podemos considerar que o vídeo “conserva dois programa concomitantes, mas invertidos”, um no áudio e outro no visual. Courtés acrescenta que esse procedimento exige, porém, alguns esclarecimentos:

[...] sendo o sujeito definido pela sua relação de objeto e só por ela, a presença de dois objetos nos obriga a postular, em um primeiro tempo, a existência de um sujeito distinto para cada um dos objetos; é somente a seguir que a identificação dos dois sujeitos, devido ao sincretismo actorial, permite a redução de dois enunciados elementares em um complexo (COURTÈS, 1979, p. 90)

Assim, tanto os apresentadores que realizam sua performance (ensino do espanhol) como os imigrantes que não realizam a performance desejada (trabalhar na Espanha) sincretizam um único enunciado complexo. Nesse sentido, o duplo programa narrativo apresenta a seguinte forma elementar:

PN do áudio: F [(S1 U O) → (S1 ∩ O)]

PN do visual: F [(S2 ∩ O) → (S2 U O)]

No primeiro PN (do áudio), que é de aquisição, temos a narração em *off* realizada por dois actantes, S1, (apresentadores ou locutores do método) que passam do estado de disjunção para a conjunção do objeto, ensino-aprendizado da língua. Mesmo que tal programa não se realize, ele permanece como virtual ou potencial. Num processo de interpretação mais amplo, poderíamos identificar esse sujeito como potenciais turistas que desejam conhecer a Espanha. Seu objeto-valor é o desenvolvimento cultural e a diversão. A doação dos valores modais, saber, poder-fazer, é pressuposta pelo material didático, o livro, que está sendo recitado em *off*. O sujeito se apropria desses valores, mesmo que seja de forma virtual, entrando em conjunção com o objeto-valor.

No segundo PN, que é de privação, temos S2 como os imigrantes do norte da África que exercem o papel de actante sintático da narrativa em uma relação de conjunção com seu objeto valor, a esperança, que inclui a viagem até a Espanha, onde há melhores condições de vida. Quanto à competência, esse sujeito tem o saber e o poder: as embarcações clandestinas o preço pago pela viagem. Ao realizar a performance, esse sujeito entra em disjunção com a esperança ao avistar a presença da guarda costeira, pois será preso e repatriado.

Aparentemente esses dois programas narrativos estariam dissociados, no entanto, eles formam um enunciado complexo, como explica Courtès:

Evidentemente só pode funcionar numa espécie de universo fechado, no qual o que é concedido a um o é em detrimento do outro, o que é retirado de um o é em proveito do outro. Ter-se-á então, simultaneamente, uma transformação conjuntiva para S1 (figurativizada pela aquisição) e uma transformação disjuntiva (privação) para S2. (COURTÈS, 1979, p. 91)

Neste vídeo é exatamente isso que ocorre: S1 sofre transformação conjuntiva de aquisição e S2 sofre privação e transformação disjuntiva. S2 é privado da realização de seu sonho: a esperança se perde e dá espaço à desilusão. Por outro lado, S1 entra em conjunção com seu objeto valor, a aquisição da cultura espanhola, por meio do livro, objeto que exerce a mediação da transformação. É importante destacar que ambas as transformações ocorrem de modo concomitante e que essa possibilidade narrativa não seria possível se não se tratasse de um material audiovisual, no qual se podem explorar os diversos recursos de linguagem do vídeo, áudio e visual, para construir textos não redundantes e criativos.

No nível discursivo, *Español para extranjeros* utiliza recursos variados para fabricar a ilusão de verdade. No áudio, projeta-se um narrador em primeira pessoa, “eu”, como se fosse o turista tomando a palavra: “¿Puede recomendarme una sala de fiesta que no sea demasiado

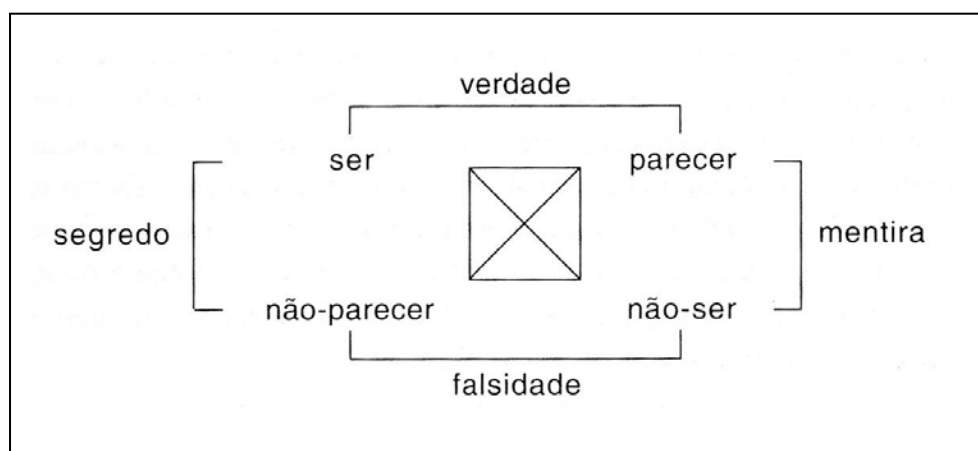
cara?”, “Después tomaré un ‘bisté’ poco hecho”, “¿Puede cambiarme este ticket de viaje?”, “Sírname enseguida, tengo prisa” etc. Obtém-se assim o efeito de subjetividade, delega-se a palavra ao turista, que desempenha o papel de manipulador do discurso crítico do enunciador, e chega-se à ilusão de realidade, ao logro, à mentira.

As oposições fundamentais, assumidas como valores, desenvolvem-se nesse nível sob forma de temas que se concretizam em figuras. A xenofobia pode ser desmembrada em temas englobados tais como: diferenças entre as classes sociais, diferentes modos de ser estrangeiro em um país (viajar para estudar e viajar para trabalhar), as conseqüências da globalização, o desemprego, as diferenças macro-regionais (Europa vs África), a fome, a miséria, a pobreza, a repressão, o preconceito. Tais temas estão concretizados em diferentes investimentos figurativos, todos eles caracterizados pela oposição de traços sensoriais, espaciais e temporais que distinguem, no texto, o áudio do visual, tais como: “patera” (embarcação), “coiotes” (profissionais que realizam imigração ilegal), mesa vazia, aglomeração, cadáver, policiais, peças de roupas, homem febril, fragmentos de corpos etc.

O descompasso entre o direito à voz do turista (áudio), em oposição ao não- direito a voz do imigrante, o silêncio (visual) constitui parte fundamental para a construção de sentido no texto, uma vez que só os narradores em *off*, representantes da classe média e alta, potenciais turistas, tem direito à voz. Ao imigrante é negado esse direito, a manifestação verbal, apenas as cenas são apresentadas, captadas sem registro de áudio. Tal estratégia adotada pelo enunciador (produtor do vídeo) choca o espectador, que é colocado, de um lado diante de frases recitadas de um método de ensino de espanhol para estrangeiros, frases insípidas e artificiais, de outro, diante de imagens fortes com cenas da recepção (prisão) de imigrantes ilegais pela polícia.

A partir das asserções acima, é possível investigar o contrato veridictório nesse vídeo: enunciador e enunciatário são desdobramentos do sujeito da enunciação, que cumprem os papéis de destinador e destinatário do discurso. O enunciador determina como o enunciatário deverá interpretar o discurso, ou seja, como o enunciatário deve ler a “verdade”. Logo, o enunciador deixa marcas que devem ser encontradas e interpretadas pelo enunciatário. Para escolher essas pistas, o enunciador questiona a “verdade”, no âmbito cultural e social, e propõe uma variação dessa verdade para o discurso, para além das crenças que o enunciatário poderá assumir quando da interpretação do enunciado. Por sua vez, o enunciatário precisará descobrir as pistas para poder entender o texto, comparando-as com seus conhecimentos e convicções para, enfim, crer ou não no discurso.

Quadro 04



Em *Español para extranjeros* podemos depreender que a utilização da narração em *off* em contraste com o visual representa o oxímoro, figura de linguagem que agrupa significados contrários ou contraditórios numa mesma unidade de sentido. Tal contraste permite chegar à categoria da mentira no quadro veridictório, uma vez que a leitura empolgada das frases pertence à euforia, enquanto no âmbito da imagem temos a disforia. Cria-se o efeito de um discurso artificial mentiroso, que soa falso. Concomitante à narração em *off*, surgem as imagens dos imigrantes, que parecem e são verdadeiras. Não se trata de encenação, são imagens colhidas *in loco* e muitas vezes apresentadas em reportagens de telejornais.

As oposições são construídas entre o texto em áudio (narração em *off*) e texto visual (imagens), que são articuladas pela figura retórica do oxímoro (já definida anteriormente por Fiorin e Savioli). Isso significa que a narração em *off* traz literalmente um texto que não combina com as imagens, rompendo com a coesão e coerência textuais e fundando um sincretismo às avessas.

Como exemplo podemos citar a fala “Champu” associada à imagem de um homem sem cabelo; “Lagosta” vinculado à imagem de um homem (garçom) com as mãos cruzadas, que não irá servir mais ninguém; “Orquídea”, a flor colorida e cheia de vida, combinada à imagem em preto e branco de um cadáver; e “Perfume” dito no momento em que se veicula a imagem de dois cadáveres, representando talvez o seu contrário, o mau cheiro da morte.

A seguir, tentaremos explicitar a relação entre o plano da expressão e do conteúdo. Como afirma Pietroforte (2007), Greimas recorre às definições de plano da expressão e plano do conteúdo de Louis Hjelmslev (1975), para definir os domínios da semiótica no plano do

conteúdo, já que o conjunto do significante, para ele, pertence aos domínios da expressão. Os estudos mais recentes de semiótica se dedicam a analisar como uma categoria de significante se relaciona com uma categoria do significado, ou seja, a relação entre uma forma de expressão e uma forma do conteúdo, relação denominada semissimbólica por Floch. Ela deve ser entendida como arbitrária, pois é fixada em determinado contexto (varia de texto para texto, de acordo com a práxis do enunciador), mas é motivada pela relação estabelecida entre os dois planos de linguagem.

A partir dessa relação, Jean-Marie Floch, considerado um dos principais fundadores da semiótica visual, desenvolveu esse conceito em seus trabalhos, aplicando-o a análises no campo das artes plásticas, marketing, comunicação, história em quadrinhos, objetos etc.

No livro *Petites mythologies de l'œil de l'esprit* (1985), Floch denomina semissimbólicas essas relações, comparando-as ao conceito de pequenas mitologias, de C. Lévi-Strauss. Floch dá exemplos da relação entre o plano do conteúdo e do plano da expressão analisando a expressão fonética dos sons e seu significado. No caso da nossa pesquisa, analisaremos o plano da expressão por meio de outras categorias mais pertinentes à linguagem audiovisual, como a combinação entre elementos visuais, auditivos, olfativos, táteis, seqüência de planos, montagem etc. O exemplo de Floch serve, nesse sentido, como fundamentação teórica para as categorias desenvolvidas nas análises empreendidas.

A homologação entre Plano do conteúdo (PC) e Plano da expressão (PE) será sistematizada no quadro 5:

Quadro 05

PC	vida	vs	morte
PE	no áudio		no visual
auditivo	narração em <i>off</i>		silêncio
olfativo	palavras que remetem ao bom cheiro (“perfume”)		imagens que remetem ao mau cheiro, cadáver
signos	expressões ou frases usadas em livros para turistas		expressões faciais contraídas, gestos de apelo, medo, desolação
visual	palavras que remetem a cores claras, brilho (“regalo”, “sala de fiesta”)		(ausência de imagens adequadas ao áudio) cores escuras que remetem à morte
ritmo	fala rápida		cenas lentas, que se arrastam
	voz melódica, boa articulação palavras soltas		gestos graves, imagens de pessoas em sofrimento

Español para extranjeros pode ser lido ainda sob a perspectiva da semiótica tensiva de Zilberberg (2006). Nessa perspectiva teórica, o eixo vertical trata da intensidade (da atonia à tonicidade) e o eixo horizontal trata da extensividade (da concentração à difusão), porque a semiótica tensiva preocupa-se com a dimensão contínua do sentido. Aqui as operações de negação e afirmação do quadrado semiótico são substituídas por curvas de tonicidade, fazendo com que a noção dos termos simples na geração do sentido seja repensada em termos

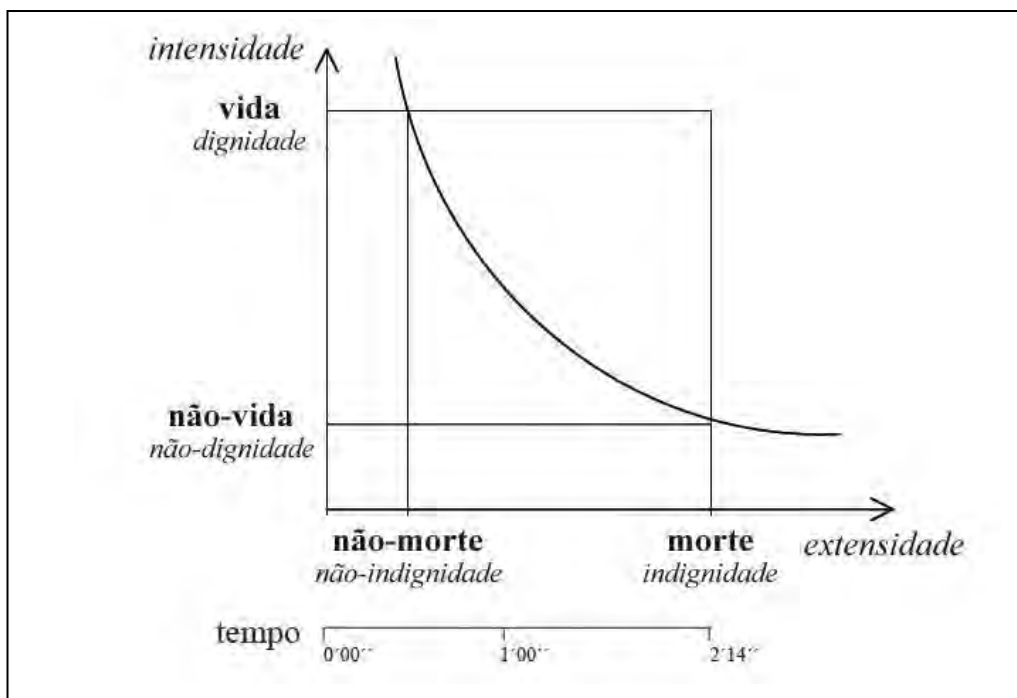
complexos. Afirmar e negar, nessa concepção, é dar ao menos tonicidade aos valores investidos.

Nosso objeto de pesquisa requer a aplicação do gráfico proposto por Zilberberg, pois abarca a noção de ritmo, categoria fundamental para compreender o processo de significação do vídeo em análise. Em *Español para extranjeros* as imagens, exibidas no início do vídeo, passam a se “arrastar” no final: perde-se o movimento, parecem fotos exibidas em um sistema de slides. Em paralelo, de modo concomitante, a narração em *off* do início, marcada por frases longas e pronunciadas rapidamente, ao final se fragmenta: são ditas palavras soltas com longas pausas.

No início do vídeo, temos um excesso no eixo da intensidade associado ao sema /vida/, que combina a narração em *off*, em ritmo acelerado, à apresentação veloz de imagens e ações. Ao avançar o vídeo, ocorre uma modulação ou desaceleração, em que o áudio e o visual se fragmentam: palavras soltas são articuladas, associadas a cenas que mostram partes de corpos (mão, braço, cabeça, etc.), em uma relação metonímica (parte pelo todo), culminando na atonia ou silêncio associado à tela final em preto, corte da imagem, (Fig. 20 e Fig. 22).

Podemos estabelecer uma relação entre as categorias que organizam essa sintaxe da fragmentação do vídeo /imagem dinâmica/vs/imagem estática/ e do áudio /narração acelerada/vs/palavras soltas/, à oposição do nível profundo /vida/vs/morte/. Com isso podemos considerar que o sentido formado em *Español para extranjeros* é próprio da curva de tensão inversa: à medida que a /morte/ ganha corpo na extensidade, num processo de ampliação e perenidade (como representa o gráfico abaixo), a /vida/, outrora marcada pelas frases longas e eufóricas dos turistas no áudio e pelas imagens de esperanças dos imigrantes no vídeo, recua; enquanto a morte ganha tonicidade, a vida perde tonicidade. O gráfico de tonicidade de *Español para extranjeros* seria o seguinte:

Quadro 06



Podemos considerar finalmente que *Español para extranjeros* está organizado pela concessão, figura retórica retomada por Zilberberg que, em entrevista concedida a Diniz, afirma: “Com certeza, apoiei-me nas gramáticas tradicionais, para as quais a concessão exprime a causalidade inoperante, como mostra o exemplo escolar: ‘Embora ele soubesse nadar perfeitamente, morreu afogado.’” (DINIZ, 2009, p. 270) Os conectivos que estabelecem a concessão em nossos períodos são “embora”, “ainda que”, “mesmo que”, instaurando uma relação de oposição complexa. Zilberberg (2006, p.81-82) apresenta o conceito de concessão, contrapondo-o ao de implicação, que seria da ordem da consequência, ambos detalhados por Diniz:

O modo implicativo é aquele conhecido como o da “causalidade legal”, “o direito e o fato estão em concordância um com o outro: ‘se *a*, então *b*’. O modo concessivo é, segundo os gramáticos, aquele da “causalidade inoperante: ‘mesmo que *a*, no entanto não *b*’. Por seu andamento vivo e elevado, a concessão é mais intensa que a implicação, por isso mesmo a concessão é tão preciosa.” (DINIZ, 2008, p. 132).

No caso de *Español para extranjeros* a concessão se instaura na medida em que o vídeo permite formular a seguinte oração: Embora a Espanha se prepare para receber o estrangeiro (o turismo é o forte provedor de divisas nos países da Europa), ela prende e

repatria os estrangeiros pobres. Assim, a *concessão* (presente nos quatro vídeos que compõem esse *corpus*) pode ser considerada o recurso de composição audiovisual mais sofisticado de *HayMotivo.com*, sendo reforçado em cada vídeo por outras figuras de linguagem. Em *Español para extranjeros* temos o oxímoro, que é o procedimento de construção textual que consiste em agrupar significados contrários ou contraditórios de maneira simultânea numa mesma unidade de sentido, conforme já apontamos. A não redundância entre áudio e visual, ou melhor, a disparidade entre eles, permite a ruptura dos padrões, o estranhamento tão necessário para a criação poética.


3.2. Análise de *Soledad* (Solidão) – 3'30''

O método para a análise de *Soledad* segue o mesmo modelo da análise anterior. Iniciaremos oferecendo os *dados gerais* sobre seu diretor/produtor e atores envolvidos, recursos técnicos empregados, enredo, duração etc. Depois apresentaremos o *roteiro técnico* do vídeo (em padrão profissional), já detalhado no final da apresentação do capítulo 3. A seguir, oferecemos uma *descrição* do vídeo e passamos à análise do mesmo, segundo o percurso gerativo do sentido. Finalizamos com a aplicação do quadrado da veridicção, a homologação entre os planos e elementos da semiótica tensiva. O vídeo *Soledad* pode ser acessado clicando-se no número 7 do DVD Vídeos de *HayMotivo.com*, colocado como encarte neste trabalho.

Dados


O filme, dirigido por José Ángel Rebolledo e com duração de três minutos e 30 segundos, trata da situação dos idosos, na cidade de Madri, Espanha, que tiveram uma diminuição significativa de qualidade de vida, em função da redução das pensões pelo governo neoliberal espanhol. Afastados do convívio em sociedade, esses idosos acabam enclausurados e morrem solitários.

José Ángel Rebolledo (Barcelona, 1960) é um renomado diretor de cinema espanhol. Tornou-se famoso pela sua participação na produção do premiado filme *Mi vida sin mi*, com Isabel Coixet, que venceu o Prêmio Nacional de Cinema e Audiovisual da Catalunha em 2003, e o Prêmio Goya de 2004, na categoria melhor roteiro adaptado.

	título <i>Soledad</i>	tempo 3'30''	Data de entrega 10/02/2009
	produto <i>HayMotivo.com</i>		
	pesquisa Docweb	roteiro técnico	

1

vídeo	tempo	tec	áudio
PG cidade de Madrid, vista área, trânsito, com sol. PG trânsito no cruzamento. PG carros. PG carros no engarrafamento, à noite, com faróis vermelhos acesos. (Sequência de planos mostra a passagem de um dia). PM idosa, apoiada em seu andador, ao lado de uma mesa, olhando a vista pela janela do apartamento em que vive.	00'00''		SOM AMBIENTE
Close-up idosa. PG idosa na cozinha, cortando alimentos. PD mãos da senhora cortando tomates bem vermelhos em rodela bem finas em uma tábua de madeira. PD de ovos amarelos em um prato branco que serão jogados na frigideira preta.	00'32''	VIVO	(TRILHA SONORA DRAMÁTICA) IDOSA: VIVO SÓLA DESDE QUE MURIÓ MI MARIDO, HARÁ UNOS DIEZ AÑOS APROXIMADAMENTE. Y ES MUY TRISTE.
PD mão da senhora com aliança dourada.	01'01''	OFF	IDOSA: TENGO UNA PENSIÓN PEQUEÑA, QUE AHORA CON LOS EUROS...
Close-up idosa, evidenciando as rugas.	01'09''	OFF	IDOSA: NO SÉ QUE PASA...
Close-up idosa.	01'11''	VIVO	IDOSA: PROCURO COMPRAR LO MÁS BARATO QUE ENCUENTRO, PORQUE EN TIEMPOS... OÍ QUE LA MESA POBRE ES MADRE DE LA SALUD. PERO A MÍ, DE NADA ME HA SERVIDO.
PM idosa na sala de estar assistindo à televisão, em ambiente muito escuro. PD pés da senhora no andador. PD saco de lixo branco, pendurado no andador. PM idosa no andador. PD porta em tons de marrom. PM senhora colocando o lixo na maçaneta sem sair de casa. PD saco de lixo pendurado na maçaneta pelo lado de fora.	01'30''	VIVO	IDOSA: NO SALGO DE CASA AL MENOS TRES AÑOS, DESDE QUE ME CAÍ.
PM idosa de lado trancando a porta. PM idosa caminhando no andador. PD copo com remédio e relógio, no criado mudo do quarto, com iluminação bem escura.	02'37''	VIVO	IDOSA: ME ACUERDO MUCHO DE MI MARIDO. ESTUBE CASADA CINCUENTA Y TANTOS AÑOS. NO ME ACUERDO PORQUE MI MEMORIA TAMBIÉN SE ME VA...

	título <i>Soledad</i>	tempo 3'30''	Data de entrega 10/02/2009
	produto <i>HayMotivo.com</i>		
	pesquisa Docweb	roteiro técnico	

2

vídeo	tempo	tec	áudio
<p>PD mãos da idosa mexendo o conteúdo do copo com uma colher. PG do quarto, com a idosa sentada na cama, em frente ao andador, tomando o remédio. PD dedos da idosa desligando o interruptor. Close-up idosa na cama, com os olhos arregalados, como se estivesse morta. PD saco de lixo pendurado na porta, à meia luz.</p> <p>GC: <u>MADRID, AÑO 2003</u> <u>115 ANCIANOS MURIERON EN COMPLETA SOLEDAD.</u></p>	02'49''	VIVO	SOM DA COLHER BATENDO NO COPO PARA MEXER O REMÉDIO.

Descrição

O filme começa com a vista aérea da cidade de Madri e o trânsito mostra o movimento e a pressa característicos da metrópole. (fig. 23 e 24). O som ambiente é composto por buzinas e motores de carros que evidenciam necessidade de acelerar e sair do caos provocado pelo grande número de veículos, denotando o excessivo número de habitantes. A duração do panorama é de 32 segundos.

Da janela de seu apartamento, uma mulher idosa observa o movimento da cidade, sua iluminação e sons característicos. Em oposição ao que vê, o cenário em que se encontra é escuro e silencioso. Na primeira cena em que a idosa aparece, uma gaiola com pássaros está sobre a mesa próxima à janela. Começa então uma cena em que a imagem descreve o cotidiano da idosa, à medida que ela relata sua vida. (fig. 25), possivelmente instigada por questões do entrevistador, que permanece oculto em todo o texto.



Figura 23

Figura 24

Figura 25

Na cozinha, ela prepara uma refeição, enquanto afirma que vive só há aproximadamente 10 anos, desde a morte do marido, e que sua vida é muito triste (fig. 26). O detalhe da dupla aliança em seu dedo anular confirma isso (fig. 27). A imagem em *close-up* de seu rosto evidencia, pelas rugas, sua aparência de muitos anos vividos (fig. 28).



Figura 26

Figura 27

Figura 28

Enquanto isso, ela segue relatando seu dia-a-dia. Fala sobre sua precária situação financeira, agravada pela adoção do euro como moeda oficial na Espanha (fig. 29). Em sua sala de estar, um ambiente muito escuro e cheio de móveis, ela fala sobre a economia que precisa fazer para conseguir viver com a pensão que recebe e o fato de não sair de casa há pelo menos três anos, desde que caiu (fig. 30 e 31).



Figura 29



Figura 30



Figura 31

Nesse momento, inicia-se uma caminhada pelo corredor até a porta de entrada, com a duração de 46 segundos, em que a idosa, apoiada em seu andador (fig. 32 e 33), leva um pequeno saco de lixo até a porta (fig. 34). Seus passos demoram cerca de três segundos cada.

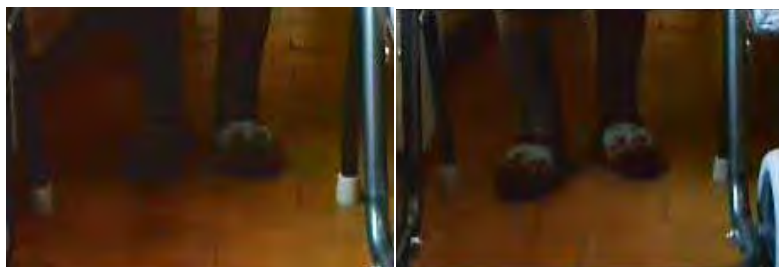


Figura 32



Figura 34

Durante a caminhada são perceptíveis o esforço e a dificuldade da mulher para realizar tarefas simples, dada a limitação imposta pela idade e agravada pela queda e por se encontrar sozinha, sem o auxílio necessário para que tenha uma velhice com qualidade de vida.

Voltando ao interior do apartamento, a senhora caminha apoiada em seu andador e dirige-se ao quarto, destacando que se lembra muito do marido, mas que sua memória às vezes falha em virtude da idade. Ela chega ao quarto, onde se senta na cama e coloca um pó dentro de um copo com água, agitando-o, como a um remédio (fig. 35). Sua aparência é de uma pessoa cansada e sem esperança. Ela desliga o interruptor e deita-se na cama (fig. 36 e 37).



Figura 35

Figura 36

Figura 37

Permanece imóvel por oito segundos com os olhos abertos (fig. 38). Na sequência mostra-se novamente o saco com lixo pendurado pela mulher no lado de fora da porta, talvez para significar que esse modo de vida é um “lixo”. (fig. 39)

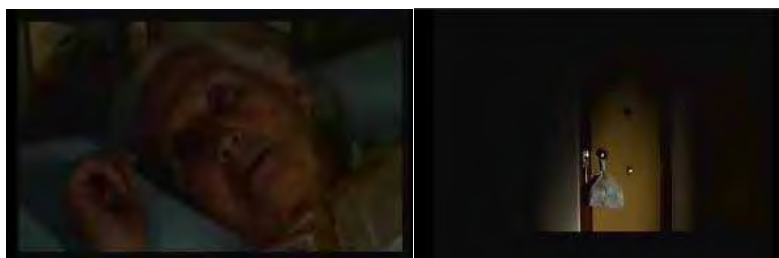


Figura 38

Figura 39

Para finalizar, sobre uma tela preta, o GC escreve que no ano de 2003 ocorreram 115 mortes de anciãos que vivem na solidão. O depoimento da senhora, registrado em áudio e visual, mostra que a vida que ela leva está bem distante do que se imagina que seja a vida dos idosos aposentados na Europa, supostamente confortável. A vida esperada para o idoso na Espanha é colocada em xeque pela história de vida da senhora do vídeo.

Tecnicamente podemos dizer que *Soledad* é composto por tomadas da cidade de Madrid no início, que representam a passagem de um dia (manhã, tarde e noite), e em seguida pela entrevista da idosa, sem intervenção do documentarista. Também há cenas dela em seu cotidiano: cozinhando, assistindo à televisão, levando o lixo para fora e preparando-se para dormir, sendo que nesses casos não há fala da idosa, apenas som ambiente ou trilha sonora adequada à sua situação: melodia triste, não identificada. Por fim, são exibidas cenas que figurativizam a dor e sofrimento da idosa, sem áudio, mas com trilha sonora triste ou dramática.

Análise

Apresentamos a seguir a leitura do vídeo, a partir do percurso gerativo do sentido, conforme fizemos na análise anterior. No nível das estruturas fundamentais, nível profundo, é preciso determinar a oposição ou as oposições semânticas a partir das quais se constrói o sentido do texto.

No início do vídeo, a primeira oposição que constatamos é /exterior/*vs*/interior/, que contrastam as cenas de Madrid e do apartamento da idosa. Essas cenas também nos permitem constatar a oposição /movimento/*vs*/estático/. Ao evidenciar o luxo dos carros e cuidados no paisagismo da praça de Madrid em oposição ao isolamento da senhora, chegamos a outra oposição sêmica: /bom tratamento/*vs*/mau tratamento/. Assim, podemos considerar que os que recebem um bom tratamento mantém sua /integridade/ na sociedade espanhola, enquanto que os que recebem maus tratos, como os idosos, são tratados com /desrespeito/. As pessoas que estão na cidade, com liberdade de ir e vir, têm /autonomia/, em contraste com os que estão em casa, abandonados e sozinhos, sofrendo a /dependência/. Os cidadãos que estão no exterior, na cidade tomada pela tecnologia e consumo, apresentam /estabilidade/. Por sua vez, os que ficam recolhidos em casa consumindo pouco (saco de lixo pequeno) e com acesso restrito à tecnologia (um simples aparelho de TV) representam a /decadência/. A vida na cidade permite a circulação de bens materiais e o contato com outras pessoas, /humanização/, em oposição aos que ficam isolados em casa, que tendem a morrer sozinhos, um sinal típico de /degradação/. Assim, as cenas iniciais de Madrid representam a /vida/ e a /euforia/, em oposição à vida da idosa em seu apartamento, que representam a /morte/ e a /disforia/.

Apontadas essas oposições mais evidentes no texto, chegamos à categoria semântica fundamental mais abstrata de *Soledad*:

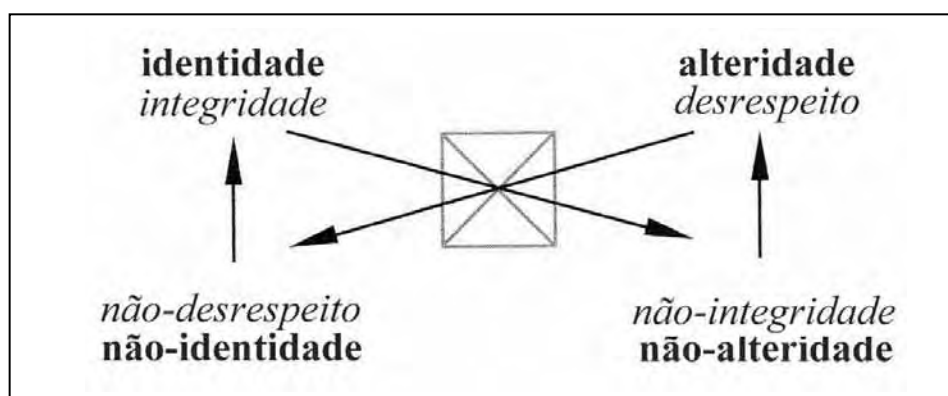
/Identidade/ vs /Alteridade/

No texto, a /identidade/ é eufórica e /alteridade/ é disfórica. *Soledad* denuncia o tratamento do idoso que vive em Madri, a diminuição das pensões dos aposentados, principalmente em função dos ajustes fiscais ocorridos no setor da previdência espanhola a fim de adequar as contas do país às dos outros países europeus, depois que a Espanha passou a integrar a União Européia. No vídeo são exibidas cenas do dia-a-dia da senhora, que tenta sobreviver com poucos recursos. O espaço de sua casa é simples, não há objetos de luxo. São apresentadas cenas em que ela manuseia alimentos básicos, como o tomate e o ovo,

afirmando, na seqüência, que compra o mais barato que encontra. Diz também que tem uma pensão pequena, depois da implantação do euro como moeda oficial da Espanha. Após isso, são exibidas cenas que mostram o sofrimento dessa senhora, que se locomove com extrema dificuldade, mesmo sendo uma aposentada do continente europeu. Dentre essas cenas, como já descrevemos anteriormente, podemos destacar sua dificuldade de andar (levar o lixo para fora com andador), a monotonia e o isolamento ao assistir televisão, seu único contato com o mundo exterior.

Estabelece-se no nível das estruturas fundamentais um percurso entre os termos. Passa-se, no texto em exame, da identidade à alteridade, ou da integridade ao desrespeito.

Quadro 07



No Dicionário de Semiótica encontramos a definição de identidade: “A identidade serve igualmente para designar o princípio de permanência que permite ao indivíduo continuar o “mesmo”, “persistir no seu ser”, ao longo de sua existência narrativa, apesar das modificações que provoca ou sofre”. (Greimas, 1979, p. 224). E de alteridade: “Assim como a identificação permite estabelecer a identidade de dois ou mais objetos, a distinção é a operação pela qual se reconhece a alteridade deles” (idem, p. 18). Dessa forma, entendemos que a ideia que se tem dos idosos no mundo desenvolvido refere-se a um grupo de pessoas que “permanece o mesmo”, “persiste no seu ser”, e supostamente tem qualidade de vida e conforto. No entanto, a idosa do depoimento se “distingue” desse ideal, ao revelar suas dificuldades reais. Assim, podemos associar o sema /identidade/ a /integridade/ e o sema /alteridade/ ao desrespeito, que a idosa denuncia.

O vídeo começa afirmando o sema /identidade/ uma vez que a idosa em questão é apresentada em um apartamento aparentemente confortável, de classe média, na cidade de

Madri. No entanto, a partir da dramatização da movimentação da personagem em sua residência, chega-se ao nível da não identidade que pode ser apreendida na fala da senhora ao referir-se à comida: “Procuro comprar lo más barato que encuentro, porque en tiempos oí que la mesa pobre es madre de la salud, pero a mi de nada me ha servido”. Com a pensão pequena que recebe, sobrevive sem qualidade de vida. As falas da entrevistada, figurativizadas por PD da comida e objetos pessoais da casa, afirmam o sema /alteridade/, uma vez que se pretende denunciar a insuficiência das pensões como garantia de bem estar para os mais velhos, no contexto espanhol, fazendo com que os idosos percam sua integridade, pois são desrespeitados. Além desse contexto financeiro que aflige outros idosos, a mulher se diferencia na medida em que não tem a quem recorrer emocionalmente, e por isso sente-se solitária, descrente, inclusive nos ditos populares, no caso, diretamente relacionado à comida: “La mesa pobre es madre de la salud” (A mesa pobre é mãe da saúde), que significa que os pobres comem alimentos saudáveis principalmente porque estão no campo, em contato direto com a natureza. Mas, a idosa afirma que “a mi de nada me há servido”, isto é, a pobreza (pensão reduzida) não lhe traz benefício algum, mesmo porque ela é uma senhora que vive em uma cidade urbanizada, Madrid.

Podemos considerar que *Soledad* está organizado pela figura retórica da concessão, como já explicamos em *Español para extranjeros*. Nesse sentido é possível sintetizar o vídeo no seguinte período: Ainda que a idosa viva em uma cidade de primeiro mundo como Madrid, ela passa por dificuldades econômicas que afetam seu bem-estar social, vivendo em situação de abandono e solidão. Além da concessão, o texto é construído por outras figuras como a repetição (anáfora) e a gradação, que detalharemos mais adiante.

No segundo patamar, nível narrativo, os elementos das oposições semânticas fundamentais são assumidos como valores por um sujeito e circulam entre sujeitos, graças à ação também de sujeitos. Ou seja, não se trata mais de afirmar ou de negar conteúdos, de asseverar a alteridade e de recusar a identidade, mas de transformar pela ação do sujeito, estados de identidade ou de alteridade, de integridade ou de desrespeito.

Soledad nos permite elaborar o seguinte programa narrativo:

$$\mathbf{F [S1 \rightarrow (S2 \cap O) \rightarrow (S2 \cup O)]}$$

S1 é o sujeito destinador, entrevistador, e S2 o sujeito destinatário, a própria idosa, entrevistada. Na tomada inicial, S2 está em conjunção com o sema /identidade/, /integridade/,

ao ser apresentada na segunda cena do vídeo encostada na janela. Esse estado inicial está pressuposto: uma idosa aposentada padrão, que vive com uma pensão oferecida pelo Estado. No entanto, S1, entrevistador, faz com que o enunciatário passe a vê-la na transformação, que nega sua identidade de idosa aposentada de vida confortável, para vê-la disjunta da /integridade/, ao afirmar sua real situação de penúria e solidão. Ao afirmar o sema /alteridade/ ou /desrespeito/, o texto mostra uma vida outra, não esperada, uma vida de abandono. Quanto à competência, essa senhora detém o saber que lhe proporcionaria vida melhor, mas não tem o poder-fazer, daí sua péssima condição, a solidão. Em relação à performance, esse sujeito se apropria desses valores descritivos, o que a leva a expor suas dificuldades, entrando em disjunção com o objeto-valor. Denunciar a situação dos idosos, criticando a atuação do Estado, principalmente em relação ao setor previdenciário, revela a intencionalidade do produtor do vídeo.

No nível discursivo, depreendemos os seguintes temas em *Soledad*: o descaso da sociedade e dos órgãos governamentais em relação à terceira idade; a impossibilidade de adaptação do idoso ao mundo moderno; as contradições do desenvolvimento; a crise do sistema previdenciário na atualidade.

As figuras de *Soledad* estão organizadas pela figura retórica da gradação, uma vez que encontramos a revelação da alteridade dessa idosa ao adentrarmos em sua intimidade. Esse percurso se constrói no vídeo pela organização espacial: partimos da sala de estar, avançamos para a cozinha, sala de TV, corredor e quarto. Os primeiros *takes*, do mundo exterior, mostram prédios e carros (fig. 23 e 24) com o movimento de Madrid, em oposição à sala de estar da casa da idosa, monótona, ausência de movimento; da janela a idosa observa o mundo, nostálgica e tem em sua companhia apenas o pássaro da gaiola (fig. 25). Na cozinha, as alianças (fig. 27) representa o saudosismo da senhora, que fala do marido, com saudade; a situação de penúria na qual vivem os idosos de Madrid estão figurativizadas na omelete (fig. 26), alimento simples, comum, na frase “Compro lo más barato que encuentro”. Na sala, a televisão (fig. 30) assistida em atmosfera escura representa a solidão da idosa, seu único entretenimento, o mais popular. No corredor, o andador (fig. 32 e 33) faz referência às fraturas e quedas muito comuns na terceira idade e denota a dificuldade de locomoção dos idosos; o saco de lixo no trinco da porta (fig. 39) ratifica o isolamento do mundo exterior, pois nem mesmo para pôr o lixo para fora ela sai do apartamento. No quarto, o copo com remédio e o relógio (fig. 35) mostram mais uma dificuldade relacionada à saúde: a necessidade de se

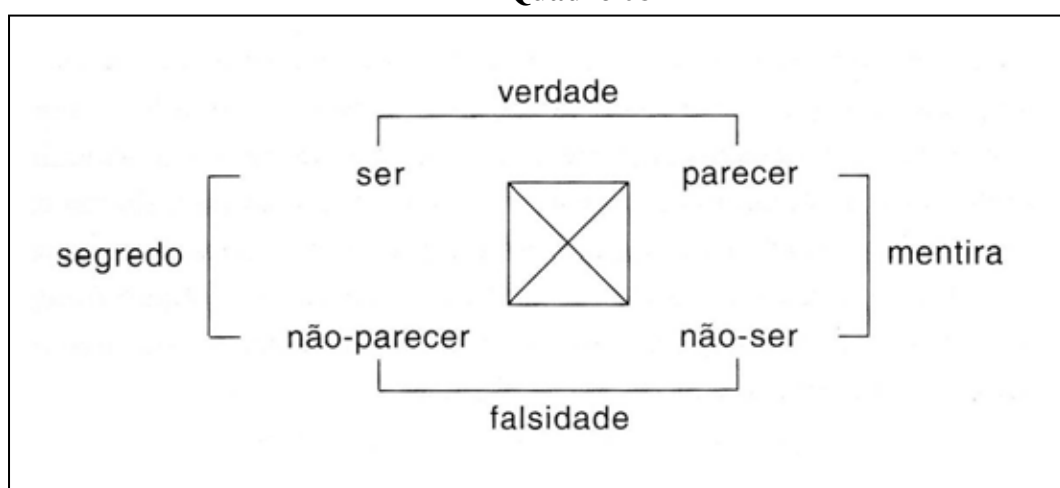
medicar; o chinelo, a cama (fig. 36) e o interruptor (fig. 37) mostram a senhora indo deitar-se sozinha, isolada e triste.

O sono, que deveria ser um momento de descanso, apresenta-se como parte de uma rotina de quem está cansada. Ao deitar-se a idosa fica oito segundos com os olhos arregalados (fig. 38), como se estivesse com insônia ou morta; o filme termina com a sacola de lixo pendurada na porta (fig. 39), que pode metaforicamente sintetizar a situação precária dos idosos na Espanha, a difícil locomoção dela até a porta de entrada, e a situação de pobreza pela quantidade tão pequena de lixo.

Quanto ao recobrimento figurativo exercido pelo papel actancial da idosa, é possível reconhecê-la como: solitária, cena em que está assistindo à TV, sozinha; depressiva: “Desde que me caí”; crítica: “Procuro comprar lo más barato que encuentro”, “Tengo una pensión pequeña, que ahora con los euros, no sé que pasa...”; saudosa: “Me acuerdo mucho de mi marido. Estube casada cincuenta y tantos años”.

Seguindo o mesmo método utilizado na análise do vídeo anterior, apresentamos agora o quadro veridictório de *Soledad*. No vídeo em análise, ao negar o sema /identidade/, a idosa encontra-se no âmbito da mentira, do engodo: o Governo a enganou. E ao desenvolver seu relato-denúncia revela sua rotina dramática de uma pessoa que vive na solidão, afirmando o sema /alteridade/, que a colocar no segredo: aquilo que deveria ser, mas não parece, pelo menos à primeira vista.

Quadro 08



Em busca da homologação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão, seguindo o padrão da análise anterior, é notável a utilização do jogo de iluminação, sonoplastia e ritmo

para a construção de efeitos de significação no vídeo. Associamos ao sema /identidade/ a iluminação clara, figurativizada no sol da tomada inicial de Madri, em oposição à iluminação escura, a sombra, da sala e do quarto.

O som ambiente do início do vídeo (barulho da buzina dos carros) e o silêncio da senhora, ao observar a movimentação da cidade pela janela, afirmam a vida, a /integridade/ e o suposto conforto dos moradores da metrópole. Em oposição, podemos associar ao sema /alteridade/, /desrespeito/, a tonalidade da voz, em timbre baixo (desânimo), nas falas da idosa em seu depoimento que denunciam sua situação real.

O ritmo do texto configura-se em categorias sugeridas pelos planos: PG, PM, PD e *close-up*. No início do vídeo temos um ritmo acelerado (que sintetiza a passagem de um dia) com *takes* de Madrid em PG. Na sequência, temos um ritmo gradativamente desacelerado, marcado pela alternância de planos, PM, PD e *close-up*, que revelam a fisionomia da idosa, suas dificuldades e a difícil locomoção em seu apartamento. Esse ritmo mais lento, constituído de PDs principalmente, torna a narrativa ainda mais dramática, cujo apogeu de dramaticidade está na cena mais lenta do vídeo, em que a idosa toma seu andador e caminha com dificuldade no corredor da casa: o som ambiente, do barulho do andador tocando o chão em um golpe forte, seguido do arrastar de cada pé no chão de madeira, repetido quatorze vezes (figura retórica da repetição, anáfora), com duração de 46 segundos (de 1'36" a 2'22"). No final do vídeo, podemos considerar que o ritmo chega praticamente à atonia, na cena em que a idosa em sua cama permanece com os olhos abertos, deitada. Assim, podemos considerar que em *Soledad* o PG associa-se à /identidade/ ou /integridade/ e os planos PM, PD e *close-up* à /alteridade/, ou /desrespeito/. Dessa forma teríamos a seguinte homologação entre os planos do conteúdo e da expressão:

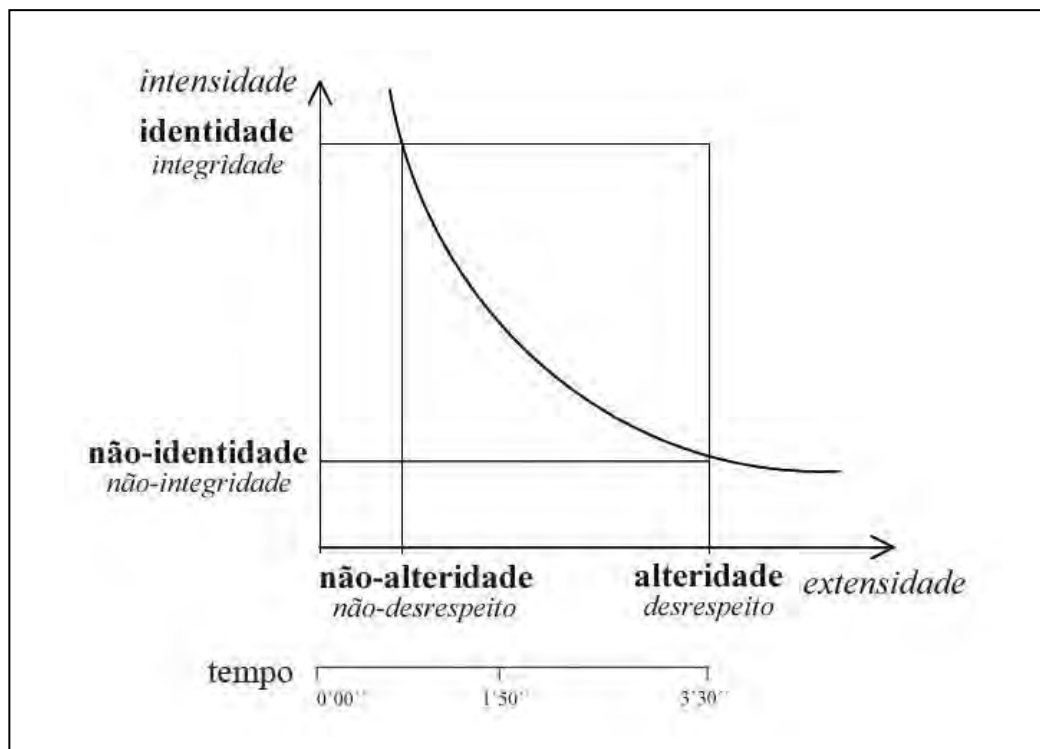
Quadro 09

PC	identidade	vs	alteridade
PE visual	cores claras		cores escuras
áudio	ambiente silêncio (idoso na janela)		tonalidade de voz baixa (desânimo) trilha sonora dramática
ritmo	acelerado plano geral (agitação de Madrid)		desacelerado plano médio, PDs e <i>close-up</i> (movimentação lenta da idoso em seu espaço doméstico)

Conforme fizemos na análise anterior, utilizaremos a semiótica tensiva na tentativa de melhor definir o processo de enunciação de *Soledad*.

No início do vídeo temos um excesso no eixo da intensidade, que combina o ritmo acelerado das tomadas de Madri. Na sequência, ocorre uma modulação ou desaceleração, em que as imagens se fragmentam, são apresentados PDs e *close-up*, geralmente em cores escuras e som ambiente ou trilha sonora dramática (notas musicais graves) em consonância com a angústia da idosa. O sentido que se pode depreender em *Soledad* é próprio da curva de tensão inversa: de modo abrupto e repentino saímos das cenas que mostram a passagem de um dia em Madrid, que afirmam o sema /identidade/, para a rotina da idosa em condição de abandono, registrada em seu depoimento, afirmando o sema /alteridade/. Desse modo, *Soledad* apresenta o seguinte gráfico tensivo:

Quadro 10



3.3. Análise de *Kontrastasun*⁷⁴ (Contrastar) – 2'57''

O método para a análise de *Kontrastasun* segue o mesmo modelo das análises anteriores. Iniciaremos oferecendo os *dados gerais*, o *roteiro* técnico, uma *descrição* do vídeo em análise e passaremos a aplicar os elementos da teoria semiótica priorizados para nossa análise. O vídeo *Kontrastasun* pode ser acessado clicando-se no número 25 do DVD intitulado Vídeos de *HayMotivo.com*, encarte deste trabalho.

Dados


O vídeo *Kontrastasun* tem a direção de Mireia Llunch, filha do político socialista Ernest Lluch (Barcelona, 1937 - Barcelona, 2000), assassinado pelo ETA, no dia 21 de novembro de 2000, aos 63 anos. O áudio apresenta a leitura de um poema de Gabriel Celaya e a imagem, uma escultura de Eduardo Chillida. Com duração de dois minutos e 57 segundos, o vídeo discute os valores que constituem a identidade do povo basco, trazendo à tona a discussão sobre os atentados terroristas do grupo separatista ETA, na Espanha⁷⁵.

Gabriel Celaya é o pseudônimo do poeta espanhol Rafael Múgica (San Sebastián, País Basco, 1911 - Madrid, 1991). Celaya é um poeta da geração literária do pós-guerra, vinculado à *poesía comprometida* ou engajada. Ganhou o *Premio Nacional de Letras Españolas* em 1986. Eduardo Chillida (San Sebastián, País Basco, 1924 - 2002) é considerado o maior escultor do País Basco e um dos melhores da Espanha. Sua obra-prima é *Peine del Viento*, um conjunto de três esculturas em aço finalizada em 1976, dedicada a Pablo Picasso, Pablo Neruda e Salvador Allende. Está localizada na baía de *La Concha*, na praia de *Ondarreta*, em San Sebastián, País Basco.

O vídeo pode ser dividido em cinco partes: as ímpares (1, 3 e 5) mostram *takes* da escultura acompanhados da leitura do poema, e as pares (2 e 4) cenas de atentados terroristas praticados pelo ETA.


⁷⁴ A palavra *Kontrastasun* está grafada em euskera, idioma do povo basco. No dicionário *Hiztegia* castellano-euskera/ euskera-castellano, a tradução mais próxima que encontramos da palavra na versão castellano-euskera está na forma verbal *contrastar* no sentido de verificar: *comprobar*, verificar: *egiaztatu*, *kontrastatu*. Outras palavras relacionadas ratificam a tradução, no sentido inverso euskera-castellano: *kontrastatu*, *kontrasta*, *kontrastatzen*: contrastar.

⁷⁵ A sigla ETA significa *Euskadi Ta Askatasuna* (basco para Pátria Basca e Liberdade). Trata-se de um grupo que pratica o terrorismo como meio de alcançar a independência da região do País Basco (*Euskal Herria*), em relação à Espanha. É considerado como grupo terrorista pelos governos da Espanha, da França e dos Estados Unidos, pela União Européia e pela Anistia Internacional.

	título <i>Kontrastasun</i>	tempo 2'57''	Data de entrega 10/02/2009
	produto <i>HayMotivo.com</i>		
	pesquisa Docweb	roteiro técnico	


1

vídeo	tempo	tec	áudio
PG escultura <i>Peine del Viento</i> , de Eduardo Chillida, em tons alaranjados, com textura desgastada, tendo com paisagem a praia, cores claras.	00'00''	OFF	SOM AMBIENTE (MAR, BARULHO DE ONDA). LOC1 : LOS BASCOS CUANDO HABLAMOS ES PARA DECIR ALGO QUE SI NO CANTA, GRITA.
PD escultura exibindo a textura desgastada, enferrujada, da escultura, com vista para outra escultura da mesma série.	00'16''	OFF	LOC 2: LOS BASCOS SÓLO HABLAMOS CUANDO ALGO DESDE DENTRO EXIGE VALENTÍA.
PD porção superior da escultura, com formas arredondadas e simétricas.	00'22''	OFF	LOC 1: LOS BASCOS NO GUSTAMOS DE COMBINAR PALABRAS MÁS O MENOS BONITAS.
PD porção da escultura antropomorfizada, que parece um boca. (referências aos charlatanes, que falam demais, falam mentiras)	00'29''	OFF	LOC 2: LOS BASCOS DESPRECIAMOS A CUANTOS CHARLATANES ADORNAN LA MENTIRA.
(Imagens de arquivo TV de atentados terroristas). PG caminhonete branca e homem botando fogo no ambiente, fechado. PM policiais conversando. PG policiais de pé, em vigília. PD porta do carro de polícia batida. PG ônibus queimado. PM três policiais observando chamas de incêndio. PD lanterna de policial em busca de vítimas. PD sirene laranja rodando, em alerta. PG fotógrafo registrando os incidentes. PM pessoas ao telefone comentando os atentados. PG carcaça de carros queimados. Close-up homem correndo. PG ambulância e policiais. PG bombeiros trabalhando em escombros. PG carro sendo guinchado ao ar. PM homem com máscara, supostamente praticando um atentado. PD chama. PG população em alerta, correndo. PM homem de preto encapuzado com uma tocha na mão.	00'38''		SEM ÁUDIO

	titulo <i>Kontrastahun</i>	tempo 2'57''	Data de entrega 10/02/2009
	produto <i>HayMotivo.com</i>		
	pesquisa Docweb	roteiro técnico	

2

vídeo	tempo	tec	áudio
<p>PG escultura <i>Peine del Viento</i>, de Eduardo Chillida, porção mais rígida, retangular. PD escultura, porção mais circular, que lembra uma foice. PD escultura, porção triangular, que lembra uma boca.</p> <p>PD escultura, recorte da paisagem, árvores, floresta.</p> <p>PD escultura, recorte para o mar. PD em porção triangular. PD em porção que parece uma boca.</p> <p>PD da escultura, em forma retangular.</p>	01'07''	OFF	<p>LOC 2: LOS BASCOS ESFORZADOS ARRASTRAMOS EL CARRO DEL VERSO QUE TE RÍA.</p> <p>LOC 1: LOS BASCOS COMBATIMOS, LOS BASCOS GOLPEAMOS, LEVANTANDO LA VIDA.</p> <p>LOC 2: LOS BASCOS SOMOS SERIOS, SERIO ES NUESTRO TRABAJO, SERIA ES NUESTRA ALEGRÍA.</p> <p>LOC 1: LOS BASCOS SOMOS HOMBRES DE VERDAD, NO "CHORRELITOS" QUE HACEN SUS MONERÍAS.</p>
<p>Imagens de arquivo de atentados terroristas. PG membros da Cruz Vermelha correndo com maca. PG carro pegando fogo. PG bombeiros trabalhando em escombros. PD caminhão de bombeiros. PM homem queimando bandeira. PG caminhonete branca. PM bombeiro com extintor de incêndio. PM explosão. PM sirene acesa em ambiente bem escuro. PM membros da Cruz vermelha de costas. PM fumaça em escombros. PM bombeiro prestando socorro a cidadão. PM carro de bombeiro com sirene. PM vítimas sendo socorridas. PM escombros com policiais ao fundo. PM explosão.</p>	01'50''	VIVO	SEM ÁUDIO.
<p>PD escultura, porção que lembra uma cruz. PD escultura, porção curva, evidenciando a textura desgastada. PD estourado da escultura. PD escultura estourado, mas agora com textura</p>	2'19''	OFF	<p>SOM AMBIENTE (MAR, BARULHO DA ONDA)</p> <p>LOC 1: SOY BASCO EN MI TRABAJO, SOY BASCO EN MIS RAZONES, Y EN LA PAZ, EN LA IRA.</p>

	titulo <i>Kontrastasun</i>	tempo 2'57''	Data de entrega 10/02/2009
	produto <i>HayMotivo.com</i>		
	pesquisa Docweb	roteiro técnico	

3

vídeo	tempo	tec	áudio
<p>desgastada.</p> <p>PD escultura porção circular. PD escultura porção que lembra uma boca. PD escultura curva, conduz nosso olhar para baixo. PD estourado, diversos tons de alaranjado.</p> <p>GC: <u>A TODAS LAS VÍCTIMAS DEL TERRORISMO.</u></p>	<p>2'28''</p> <p>02'47''</p>	<p>OFF</p>	<p>LOC 2: SOY BASCO DESDE DENTRO, Y EL AÑO SE SABRADA, EN EL TEMBLOR DEL DÍA, EN TODO LO QUE DIGO, Y EN TODO LO QUE CALLO, MÁS BASCO QUE SABÍA.</p> <p>SOM AMBIENTE DO MAR, ONDA.</p> <p>SEM ÁUDIO.</p>

Descrição

O vídeo inicia com um plano geral da escultura *Peine del Viento* (fig. 40), demonstrando seus tons desgastados na estrutura em aço, moldada em formas arredondadas, que podem ser lidas inicialmente como uma característica de flexibilidade, não rigidez. Com cores alaranjadas, a exibição de detalhes da escultura vai se definindo, enquanto o som ambiente do barulho do mar ressalta o desgaste sofrido pela exposição do objeto às intempéries do tempo.

No áudio, a leitura do poema, que inicia assumindo a terceira pessoa “Los bascos”, para em seguida tomar a primeira pessoa do plural “nos”, de forma incisiva e repetitiva, procura definir o povo basco. É um povo que “não canta, grita”, “valente”, “que não gosta de palavras mais ou menos bonitas” (são disciplinados, exigentes), o que nos permite estabelecer uma primeira oposição para a leitura do texto: /guerra/ vs /paz/. Na sequência esse povo é definido como não “charlatão”: “Los bascos depreciamos a cuantos charlatanes adornan la mentira”. Assim, ainda na primeira parte do vídeo, podemos chegar a uma segunda oposição que organiza o sentido do texto: /bascos/vs/charlatães/.

No *Diccionario de la Universidad de Alcalá de Henares - Señas*, a palavra *charlatán* (singular de *charlatanes*) se aproxima muito do seu significado em português: 1. *Persona que habla mucho y sin un fin determinado*. 2. *Persona que cuenta cosas que no debería contar*. 3. *Persona que vende productos en la calle anunciándolos a voces y hablando sin parar sobre ellos*. Ou seja, podemos interpretar *charlatanes* como pessoas mentirosas, burladoras, tagarelas, indiscretas. A partir dessa oposição podemos depreender outra oposição que poderia justificar o separatismo do povo basco. Ao se autodefinirem como não-charlatães, supostamente superiores, consideram-se /integrados/, em oposição aos *charlatanes*, considerados na perspectiva basca /desintegrados/. Ao relacionar essas duas oposições, podemos considerar que a diretora sugere a hipocrisia do povo basco, principalmente porque eles realizam dupla performance, a da arte e da guerra, como detalharemos a seguir.

Após a exposição da diferença principal entre bascos e *charlatanes* (parte 1), uma série de imagens é exibida em sequência, sem áudio, com cenas de ataques terroristas (fig. 41 a 47, parte 2).



Figura 40



Figura 41



Figura 42



Figura 43



Figura 44



Figura 45



Figura 46



Figura 47

A ausência de áudio (o silêncio) que acompanha as imagens permite estabelecer uma nova oposição para a leitura do texto: /sonoplastia/vs/silêncio/. Essas cenas exibem detalhes dos “resultados” de /ações violentas/, fogo, explosão, feridos, mortos, que contrastam com /ações artísticas/, escultura e poesia, da parte 1. Há pessoas em estado de choque e tomando providências para conter ou sanar os estragos, ações de instituições (polícia, bombeiros, serviço de saúde) e pessoas anônimas que sofreram e/ou atuam no resgate das vítimas. Duas pessoas aparecem em oposição ao todo: um homem com uma máscara e outro com uma tocha na mão que parecem pertencer ao lado que pratica as atitudes violentas, enquanto as demais pessoas buscam conter a situação. A duração dessa série é de 29 segundos. Aqui podemos depreender mais uma oposição para o texto: /agressor/vs/agredido/.

Ao final do primeiro minuto do vídeo, volta-se ao plano geral da escultura *Peine del Viento* (parte 3), enquanto no áudio volta-se ao poema que enumera características do povo basco, sua identidade e objetivos, retomando a tranquilidade e a segurança, em oposição à

agonia dos atentados terroristas (parte 2). Tal contraste permite estabelecer mais uma sétima oposição de leitura para o texto: /bem estar/vs/mal estar/.

Na parte 3, enquanto o poema é apresentado na fala dos narradores, vários detalhes da escultura são focalizados, evidenciando formas geométricas, tais como: porções retangulares, circulares e triangulares. Ao longo da fala, a escultura volta a ser situada e colocada em destaque no ambiente da praia. Em seguida, em PD, a câmera aponta uma haste que parece preparada para cair sobre algo, quando uma gota d'água (de orvalho ou maresia) escorre pela parte inferior do detalhe arredondado, pingando como se fosse uma lágrima. Uma referência à dor de possíveis vítimas?

Essa cena é de grande sensibilidade, pois a diretora conseguiu inferir movimento à escultura, sempre estática, o que nos autoriza a considerar a oposição /estaticidade/vs/mobilidade/. Nesse momento, o texto narrado exalta a característica disciplinada, bélica e prepotente do povo basco: “los bascos esforzados”; “los bascos combatimos”, “los bascos golpeamos”; “los bascos somos hombres de verdad”. Nesse sentido a gota que desliza pode ser considerada uma alegoria da lágrima e prepara o internauta/telespectador para a sequência seguinte, de imagens de ataques terroristas (parte 4).

As cenas da parte 4 são semelhantes às apresentadas na parte 2 (fig. 41 a 47), destacando-se o socorro às vítimas, os escombros, a presença de policiais e da Cruz Vermelha. A duração das imagens que expõem a ação violenta dos atentados é de 29 segundos, mesma duração da parte 2.

Quando o vídeo atinge dois minutos e 19 segundos, inicia-se a última parte (5), em que o vídeo retoma as imagens da escultura, acompanhadas do poema e do som ambiente do barulho do mar. Aqui, predominam os PDs da escultura (fig. 48), que mostram a textura desgastada, as cores em tom alaranjado, lembrando ferrugem, vão aparecendo (fig. 49), enquanto a voz dos narradores expõe-nos frases que ressaltam as características do povo basco ligadas à força e à paixão de seus ideais, num discurso essencialmente ufanista. O poema assume a primeira pessoa do singular e repete dez vezes “soy basco”, seguido de qualidades. O som do mar encerra a sequência e uma frase finaliza o vídeo, como uma homenagem, em GC “A todas as vítimas do terrorismo”, sem áudio.



Figura 48

Figura 49

A justaposição das sequências que opõe /arte basca/*vs*/terror basco/ revela as duas diferentes formas como os bascos podem ser entendidos. A imagem que o basco tem de si próprio é muito diferente daquela que os não-bascos têm desse povo. O pertencimento e a cultura fazem com que o basco veja a si mesmo como alguém valente na luta por seus ideais, já que a descrição de suas características é feita num poema engajado, nacionalista, e ilustrado por escultura tão famosa. Entretanto, os outros os vêem como um grupo terrorista, violento e devastador, uma vez que as imagens utilizadas pela diretora foram retiradas da exposição midiática no relato de ações atribuídas a esse grupo.

Análise

Após a descrição do vídeo, passamos à aplicação do percurso gerativo do sentido, na mesma ordem das análises anteriores: nível profundo, narrativo e discursivo.

Todas as oposições elencadas até aqui, /paz/*vs*/guerra/, /bascos/*vs*/charlatanes/, /integrados/*vs*/desintegrados/, /sonoplastia/*vs*/silêncio/, /ações artísticas/*vs*/ações violentas/, /agressor/*vs*/agredido/, /mal estar/*vs*/bem estar/, somadas a outras que também orientam a leitura do texto, tais como: /estaticidade/*vs*/mobilidade/, /lírico/*vs*/trágico/, /sensível/*vs*/pragmático/ e /equilíbrio/*vs*/radicalismo/, nos permitem chegar a uma oposição ainda mais abstrata, considerada a categoria semântica fundamental de *Kontrastasun*:

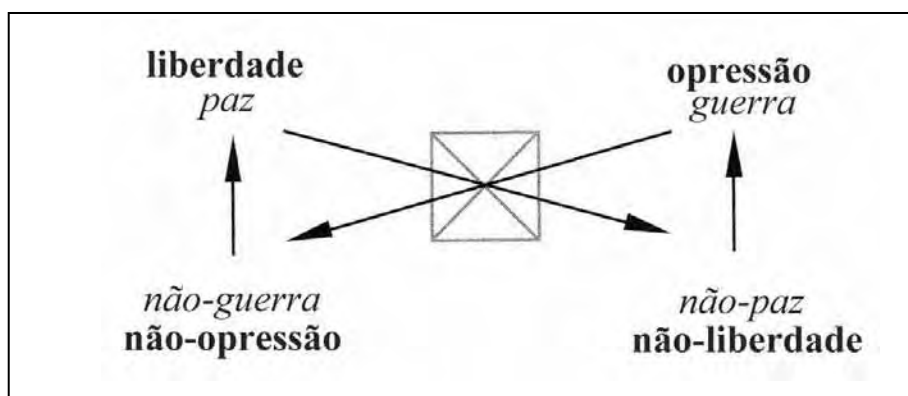
/Liberdade/ vs /Opressão/

No filme a /liberdade / é a categoria eufórica e a /opressão/ a disfórica. O vídeo alterna gravação ao vivo de imagem e áudio da arte basca (escultura e poema) com incorporação de imagens da grande mídia, sem áudio. Nesse processo de colagem sucessiva, a diretora questiona o antagonismo desse povo, capaz de produzir, ao mesmo tempo, obras de arte e de destruição e sofrimento, causando no povo espanhol tanto o deslumbramento diante da arte, quanto a revolta diante dos atentados terroristas do ETA.

Não podemos esquecer que a diretora do vídeo, Mireia Lluch, sofreu na própria carne a morte de seu pai, o senador socialista Ernst Lluch, como detalhamos anteriormente. O vídeo denuncia a violência do povo basco, que parece não respeitar a liberdade dos demais seres humanos, pois suas ações terroristas oprimem os demais grupos étnicos da Espanha, Castilla y León, Cataluña, Galícia etc. Ao sofrer os atentados, o povo espanhol fica em “silêncio” (partes 2 e 4), pois as imagens dos atentados terroristas são exibidas sem áudio, mostrando o povo oprimido e negando sua /liberdade/.

A escolha do poema pela diretora não foi aleatória. Nele, o poeta basco Gabriel Celaya define seu povo como um povo rígido, disciplinado, impositivo e autoritário: “Los bascos cuando hablamos es para decir algo que si no canta, grita”, “Los bascos solo hablamos cuando algo desde dentro exige valentía”, “Los bascos no gustamos de combinar palabras más o menos bonitas”, “Los bascos combatimos, los bascos golpeamos, levantando la vida” (parte 1). Tais afirmativas demonstram que nesse poema já está latente o potencial de opressão desse povo, que se materializará nas cenas dos atentados (parte 2 e 4). Assim, podemos dizer que o texto em análise vai da /liberdade/ à /opressão/:

Quadro 11



No nível narrativo o primeiro PN suscitado pelo texto parece mostrar o próprio povo basco, ou seja, um programa narrativo do tipo reflexivo. Essa possibilidade é apontada por Cortès *apud* Greimas (1973, p. 19): “Ao nível da manifestação actorial, se S1 e S2 reenviarem para o mesmo “personagem”, ter-se-á um fazer reflexivo”. Nesse sentido, temos:

$$F [S1 \rightarrow (S2 \cap O) \rightarrow (S1 \cup O)]$$

O destinador parece ser os ideais separatistas desse povo, que tanto inspiram sua arte quanto suas ações terroristas. No entanto, tal transformação não se efetiva no mundo real, pois o povo basco não perde sua capacidade de dedicar-se às artes. Daí propormos um PN mais latente na construção do vídeo e que parece representar a denúncia do enunciador.

$$F [S1 \rightarrow (S2 \cap O) \rightarrow (S2 \cup O)]$$

No vídeo, essa transformação é categórica nas partes 2 e 4, quando as imagens de atentados são expostas em silêncio (ausência de áudio). No entanto, nas outras partes (1, 3 e 5), em que a arte basca é apresentada, podemos observar aspectos que podem ser interpretados como potencialidades de atos bélicos, tanto na escultura (formas duras, pontiagudas, inflexíveis), quanto no poema, seleção lexical, como os verbos gritar, combater, que serão aprofundados no nível discursivo. Assim, a poesia e a escultura, que tentam definir o povo basco como um povo disciplinado, rígido e equilibrado, são desconstruídas pela apresentação das imagens jornalísticas dos atentados praticados pelo ETA. O equilíbrio e a rigidez, transmitidos pela poesia e pela escultura, passam a postura radical e inflexível do ETA, fazendo com que as características desse povo, apresentadas na poesia como eufóricas, sejam transformadas em ideais disfóricos, pois desencadeiam atos radicais.

O povo basco (S1) é manipulado por um querer e poder-ser independente. Por sua vez, S1 manipula por intimidação o povo espanhol não basco (S2), fazendo-o conviver com o terrorismo. O vídeo mostra a competência artística e a competência bélica do povo basco. Esse sujeito realiza dupla performance, tanto a arte (poesia e escultura) como os atentados terroristas se efetivam no vídeo. A sanção parece recobrir a denúncia do enunciador, que pretende sancionar negativamente o povo basco por sua performance bélica latente em sua arte e evidente nos atos terroristas.

No nível discursivo, alguns temas podem ser apreendidos de *Kontrastasun*, tais como: a utilização da arte como ferramenta de construção do imaginário popular; a estética rígida, inflexível, dura; a violência como forma de reivindicação; a utilização do medo como forma de repressão.

As figuras são todas muito significativas nesse texto. A alternância entre as cinco partes do vídeo está marcada por um processo de gradação. No plano imagético começamos com a predominância de PG, passando a PM e depois a PD. Na narração em *off*, o poema começa com a terceira pessoa do plural (eles), “los bascos”, que se repete oito vezes no

poema (quatro na parte 1 e quatro na parte 3), passando a primeira pessoa do plural (com o pronome do caso reto, nós, elíptico) “hablamos, gustamos, depreciamos”, que também se repete oito vezes no poema (quatro na parte 1 e quatro na parte 3). Na última parte, assume a primeira pessoa do singular (também com o pronome pessoal do caso reto, eu, elíptico): “soy basco em mi trabajo”, “soy basco em mis razones”, “(soy) más basco que sabía”, repetido dez vezes na parte 5, três de modo explícito e sete de modo elíptico. Tanto a sucessão dos planos empregados na gravação da escultura (PG, PM, PD) quanto a sucessão dos narradores assumidos pelo poema (3ª pessoa do plural, 1ª pessoa do plural, 1ª pessoa do singular), denotam um processo de gradação ascendente ou crescente, que sugere um movimento de aproximação em direção ao povo basco, na tentativa de desvelar sua “verdadeira” identidade. Partindo da relação paradoxal que contrapõe arte e terror (parte 1 vs parte 2) e passando pela valorização de ideais agressivos, tanto no poema quanto nos detalhes da escultura (partes 3 e 5), o vídeo caminha de forma progressiva para denunciar a situação de violência latente (partes 1, 3 e 5) e de violência expressa (partes 2 e 4).

A escolha lexical do poema com palavras fortes como: “valentía”, “mentira” (parte 1), “chorrelitos”, “monerías” (parte 3), “ira” (parte 5), e os verbos: “gritar”, “exigir”, “despreciar” (parte 1), “arrastrar”, “combatir”, “golpear” (parte 3) e o verbo “ser”, “soy basco” (parte 5), funcionam como um canto heróico de um povo idealizado, marcado pelo patriotismo exacerbado, ufanista. Esse poema não foi escolhido por acaso. Ele é um hino de fé cujos valores beiram a intransigência, a imposição. Nesse contexto, os bascos se julgam superiores aos outros povos, daí para se imporem pela força é apenas uma questão de circunstância.

A escultura (fig. 36 e 43), apresentada em PG por diversos ângulos, no primeiro momento do vídeo (parte 1), permite ao enunciatário construir uma imagem positiva do povo basco: valente, guerreiro e de senso estético apurado. As imagens dos atentados (partes 2 e 4) remetem à desconstrução da imagem eufórica anteriormente construída. Dentre as principais figuras dessas cenas destacam-se: o ônibus queimando, a sirene e a ambulância (fig. 38), o fotógrafo (fig. 39), os carros queimados (fig. 40), a camiseta da cruz vermelha (fig. 41) e a chama (fig. 42). Tais figuras evidenciam que os membros do ETA, pertencentes ao povo basco, são considerados sujeitos da /opressão/. Um exemplo é a cena em que explodem automóveis, ônibus e ambulâncias (fig. 44 e 45). Além das cenas citadas, há outras tomadas em que os bascos aparecem armados, com pau na mão (fig. 46), com máscaras e encapuzados (fig. 41) e quando bombeiros aparecem retirando escombros, após explosões (fig. 47). A

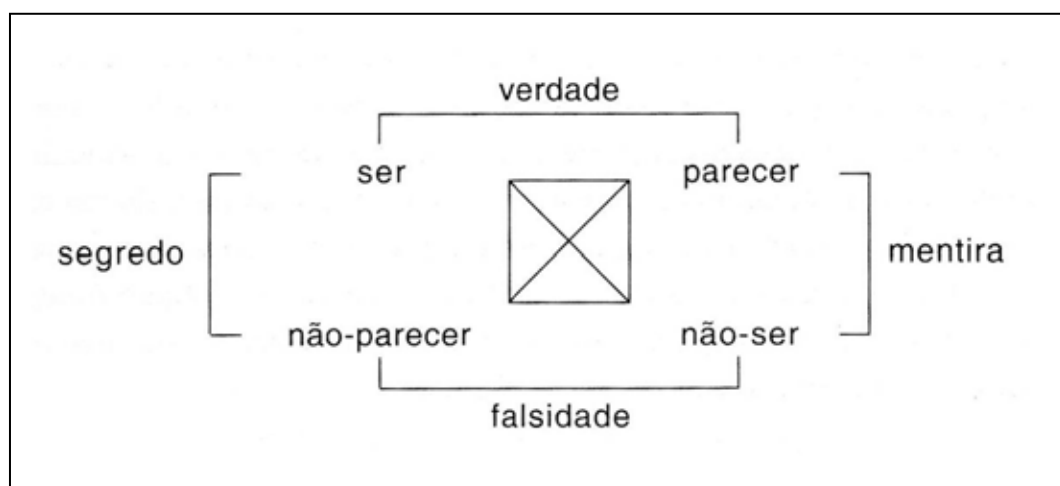
ausência de áudio acentua o dramático das cenas, como se representasse o minuto de silêncio em respeito às vítimas do terrorismo.

Nas partes 3 e 5 o vídeo retoma as imagens da escultura, agora exibidas em PM e PD (figs. 48 e 49), que evidenciam marcas de ferrugem, de desgaste, acompanhada da leitura da segunda parte do poema. Tais imagens particularizadas, acopladas à violência das palavras do poema, ao invés de construir um efeito eufórico, como ocorreu na parte 1, passam a ser compreendidas pelo enunciatário como um paradoxo (oxímoro), que pode ser resumido nas perguntas: De que serve tanta beleza? A disciplina e a valentia desse povo desembocam no terror?

Conforme o paradigma utilizado na análise dos vídeos anteriores, apresentamos a análise do quadro veridictório no intuito de aprofundar a leitura de *Kontrastasun*.

Podemos considerar que tanto a arte quanto os atentados estão no âmbito da “verdade” no quadro veridictório, uma vez que eles são e parecem reais, marcados pela euforia e disforia respectivamente. Ao intercalar arte e atentados o enunciador situa seu texto no segredo. Sem dúvida, escultura e poesia são arte (ser arte) que esconde (não-parecer) a hegemonia pretendida pelo povo basco. O poema é um libelo a sua supremacia e as tomadas da escultura evidenciam formas agressivas: elementos pontiagudos, cortantes, perigosos. Revelado esse segredo, a arte embora aparentemente pareça ser pura, descomprometida (parecer), passa a ser vista como implicada, que expressa de forma latente ideais de eugenia (não-ser pura arte). Isso possibilita situá-la na mentira (parecer e não-ser). Já os atentados parecem ocupar o segredo, pois são considerados atos extremos (ser), no entanto, escondem sua motivação, ideal separatista baseado na suposta superioridade étnica (não-parecer). Os atentados ocorrem como consequência do ideário basco, dos valores consagrados de sua cultura.

Quadro 12



Em busca da homologação entre os dois planos, do conteúdo e da expressão, apresentamos o quadro 13. Ao plano do conteúdo, /liberdade/*vs*/opressão/ assinalamos alguns aspectos do plano da expressão, decorrente de cada linguagem. Na forma visual, as cores claras se manifestam nas partes 1, 3 e 5, em que é exibida a escultura no mar. A iluminação a céu aberto garante a predominância de cores claras. Já as cores escuras aparecem de modo preponderante nas partes 2 e 4, nas cenas dos atentados terroristas, uma vez que a maioria deles ocorre à noite. Há *takes* de supostos terroristas segurando tochas nas mãos para iluminar o ambiente, ou mesmo de lanternas de policiais em busca de sobreviventes. Na forma auditiva, quando se apresenta euforicamente o povo basco, o texto dá o direito à voz (sobretudo na parte 1). Em oposição, quando os bascos praticam atentados terroristas, oprimindo o povo espanhol (partes 2 e 4), há silêncio, ausência de voz. Essa oposição é ratificada na forma da sonoplastia: nas partes 1, 3 e 5 temos som ambiente (onda do mar, pássaros etc), e nas partes 2 e 4 o silêncio proposital.

Quanto ao ritmo, nas partes 1, 3 e 5, em que se apresentam a escultura e o poema, temos um ritmo desacelerado, lento e cadenciado. Em contraste, nas partes 2 e 4, as cenas dos atentados terroristas são agitadas e aceleradas. Agressores e agredidos movimentam-se com rapidez e a edição alterna cenas com cortes constantes.

O levantamento desses aspectos permite elaborarmos o seguinte quadro:

Quadro 13

PC		liberdade	<i>vs</i>	opressão
PE	visual	cores claras		cores escuras
	auditivo	narração em <i>off</i>		silêncio
		direito à voz		ausência de voz
	sonoplastia	som ambiente		silêncio
	ritmo	desacelerado		acelerado

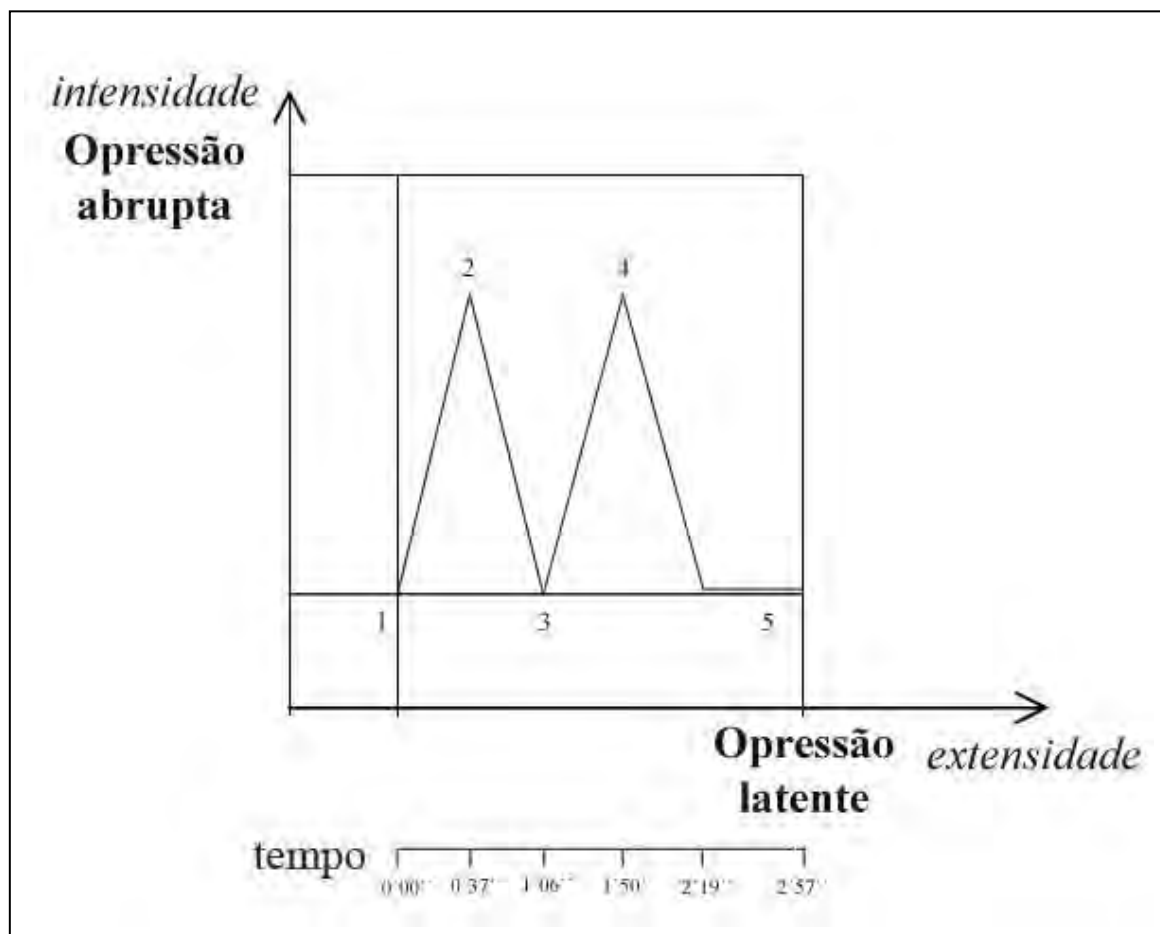
A semiótica tensiva pode nos auxiliar na análise do ritmo, determinando gradações tensivas. A figura retórica da anáfora no verbal e no não-verbal (partes 1, 3 e 5) revela a identidade do povo basco. De modo incisivo, as imagens dos atos terroristas (2 e 4)

acrescentam aspectos nefastos completando a identidade desse povo. Essas inserções contrastantes provocam o paradoxo da primeira leitura de *Kontrastasun*. Apresentamos a seguir um gráfico, que retrata as 5 partes do texto, para explicar essa oscilação nos eixos da intensidade e extensidade. As partes 1, 3 e 5 apresentam um ritmo desacelerado do vídeo, concentrado no eixo da extensidade, em que as cenas artísticas demonstram aspectos eufóricos da cultura basca (parte 1) e a opressão latente, embutida em cada aspecto do poema e da escultura que se alonga no tempo, expandida, praticamente impossível de ser contida (partes 3 e 5). Nas partes 2 e 4 temos concentração, “picos” de intensidade, com as cenas dos atentados terroristas exibidos em ritmo acelerado. Para sintetizar tais aspectos antagônicos de *Kontrastasun* no gráfico de tensividade, tentaremos representar os picos de intensidade em relação ao tempo de duração, salientando que, mesmo assim, apresenta curva inversa, pois o que permanece na parte 5, final do vídeo, é a opressão, que passou de latente para expressa, tanto nas formas agressivas, pontiagudas e perigosas dos PDs da escultura, quanto na evocação contundente do poema heróico. Assim, a denúncia da violência se efetiva por contaminação: áudio e o vídeo de arte basca ampliam-se no eixo da extensidade, agora ressignificados em artes contaminadas pelo terror.

Mireia Lluch elaborou um vídeo eficiente e perspicaz no sentido de sintetizar a beleza e o terror, a arte e o problema do separatismo e terrorismo basco no contexto espanhol. Lluch realiza uma crítica contundente à cultura basca elaborando um texto audiovisual complexo, articulado por estratégias narrativas, de edição e montagem, condensadas em uma colagem, que conduzem o enunciário a uma interpretação dos fatos, cujo efeito de verdade se efetiva pelo recurso da concessão, combinada com a ironia e o paradoxo (oxímoro). De modo poético, a diretora nos convida a refletir: Como um povo que produz arte tão sofisticada pode produzir atos tão violentos?

A seguir apresentamos o gráfico de tensividade de *Kontrastasun*, no qual ousamos registrar os picos de intensidade:

Quadro 14



3.4. Análise de *Catequesis* (Catequese) – 3’10’’

O método para a análise de *Catequesis* segue o mesmo modelo das análises anteriores. Iniciaremos oferecendo os *dados gerais* sobre seu diretor/produtor e atores envolvidos, apresentaremos o *roteiro* técnico do vídeo (em padrão profissional) e uma *descrição* do vídeo em análise. A seguir, passaremos à análise propriamente dita evidenciando os mesmos elementos teóricos anteriormente aplicados. O vídeo *Catequesis* pode ser acessado clicando-se no número 13 do DVD intitulado Vídeos de *HayMotivo.com*, encarte desse trabalho.

Dados

Catequesis tem a duração de três minutos e 10 segundos e foi dirigido por Yolanda García Serrano (Madrid, 1953) que começou sua carreira como atriz, mas logo se tornou roteirista de TV, escrevendo as famosas séries *Farmacia de guardia* e *Todos los hombres son iguales*. Pilar Bardem, atriz famosa na televisão e no cinema espanhol, interpreta o texto do escritor espanhol Juan José Millás, publicado no jornal *El Pais*, no dia 13 de fevereiro de 2004.

Em um ambiente infantil, uma senhora idosa (Pilar Bardem), sentada em uma poltrona começa o relato. É a história de um padre que abusa sexualmente de meninas, relatada com detalhes sinistros. O bispo, sabendo da condenação do padre a 11 anos de reclusão, ainda o defende. Nenhuma autoridade do Governo intercede no sentido de criticar a postura do bispo. A atmosfera inicial (velhinha, sofá, ciranda) e esse relato cru surpreendem e confundem o telespectador, que esperava por uma narrativa infantil.

Catequesis apresenta uma construção audiovisual em *mise-en-scène*, isto é, vamos ver e ouvir uma senhora que conta uma história. O vídeo inicia-se com um *top-table* de uma capa de livro na qual há uma gravura de meninas brincando, exercitando algum jogo de roda infantil. Na narração em *off* escutamos uma oração condicional: “A ver si dándose el tono de un relato popular entendemos el problema en toda su magnitud”, ou seja, vamos ver se contando esse fato no formato de um relato popular (como uma história infantil) entendemos a gravidade do problema em toda a sua magnitude. Dado esse “aviso”, em *off* (12 segundos), o internauta/telespectador é convidado a entrar no universo da ficção, da “historinha que será contada”. É importante destacar que, embora se tenha optado por esse estilo de narrativa documental ficcional, os fatos representados são baseados em acontecimentos reais.

	título <i>Catequesis</i>	tempo 3'10''	Data de entrega
	produto <i>HayMotivo.com</i>		31/08/2009
	pesquisa Docweb	roteiro técnico	

1

vídeo	tempo	tec	áudio
<i>Top-table</i> imagem de crianças brincando, oriunda da capa do livro que a senhora segura.	00'00''	OFF	A VER SI DÁNDOSE EL TONO DE UN RELATO POPULAR ENTENDEMOS EL PROBLEMA EN TODA SU MAGNITUD:
PM senhora sentada numa cadeira ao lado do abajur começando a contar uma história.	00'14''	VIVO	(MÚSICA AMBIENTE - PIANO) ÉRASE UN PÁRROCO QUE JUGABA A LAS MUÑECAS CON LAS NIÑAS A LAS QUE LAS PROPIAS FAMILIAS LE HABÍAN ENTREGADO PARA QUE LAS PROVEYERA DE PRINCIPIOS RELIGIOSOS. TRAS ADMINISTRARLES UNA RACIÓN DE CATEQUESIS CON LA QUE LAS PARALIZABA PSICOLÓGICAMENTE, LAS SENTABA EN SUS RODILLAS E INTRODUCÍA SUS DEDOS CONSAGRADOS POR ENTRE LOS ENCAJES DE SUS BRAGITAS HASTA ALCANZAR LA ABERTURA VAGINAL, DONDE SE DEMORABA PROPORCIONÁNDOSE UN PLACER TANTO MÁS GRANDE CUANTO MAYOR ERA EL PÁNICO DE LA NIÑA CATEQUETIZADA O CONVERTIDA EN COSA.
<i>Close-up</i> senhora.	00'56''	VIVO	(MÚSICA AMBIENTE - PIANO) TALES SON LOS HECHOS PROBADOS POR LOS QUE EL PÁRROCO CATEQUISTA, O COSIFICADOR DE CRIATURAS, HA SIDO CONDENADO EN FIRME POR LA AUDIENCIA DE CÓRDOBA A 11 AÑOS DE PRISIÓN. CONOCIDA LA SENTENCIA POR LA AUTORIDADES ECLESIAÍSTICAS, EL OBISPO DE CÓRDOBA, EN CUYA DIÓCESIS SUCEDIERON LAS ATROCIDADES RELATADAS, MANIFESTÓ SU APOYO MORAL AL CONDENADO Y LO CONFIRMÓ EN SU PUESTO. AL DÍA SIGUIENTE, SORPRENDIDO POR LA ALARMA GENERADA POR ESTE GESTO DE COMPLICIDAD CON EL CURA PERVERSO, DECIDIÓ DESTITUIRLO, AUNQUE SIN EXCOMULGARLO NI RETRACTARSE DE SU APOYO MORAL QUE LE HABÍA PRESTADO ANTERIORMENTE. EL OBISPO Y EL CURA

	título <i>Catequesis</i>	tempo 3'10''	Data de entrega 31/08/2009
	produto <i>HayMotivo.com</i>		
	pesquisa Docweb	roteiro técnico	

2

vídeo	tempo	tec	áudio
			<p>PERTENECEN A UNA CONFESIÓN RELIGIOSA QUE RECIBE AYUDAS DEL ESTADO Y QUE HA OBTENIDO DEL GOBIERNO EL FAVOR DE QUE SUS CREENCIAS SE IMPARTAN DE FORMA OBLIGATORIA EN LAS ESCUELAS. LOS PROFESORES DE TAL ASIGNATURA TRABAJAN EN UN RÉGIMEN LABORAL SITUADO AL MARGEN DE LA CONSTITUCIÓN.</p> <p>A LAS 48 HORAS DE QUE EL ESCÁNDALO SALTARA A LAS PÁGINAS DE LOS PERIÓDICOS, EL GOBIERNO NO HA LLAMADO A CONSULTAS A SU EMBAJADOR EN EL VATICANO NI HA UBRADO A LA FISCALIA PARA QUE ESTUDIE SI EN LA ACTITUD DEL OBISPO DE CÓRDOBA HUBIERA UN DELITO DE APOLOGÍA DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO. CLARO QUE EL GOBIERNO, AL MES DE QUE FRAGA SE SOLIDARIZARA CON UN ALCALDE GALLEGO, AFICIONADO TAMBIÉN A JUGAR A LAS MUÑECAS CON NIÑAS DE VERDAD, NO LO HA EXPULSADO DE SU PARTIDO.</p>
PM senhora.	02'37''	VIVO	<p>(MÚSICA AMBIENTE - PIANO)</p> <p>EL GOBIERNO HA DISMINUIDO, EN CAMBIO, HASTA LA ASFIXIA LA SUBVENCIÓN QUE VENÍA CONCEDIENDO AL ÚNICO CENTRO DE RECUPERACIÓN Y REINSERCIÓN DE MUJERES MALTRATADAS EN EL QUE SE ABORDA EL PROBLEMA DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO DE UN MODO INTEGRAL.</p>
Close-up senhora.	02'55''	VIVO	<p>(MÚSICA AMBIENTE - PIANO)</p> <p>COLORÍN, COLORADO...</p>
Top-table, imagem da contra-capa do livro: <u>TEXTO: JUAN JOSÉ MILLÁS. EL PAÍS. 13 FEBRERO DE 2004.</u>	03'01''		

Descrição

Aos 14 segundos inicia-se a narração da história. Tudo que era puro, inocente, começará a ganhar outro tom. Ao som de uma música executada ao piano, a senhora começa a contar a história de um padre que brincava de boneca com meninas. Ela diz que as famílias “confiavam” ao padre suas filhas, para que ele ensinasse a elas princípios religiosos. Aos 28 segundos, o tom crítico da narração começa a manifestar-se: a catequização das meninas é paralisante, como se fosse uma anestesia mental com efeitos psicológicos graves. Aos 33 segundos, a narrativa começa a ficar tensa, pois começam as descrições dos atos de pedofilia, com detalhes. O padre colocava as inocentes meninas sentadas em seu colo e introduzia “seus dedos consagrados” na “abertura de suas calcinhas” até atingir a “entrada da vagina”. Nesse momento, a senhora descreve o “prazer do padre” como sendo diretamente proporcional ao “pânico” das meninas. Esta angustiante descrição dura exatamente 22 segundos, dos 23 aos 55 segundos.

Aos 56 segundos a senhora começa a falar-nos sobre a “condenação” do padre, justificando-a a partir dos atos de pedofilia descritos anteriormente. Os detalhes sobre a condenação de 11 anos de prisão são descritos em exatamente 42 segundos, até um minuto e 38 segundos. Ela refere-se a ele como um “catequista” ou “coisificador de criaturas”, ou seja, um homem que abusa de meninas (mulheres ainda não completamente formadas), como se as mesmas fossem um objeto, uma “coisa”, que tivesse apenas como função satisfazê-lo sexualmente, proporcionando-lhe prazer a qualquer preço. Nesse sentido, a própria palavra “catequese” tem seu sentido literal corrompido. Deixa de ser algo que forma e ensina, transformando-se em uma ação que machuca e violenta. Nos segundos posteriores (de um minuto e 26 segundos a um minuto e 38 segundos) descreve a contradição da postura do Bispo de Córdoba, região onde ocorreram os atos pedófilos. Em um primeiro momento, o referido bispo havia mantido o padre em seu posto, sem nenhum tipo de punição. No dia seguinte, após a indignação da opinião pública local, o bispo voltou atrás e destituiu o padre pedófilo do cargo, mas sem excomungá-lo da Igreja e nem pedir desculpas pelo apoio que lhe havia dado anteriormente.

De um minuto e 39 segundos em diante, a senhora deixa clara a relação da Igreja Católica com o Estado espanhol, dizendo que o padre pedófilo e o bispo pertencem a uma facção religiosa (provavelmente a *Opus Dei*) que recebe ajuda financeira do Governo para oferecer o ensino religioso como disciplina obrigatória nas escolas públicas espanholas. Esse

caso da obrigatoriedade do ensino religioso é um problema sério na Espanha há algum tempo⁷⁶.

Aos dois minutos e três segundos, a crítica ao Governo envolve também a imprensa e o Vaticano. A senhora conta que, 48 horas após o escândalo ser denunciado nos jornais espanhóis, o Governo não chamou o seu embaixador no Vaticano para fazer uma consulta e avaliar o caso, nem mesmo cogitou processar o padre e o bispo por apologia à violência. Na sequência, a senhora delata que o Governo naquele mesmo ano havia deixado impune (sem expulsar do partido, o PP) um prefeito da região da Galícia, que se envolveu em escândalos de abuso sexual de mulheres.

Por fim, aos dois minutos e 37 segundos a crítica ao Governo fica ainda mais acentuada: além de não apurar e punir devidamente os eclesiásticos pedófilos, o Governo ainda diminuiu “até a asfixia” a ajuda financeira que dava ao único centro de recuperação e reinserção integral de mulheres maltratadas em função da violência doméstica. Aos dois minutos e 57 segundos, a narração é arrematada com uma ironia, “Colorín, colorado”, ou seja, o que no plano imagético deveria ser uma história infantil, agradável e tranqüila, é na verdade uma história de violência e repulsa, e por isso, obviamente está longe de ser uma brincadeira de criança. A última tomada (aos três minutos e um segundo) é um *top-table* imitando a contra-capa de um livro, com o nome do autor do texto, o renomado escritor espanhol Juan José Millás, publicado no Jornal *El País*, no dia 13 de fevereiro de 2004.

Análise

Após a descrição do curta, partimos para a análise semiótica greimasiana, aplicando o percurso gerativo do sentido na mesma ordem das análises anteriores.

Como apontamos anteriormente, a presença de cenografia simples (característica do teatro), bem como o ato de representação da atriz Pilar Bardem, com sua entonação de voz bem característica, se opõe ao relato cru do fato real de pedofilia, o que nos permite depreender uma primeira oposição para a leitura de *Catequesis*, /ficção/vs/realidade/. Também é possível considerar a oposição /visual/vs/áudio/, da qual se desdobra: /denúncia/vs/alienação/, /liberdade/vs/opressão/, /vida/vs/morte/, associadas respectivamente à

⁷⁶ Em *Se vende colégio* (vídeo 12), outro curta de *HayMotivo*, essa temática é focalizada. Nesse vídeo são apresentados diversos pais de uma escola particular comprada pela Igreja Católica que sofreu diversas modificações estruturais após a aquisição. Dentre elas destaca-se a separação de meninos e meninas em salas de aula distintas a fim de captar mais alunos com “vocação” para a vida religiosa, como a transformação de espaços esportivos em lugares de celebração de cultos eclesiásticos. A crítica ao Governo também está presente, já que esses profissionais da religião atuam nas escolas em desacordo com a Constituição espanhola.

imagem da típica avó que conta histórias a seus netinhos vs narração em *off* de atos de pedofilia. Assim, chegamos a uma oposição mais abstrata no nível profundo que organiza a leitura desse texto:

/Inocência/ vs /Malícia/

No filme, a /inocência/ é a categoria eufórica e a /malícia/ a disfórica. Logo no início do filme, todas as tomadas nos preparam para uma cena pueril, em clima tranqüilo: a representação em aquarela das meninas em brincadeira de roda (fig. 50), a idosa sentada em sua poltrona típica de vovó (fig. 51), com o apoio da cabeça em formato arredondado, tecido florido e o abajur que garante uma iluminação agradável ao ambiente (fig. 52) afirmam o sema /inocência/.



Figura 50



Figura 51



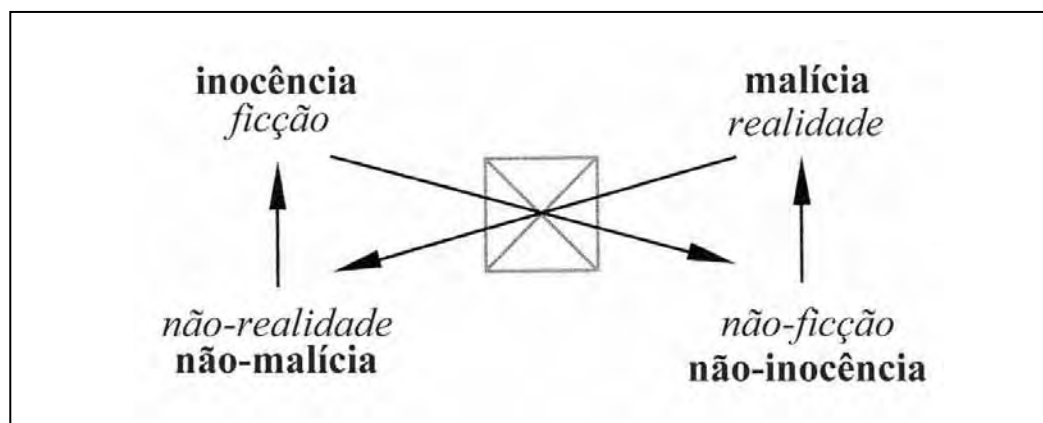
Figura 52

No entanto, apesar desse clima de tranqüilidade instaurado, somos surpreendidos pela narração trágica, de atos de pedofilia, por meio do mecanismo da concessão, conforme constatamos e explicamos nas análises anteriores. Assim como em *Español para extranjeros*, a oposição entre os semas se estabelece na relação /áudio/vs/visual/. Enquanto no vídeo surge uma típica avó, que teoricamente contaria uma história infantil, afirmando no visual o sema /inocência/, no áudio ocorre, pelo mecanismo da concessão a negação da inocência e a afirmação da /malícia/ do padre pedófilo, do bispo, da Igreja e do Governo espanhol, que o apóiam.

A passagem de um sema a outro é gradual. Na tomada inicial, vemos uma vovó em sua cadeira com um livro aberto, e estamos no âmbito da /inocência/, uma vez que nossa expectativa é ouvir uma história infantil. No entanto, algumas pistas do enunciado começam, gradualmente, a conduzir o telespectador/internauta. Chegamos ao nível da não-inocência quando a senhora diz que o padre brincava de boneca com as meninas. Na sequência

passamos à não-malícia, pois o relato afirma que as meninas sentavam-se no colo do padre, provavelmente como o fazem com seus pais, sem saber que seriam violentadas. Aos poucos, começa a invasão de privacidade, e o padre toca as meninas em suas genitálias, explorando-as sexualmente: estamos no âmbito da /malícia/.

Quadro 15



Essa intensidade, vinculada ao processo de concessão, ao qual se refere Zilberberg, pode ser percebida no filme por dois procedimentos. Primeiro pelo ritmo da fala da senhora que se torna mais acelerada, em compasso com a trilha sonora dramática do piano ao fundo. Depois pelo deslocamento de câmera que aproxima a idosa em *close-up* conforme a gravidade dos fatos que ela denuncia. Aos dois minutos e 37 segundos, quando critica o Governo espanhol por não punir devidamente o padre e impor a obrigatoriedade do ensino religioso nas escolas públicas espanholas, a câmera se aproxima para retratar com mais emoção, em *close-up* (fig. 53), a idosa que denuncia com vigor os fatos que possivelmente vivenciara e que repercutiram por toda a Espanha.

Outro momento que corrobora essa intensidade da denúncia em relação aos planos de filmagem é a última tomada, na qual ela diz em tom irônico “Colorín, colorado”, referindo-se ao clássico infantil Chapolin Colorado, ou seja, aquilo parece uma brincadeira, mas não é. Nesse caso temos um *super close-up* da senhora (fig. 54).

Sua sobrancelha levantada, seu olhar oblíquo e seu timbre de voz alterado confirmam a ironia apontada anteriormente. O aviso do começo do vídeo, de se vai contar uma história em “tom popular” para compreender a gravidade (e magnitude) do problema, é quebrado aqui, pois como a ironia comunica efetivamente o sentido contrário do que se diz literalmente, na realidade, o efeito de sentido criado com a verbalização de “Colorín, colorado” é um retorno à

realidade, um aviso de que não estamos mais na ficção. Aqueles atos de pedofilia ocorreram de fato e quem os praticou saiu praticamente impune. Essa relação com a realidade é comprovada com a última imagem do vídeo, uma contracapa (produzida) de um livro infantil trazendo a origem do texto narrado: uma notícia de jornal, escrita por Juan José Millás, no jornal mais importante da Espanha, *El país*, de 13 de fevereiro de 2004 (fig. 55).



Figura 53



Figura 54



Figura 55

No nível narrativo, *Catequesis* apresenta um Programa Narrativo (PN) de aquisição, no qual a própria idosa passa por uma transformação, ou seja, ela (S1) pratica uma ação que recai sobre ela mesma (S2). Trata-se de um fazer reflexivo, no qual o sujeito conhece os fatos que vai narrar e quer denunciá-los. Dessa forma, temos seguinte PN:

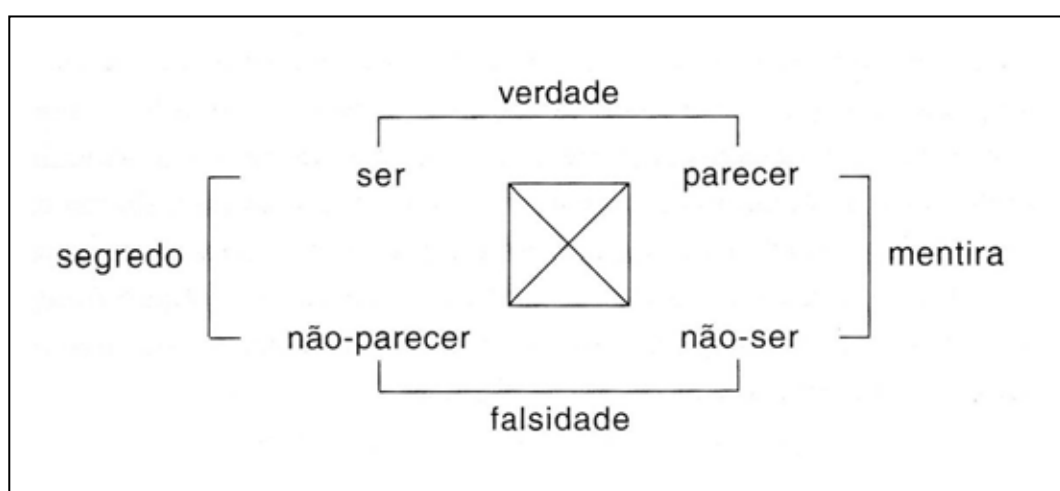
$$\mathbf{F} [(S1 \rightarrow (S2 \cup O) \rightarrow (S2 \cap O)]$$

Em que S1 é a idosa que gera uma transformação em si mesma (S2), pois se encontra no início do vídeo em disjunção com seu objeto-valor, a denúncia dos atos de pedofilia. No final do vídeo ela está em conjunção a esse objeto-valor, pois consegue realizar a denúncia frente às câmeras.

Podemos considerar que em *Catequesis*, a manipulação (querer e dever-fazer) se efetiva na cena inicial: uma avozinha vai contar uma história aos netinhos. A competência (saber e poder-fazer) vem de seu conhecimento dos fatos. Ela (ou o diretor) provavelmente acompanhou esses fatos e o julgamento desse padre. Tendo a competência (o texto de Millás), ela realiza sua performance que é o próprio ato de ler com boa interpretação o texto do começo ao fim. A sanção está subentendida no conhecimento desse fato por nós, internautas/telespectadores. A denúncia aponta a necessidade de uma postura crítica em relação à Igreja Católica enquanto instituição.

Seguindo os mesmos passos das análises anteriores, apresentamos agora o quadro veridictório de *Catequesis*. Podemos considerar que no vídeo em análise a história contada pela senhora está no âmbito do segredo, pois não-parece uma história real, mas é. Dessa forma, o padre estaria na instância da mentira, uma vez que parece ser um benfeitor, alguém que irá catequizar, ensinar, mas não é, trata-se de um pedófilo mal intencionado. No final da história, cria-se um efeito de verdade, ou seja, todos os mecanismos utilizados pela atriz para denunciar criticamente aquele escândalo nos convencem de que se trata de um fato real.

Quadro 16



No nível discursivo, a oposição fundamental desenvolve-se sob forma de temas que se concretizam em figuras. Dessa forma, em *Catequesis*, além da crítica à Igreja Católica, encontramos também os temas da pedofilia, do abuso de poder, do ensino religioso e da infância. Esses temas estão concretizados em diferentes investimentos figurativos, todos eles caracterizados pela oposição de traços sensoriais, espaciais e temporais que distinguem, no texto, o áudio do visual. No visual temos a figura da avó, o sofá de tecido ramado floral, o abajur, o livro de histórias infantis, e no áudio expressões como “criança”, “padre”, “bispo”, “jornal”, “boneca”, “dedo”, “calcinha”, “vagina”, dentre outras expressões.

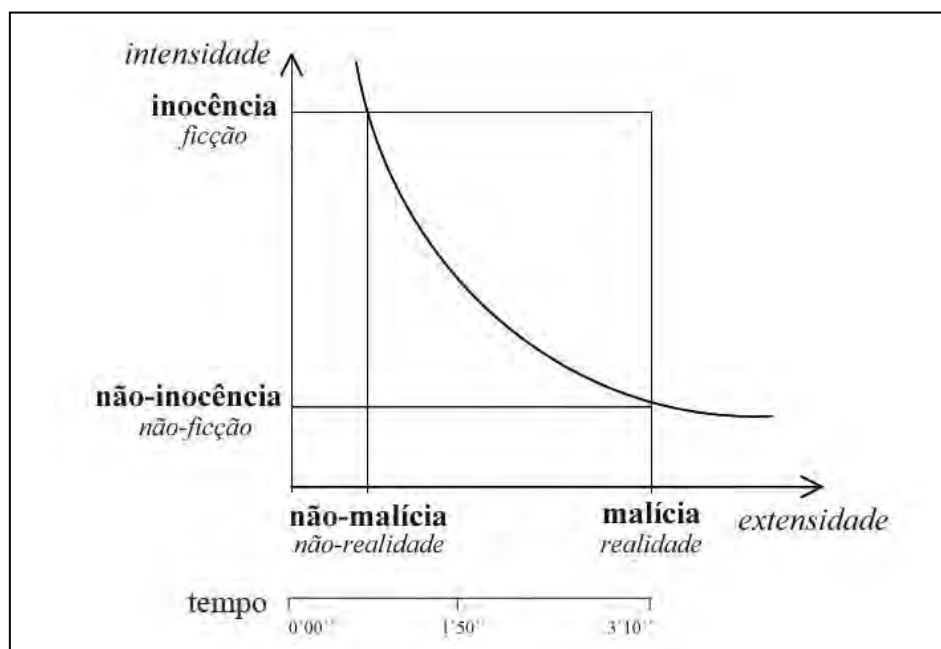
Em busca da homologação entre o plano do conteúdo e da expressão, apresentamos o quadro abaixo, baseado no conceito de semissimbolismo de Floch, já explicitado nas análises anteriores. Neste vídeo podemos considerar que o sema /inocência/ do plano do conteúdo corresponde, no plano da expressão, ao aspecto visual, e o sema /malícia/ corresponde a toda narrativa oralizada, no áudio.

Quadro 17

PC	inocência	vs	malícia
PE	visual brincadeira de roda, livro expressão facial, testa franzida, óculos caído ambiente seguro, sala		áudio entonação leitura grave adjetivação termos “adultos” (chulos)

Em *Catequesis*, temos a curva de tensão inversa, pois à medida que a /inocência/ perde tonicidade, a /malícia/ se intensifica. A curva assemelha-se à de *Español para extranjeros*. Articulados por uma relação de oposição absurda, o áudio e o visual de *Catequesis* comunicam-se com o telespectador de modo paradoxal. Consideramos essa relação um oxímoro, pois o áudio e o visual, ainda que comuniquem conteúdos de sentido contrário, são concorrentes, simultâneos, geradores de uma gradação. À medida que a narração avança, torna-se mais tensa: a senhora parece acelerar o ritmo da leitura, os detalhes do abuso sexual intensificam-se, a impunidade e o descaso das autoridades deixa o espectador indignado, a pedofilia “institucional” acobertada amplia ainda mais a sensação negativa que vai permanecer de maneira extensiva no espectador. O sema /malícia/, que deve ser entendido também como impunidade e injustiça, se estenderá na extensividade, conforme aponta o gráfico de tensividade de *Catequesis*:

Quadro 18



Neste capítulo analisamos quatro vídeos da coletânea *HayMotivo.com*, considerados os mais significativos e mais bem elaborados técnica e artisticamente. Nosso objetivo foi apresentar os diferentes modos de produzir documentários inseridos no ambiente web. Acreditamos que a riqueza de recursos dos vídeos nos permite estabelecer categorias e a partir delas realizar um exercício prático do trabalho teórico empreendido. Assim, apresentamos no próximo capítulo o estudo comparativo dos vídeos, sintetizado no **Quadro de categorias**, apreendidas a partir da aplicação do percurso gerativo do plano da expressão (Capítulo 2) e do percurso gerativo do plano do conteúdo (Capítulo 3), e nossa produção pessoal: o docweb experimental intitulado *Brincadeira de criança*, resultado desta pesquisa.

CAPÍTULO 4 - DA TEORIA À PRÁTICA

[...] para se examinar a comunicação conflitiva, assim como a relação hegemonia dos emissores versus resistência das audiências, é preciso considerar a cooperação. Em que consiste essa cooperação? Consiste, precisamente, em aceitar o conflito como base da comunicação; consiste na evidência de que sem conflito não há comunicação. Sem conflito não há história, não há narração.

Lorenzo Vilches⁷⁷

4.1. Comparação dos vídeos analisados

A análise dos vídeos do *corpus* evidenciou características que, num estudo comparativo podem apontar pontos comuns e diferentes, permitindo identificar as possibilidades de combinação entre eles, assim como as possibilidades de utilização de diferentes recursos técnicos, tudo convergindo para intensificar o processo de significação dos textos. Tais elementos de análise foram agrupados em categorias que nos permitem analisar nosso *corpus* de forma criteriosa. O **Quadro geral de categorias**, que sintetiza essa comparação, está colocado no final deste capítulo.

Para esta análise comparativa, estabelecemos dois patamares principais, o **Plano da Expressão** e o **Plano do conteúdo**. No primeiro, separadamente, analisamos a **imagem**, o **áudio** e a **edição** para, em seguida, identificar aspectos relativos ao **ritmo**, à **tensividade** e às **figuras retóricas**, categorias extraídas da gramática tensiva proposta por Zilberberg (2006) e explicitados por Diniz (2009; 2008). No Plano do Conteúdo, seguimos o percurso gerativo do sentido, partindo do nível discursivo, com **temas e figuras**, passando pelo nível narrativo, em que definimos os **programas narrativos**, os **valores**, e o nível profundo, no qual ousamos identificar duas oposições: uma **englobada** (menos profunda) outra **englobante** (mais profunda).

No plano do conteúdo, *Haymotivo.com* realiza uma crítica da sociedade por meio de vídeos documentários curtos realizados por diferentes diretores, cada um deles enfatizando diferentes problemas da dimensão sócio-política da realidade contemporânea espanhola. Esse é o tema global do documentário e cada curta focaliza um tema diferente, apresentado como uma denúncia que clama por mudança. Dessa forma, embora apresentem temas secundários e

⁷⁷ VILCHES, 2003, p. 146

construção diversa, todos os vídeos convergem para uma direção única: convidam o internauta/telespectador a participar de uma *forma de vida* crítica - engajada, de denúncia - em oposição a uma *forma de vida* alienada e passiva, postura que parece representar uma constante no nosso mundo. Tais diferenças de abordagem (que representam opções de estilo de cada produtor/diretor) foram agrupadas em categorias, que reunidas, garantem a riqueza de *HayMotivo.com* em uma perspectiva englobante, pois apresentam diferentes realizações da mesma *prática* audiovisual de crítica social. A seguir, relacionamos as categorias mais relevantes depreendidas de nossas análises:

PLANO DA EXPRESSÃO

1. Imagem

Nos três primeiros vídeos *Español para extranjeros*, *Soledad* e *Kontrastason*, as imagens são reais: gravadas ao vivo ou retiradas de imagens de arquivo (de telejornais), procedimento bastante comum na produção de documentários. É evidente que, no processo de edição, essas imagens de arquivo ou gravadas foram combinadas de modos distintos – alternância de planos, focalização, conforme detalhamos na análise, – construindo novos efeitos de sentido, diferentes dos originais. No entanto, o último vídeo analisado, *Catequesis*, foge à estética da utilização de imagens de arquivo ou de gravação de cenas particularizadas. O tema não permite. Seguramente, expor tais imagens seria praticamente impossível, considerando que a gravação das cenas envolveria atores menores de idade e atos contrários à moral vigente. O abuso das crianças pelo padre não está representado no plano imagético. Ao contrário, temos apenas a encenação ficcional infantil: tudo leva a crer que uma vovó vai contar uma historinha a seus netos. Já no plano do áudio, os atos do padre são narrados por ela, com detalhes, ainda mais chocantes, na contraposição dos dois discursos antagônicos: o áudio e o visual. De modo geral, os vídeos de *HayMotivo* exploram bem os recursos de imagem, alternando imagens reais, de arquivo e ficcionais, na maioria das vezes de forma criativa.

2. Áudio

O áudio é um dos recursos mais bem explorados no documentário *HayMotivo.com* para imprimir ritmo e diferentes modos de significação nos vídeos. Em *Español para extranjeros* há uma ruptura no paradigma da correspondência entre áudio e vídeo. Em

nenhum momento o áudio reitera o que as imagens comunicam. O vídeo faz exatamente o contrário. Enquanto as imagens mostram os imigrantes africanos que tentam entrar na Espanha como clandestinos, o áudio reproduz o texto de um manual de ensino de espanhol para estrangeiros. A sobreposição do áudio sobre o vídeo, do discurso verbal artificial sobre o discurso imagético da miséria humana, causa um choque no receptor, levando-o a evidenciar a existência de duas Espanhas, de dois tratamentos antagônicos: um para o turista, outro para o imigrante ilegal.

O áudio de *Soledad* começa da forma mais tradicional em relação à utilização do recurso em documentários: som ambiente, seguido de entrevista ao vivo com sonora que reproduz a fala apenas da entrevistada, acompanhada de trilha sonora. Essa combinação de sons aparentemente simples é realizada nesse vídeo com acuidade e perfeição técnica. Prova disso é a sensação que sentimos, uma certa agonia, decorrente da dificuldade da idosa ao caminhar com seu andador: o ruído cadenciado do andador batendo no assoalho, passo a passo, evidencia a difícil caminhada dessa velha senhora num espaço tão pequeno, da cozinha à porta de entrada, acentuando o ritmo lento de um vídeo de apenas três minutos e meio. A trilha sonora tem como função intensificar essa angústia, sobretudo pelo seu tom dramático e melancólico.

Em *Kontrastasun* o áudio é utilizado para a leitura de um poema que define o povo basco, acompanhado de sons que reproduzem o barulho das ondas do mar. Essa leitura é interrompida pelo silêncio, em sincronia com imagens de atentados terroristas. Essa alternância de poesia e silêncio (em sincronia com as imagens de arte e de terror), uma contraposição de euforia e disforia, perturba o receptor, levando-o a reinterpretar de forma disfórica o povo basco.

Em *Catequesis*, o que nos surpreende é o áudio, a história narrada. As imagens iniciais nos preparam para uma história pueril, mas aos poucos o áudio nos leva à mais perversa das violências: o abuso contra crianças praticado em ambiente religioso. A trilha sonora, também dramática, enaltece a angústia dos atos de pedofilia, descritos com detalhes chocantes.

3. Edição

A edição de *Español para extranjeros* pode ser considerada “diferente”, ou não convencional, pois o áudio e o visual comunicam duas realidades opostas e de modo simultâneo. No plano imagético, trata-se da representação dos imigrantes que chegam por mar à fronteira espanhola e no plano do áudio, de frases de ensino de língua espanhola para

estrangeiros. Tais frases, como grande parte dos métodos audiovisuais de ensino de língua estrangeira, soam artificiais. A artificialidade é ainda mais acentuada pela forma como as frases são articuladas: cada fonema é pronunciado com clareza por dois locutores, uma voz feminina, outra masculina. A entonação parece sempre muito estereotipada em perguntas e respostas e exclamações, decorrente de uma leitura forçada. A contraposição /áudio/*vs*/visual/ confunde o internauta/telespectador, suscitando nele uma atenção redobrada a fim de interpretar imagem e som não relacionados. Tal percepção desconexa imprime um tom de ironia no texto.

As imagens iniciais são tomadas em PG de barcos lotados à deriva, de policiais resgatando os imigrantes, da praia, do mar e do balanço das ondas... Já as imagens finais, tomadas em PD, parecem pertencer à *estética do fragmento*, pois mostram rostos pálidos, braços suplicantes, feições esqueléticas, pernas desarticuladas, corpos estendidos, imóveis, mortos, em estado de decomposição. No áudio, a mesma gradação é estabelecida: enquanto é utilizado o PG no visual (imagens de corpos inteiros), são apresentadas frases completas que falam de lazer, conforto, bem estar do turista. Quando no vídeo se instaura a *estética da fragmentação* (detalhes de corpos), o áudio apresenta palavras soltas, geralmente de sentido contrário à cena retratada: “champu”, “perfume”, “sangria”... O visual instaura o trágico nas imagens dos imigrantes clandestinos que, no término da travessia, na melhor hipótese, serão presos e, conseqüentemente repatriados e, no limite, muitos encontrarão a morte. O áudio instaura o cômico, na fala artificial, e por isso falsa e hipócrita, da Espanha para turistas.

Assim como *Español para extranjeros*, *Catequesis* apresenta uma desconexão entre visual e áudio. No início do vídeo somos apresentados a uma senhora, uma típica avó, da qual esperamos o relato de uma história infantil. Tudo o que vemos ratifica essa hipótese: a vestimenta da senhora, a poltrona, o desenho de meninas numa típica representação de brincadeira de roda, a cortina, o abajur etc. Entretanto, quando inicia o áudio, somos pegos de surpresa: a história contada não é um conto de fada, ao contrário, trata-se do relato de um fato real de pedofilia praticado por um determinado padre. O relato denuncia a conivência do bispo e de políticos de Córdoba. As técnicas de edição praticadas nesse vídeo, a princípio desconexas, mais uma vez trabalham com o cômico e o trágico, este último manifestado na descrição do fato com detalhes sórdidos.

Diferentemente, *Soledad* e *Kontrastason* apresentam uma edição mais clássica, em que as imagens ratificam o que narra o áudio, a chamada “redundância audiovisual”, tão cara ao telejornalismo, e tradicionalmente utilizada na realização de documentários. Em *Soledad*, o

discurso de denúncia da idosa é repetidamente confirmado pelas imagens: ela diz que compra para comer somente o necessário e aparece a imagem de um ovo sendo frito; ela diz que sente falta do marido, aparece em detalhe a imagem da dupla aliança de casamento em seu dedo anular, símbolo da viuvez; ela diz que sua realidade é muito triste e que não sai de casa há muito tempo e aparece uma sequência de atos em que ela se locomove da sala até a porta de entrada do apartamento, passo a passo, com o andador batendo no assoalho e o ruído de cada pé de chinelo arrastado nessa difícil locomoção, levando um saco de lixo pequeno que dependura na maçaneta externa da porta.

Essa simetria entre o visual e o áudio também ocorre em *Kontrastasun*. Enquanto se enaltecem as qualidades do povo basco, na narração (áudio), são exibidas tomadas da escultura basca *Peine del Viento*, de Eduardo Chillida. Ao passo que, quando são exibidas imagens dos atentados terroristas que esse povo pratica em outras regiões da Espanha, há o silêncio no áudio, acentuando o trágico, talvez representando o luto, a morte.

4. Ritmo

O ritmo de *Español para extranjeros* e *Soledad* pode ser considerado desacelerado, conforme apontamos no **Quadro de categorias**. O primeiro começa com a agitação dos policiais e dos imigrantes africanos, de início, nos barcos, depois, recolhidos no porto e caminhando na praia até aos alojamentos precários, onde são amontoados como uma massa de gente sem identidade. Em seguida, instaura-se a *estética do fragmento*, já apontada anteriormente, quando surgem as tomadas com corpos ou fragmentos de corpos. Tal sequência torna-se pouco a pouco desacelerada, pois as cenas mais parecem uma sequência de fotografias, não mais um vídeo propriamente dito, e no áudio, são articuladas palavras soltas, acompanhadas de longas pausas.

Em *Soledad*, o ritmo inicia acelerado, com takes que representam em segundos a passagem do dia no centro da cidade de Madrid: a claridade do sol se apaga em segundos, com cenas de trânsito, engarrafamento de carros nas ruas da metrópole, luzes vermelhas de carros parados e buzinas. Em segundos adentramos a casa da idosa que nada tem a ver com essa movimentação, ao contrário, silenciosa e parada. Inicia-se, então, seu depoimento regado a solidão e abandono. O timbre de sua voz é baixo e transpira tristeza. Sua depressão é confirmada pela trilha sonora dramática (triste, que acentua suas notas musicais conforme aumenta a angústia da idosa), enquanto ela realiza algumas tarefas domésticas, de modo gradativamente mais lento: frita o ovo, corta o tomate, assiste à televisão, caminha vagarosa,

muito vagorosamente, do corredor ao quarto, onde “desacelera de vez”, deitando-se e fechando os olhos. O silêncio e seu corpo em repouso, imóvel como se estivesse morta, extrapolam o tema da solidão.

Em *Kontrastasun* a categoria ritmo se manifesta de modo muito peculiar. Como já mencionamos anteriormente, esse vídeo pode ser dividido em cinco momentos que correspondem respectivamente a cinco situações: desaceleração; aceleração; desaceleração; aceleração e desaceleração. Os trechos ímpares, 1, 3 e 5 narram e enaltecem o povo basco em clima tranqüilo e calmo, com som ambiente de ondas do mar. Subitamente, a calma do mar é substituída por uma sequência de imagens de atentados terroristas praticados pelo grupo ETA, trechos pares, 2 e 4. Nessas cenas são exibidos carros e ônibus queimados, pessoas fugindo, correndo do fogo, homens de capuz preto em meio a destroços, voluntários da Cruz Vermelha prestando socorro a feridos. A agitação, o terror e o medo se instauram nos dois trechos inseridos (2 e 4), provocados pelas cenas de terror. Os trechos 3 e 5 do vídeo retomam o processo de desaceleração do primeiro trecho. Mesmo conservando praticamente o mesmo ritmo, o ato de rever a escultura e ouvir o poema (trechos 3 e 5), depois de assistir às cenas de terrorismo (trechos 2 e 4), parece conferir à cultura basca um outro significado, de modo gradativo. A sensação de desconforto do enunciário cede lugar à indignação, levando-o a formular a pergunta: como um povo que é capaz de destacar-se nas artes (escultura e literatura) é também capaz de produzir tanto sofrimento? O clima de tranqüilidade da narração é encerrado pelo som das ondas do mar, ao término da leitura e do vídeo.

Em *Catequesis* ocorre uma situação diferente das dos demais vídeos descritos acima. Um *top-table* de um grupo de meninas em brincadeira de roda é exibido na tela. Estamos em um ambiente infantil, supostamente tranqüilo. Essa hipótese se confirma quando entra em cena uma senhora, trajada como uma típica vovó que deverá contar uma história infantil. No entanto, a partir do áudio, a narrativa muda de tom tornando-se cada vez mais tensa. A cada segundo, são introduzidos detalhes sempre mais contundentes do abuso sexual de crianças praticado por um padre, assumindo um ritmo acelerado constante e progressivo. A denúncia toma corpo e maior abrangência, quando o texto mostra que a pedofilia é praticada em altas esferas e seus praticantes permanecem impunes.

5. Tensividade

A categoria da tensividade (Zilberberg) está relacionada ao ritmo, categoria descrita acima, associado às oposições de nível profundo que organizam o enunciado. A passagem de

um sema a outro não ocorre de modo abrupto, mas num processo gradual. No caso de *Español para extranjeros*, à medida que a /morte/ avança, ganhando tonicidade e tornando-se intensa, a /vida/ recua, perde tonicidade, tornando-se átona. Esse percurso da vida para a morte é representado por uma curva que indica as fases intermediárias desse processo, denominada *curva de tensão inversa* (ZILBERBERG, 2006). Não passamos, por exemplo, de uma imagem eufórica de imigrantes na fronteira a uma imagem de um corpo em estado de decomposição, diretamente. Há tomadas que determinam o percurso progressivo: o contato com os guardas da fronteira, a busca por um abrigo, por roupas secas e quentes, por alimento, a dor, a febre.

O mesmo acontece em *Soledad*, pois a *curva de tensão inversa* é instaurada à medida em que a /alteridade/ avança, ganhando tonicidade, a /identidade/ recua, perdendo tonicidade. A apresentação da idosa do início do vídeo nos levar a considerá-la como uma senhora comum do mundo desenvolvido, habitante de Madrid, Espanha, país pertencente à União Europeia. Aos poucos, também em um processo gradual, a verdadeira identidade dessa senhora vai sendo construída: ela não é uma idosa que goza de boa qualidade de vida, amparada pelas leis sociais, como se poderia esperar. Ao contrário, essa senhora encontra-se desamparada, sozinha, abandonada pela família, pelo sistema, e termina seus dias em completa solidão.

Em *Kontrastahun* a tensividade apresenta-se em *curva de tensão conversas*: Do primeiro trecho, desacelerado e poético (/liberdade/) passa-se às imagens dos atos terroristas exibidas sem áudio (/opressão/), no segundo trecho, denotando uma ruptura acelerada e violenta, que causa desconforto ao enunciatário. Ao retomar as imagens e o áudio que representam a arte, no terceiro e quinto trechos, o vídeo instaura um processo de ressignificação: o povo basco assume a /opressão/, pois nega a /liberdade/ ao povo espanhol, vítimas dos atentados.

Em *Catequesis* temos a *curva de tensão inversa*, pois à medida que a /inocência/ perde tonicidade, a /malícia/ se intensifica. O vídeo começa com a imagem de crianças brincando e todo o contexto nos prepara para uma narrativa infantil. Gradativamente, conforme a câmera se movimenta em *close-ups* da senhora em ambiente pueril, afirmando o sema /inocência/, ela passa a narrar com detalhes os atos do padre pedófilo e sua repercussão na sociedade espanhola, afirmando com tonicidade o sema /malícia/.

6. Figuras Retóricas

Os quatro vídeos analisados estão organizados pela *concessão*, figura retórica retomada por Zilberberg que, em entrevista concedida a Diniz, afirma: “Com certeza, apoiei-me nas gramáticas tradicionais, para as quais a concessão exprime a causalidade inoperante, como mostra o exemplo escolar: ‘Embora ele soubesse nadar perfeitamente, morreu afogado.’” (DINIZ, 2009, p. 270) Os conectivos que estabelecem a concessão em nossos períodos são “embora”, “ainda que”, “mesmo que”, instaurando uma relação de oposição complexa. A concessão é a passagem imediata de semas contrários da /vida/ para a /morte/, da /liberdade/ para a /opressão/, da /inocência/ para a /malícia/, conforme ocorrem nos vídeos aqui analisados. Zilberberg (2006, pp. 81-82) apresenta o conceito de concessão, contrapondo-o ao de implicação. Como detalhamos no Capítulo 3, na análise de *Español para extranjeros*, o modo implicativo é o da “causalidade legal”, em oposição ao modo concessivo, da “causalidade inoperante”, e por isso “vivo, elevado, intenso, precioso”.

A organização dos vídeos pela concessão pressupõe o conflito, enriquecendo *HayMotivo* ao possibilitar o diálogo e construção de um docweb polifônico. A importância dessas características é fundamental para a produção comunicacional, como explica Vilches na epígrafe deste capítulo: “sem conflito não há comunicação. Sem conflito não há história, não há narração”.

No caso de *Español para extranjeros* a concessão se instaura na medida em que o vídeo permite formular a seguinte oração: Embora a Espanha se prepare para receber o estrangeiro (o turismo é o forte provedor de divisas nos países da Europa), ela prende e repatria os estrangeiros pobres. A figura de linguagem que marca essa não redundância entre áudio e visual é o oxímoro, procedimento de construção textual que consiste em agrupar significados contrários ou contraditórios de maneira simultânea numa mesma unidade de sentido: palavras eufóricas articuladas contrapõem-se com imagens disfóricas de pessoas desfalecidas, mortas ou em estado de decomposição.

Em *Soledad*, a concessão pode ser formulada na seguinte oração: Embora seja espanhola e cidadã do primeiro mundo, essa idosa vive em completo abandono. Outra figura retórica que sustenta a construção desse vídeo é a antítese, que pressupõe uma relação de contrários não necessariamente simultâneos.

Em *Kontrastasun* a figura da concessão é muito evidente, sugerindo a formalização da seguinte frase: Ainda que os bascos sejam tão criativos nas artes, eles são capazes de praticar atos violentos, como os atentados terroristas. Essa concessão se manifesta a partir de outra

figura retórica: a anáfora, repetição sistemática de estruturas verbais e imagens (escultura e atos de terror). Os adjetivos que caracterizam o povo basco, somados a sua arte (escultura e poesia) passam por um processo de ressignificação, a partir das imagens de atos terroristas, do segundo trecho. A repetição das imagens do primeiro trecho nos trechos 3 e 5 induz ao questionamento do que de fato representa esse povo.

Em *Catequesis* a concessão se instaura logo nos primeiros segundos do vídeo. Embora toda atmosfera induza à expectativa de um relato infantil, temos uma dramática narrativa de pedofilia com detalhes sórdidos. Essa concessão é reforçada pela figura da ironia, presente em todo o relato feito pela senhora idosa, pois o tom da leitura dramática que ela imprime ao texto revela sua discordância, sua reprovação ao fato narrado. Essa hipótese se confirma com as duas últimas palavras do vídeo “Colorín, colorado”, que sugere uma brincadeira de criança, mas que na verdade, no contexto do vídeo, deve ser interpretado em sentido contrário: a pedofilia é problema sério.

PLANO DO CONTEÚDO

1. Temas

O tema é um investimento semântico de natureza conceitual. É uma categoria que organiza e ordena os elementos do mundo natural. Referem-se a uma *forma de vida* crítica no percurso gerativo do plano da expressão: crítica à xenofobia em *Español para extranjeros*, crítica ao sistema previdenciário em *Soledad*, crítica ao terrorismo em *Kontrastasun* e crítica à Igreja Católica em *Catequesis*.

Podemos encontrar outros temas nos vídeos em questão. Em *Español para extranjeros*, além da xenofobia, estão presentes os temas do desemprego no mundo, as diferenças macro-regionais (Europa x África), a fome, a miséria, a pobreza, o consumismo, a repressão e o preconceito. Em *Soledad*, além do tema da crítica ao sistema previdenciário encontramos o descaso da sociedade e órgãos governamentais em relação à terceira idade, a necessidades de adaptação no mundo moderno e as contradições do desenvolvimento. Em *Kontrastasun* aliam-se ao terrorismo a violência, o medo e a repressão. Em *Catequesis*, além da crítica à Igreja Católica, encontramos também o tema da pedofilia, a conivência das autoridades, o desrespeito à infância, o abuso de poder, o ensino religioso.

2. Figuras

As figuras estabelecem uma rede de relação coerente que constroem o sentido subjacente ao tema. Nesse sentido, as figuras “concretizam” os temas e são muito numerosas em textos audiovisuais. Apresentaremos a seguir algumas figuras, a título de exemplificação.

Em *Español para extranjeros*, podemos destacar algumas figuras que representam o xenofobismo, fome e miséria: a “patera” (embarcação precária), os “coiotes”, a mesa vazia, a aglomeração, o cadáver, o guarda, as roupas, os fragmentos de corpos etc. Em *Soledad*, as figuras que representam o mundo desenvolvido estão contextualizadas na cidade de Madrid: os prédios, os carros, o sol, o centro agitado de Madrid, a janela. O tema da solidão e a crítica ao sistema previdenciário estão na gaiola de pássaros, na televisão, nas alianças, na omelete, no saco de lixo, no remédio, na tonalidade de voz, na expressão facial e nos movimentos lentos da idosa.

Em *Kontrastahun* as figuras que representam o tema terrorismo e repressão são o ônibus queimando, a sirene, a ambulância, o fotógrafo, os carros queimados, a camiseta da Cruz Vermelha, a chama, os homens encapuzados etc. Em *Catequesis*, o tema da pedofilia está na escolha léxica das palavras: “brincar de boneca”, “dedo”, “calcinha”, “vagina”, e também na gravidade da tonalidade de voz e na expressão fisionômica da atriz.

3. Programa Narrativo (PN)

Em *Español para extranjeros* temos dois programas narrativos, um de privação e um de aquisição. O de privação refere-se ao vídeo, que mostra os imigrantes do norte da África, que no início do vídeo, está em conjunção (virtual) com seu objeto valor, a esperança, enquanto expectativa de ingressar no continente europeu. Manipulado por um querer e um dever buscar melhores condições de vida, acredita ter a competência, saber e poder realizar a viagem. No entanto, a performance não se realiza de fato, pois esses imigrantes acabam morrendo ou no máximo sendo repatriados. O programa de aquisição ocorre no áudio, com o turista manipulado pelo desejo de visitar à Espanha. Sua competência, poder e saber-fazer, são pressupostos pela aquisição da língua espanhola. Frases e palavras representam valores modais que o habilita a realizar a performance ou ação: visitar a Espanha, mesmo que o programa não se realize de fato.

Em *Soledad* o PN é de privação. A idosa é manipulada pelo querer e dever ter uma vida digna. Falta-lhe a competência: o poder e saber-fazer lhe foram negados. Em *Kontrastahun* há dois PNs, um de aquisição, outro de privação. O povo basco é manipulado

pelo querer e dever ser um povo criativo, íntegro. Sua competência (poder e saber) conduz a excelentes realizações nas artes (performance), no entanto, são também capazes de realizar uma performance antagônica ao cometer atos bárbaros de terrorismo.

Em *Catequesis* temos um PN de aquisição. O texto denuncia um caso de pedofilia sofrida por meninas na catequese. O sujeito é manipulado pelo querer e dever relatar os fatos ocorridos. Ele tem o saber e o poder-fazer da competência para denunciar o abuso. Realiza a denúncia ao relatar o fato (performance).

4. Valores

Tanto em *Español para extranjeros* como em *Soledad* os sujeitos dos PNs lutam pela sobrevivência digna. Como estão expostos a situações limite (fome, miséria, abandono, solidão, doença, morte) comunicam uma forma de vida de resistência. Já em *Kontrastasun* e *Catequesis* os valores questionados são os atos de violência física e moral dos atentados terroristas e atos de pedofilia, respectivamente. Nesse sentido, os sujeitos desses PNs almejam a justiça e uma cultura de paz.

5. Oposição do nível profundo englobada

As oposições de nível profundo representam a instância mais abstrata da produção, do funcionamento e da interpretação do discurso. Em *Español para extranjeros* consideramos que a oposição entre os semas /vida/vs/morte/ representa com acuidade o jogo de opostos descritos detalhadamente até aqui, marcando de modo claro a fronteira entre os dois modos de ser estrangeiro na Europa: um como turista, rico, bem tratado e outro como imigrante ilegal, subempregado, doente ou morto na fronteira.

Em *Soledad* essa oposição está organizada pelos semas /identidade/vs /alteridade/. O texto denuncia a real situação dos idosos na Espanha, especificamente na cidade de Madrid, denunciando o abandono e o descaso do Estado para com a terceira idade.

Em *Kontrastasun* a percepção mais abstrata do vídeo se organiza pelos semas /liberdade/vs/opressão/. Por um sofisticado procedimento de edição, o povo basco é apresentado euforicamente, mas na sequência, quando são exibidas cenas de atentados terroristas temos a opressão do povo espanhol. Sua representação poética (liberdade) perde sentido nas cenas de terror (opressão).

Em *Catequesis* a oposição de semas é /inocência/*vs*/malícia/. Enquanto as crianças levadas pelos seus pais para serem catequizadas representam a inocência, os padres, que praticam a pedofilia representam a malícia.

6. Oposição do nível profundo englobante

As quatro oposições englobadas descritas acima /vida/*vs*/morte/; /identidade/*vs* /alteridade/; /liberdade/*vs*/opressão/; /inocência/*vs*/malícia/ podem ser interpretadas em um sentido ainda mais abstrato dentro de uma só oposição sêmica /denúncia/*vs* /alienação/. Os autores de *HayMotivo.com* procuraram representar os problemas mais importantes que afligem a Espanha contemporânea, de modo informativo, criativo e poético, principalmente pela construção de textos-vídeos estruturados pela figura retórica da concessão. Seus 33 diretores/produtores selecionaram fatos, ou motivos, problemáticos de sua realidade, para que fossem divulgados e discutidos pela sociedade. A denúncia articula todos os vídeos de *HayMotivo* e emerge de uma demanda social por informação mais apurada. Como o documentário *HayMotivo.com* também foi divulgado pela internet, gerou debate sobre problemas sociais que ocorrem não só na Espanha.

A seguir apresentamos o *Quadro de categorias do plano da expressão e do conteúdo* (item 4.2), como síntese de nosso estudo.

4.2. Quadro de categorias nos planos da expressão e do conteúdo

Vídeos	<i>Español para extranjeros</i>	<i>Soledad</i>	<i>Kontrastatum</i>	<i>Cateqesis</i>
Categorias				
<i>Plano da Expressão</i>				
1. Imagem	Real	Real	Real	Ficcional
2. Áudio	Diferente ¹	Gravação ao vivo e Trilha sonora	Leitura de poema e Silêncio	Leitura dramática ² e Trilha sonora
3. Edição	Áudio e visual desconexos	Áudio e vídeo redundantes	Áudio e vídeo redundantes	Áudio e vídeo desconexos
4. Ritmo	Desacelerado	Desacelerado	Desacelerado-Acelerado-Desacelerado-Acelerado-Desacelerado	Acelerado
5. Tensividade	Curva inversa	Curva inversa	Curvas inversa	Curva inversa
6. Figura Retórica	Concessão, paradoxo, oxímoro, anáfora, ironia e gradação	Concessão, anáfora e gradação	Concessão, repetição, anáfora e gradação	Concessão, oxímoro, ironia e gradação

¹ O áudio de *Español para extranjeros* não é redundante em relação ao visual, o que é incomum para a produção jornalística-documental.

² Leitura dramática do texto de Juan José Millás, publicado no *Jornal El País*, no dia 13 de fevereiro de 2004.

	<i>Español para extranjeros</i>	<i>Soledad</i>	<i>Kontrastar</i>	<i>Catequesis</i>
Plano do Conteúdo				
1. Temas	Xenofobia, desemprego sistematizado no mundo, diferenças macro-regionais (Europa x África), fome, miséria, pobreza, repressão, preconceito	Descaso da sociedade e órgãos governamentais em relação à terceira idade, necessidades de adaptação no mundo moderno, contradições do desenvolvimento, crise do sistema previdenciário	Terrorismo, violência, medo, repressão	Pedofilia, abuso de poder, ensino religioso
2. Figuras	“Patera” (embarcação), “coitotes” (profissionais que realizam imigração ilegal), mesa vazia, aglomeração, cadáver, perfume, guarda, retalhos de roupas, fragmentos de corpos	Prédios, carros, sol, centro agitado de Madrid, janela, gaiola de pássaros, televisão, aliança, omelete, saco de lixo, remédios, relógio	Escultura <i>Peine del Viento</i> , ônibus queimando, sirene, ambulância, fotógrafo, carros queimados, camiseta da Cruz Vermelha, chama, homens encapuzados	Avó, criança, padre, bispo, livro de histórias infantis, jornais, boneca, dedo, calcinha, vagina
3. Programa Narrativo (PN)	Privação e aquisição	Privação	Privação e aquisição	Aquisição
4. Valores	Resistência, sobrevivência	Resistência, sobrevivência	Justiça, cultura de paz	Justiça, cultura de paz
5. Oposição do nível profundo englobada	/Vida/ vs /Morte/	/Identidade/ vs /Alteridade/	/Liberdade/ vs /Opressão/	/Inocência/ vs /Malícia/
6. Oposição do nível profundo englobante	/Denúncia/ vs /Alienação/			

4.3. Produção do vídeo *Brincadeira de criança*

O docweb experimental *Brincadeira de Criança* (2009, colorido, em português, duração aproximada 11 minutos) é o resultado prático desta pesquisa. Para sua realização, procuramos recuperar o conceito de documentário como manifestação crítica e artística sobre os fatos da realidade, apresentado no Capítulo 1, a fim de realizarmos uma reflexão sobre o papel dos meios de comunicação em nossa história recente. O vídeo também foi produzido no modelo adequado às novas demandas e possibilidades do ambiente web, seguindo *HayMotivo.com*, como descrevemos e contextualizamos no Capítulo 2.

Brincadeira de criança apresenta uma preocupação com a expressão e o conteúdo semelhante à dos vídeos de *HayMotivo.com*, cujos aspectos principais enumeramos a seguir: 1. é um vídeo de curta duração, que pode ser fragmentado; 2. representa uma produção independente, de baixo custo e fácil circulação na rede, a partir de sua publicação no *Youtube.com*; 3. livre de censura, possibilidade oferecida pelo objeto-suporte internet; 4. produto audiovisual engajado; 5. recupera a oposição fundamental do plano do conteúdo que organiza toda a coletânea de *HayMotivo: /denúncia/vs/alienação/*; 6. artisticamente instigante, por explorar recursos técnicos e artísticos determinados nas análises e comparação dos vídeos, tais como a não-sincronia entre áudio e vídeo, a utilização de imagens de arquivo, a utilização do silêncio proposital quando da apresentação de GC; 7. apresenta uma construção *concessiva* do texto-vídeo, que será melhor detalhada abaixo; 8. utiliza figuras retóricas, tais como, anáfora, paradoxo, oxímoro, ironia e gradação, seguindo o modelo dos vídeos do *corpus*, dentre outros aspectos.

Brincadeira de criança trata especificamente do papel da televisão brasileira no cotidiano das crianças imersas na cultura da babá eletrônica. Escolhemos a cobertura midiática do caso Isabella Nardoni para realizar esse exercício crítico. A justificativa para a escolha do tema se deu pelo destaque obtido por tal notícia na imprensa brasileira, especialmente na TV. O fato, ocorrido na noite do dia 29 de março de 2008⁷⁸, tomou conta de todos os meios de comunicação, que passaram a noticiar, comentar e representar o fato por pelo menos cem dias ininterruptos. A repercussão que se deu ao caso Isabella marcou a história da imprensa brasileira, gerando inclusive debates na mídia internacional, como o

⁷⁸ Isabella de Oliveira Nardoni, cinco anos, foi jogada do apartamento de seu pai, localizado no sexto andar do Edifício London no distrito da Vila Guilherme, em São Paulo, na noite do dia 29 de março de 2008. O caso gerou grande repercussão nacional e, em função das evidências deixadas no local do crime, Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá, respectivamente pai e madrasta da criança, atualmente são réus de ação penal e respondem por homicídio doloso triplamente qualificado.

jornal francês *Le Monde*⁷⁹ e a rede de televisão britânica *BBC*⁸⁰. Tal repercussão nos suscita algumas perguntas: Por que tanto tempo despendido na cobertura desse fato? Por que outros fatos de violência doméstica não foram noticiados?

A resposta parece estar no fato de a menina Isabella pertencer à classe média e morar em um bairro bem conceituado da cidade de São Paulo. Prova disso está na representação da garota em fotos, sempre sorridente, eufórica. Segundo dados da Agência Brasil, em nosso país, até março de 2008, foram contabilizados em média 93 casos de violência doméstica diariamente. Nesse contexto, a mídia concentrar-se na apuração de apenas um deles é algo preocupante e, ao mesmo tempo, instigante à nossa pesquisa.

Pensando em critérios de noticiabilidade, é evidente que crimes hediondos, que chocam a sociedade, devam ser pautados. O que se coloca em xeque no caso Nardoni é a dramatização e esvaziamento de conteúdo jornalístico da representação do fato, e o tempo e a insistência que se deu à sua exposição. Os repórteres faziam vigília em frente ao local do crime sem terem nada de novo a acrescentar para o telespectador. Em uma relação ambígua, a mídia “bate e passa a mão”, gera o medo e depois tenta acalmar a população, muitas vezes trazendo a voz institucional do Governo que, supostamente, trará a ordem de volta. O grande problema é que se torna difícil falar em ordem em época de crises de valores e conceitos, como casamento, família e paternidade, quando um dos suspeitos do assassinato é o próprio pai da criança morta. Além disso, o caso Nardoni nos traz um problema que exige, inclusive, delicadeza de abordagem: o sujeito da cena era uma criança, a pequena Isabella de cinco anos de idade. Esse fato torna as leituras das matérias ainda mais complexas se considerarmos que os meios de comunicação geram modelos de comportamento e relações de identidade e identificação com o telespectador.

Instigados pela insistência da mídia, procuramos investigar com profundidade os desdobramentos desse caso na sociedade. No final do ano de 2008, fomos informados da existência de uma menina de seis anos, Maria Fernanda⁸¹, que havia dito a seguinte frase: “Eu quero ser a Isabella Nardoni! Ela aparece toda hora na televisão!”. Tais afirmações levaram-nos a apurar o fato. Chegamos à Carapicuíba, umas das regiões mais violentas da periferia de São Paulo. A mãe da garota já sabia de nossa visita e mostrou-se muito solícita depois de

⁷⁹ Informações sobre o Caso Isabella Nardoni no jornal *Le Monde* podem ser encontradas no endereço: http://www.lemonde.fr/cgi_bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=1035904. Acesso em 11/09/2009.

⁸⁰ Informações sobre o Caso Isabella Nardoni na rede de TV britânica *BBC* podem ser encontradas no endereço: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/7390390.stm>. Acesso em 11/09/2009.

⁸¹ Trocamos o nome da criança por motivos éticos.

conhecer o objetivo de nosso documentário: tecer uma crítica sobre os efeitos negativos do caso Nardoni na construção do imaginário infantil. Tomamos o cuidado de realizar uma gravação ética, evitando mostrar o rosto da menina, só com tomadas em *close-up* e *super close-up* ou PM de costas.

Depois de realizadas as gravações, procuramos encontrar outra criança que manifestasse um comportamento contrário a nossa primeira entrevistada, a fim de estabelecer um contraponto no texto. Encontramos. Mas, sua mãe não autorizou a gravação. Optamos por entrevistar a tia da garota, a professora Rose Silva de Almeida, professora de Língua Portuguesa na rede estadual de ensino, em Taboão da Serra, grande São Paulo. Nesse encontro, coletamos um depoimento muito contundente sobre o dia a dia escolar e a leitura de sua sobrinha sobre o caso. Rose também nos forneceu alguns desenhos de seus alunos que, segundo ela, foram influenciados pelo caso Nardoni na mídia, sobretudo pelas imagens da reconstituição do caso. Realizamos também uma pesquisa na TV em que rastreamos a veiculação do caso em diferentes formatos de programas, informativos e de entretenimento, com o objetivo de contextualizar melhor a nossa crítica.

No nível discursivo do plano do conteúdo, tínhamos o tema que gostaríamos de abordar: a representação da violência na TV. As figuras estavam nos materiais coletados: imagens de arquivos de programas de TV, material impresso, entrevistas gravadas em vídeo e os desenhos das crianças. No nível narrativo, tínhamos dois “sujeitos protagonistas”, a menina de seis anos, manipulada por um “querer ser a Isabella Nardoni” sob efeito dos meios de comunicação, e a professora, manipulada por um querer e um dever-fazer: denunciar os efeitos negativos do caso Nardoni no dia a dia escolar e no cotidiano de sua sobrinha. O primeiro é um PN de privação e o segundo de aquisição. No nível profundo, tínhamos a oposição /denúncia/vs/alienação/, representada, respectivamente, pela professora e pela menina de 6 anos.

No plano da expressão, *Brincadeira de criança* representa uma *forma de vida crítica*, adequada à realidade brasileira (nível 6 para Fontanille). O vídeo, com duração aproximada de 11 minutos, está organizado em três partes: 1º ato: o fato; 2º ato: o teatro (a representação) e 3º ato: a narrativa, que foram publicados nos site *Youtube*⁸².

⁸² Como infelizmente não tínhamos a possibilidade de realizar um projeto de docweb como *HayMotivo* para o Brasil, o que implicaria na reunião de 33 diretores/produtores distintos, produzimos um único vídeo de aproximadamente 11 minutos. Ressaltamos, entretanto, que *Brincadeira de criança* pode ser dividido em três vídeos, de em média três minutos cada, em que cada “ato” pode ser lido de modo independente. Essa duração mais extensa se justifica pela necessidade de contextualização do tema abordado. Os vídeos podem ser acessados nos seguintes endereços, respectivamente:

Quanto às estratégias (nível 5), utilizamos a técnica de incorporação de imagens de arquivo, de cenas que contextualizam e exemplificam a representação do caso Nardoni na mídia, de reconstituição do caso, de utilização da não-sincronia entre áudio e vídeo, combinadas com o áudio da professora e da menina, Maria Fernanda, nossa primeira entrevistada, e o uso do silêncio proposital, no 3º ato, quando o GC exhibe duas frases de intelectuais que pensam a violência e a mídia: 1. “Todo o aspecto contraditório da violência - seu aspecto infernal, demoníaco, remete a uma simbiose de forças, de energias que criam ou renovam a estrutura social”, Maffesoli⁸³ (1987, p. 24); e 2. “As crianças mostram estar mais aptas a lidarem com os gêneros ficcionais, em saber que a cena veicula é de mentira, por mais assustadora que ela possa parecer”. David Buckingham⁸⁴ (1996, p. 215). Tais frases convidam o internauta/telespectador a ressignificar as imagens de representação do caso Nardoni na mídia, apresentadas anteriormente.

A estratégica estética da *concessão* se manifesta na entrevista de Maria Fernanda. Logo no início do 3º ato, a menina é gravada em seu quarto, com seus brinquedos. Ao ser entrevistada, é notável sua habilidade discursiva, marcada principalmente pela seleção lexical e uso de advérbios de modo. Parece ser uma menina esclarecida, inteligente, madura, apesar da idade. Criada tal expectativa, a menina declara: “Eu quero ser a Isabella!”, frase que institui definitivamente a concessão.

Sem dúvida, a mídia transformou um fato disfórico em eufórico, pela insistente exibição do caso Nardoni, fazendo com que Maria Fernanda se projetasse na menina morta.

As figuras retóricas do oxímoro, paradoxo e ironia foram utilizadas nas cenas da reconstituição do caso no vídeo, com áudio de Maria Fernanda e da professora Rose. Aplicamos também a gradação, marcada pela sucessão dos atos que estabelece um ritmo ao texto: no ato 1, a descrição do fato é desacelerada; no ato 2, a colagem é marcada pela aceleração da trilha sonora e som ambiente; no ato 3, voltamos à predominância da desaceleração, com os depoimentos de movimentação pouco dinâmica das entrevistadas. A

Caso Nardoni 1ato <http://www.youtube.com/watch?v=ym-ThiWg0Ao&feature=related>;

Caso Nardoni 2ato <http://www.youtube.com/watch?v=UfVTGXZtpSo&feature=related>;

Caso Nardoni 3ato <http://www.youtube.com/watch?v=gTOcqSUrJZY&feature=related>.

⁸³ Michel Maffesoli, sociólogo, professor na Sorbonne - Paris V, é diretor do Centro de Estudos sobre o Atual e o Quotidiano (CEAQ). Edita a revista *Sociétés*.

⁸⁴ David Buchingham é professor do Instituto de Educação da Universidade de Londres e diretor do Centro de Estudos da Criança, Adolescente e Mídia. Dedicou muitas de suas obras ao estudo da relação entre criança e violência na TV.

figura da anáfora predomina no ato 2, pelo processo de colagens repetidas de reportagens do caso Nardoni retiradas de imagens de arquivo, ratificada pela edição que privilegia a expressão “Caso Isabella”, repetida seis vezes por diferentes jornalistas e apresentadores famosos de TV, inclusive pela emblemática voz de Cid Moreira.

Brincadeira de criança condensa as *práticas* (nível 4) da *combinação*, *depoimento* e *colagem*, apreendidas em três vídeos de nosso corpus, *Español para extranjeros*, *Soledad* e *Kontrastasan*, respectivamente. De *Catequesis* importamos a estética teatral, ao dividir nosso vídeo em atos. Seu objeto-suporte (nível 3) é a internet, o *Youtube*, precisamente. O texto-enunciado (nível 2) é o vídeo, com duração de 11 minutos e 37 segundos, constituído de figuras-signos (nível 1) escolhidas por nós. Elegemos os personagens protagonistas Maria Fernanda e Rose. Colocamos as cores em contraste, entre o colorido das cenas do quarto de Maria Fernanda e o preto e branco dos desenhos dos alunos da professora Rose. Utilizamos o GC intermediário, para marcar a divisão do vídeo em três atos, com citação de Mafessoli e Buckingham, e o GC final, que traz dados sobre a violência doméstica infantil no Brasil. Na sonoplastia, utilizamos como trilha sonora a música de estilo rock’n roll intitulada *Bulls on parade*, do grupo Rage against the machine, a fim de dar um ritmo agitado às cenas (ato 2), e a música *Nausicaä Requiem*⁸⁵ de Joe Hisaishi e *You know you’re right*, do grupo Nirvana, executadas ao piano, a fim de impor dramaticidade aos depoimentos, constituídos das frases oralizadas: “Eu quero ser a Isabella, ela aparece toda hora na televisão!”, “Mãe, não pode, pai não faz isso com filha” (ato 3). A seguir apresentamos o roteiro técnico de *Brincadeira de criança* em padrão profissional:

⁸⁵ *Requiem* é um cântico geralmente composto para um funeral, em homenagem à honra dos mortos.

título	<i>Brincadeira de criança</i>	tempo	Data de entrega
produto	Experimental	11'37"	20/09/2009
pesquisa	Docweb	roteiro	técnico

1

vídeo	tempo	tec	áudio
<u>GC: DOC.WEB APRESENTA</u>	00'00''	OFF	TRILHA SONORA DRAMÁTICA, MÚSICA <i>NAUSICAA REQUIEM</i> AO PIANO, DE JOE HISAISHI
Zoom in capa da Revista Veja, Edição 2088, 26 de novembro de 2008.	00'08''	OFF	TRILHA SONORA DRAMÁTICA, MÚSICA <i>NAUSICAA REQUIEM</i> AO PIANO, DE JOE HISAISHI
PM quarto de Maria Fernanda. Ela está brincando.	00'12''	OFF	VOCÊ GOSTA MAIS DE BRINCAR OU DE ASSISTIR TELEVISÃO?
PM Maria Fernanda de costas.		VIVO	PROVAVELMENTE OS DOIS, MAS O QUE EU FAÇO MAIS É ASSISTIR TV.
<u>GC: BRINCADEIRA DE CRIANÇA</u>	00'45''	OFF	TRILHA SONORA DRAMÁTICA, MÚSICA <i>NAUSICAA REQUIEM</i> AO PIANO, DE JOE HISAISHI
<u>GC: PRIMEIRO ATO: O FATO</u>	00'50''		SEM ÁUDIO
<u>GC: NA NOITE DO DIA 29 DE MARÇO DE 2008, UM SÁBADO, A MENINA ISABELLA NARDONI CAI DO SEXTO ANDAR SOBRE O GRAMADO EM FRENTE AO PRÉDIO EM QUE PASSAVA O FINAL DE SEMANA COM O PAI A MADRASTA. ELA É SOCORRIDA, MAS MORRE POUCO DEPOIS.</u>	00'57''		SEM ÁUDIO
<u>GC: COMEÇA, ENTÃO, UMA INVESTIGAÇÃO QUE APONTA O PAI, ALEXANDRE NARDONI, E A MADRASTA, ANNA CAROLINA JATOBÁ, COMO OS PRINCIPAIS SUSPEITOS. COMEÇA TAMBÉM UMA DAS MAIORES COBERTURAS JORNALÍSTICAS DOS ÚLTIMOS TEMPOS NO PAÍS. UMA TRAGÉDIA. UM SHOW.</u>	01'08''		SEM ÁUDIO
<u>GC: SEGUNDO ATO: O TEATRO</u>	01'22''		SEM ÁUDIO

	título <i>Brincadeira de criança</i>	tempo	Data de entrega
	produto Experimental	11'37"	20/09/2009
	pesquisa Docweb	roteiro técnico	

2

vídeo	tempo	tec	áudio
PM Alexandre Nardoni e policiais	01'26''	OFF	TRILHA SONORA, <i>BULLS ON PARADE</i> , DO GRUPO RAGE AGAINST THE MACHINE
PM Anna Carolina Jatobá e policiais	01'27''	OFF	TRILHA SONORA, <i>BULLS ON PARADE</i> , DO GRUPO RAGE AGAINST THE MACHINE
<i>Top-table</i> capa da Revista Veja, Edição 2057, 23 de abril de 2008.	01'28''	OFF	TRILHA SONORA, <i>BULLS ON PARADE</i> , DO GRUPO RAGE AGAINST THE MACHINE
PD boneca representando Isabela, usada na simulação	01'29''	OFF	TRILHA SONORA, <i>BULLS ON PARADE</i> , DO GRUPO RAGE AGAINST THE MACHINE
PG população manifestando-se em relação ao caso nas ruas.	01'29''	OFF	TRILHA SONORA, <i>BULLS ON PARADE</i> , DO GRUPO RAGE AGAINST THE MACHINE
PM carro de policia levando os acusados, cercados por manifestantes.	01'30''	OFF	TRILHA SONORA, <i>BULLS ON PARADE</i> , DO GRUPO RAGE AGAINST THE MACHINE
PM Alexandre Nardoni próximo ao carro de policia, cercado por manifestantes.	01'31''	OFF	TRILHA SONORA, <i>BULLS ON PARADE</i> , DO GRUPO RAGE AGAINST THE MACHINE
PM Ana Carolina de Oliveira, a mãe, cercada por objetos em homenagem a menina Isabella	01'32''	OFF	TRILHA SONORA, <i>BULLS ON PARADE</i> , DO GRUPO RAGE AGAINST THE MACHINE
<i>Top-table</i> da página do Orkut: LUTO Isabella Oliveira Nardoni	01'32''	OFF	TRILHA SONORA, <i>BULLS ON PARADE</i> , DO GRUPO RAGE AGAINST THE MACHINE
<i>Top-table</i> da página do Orkut: Alexandre Nardoni, o assassino	01'33''	OFF	TRILHA SONORA, <i>BULLS ON PARADE</i> , DO GRUPO RAGE AGAINST THE MACHINE
<i>Top-table</i> da página do Orkut: Alexandre Nardoni, o assassino	01'34''	OFF	TRILHA SONORA, <i>BULLS ON PARADE</i> , DO GRUPO RAGE AGAINST THE MACHINE
<i>Top-table</i> da página do Orkut: Alexandre Nardoni, Monstro!!!	01'35''	OFF	TRILHA SONORA, <i>BULLS ON PARADE</i> , DO GRUPO RAGE AGAINST THE MACHINE
PM estúdio Rede Globo	01'36''	VIVO	Caso Isabela
PM estúdio Rede Record	01'37''	VIVO	Caso Isabela
PM estúdio Band	01'38''	VIVO	Caso Isabela
PM estúdio TV Gazeta	01'39''	VIVO	Caso Isabela

título	<i>Brincadeira de criança</i>	tempo	11'37"	Data de entrega	20/09/2009
produto	Experimental				
pesquisa	Docweb	roteiro	técnico		

3

vídeo	tempo	tec	áudio
PM estúdio Rede Globo	01'40''	VIVO	Caso Isabela
PM estúdio Rede Globo	01'41''	VIVO	Caso Isabela
PD boneca usada na reconstituição do caso	01'42''	OFF	CASO ISABELA (CID MOREIRA)
PM estúdio da Band	01'44''	VIVO	AS IMAGENS DE ISABELA NARDONI POUCAS HORAS ANTES DE MORRER
PG Isabela com o pai e a madrasta com carrinho de compras no supermercado	01'49''	OFF	ESTAS SÃO AS ÚLTIMAS IMAGENS DE ISABELA NARDONI AINDA COM VIDA. ELA ESTÁ EM UM SUPERMERCADO EM GARULHOS, NA GRANDE SÃO PAULO, POUCAS HORAS ANTES DE MORRER.
PG movimentação em frente prédio em que estavam Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá a espera de decisões judiciais.	02'01''	OFF	SÃO FOTÓGRAFOS, CINEGRAFISTAS, ESPALHADOS POR TODOS OS LUGARES, DO ALTO DOS PRÉDIOS, NA RUA, NAS LATERIAS, TODO MUNDO QUERENDO BUSCAR UMA IMAGEM DIFERENTE DO CASAL.
PG movimentação em frente prédio em que estavam Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá a espera de decisões judiciais.	02'15''	OFF	A MOVIMENTAÇÃO FOI INTENSA EM FRENTE AO PRÉDIO EM QUE ESTAVAM HOSPEDADOS ALEXANDRE NARDONI E ANNA CAROLINA JATOBÁ. JORNALISTAS E CURIOSOS AGUARDAVAM A SAÍDA DO PAI E DA MADRASTA DA MENINA ISABELA
PM população pulando.	02'24''	OFF	POPULARES PROTESTAVAM PEDINDO JUSTIÇA.
PM carro de polícia saindo com os acusados em meio a corredor de curiosos.	02'26''	OFF	NA SAÍDA, PROTESTOS DE CURIOSOS.
<i>Close-up</i> Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá.	02'35''	OFF	É O MESMO OLHAR. PARECE QUE SÃO PORTADORES, AÍ JÁ É UMA INTERPRETAÇÃO MINHA (ANA MARIA BRAGA), ABSOLUTAMENTE FORA DE QUESTÃO, MAS PRA MIM PARECE SER UM OLHAR QUE TEM O MESMO SEGREDO, TEM A MESMA PROPOSITURA COM RELAÇÃO A PRA ONDE SE VAI.

titulo	<i>Brincadeira de criança</i>	tempo	11'37"	Data de entrega	20/09/2009
produto	Experimental				
pesquisa	Docweb	roteiro	técnico		

4

vídeo	tempo	tec	áudio
PM estúdio Rede Globo	02'54''	VIVO	A IMAGEM QUE MAIS ME IMPRESSIONOU ATÉ AGORA FOI ESSA.
Animação em 3D: reconstituição do caso.	02'59''	OFF	EM SEGUIDA, NA VERSÃO DA POLÍCIA, ANNA JATOBÁ SE APROXIMA DA MENINDA, APERTA O PESCOÇO DELA E PROVOCA ASFIXIA, NA FOTO FEITA PELOS PERITOS AS MARCAS DA ESGANADURA. AINDA SOBRE A CAMA, OS PERITOS ENCONTRAM UMA SEQUÊNCIA DE PASSOS E DE MANCHAS DE SANGUE, DE ACORDO COM A POLÍCIA, O PAI ENTÃO JOGA A MENINA. NO PARAPEITO DA JANELA, MAIS SANGUE. NA FACHADA DO PRÉDIO, OS RASTROS DEIXADOS PELA MÃO DE ISABELLA.
PM carro com jornalista da Rede Globo e Ana Carolina Oliveira na rua do crime	03'31''	OFF	A NOSSO CONVITE, ANA CAROLINA OLIVEIRA ACEITA FAZER PELA PRIMEIRA VEZ O TRAJETO DRAMÁTICO DAQUELA NOITE.
PM jornalista e Ana Carolina Oliveira	03'38''	VIVO	A GENTE ESTÁ AQUI HÁ UNS CINCO MINUTOS, PARADOS BEM NA ESQUINA DA RUA DO PRÉDIO, E EU SINTO QUE VOCÊ NÃO ESTÁ PASSANDO BEM, NÉ? ISSO TE TRAZ UMA ANGÚSTIA MUITO GRANDE, NÉ?
<i>Close-up</i> Ana Carolina Oliveira	03'52''	VIVO	MUITO, EU NÃO CONSIGO NEM OLHAR PARA ESSA RUA.
<i>Super close-up</i> Ana Carolina Oliveira (aos prantos)	03'55''	VIVO	NÃO QUERO FAZER ISSO, EU NÃO CONSIGO ENTRAR NESSA RUA, EU NÃO CONSIGO ENTRAR NAQUELE PRÉDIO.
PD camiseta Ana Carolina Oliveira, com foto de Isabella Nardoni	04'01''	OFF	E ANA CAROLINA DE OLIVEIRA TEM UM DESAFIO MUITO GRANDE PRA 2009.
PM estúdio Band	04'06''	VIVO	QUE É RECONSTRUIR SUA VIDA, SUA ALMA (BRITO JÚNIOR).
PM Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá	04'10''	VIVO	POSSO TE CHAMAR DE MAMÃE? (ALEXANDRE NARDONI)

título	<i>Brincadeira de criança</i>	tempo	11'37"	Data de entrega	20/09/2009
produto	Experimental				
pesquisa	Docweb	roteiro	técnico		

5

vídeo	tempo	tec	áudio
PM Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá e PM comentarista Rede TV (tela dividida)	04'15''	VIVO	VOLTA, VOLTA QUE AÍ, NESSE "PODE CHAMAR DE MAMÃE?" (COMENTARISTA)
PM Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá e PM comentarista Rede TV (tela dividida)	4'20''	OFF	VOLTA, VOLTA. (SONIA ABRÃO)
PM Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá e PM comentarista Rede TV (tela dividida)	4'21''	VIVO	PROVAVELMETE É UMA INVENÇÃO... (COMENTARISTA)
PM Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá e PM comentarista Rede TV (tela dividida)	4'23''	OFF	ELE TÁ SORRINDO PRA ELA... (SONIA ABRÃO)
PM Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá	4'26''	OFF	PRIMEIRO, ELA NÃO OLHA PRA ELE...O SORRISO, O SORRISO É UM SORRISO FINGIDO. AGORA ELE VAI VOLTAR E VAI OLHAR PRA CIMA E PRA DIREITA NA HORA DO "PODE CHAMAR DE MAMÃE?", E O MENTIROSO, NÃO ESTOU DIZENDO QUE ELE SEJA MENTIROSO... (COMENTARISTA)
PM Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá	4'40''	OFF	VOCÊ ESTÁ FALANDO DA CARACTERÍSTICA DE UM MENTIROSO (SONIA ABRÃO)
PM Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá e PM comentarista Rede TV (tela dividida)	4'42''	VIVO	NA HORA QUE ELE MENTE, ELE É INSEGURO (COMENTARISTA).
PM jornalista Rede Globo	4'46''	VIVO	NAS DECLARAÇÕES DE TRINTA E CINCO MINUTOS QUE FORAM AO AR NO FANTÁSTICO, O CASAL SEMPRE DESCARTOU AS CONCLUSÕES DA PERÍCIA, COM NEGATIVAS GENÉRICAS. ELES APARENTAM ESTAR EMOCIONADOS, E FAZEM QUESTÃO DE DIZER O TEMPO INTEIRO QUE TINHAM UMA VIDA FAMILIAR HARMONIOSA.
PM Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá e PM comentarista	5'02''	VIVO	O CHORO DELE, TANTO COMO O CHORO DELA, SÃO CHOROS FINGIDOS.

titulo	<i>Brincadeira de criança</i>	tempo	11'37"	Data de entrega	20/09/2009
produto	Experimental				
pesquisa	Docweb	roteiro	técnico		

6

vídeo	tempo	tec	áudio
Rede TV (tela dividida)			(COMENTARISTA)
PM Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá e PM comentarista Rede TV (tela dividida)	5'10''	OFF	O DELA TAMBÉM VOCÊ ACHA? (SONIA ABRÃO)
PM Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá e PM comentarista Rede TV (tela dividida)	5'11''	VIVO	EM ALGUNS MOMENTOS SIM. (COMENTARISTA)
<i>Close-up</i> Ana Carolina de Oliveira	5'13''	VIVO	E ELA TAVA COM A LÍNGUA PRA FORA, COM A LINGUINHA PRA FORA ASSIM, E EU NÃO SABIA POR QUÊ. VOCÊ NÃO PENSA, EU NÃO PENSEI NA HORA, ASSIM NA CONSEQUÊNCIA. A MINHA MÃE AINDA CUIDOU DELA TODA.
<i>Close-up</i> jornalista da Rede Globo	5'34''	VIVO	SOM AMBIENTE
PG jornalista consolando entrevistada	5'35''	VIVO	SOM AMBIENTE, CHORO DA ENTREVISTADA.
<u>GC: TERCEIRO ATO A NARRATIVA</u>	5'39''		SEM ÁUDIO
PG bairro onde Maria Fernanda mora com sua mãe, em Carapicuíba, São Paulo.	5'42''	OFF	TRILHA SONORA DRAMÁTICA, MÚSICA <i>NAUSICAA REQUIEM</i> AO PIANO, DE JOE HISAISHI
<i>Close-up</i> Maria Fernanda	5'48''	VIVO	EU LEMBRO QUE A ISABELA FOI JOGADA DE UM PRÉDIO, SÓ QUE EU NÃO LEMBRO O ANDAR QUE ELA FOI JOGADA. ELA CAIU DE UM PRÉDIO, NUM LUGAR QUE PARECIA QUE TINHA UMA PLANTA. AÍ PARECIA QUE ALGUMAS PESSOAS FORAM LÁ NÃO SEI FAZER O QUÊ, OLHAR O LUGAR QUE ISABELA CAIU, NÃO SEI FAZER O QUÊ, MAS ELES FICARAM OLHANDO O LUGAR QUE A ISABELA CAIU. E AÍ, NO CASO ISABELA, EU LEMBRO QUE A MADRASTA DELA E O PAI DELA FORAM ACUSADOS DE TER JOGADO ELA.

título	<i>Brincadeira de criança</i>	tempo	11'37"	Data de entrega	20/09/2009
produto	Experimental				
pesquisa	Docweb	roteiro	técnico		

7

vídeo	tempo	tec	áudio
<u>GC: TODO O ASPECTO CONTRADITÓRIO DA VIOLÊNCIA - SEU ASPECTO INFERNAL, DEMONÍACO, REMETE A UMA SIMBIOSE DE FORÇAS, DE ENERGIAS QUE CRIAM OU RENOVAM A ESTRUTURA SOCIAL. MAFFESOLI.</u>	6'24"	OFF	TRILHA SONORA DRAMÁTICA, <i>YOU KNOW YOU'RE RIGHT</i> , DO GRUPO NIRVANA.
<i>Close-up</i> Rose Silva de Almeida	6'37"	VIVO	O EPISÓDIO DA ISABELA NARDONI, TODOS COMENTAVAM MUITO NA ESCOLA, ENFIM, ERA IMPOSSÍVEL NENHUMA FAMÍLIA COMENTAR JÁ QUE A MÍDIA INSISTIU TANTO, NÃO HAVIA COMO NÃO FALAR DO ASSUNTO. É CURIOSO COMO AS CRIANÇAS SEMPRE TRAZEM DE CASA INFORMAÇÕES SOBRE AS NOTÍCIAS QUE ESTAVAM OCORRENDO E AS COISAS ACONTECIAM SEMPRE DE FORMA MUITO NATURAL. MAIS RECENTEMENTE, AS CRIANÇAS COM QUEM EU CONVIVI, NESSA FAIXA DE IDADE, ENTRE QUATRO E SEIS ANOS, COMEÇARAM A REPRODUZIR AS IMAGENS, E ERA NOTÁVEL PORQUE VÁRIOS CANAIS DE TV EXIBIRAM SIMULAÇÕES, RECONSTITUIÇÕES, DE COMO PODERIA TER OCORRIDO O CRIME.
PM jornalista Rede Globo	7'32"	OFF	VÁRIAS DESSAS SIMULAÇÕES OCORRIAM NA FORMA DE DESENHOS, OU DE ANIMAÇÕES FEITAS NO COMPUTADOR.
PM perito	7'36"	OFF	MAS, IMAGENS DE JORNAL TAMBÉM.
PM perito na janela onde Isabela foi jogada	7'39"	OFF	GERALMENTE ERAM DESENHOS.
PG curiosos, acompanhando os peritos	7'42"	OFF	E O QUE ACONTECIA...
PM policiais, PM prédio, PM policial, PM grupo de investigação	7'44"	OFF	AS CRIANÇAS COSTUMAVAM DESENHAR A ISABELA NARDONI.

título	<i>Brincadeira de criança</i>	tempo	11'37"	Data de entrega	20/09/2009
produto	Experimental				
pesquisa	Docweb	roteiro	técnico		

8

vídeo	tempo	tec	áudio
PM grupo de investigação no prédio onde Isabella foi jogada	7'49''	OFF	COSTUMAVAM A FAZER DESENHOS DE PRÉDIO, COMEÇAVAM A SE MANIFESTAR.
PG janela em que Isabella foi jogada.	7'56''	OFF	AS QUE NÃO PODIAM ESCREVER, QUE NÃO SABIAM ESCREVER, SE MANIFESTAVAM DESSA FORMA. (ROSE)
PG janela	7'59''	OFF	TRILHA SONORA DRAMÁTICA, <i>YOU KNOW YOU'RE RIGHT</i> , DO GRUPO NIRVANA.
PD boneca simulando Isabella na janela	8'03''	OFF	EU ASSISTI O CASO DA ISABELA, AÍ EU FALEI ASSIM PRA MINHA MÃE: MÃE EU QUE...É QUE EU GOSTAVA MUITO DE APARECER NA TELEVISÃO, EU QUERIA TANTO APARECER NA TELEVISÃO, QUE EU FALEI ASSIM PRA MINHA MÃE, MÃE, EU, MÃE, EU QUERO SER ESSA MENINHA AÍ, QUE ELA PASSA TANTO NA TELEVISÃO. EU QUERIA SER A ISABELA PRA APARECER TODA HORA NA TELEVISÃO, PORQUE ELA APARECE TODA HORA ESSE CASO. (MARIA FERNANDA)
<i>Close-up</i> Rose	8'30''	VIVO	MAS OS DESENHOS QUASE SEMPRE NÃO ERAM MUITO COLORIDOS.
<i>Top-table</i> desenhos das crianças	8'35''	OFF	E EMBORA ELAS QUISESSEM SE MANIFESTAR, QUISESSEM SE EXPRESSAR, ELAS NÃO SE SENTIAM MUITO À VONTADE, ASSIM.
<u>GC: AS CRIANÇAS MOSTRAM A ESTAR MAIS APTAS A LIDAREM COM OS GÊNEROS FICCIONAIS, EM SABER QUE A CENA VEICULA É DE MENTIRA, POR MAIS ASSUSTADORA QUE ELA POSSA PARECER. DAVID BUCHINGHAM.</u>	8'44''	OFF	TRILHA SONORA DRAMÁTICA, <i>YOU KNOW YOU'RE RIGHT</i> , DO GRUPO NIRVANA.
<i>Close-up</i> Rose	9'02''	VIVO	HAVIA SEMPRE A PREOCUPAÇÃO DE COMO LIDAR COM O ASSUNTO, DE COMO

título	<i>Brincadeira de criança</i>	tempo	Data de entrega
produto	Experimental	11'37"	20/09/2009
pesquisa	Docweb	roteiro	técnico

9

vídeo	tempo	tec	áudio
			TRABALHAR ISSO EM SALA DE AULA, PARA QUE A POLÊMICA FOSSE BEM DISTRIBUÍDA AO LONGO DA MATÉRIA DE LÍNGUA PORTUGUESA. COMO FAZER COM QUE ISSO MELHORASSE A EDUCAÇÃO DOS ALUNOS, A MANEIRA COMO ELES ENCARAM AS REPORTAGENS, ENTENDER O QUE É TENDÊNCIA, ENTENDER O QUE É EXAGERO, O QUE É SENSACIONALISMO. E AS COISAS ÀS VEZES ACONTECIAM NATURALMENTE. É COMUM OS ALUNOS COMPARAREM COM A COISA MAIS AGRESSIVA QUE ELES TÊM VISTO RECENTEMENTE NA MÍDIA. NA ÉPOCA, UMA PROFESSORA, DA ESCOLA EM QUE EU TRABALHO, DANDO AULA NUMA SALA DE QUINTA SÉRIE, ELA SE EXALTOU, FICOU NERVOSA PORQUE OS ALUNOS NÃO PRESTAVAM ATENÇÃO, E OS ALUNOS IMEDIATAMENTE FALARAM, PROFESSORA, VOCÊ ESTÁ PARECENDO A ANA CAROLINA JATOBÁ, DISSERAM QUE ELA PARECIA FISICAMENTE E QUE O OLHAR DELA ERA O OLHAR DE UMA PESSOA AGRESSIVA. E, CURIOSAMENTE, ESSA MESMA PROFESSORA QUE DÁ AULA NA REDE PARTICULAR DE ENSINO SOUBE DE CASOS EM QUE PROFESSORES AO FICAREM ALTERADOS COM OS ALUNOS INDISCIPLINADOS, CHEGARAM ASSIM, PROFESSORES CHEGARAM A JUSTIFICAR, TÁ VENDENDO, OLHA O COMPORTAMENTO DE VOCÊS, É POR ISSO QUE TEM ALEXANDRE NARDONI NO MUNDO.
<u>GC: OS PAIS SÃO OS PRINCIPAIS AGRESSORES CONTRA CRIANÇAS E ADOLESCENTES.</u>	10'25''		SEM ÁUDIO
<u>GC: DADOS DO LABORATÓRIO DE ESTUDOS DA CRIANÇA DA USP, DE 2007, RELATAM 159.754 CASOS DE VIOLÊNCIA DOMÉSTICA NO BRASIL.</u>	10'30''		SEM ÁUDIO

título	<i>Brincadeira de criança</i>	tempo	11'37'	Data de entrega	20/09/2009
produto	Experimental				
pesquisa	Docweb	roteiro	técnico		

10

vídeo	tempo	tec	áudio
<u>GC: APENAS 10% DOS CASOS DE ABUSO E VIOLÊNCIA INFANTIL SÃO DENUNCIADOS.</u>	10'38''		SEM ÁUDIO
<u>Close-up Maria Fernanda</u>	10'43''	VIVO	BOM, MINHA MÃE FALOU ASSIM, FILHA TOMA CUIDADO, TOMA CUIDADO PRA NÃO ACONTECER ISSO COM VOCÊ. SE ALGUÉM TOCAR EM VOCÊ, OLHA, PRESTA ATENÇÃO FILHA. E EU NÃO DORMIA DIREITO MESMO, ATÉ DAVA PRA VER.
<u>Close-up Rose</u>	11'00''	VIVO	EU TENHO UMA SOBRINHA, DE SEIS ANOS, QUE NA ÉPOCA TINHA CINCO ANOS, E NA ÉPOCA FICOU BASTANTE ATENTA AO QUE APARECIA NA TELEVISÃO. E ELA COMENTAVA COM A MÃE, QUE É MINHA IRMÃ, ELA FALAVA ASSIM, MÃE, NÃO PODE, PAI NÃO FAZ ISSO COM FILHA.
<u>Super close-up Maria Fernanda, abraçando sua boneca</u>	11'20''	OFF	TRILHA SONORA DRAMÁTICA, MÚSICA <i>NAUSICAA REQUIEM</i> AO PIANO, DE JOE HISAISHI
<u>PM Maria Fernanda (sem mostrar o rosto), sentada no sofá com seus brinquedos.</u>	11'25''	OFF	TRILHA SONORA DRAMÁTICA, <i>MUSICA REQUIEM</i> AO PIANO, DE JOE HISAISHI
<u>GC: DOS 54. 889 CASOS DE AGRESSÃO 242 SÃO DENÚNCIAS DE VIOLÊNCIA COM MORTE DE CRIANÇA.</u>	11'29''	OFF	TRILHA SONORA DRAMÁTICA, MÚSICA <i>NAUSICAA REQUIEM</i> AO PIANO, DE JOE HISAISHI
<u>GC: A MÍDIA CONCENTROU-SE APENAS NA APURAÇÃO DE UM.</u>	11'33''	OFF	TRILHA SONORA DRAMÁTICA, MÚSICA <i>NAUSICAA REQUIEM</i> AO PIANO, DE JOE HISAISHI

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desta pesquisa, nosso trajeto de análise permite tecer algumas considerações sobre a potencialidade que nosso objeto inaugura, tanto no próprio gênero doc, quanto decorrente do suporte web.

HayMotivo é um texto coletivo, polifônico, ao dar a palavra a 33 diretores/produtores num só projeto. É uma produção autofinanciada, uma vez que seus diretores/produtores não tiveram apoio financeiro algum para produzir seus vídeos. É um texto engajado, mas, sobretudo independente, ao dar voz aos intelectuais e permitir que se expressem de forma livre e sem censura. É um projeto original, inédito na história do audiovisual, ou pelo menos desconhecemos qualquer documentário (ou filme de ficção) produzido simultaneamente por tantos diretores diferentes.

Denunciar os problemas da realidade, decorrentes da injustiça social em uma sociedade globalizada, é o sonho da maioria dos intelectuais engajados e de muitos documentaristas do Brasil, da América Latina e do mundo. Promover a mudança! Hoje em dia, esse sonho não é utopia. *HayMotivo.com* demonstra como os intelectuais têm agora na internet um *objeto-suporte* poderoso para exercitar a crítica social. Com iniciativa e determinação, é possível reunir forças para denunciar os problemas de uma sociedade. O acesso facilitado aos meios de produção, já que hoje os equipamentos de filmagem têm custo mais baixo em relação a décadas passadas, e a fácil disseminação de conteúdo (como um vírus) oferecida pela internet garantem tanto a produção da denúncia quanto a sua divulgação instantânea e abrangente.

HayMotivo é um texto político, mas sobretudo criativo, que torna evidente o potencial da produção audiovisual alternativa para alterar o destino político de um país, a Espanha contemporânea. Para realizar uma *prática* edificante, necessária e indispensável, proporcionando um exercício consciente de cidadania, esse grupo de diretores/produtores “aceita o conflito como base da comunicação”, conforme aponta Vilches (2003, p. 146), saindo do consenso, do lugar comum, da “informação oficial”, para apresentar todos os motivos passíveis de crítica na sociedade espanhola. *HayMotivo* remonta uma função básica da comunicação e dos meios de comunicação: informar com qualidade e gerar debate social. Dessa forma, *HayMotivo* é um convite à participação em uma *forma de vida* crítica e não alienada.

A particularização dos subtemas, o tratamento artístico da pauta e a variação de estilo autoral tornam o documentário *HayMotivo* um produto midiático instigante, agregado de valor artístico. A duração de cada vídeo (em média três minutos), uma “exigência” do ambiente web, garante a participação igualitária de seus diretores/produtores, reafirmando a internet como único espaço essencialmente democrático dos meios de comunicação. Embora a materialidade da internet seja discutível (como discorreremos no Capítulo 2), esse *objeto-suporte* virtual exige mudanças que apontam novas *práticas* e *estratégias* de produção e recepção de conteúdo audiovisual, questões que *HayMotivo.com* soube empregar com desenvoltura.

Na aplicação do percurso gerativo da expressão (Fontanille), demonstramos que *HayMotivo* apresenta as *práticas* da *combinação*, *depoimento*, *colagem* e *monólogo*, dentre outras, para comunicar de modo eficiente o conteúdo crítico articulado por formas que atraem o internauta/telespectador, ao explorar os diversos recursos técnicos e artísticos disponíveis para a produção em ambiente web. Por esse motivo, consideramos que a internet afeta de modo contundente as propriedades sensíveis e materiais dos níveis anteriores (*figuras-signo*, *texto-enunciado*), como dos posteriores (*práticas*, *estratégias* e *formas de vida*) de *HayMotivo*, analisado em perspectiva englobante. Assim, as práticas de *HayMotivo* pertencem a outras artes, como a literatura, o cinema de ficção, o teatro e as artes plásticas. Todas com a finalidade de suscitar a atenção de seu público-alvo.

No nível técnico (ou da expressão), a não-sincronia entre áudio e visual, a utilização alternada de áudio (narração em *off* ou som ambiente) em oposição ao silêncio, a montagem a partir de imagens de arquivo e as tomadas em planos contrastantes, somadas à utilização de figuras retóricas no nível artístico, constroem o que ousamos chamar de *sintaxe concessiva*, uma forma de confundir o espectador pelo inusitado, pelo estranhamento, tão caro à literatura. Uma forma infalível de captar a atenção, instigar a curiosidade e seduzir o espectador. A análise dos quatro vídeos (Capítulo 3) demonstrou essa construção concessiva, considerada a mais “preciosa” na gramática tensiva, por ser mais viva, elevada e intensa (DINIZ, 2008, p. 132).

A concessão, quando aplicada na construção de vídeos para a internet, requer riqueza de repertório e capacidade de síntese do diretor/produtor. Nos vídeos de *HayMotivo.com* o internauta encontrará um produto audiovisual complexo, elevado, sofisticado, que incita a reflexão, e , ao mesmo tempo, extremamente conciso e condensado, características exigidas pelo formato *Youtube*, o site hospedeiro no qual *HayMotivo.com* se propagou velozmente.

Os vídeos de *HayMotivo* surpreendem o espectador. Suas informações representam o contraponto (o oposto ou o conflito) das informações noticiadas nos veículos de comunicação de massa. Representam a outra voz, a voz que desconstrói o instituído. Assim, informações inusitadas passam ao domínio público. Essa possibilidade de intervenção só é possível na internet, onde essas denúncias são independentes, livres de censura e permanecem vivas e instantâneas, com a disseminação rápida da informação.

Na passagem da teoria à prática, realizamos um vídeo experimental, intitulado *Brincadeira de criança*. Na impossibilidade de um projeto mais ousado, como foi *HayMotivo.com*, procuramos aplicar alguns recursos identificados nas análises, sobretudo aqueles apresentados no Quadro de Categorias (Capítulo 4), quando da produção de nosso docweb. Dentre os recursos mais instigantes utilizados em *Brincadeira de criança*, apontamos a não-sincronia entre áudio e visual, a utilização de imagens de arquivo, a alternância entre som ambiente e silêncio e trilha sonora eufórica e disfórica, as figuras retóricas da anáfora, oxímoro, ironia, gradação e principalmente a concessão.

A concessão é o recurso artístico mais precioso de nosso vídeo, estabelecido na fala da menina: “Eu quero ser a Isabela, ela aparece toda hora na televisão!” O anseio da menina é perturbador, pois está construído na concessão e foi decisivo na escolha de nossa pauta, a motivação para apurarmos os fatos. No vídeo, tentamos construir a concessão. A criança, aparentemente bem educada e instruída, surpreende o internauta/telespectador ao desejar ser a menina morta. O contraste entre a fala da menina e as imagens de reconstituição do fato garante certa intensidade e ritmo ao vídeo.

No plano do conteúdo, *Brincadeira de criança* faz uma crítica à mídia brasileira, com ênfase no Caso Nardoni. Representa nossa denúncia ao tratamento midiático concedido ao fato e que levou a garota ao desejo de ser Isabela. A denúncia que fazemos em nosso vídeo não pretende sugerir uma censura aos meios de comunicação de massa, ao contrário, nossa intenção é instigar a reflexão, o debate a respeito do poder da mídia sobre a criança, um ser em formação; o debate sobre a necessidade ou não do controle social de conteúdo, a classificação indicativa dos programas conforme a faixa etária; sobre a responsabilidade dos pais em permitir qualquer conteúdo às crianças; sobre o fazer-jornalístico responsável, preocupado com os efeitos do que é dito e representado, sobretudo na TV, dentre outras mídias.

Para publicar esse vídeo no *Youtube.com*, tivemos que dividi-lo em três partes, ratificando a necessidade de concisão para a produção de conteúdo para o ambiente web. A

divisão de nosso docweb em três atos (cada um de aproximadamente 3 minutos) permitiu gerar três endereços de vídeo independentes.

Ao realizar um trabalho teórico e prático, acreditamos que nossa pesquisa possa contribuir efetivamente para os estudos comunicacionais e de ciências da linguagem. Nesse sentido, destacamos nosso referencial teórico, a semiótica francesa, que mais uma vez se mostrou uma metodologia lógica e clara para a análise de objeto de pesquisa audiovisual, sempre tão complexo, afastando-nos de uma leitura “intuitiva” e vinculada ao senso comum. Isso porque, como aponta Bevidas (2006, p. 19) em seus estudos sobre semiótica e cinema, por um longo período os críticos e teóricos do cinema não problematizaram a linguagem cinematográfica de forma aguda e sistemática, como o faz a semiótica.

Haymotivo.com é um projeto inusitado, criativo e importante, que evidencia o potencial da internet no quadro político. O resultado prático proporcionado pelo lançamento de *HayMotivo.com* no ambiente web foi a mudança no rumo das eleições de 2004, na Espanha: o partido da situação, o PP (de centro-direita) foi derrotado pelo partido de oposição, o PSOE (de centro-esquerda). Esse potencial da internet no quadro político vem ganhando força nas disputas eleitorais em compasso com o desenvolvimento das tecnologias de comunicação. Nas últimas eleições dos EUA (2008), por exemplo, os candidatos Barack Obama e John McCain utilizaram a internet como estratégia de campanha decisiva na corrida presidencial. A partir de sites, listas de email e do *Youtube*, desenvolveram novas maneiras de arrecadação de fundos e de abordagem do eleitor.

O potencial da internet é tão valioso que, recentemente, no dia 16 de setembro, o Senado Federal brasileiro aprovou o projeto PLC 141/ 09, que altera a Lei eleitoral, autorizando o uso da internet sem limitações nas eleições de 2010 no Brasil. Os candidatos poderão ter sites e blogs até 48 horas antes da votação, e quem por ventura se sentir ofendido terá direito de resposta, como prevê a legislação para outros meios de comunicação.

O potencial da internet já demonstrou sua eficiência na revitalização do próprio gênero documentário, que vem acusando importância crescente, jamais experimentada, na história do audiovisual brasileiro. Prova disso é o volume e a qualidade das produções e a consolidação de estudos críticos de documentários, em notável ascensão.

O gênero “renasceu”, ganhou fôlego, ao migrar para o ambiente web, esse espaço considerado utópico, numa sociedade onde os homens são “livres, capazes de se emancipar por eles mesmos”, conforme aponta Wolton (2003, p. 86). Só com essa liberdade a realização e divulgação de documentários críticos, engajados e ao mesmo tempo artísticos tornam-se

possíveis. Se não houvesse o ambiente web, *HayMotivo* não existiria, o que seria uma pena, pois a história da Espanha seria talvez outra. Não esqueçamos que o documentário, de fato, modificou a realidade política e o destino do país.

Considerando a ausência de censura e a fácil disseminação de conteúdo na web, seus diretores realizaram um documentário “verdadeiro” (jamais foram questionados os aspectos criticados), “necessário e legítimo”, com força estética e crítica que, segundo Almodóvar, funcionou como uma “patada a los genitales del partido que está en el poder”. Nesse “espaço de abertura, esse faroeste”, segundo Wolton, que representa o ambiente web, a liberdade reina poderosa. Toda vez que o homem adquire liberdade, inevitavelmente vem a pergunta: o que fazer com ela? Os cineastas de *HayMotivo* souberam o que fazer e, completa o mesmo autor: “é essencial que se preserve isso”.

Em uma sociedade de redes informacionais, sociais e comunicacionais, o documentário ressurge no suporte da web para formar, informar e provocar todos os internautas/telespectadores com apenas um clique, dispostos a mudar. Há motivos!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BEIVIDAS, Waldir. **Semióticas sincréticas: o cinema**. São Paulo: Edição particular em meio eletrônico, 2006. Disponível em:
<www.fflch.usp.br/dl/semiotica/downloads/down.html> Acesso em 08/09/2008.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral I**. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri. Campinas: Pontes, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BUCKINGHAM, David. **Imagens emocionantes, compreendendo as reações emocionais das crianças à televisão**. Londres: Manchester, 1996.
- CALVINO, Ítalo. **Se um viajante numa noite de inverno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.
- CAVALCANTI, Alberto. “Filme documentário”. In: **Jornalismo audiovisual: técnica do documentário**. Marques de Melo, José (Org). São Paulo: ECA-USP, 1972.
- COURTÉS, Joseph. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Coimbra: Almedina, 1979.
- COUTINHO, Eduardo. “La mirada en el documental y en la televisión”. In: **Cine Documental in América Latina**. Paranaguá, Paulo Antonio (Org.). Madri, Espanha: Cátedra, 2003, pp. 491-496.
- DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática**. Trad. Maria Angélica Marques Coutinho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.
- DINIZ, Maria Lúcia Vissotto Paiva. Entretien avec Claude Zilberberg (pp. 251-274). In: ABLADI, Driss; BADIR, Sémir (Orgs.). *Analytiques du sensible pour Claude Zilberberg*. Editions Lambert-Lucas, France, 2009.
- DINIZ, Maria Lúcia Vissotto Paiva. “Do fato ao acontecimento: tensividade em reportagem jornalística”. In: **Galaxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura**. São Paulo: PUC-SP, vol. 15, 2008.
- DINIZ, Maria Lúcia Vissotto Paiva. “Semiótica e Mídia e níveis de pertinência: a proposta de integração do GESCom”. In: **Semiótica e Mídia: textos, práticas, estratégias**. Diniz & Portela, Maria Lúcia Vissotto Paiva e Jean Cristtus (Orgs.). Bauru: Unesp/ FAAC, 2008, pp. 7-12. Texto integral em www.faac.unesp.br/pesquisa/gescom/html_gescom/biblioteca.htm

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

EL PAIS edição on-line **32 cineastas dan una visión crítica de la realidad española**. 06 de março de 2004. Disponível em:

http://www.comohacercine.com/articulo.php?id_art=596&id_cat=1 Acesso em 20/10/2008

EL PAIS edição on-line **Un grupo de cineastas presenta 'Hay motivo', 32 cortos críticos con la actuación del Gobierno**. 05 de março de 2004. Disponível em:

http://www.elpais.com/articulo/cultura/grupo/cineastas/presenta/Hay/motivo/32/cortos/critico/s/actuacion/Gobierno/elpepucul/20040305elpepucul_2/Tes. Acesso em 13/08/2008.

FIORIN & SAVIOLI, José Luiz e Francisco Platão. **Para entender o texto: leitura e redação**. São Paulo: Ática, 2003.

FLOCH, Jean Marie. **Petites mytologies de l'oeil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique**. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins, 1985.

FOLHA edição on-line **“33” traz novos horizontes aos documentários**. 10 de março de 2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42369.shtml>. Acesso em 10/08/2008.

FONTANILLE, J. Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização. *In: Semiótica e Mídia: textos, práticas, estratégias*. Diniz & Portela, Maria Lúcia Vissotto Paiva e Jean Cristtus (Orgs.). Bauru: Unesp/ FAAC, 2008, pp. 15-74. Texto integral em www.faac.unesp.br/pesquisa/gescom/html_gescom/biblioteca.htm

G1 **'Tropa de elite' já é o filme brasileiro mais visto do ano**. 12 de novembro de 2007. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL177924-7086,00-TROPA+DE+ELITE+JA+E+O+FILME+BRASILEIRO+MAIS+VISTO+DO+ANO.html>.

Acesso em 21/08/2009

G1 **Filme 'Wolverine' vaza na internet**. 04 de abril de 2009. Disponível em:

<http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL1068263-7086,00-FILME+WOLVERINE+VAZA+NA+INTERNET.html>. Acesso em 21/08/2009.

GRIERSON, John. **Grierson on Documentary**. London: Collins, 1946.

GREIMAS & COURTÉS, Algirdas Julien e Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

GREIMAS & COURTÉS, Algirdas Julien e Joseph. **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Paris: Hachette, 1979.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

- LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.
- LEÓN, Bienvenido. **El documental de divulgación científica**. Barcelona: Paidós, 1999.
- MAFESSOLI, Michel. **Dinâmica da violência**. São Paulo: Vértice, 1987.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. São Paulo: Papirus, 2005.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2005.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Análise do texto visual: a construção da imagem**. São Paulo: Contexto, 2007.
- PORTELA, Jean-Cristtus. “Semiótica Midiática e níveis de pertinências”. *In: Semiótica e Mídia: textos, práticas, estratégias*. Diniz & Portela, Maria Lúcia Vissotto Paiva e Jean Cristtus (Orgs.). Bauru: Unesp/ FAAC, 2008, pp. 93-108. Texto integral em www.faac.unesp.br/pesquisa/gescom/html_gescom/biblioteca.htm
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal, o que é mesmo Documentário?** São Paulo: Senac, 2008.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española. 22^a edición, Madrid: Espasa, 2001. Também disponível em: www.rae.es
- REVISTA Bravo. São Paulo: Editora Abril, 2008. ed.132.
- REVISTA Veja. São Paulo: Editora Abril, 2007. ed. 2030.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. **A expressão social dos filmes documentários no cinema silencioso brasileiro**. Brasília: Brasiliense, 1986.
- SEÑAS: Diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños. Universidad de Alcalá de Henares. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SQUIRRA, Sebastião Carlos de Morais. “A convergência tecnológica”. *In: Revista Famecos*. Porto Alegre: PUC-RS, vol. 27, 2005, pp. 79-85.
- SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Edunesp, 2004.
- VILCHES, Lorenzo. **A migração digital**. São Paulo: Loyola, 2003.
- WOLTON, Dominique. **Internet, e depois? Uma teoria crítica das novas mídias**. Trad: Isabel Crossetti. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- ZILBERBERG, Claude. **Elements de grammaire tensive**. Collection Nouveaux Actes Sémiotiques Limoges, France: Unilim, 2006.