

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL - HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

ISABELA ZAMBONI MOSCHIN

**AS MULHERES JORNALISTAS RETRATADAS PELO CINEMA: UMA
ANÁLISE DOS ASPECTOS DISCURSIVOS**

BAURU / SP
2012

Isabela Zamboni Moschin

AS MULHERES JORNALISTAS RETRATADAS PELO CINEMA: UMA ANÁLISE DOS ASPECTOS DISCURSIVOS

Monografia apresentada à Faculdade de
Arquitetura, Artes e Comunicação - UNESP,
para obtenção do título de graduação em
Comunicação Social – Habilitação em
Jornalismo - sob a orientação da Prof^a Dr^a
Maria Angélica Seabra Rodrigues Martins

BAURU / SP
2012

Isabela Zamboni Moschin

AS MULHERES JORNALISTAS RETRATADAS PELO CINEMA: UMA ANÁLISE DOS ASPECTOS DISCURSIVOS

Monografia apresentada à Faculdade de
Arquitetura, Artes e Comunicação – UNESP,
para obtenção do título de graduação em
Comunicação Social – Habilitação em
Jornalismo.

Bauru, 7 de novembro de 2012

Banca Examinadora:

Profª Drª Maria Angélica Rodrigues Seabra Martins

UNESP – Universidade Estadual Paulista

Profª Drª Suely Maciel

UNESP – Universidade Estadual Paulista

Profª Ms. Lilian Martins

UNESP – Universidade Estadual Paulista

Bauru /SP
2012

RESUMO

O objetivo deste estudo é analisar como as mulheres jornalistas são retratadas pelo cinema europeu e norte-americano. A sétima arte constrói estereótipos e apresenta as jornalistas como mulheres que não medem esforços para atingir seus objetivos, ultrapassando até mesmo os limites éticos da profissão. Para comprovar essa tese, serão analisados quatro filmes: “Ausência de Malícia” (1981), “Tudo Vai Bem” (1972), “Um Sonho Sem Limites” (1995) e “O Diabo Veste Prada” (2006). Esses longas-metragens serão analisados com base na teoria semiótica greimasiana e na análise do discurso. Também serão observados os estudos dialógicos e polifônicos bakhtinianos, bem como a noção de intertextualidade, no sentido de se observar a incorporação de um elemento discursivo a outro, reconhecido à medida que o autor constrói a sua obra relacionando-a textos, imagens ou sons de obras de outros autores. Também serão utilizados estudos da linguagem cinematográfica para exemplificar os discursos difundidos pelos diretores de cada filme.

Palavras-chave: jornalismo, cinema, análise do discurso, intertextualidade, mulheres, semiótica

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
2. HISTÓRIA DO CINEMA	8
2.1 Crescimento econômico	10
2.2 Cinema europeu versus cinema norte-americano	11
2.3 A evolução do cinema europeu: as vanguardas europeias	11
2.3.1 Expressionismo Alemão	12
2.3.2 Impressionismo Francês	12
2.3.3 Surrealismo	13
2.3.4 Escola Soviética	14
2.4 Cinema moderno	15
2.4.1 Neorrealismo italiano	15
2.4.2 Nouvelle Vague Francesa	17
2.4.3 Novo cinema alemão	18
2.4.5 O cinema europeu contemporâneo	19
2.5 História do cinema norte-americano	20
2.5.1 O gênero western	20
2.5.2 A Era de Ouro	22
2.5.3 O estilo noir	23
2.5.4 As décadas de 50 e 60: censura e adaptação	24
2.6 O cinema norte-americano contemporâneo	27
2.6.1 Década de 1970 e a reestruturação de Hollywood	27
2.6.2 Os anos 1980 e a espetacularização dos filmes	28
2.6.3 Da década de 90 até a atualidade	30
3. LINGUAGEM DO CINEMA	32
3.1 Plano, enquadramento e movimento de câmera	32
3.2 O tempo e o espaço	36
3.3 O fenômeno sonoro	37
3.4 A imagem: fotografia, cenário e elementos particulares	39
3.5 A montagem	41
3.6 Símbolos, metáforas e outras figuras de linguagem	42
3.7 A narrativa no cinema	44

4. INDÚSTRIA CULTURAL	48
4.1 Contexto Histórico	49
4.2 Relações entre a Indústria Cultural e o cinema norte-americano	51
5. ANÁLISE DO DISCURSO	56
5.1A Teoria de Bakhtin e a noção de intertextualidade	57
5.2O que é ideologia?	60
5.3O texto	61
6. A SEMIÓTICA GREIMASIANA E OS PROCESSOS MANIPULATÓRIOS DO DISCURSO	62
7. TEORIA DE BAKHTIN NO CINEMA	64
7.1. A importância dos estudos de Bakhtin	65
8. ANÁLISE DOS FILMES	68
8.1 “Tudo Vai Bem”	68
8.1.1 Contexto Histórico	71
8.1.2.O grupo Dziga Vertov e o discurso político	73
8.1.3 A jornalista na visão de Godard	76
8.2 “Ausência de Malícia”	77
8.2.1 O interdiscurso em “Ausência de Malícia”	80
8.2.2 A mulher jornalista aos olhos de Hollywood	83
8.3 “Um Sonho Sem Limites”	86
8.3.1 A ideologia de Gus Van Sant e sua influência no discurso cinematográfico	87
8.3.2 O discurso de “Um Sonho Sem Limites”	89
8.3.3 Os interdiscursos utilizados na obra	92
8.4 “O Diabo Veste Prada”	95
8.4.1 Contexto Histórico	96
8.4.2. A teoria feminista e a mulher moderna	99
8.4.3 O silêncio como método discursivo	102
9.CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	107
FILMOGRAFIA	114

1. INTRODUÇÃO

O cinema retrata os profissionais da imprensa desde o começo do século XX. Na maioria dos filmes, os jornalistas são classificados como “vilões” ou “heróis”, em obras muito romaneadas e pouco realistas. É possível perceber que as mulheres são apontadas como vilãs, isto é, profissionais antiéticas e ambiciosas. Por quais motivos isso acontece? Por que os filmes, principalmente os hollywoodianos, insistem em mostrar as jornalistas como manipuladoras e desprovidas de vida social? O cinema pode ser considerado o meio de comunicação mais propagador de ideias e discursos que existe, levando em consideração o grande número de pessoas que consegue alcançar. Essas ideias propostas pela sétima arte influenciam diretamente na sociedade, especialmente no pensamento crítico e na assimilação de “verdades”.

Dessa forma, o objetivo deste estudo é comparar quatro filmes de décadas diferentes (sendo um deles tipicamente europeu) e analisar como o contexto histórico, a ideologia e o discurso de um diretor podem influenciar na criação de estereótipos, principalmente quando o assunto envolve categorias profissionais. Baseando-se nos estudos da linguagem fílmica, é possível perceber alguns elementos que comprovam a presença de discursos manipulatórios, que muitas vezes passam despercebidos pelo espectador. Portanto, antes de dar início à análise, é imperativo fornecer a metodologia e as bases lógicas para a construção do conteúdo.

A Análise do Discurso será utilizada para compreender a noção de interdiscurso e as condições de produção, além da ideologia que o diretor deixa transparecer. A partir disso, serão analisados os filmes “Ausência de Malícia” (1981), “Tudo Vai Bem” (1972), “Um Sonho Sem Limites” (1995) e “O Diabo Veste Prada” (2006). De acordo com a AD, o discurso de um indivíduo manifesta sua visão de mundo dentro de um contexto histórico-social e pode ser composto por outros discursos. Ou seja, um discurso nasce a partir de outro e aponta para outro: é transformador e até mesmo infinito.

No cinema, diferente da literatura, é possível observar os interdiscursos não somente nos textos, mas também nas imagens e no som (ou na ausência dele). Portanto, para compreender os discursos dos cineastas, também é necessário conhecer a linguagem do cinema. Analisando os processos técnicos utilizados pelo

diretor para a construção de um longa-metragem e o discurso que emprega, é possível entender sua ideologia e interpretar a mensagem que deseja transmitir ao público. Da mesma forma, é imperativo conhecer a trajetória do cinema norte-americano e europeu para averiguar o contexto histórico-social em que as obras estão inseridas.

Outro assunto relevante a ser abordado é a teoria da Indústria Cultural, proposta por Adorno e Horkheimer (1947). Os autores argumentam que os filmes tornaram-se produtos industriais, voltados apenas para o entretenimento, deixando de lado o principal objetivo da sétima arte: difundir o pensamento crítico e suscitar discussões a respeito da sociedade. Com base nesse conceito, é possível estipular as diferenças entre o cinema norte-americano e o europeu, além de avaliar a real importância dos filmes na contribuição do pensamento reflexivo.

Para encerrar, a conclusão do trabalho consiste em comparar os filmes analisados e apresentar subsídios para a construção de um discurso menos manipulatório e mais condizente com a realidade.

2. HISTÓRIA DO CINEMA

O cinema surgiu com a criação do cinematógrafo pelos irmãos Louis e Auguste Lumière em 1895. No entanto, os filmes são considerados continuações das lanternas mágicas, originárias do século XVII. Existem muitas dúvidas sobre o verdadeiro “criador” da imagem em movimento. De acordo com Costa (2006, p.19),

Sabe-se que os irmãos Lumière não foram os primeiros a fazer uma exibição de filmes pública e paga. Em 1º de novembro de 1895, dois meses antes da famosa apresentação do cinematógrafo Lumière no Grand Café, os irmãos Max e Emil Skladanowsky fizeram uma exibição de 15 minutos do bioscópio, seu sistema de projeção de filmes, num grande teatro de *vaudeville* em Berlim.

A verdade é que não houve apenas um descobridor do cinema. As diferentes invenções e aparatos criados foram evoluindo e se diversificando, até que o cinematógrafo dos irmãos Lumière se tornou o pioneiro para as inúmeras projeções e criações que fariam o cinema se tornar “a sétima arte”.

O design do cinematógrafo o tornou um objeto famoso e inovador. Era um aparelho versátil, pois era utilizado como câmera, copiadora e projetor. Por ser portátil, também era leve e podia ser acionado manualmente, sem a necessidade de energia elétrica. Segundo Mattos (2006, p.18),

A facilidade de deslocamento do cinematógrafo permitia a filmagem de cenas de regiões distantes e exóticas e personagens importantes de todo o mundo. Por outro lado, com a câmera/projetor/copiadora, os cinegrafistas dos Lumière podiam filmar instantâneos nos próprios lugares onde estivessem, tirar cópia dos filmes e exibí-los no mesmo dia, à noite. Esses filmes “de viagens” e de “atualidades locais” deram à firma francesa uma evidente vantagem em termos de competição.

Nos primeiros vinte anos do cinema, entre 1895 a 1915, os filmes eram exibidos nos *vaudevilles*, local onde as pessoas se encontravam para assistir a concertos, danças, comediantes, mágicos e outras apresentações voltadas para o entretenimento. Desde sua origem, o cinema já remete ao conceito de prazer e interação social. Essas apresentações nos *vaudevilles* faziam sucesso com o público de classe média - principalmente nos Estados Unidos - se tornando uma atividade restrita às massas.

Os primeiros filmes eram completamente diferentes daqueles que se conhece hoje. Tinham apenas uma tomada, não duravam mais do que dez minutos e não se encaixavam em nenhuma categoria narrativa. Costa (2006, p.23) aponta as principais características dos primeiros filmes:

Composição frontal e não centralizada dos planos, posicionamento da câmera distante da situação filmada, falta de linearidade e personagens pouco desenvolvidos. Os planos abertos e cheios de detalhes, povoados por muitas pessoas e várias ações simultâneas, são a marca desse tipo de representação.

O intuito das primeiras projeções cinematográficas era maravilhar o espectador e deixá-lo impressionado com as imagens em movimento, sem se preocupar com a história. Nessa época os filmes não eram considerados arte, pois ainda não tinham uma estrutura definida. O importante era ressaltar o espetáculo visual e não se preocupar tanto com informações narrativas. Os irmãos Lumière detiveram o monopólio das exhibições nos *vaudevilles* na França e nos Estados Unidos, impedindo que o cinema norte-americano se desenvolvesse.

No entanto, havia outro nome que também se destacou na mesma época: o ilusionista George Méliès, conhecido como o “pai dos efeitos especiais”. Os filmes de Méliès pareciam teatros filmados, repletos de figurinos fantásticos e efeitos inovadores para a época.

A paixão de Méliès começou em 1888, quando, com apenas 27 anos de idade, decidiu comprar o teatro Robert-Houdin. A partir de então, deu início às suas experimentações no campo do cinema, dedicando-se inteiramente à sétima arte. Toulet (2000, p.63) revela que:

O mundo de Méliès se define por uma estética e por temas, mas antes de tudo por uma técnica baseada nas trucagens, que ele talvez não tenha inventado, mas que empregou com a maior maestria. Além da substituição por parada, Méliès utiliza a superposição, processo conhecidíssimo dos fotógrafos, que permitiu em certa época a moda das fotografias espíritas.

No entanto, apesar de seu sucesso com o filme “Viagem à Lua”, de 1902, sua carreira não durou mais do que dez anos. A partir de 1906, o público se modificou: as pessoas não estavam mais interessadas em truques de magia e histórias fantasiosas. Agora o interesse geral era voltado para os dramas realistas e as comédias. Os filmes de Méliès tornam-se, então, obsoletos, pois o ilusionista não

aceitava filmar em estúdios e muito menos se desfazer de sua arte, o que o levou a declarar falência em 1913.

2.1 Crescimento econômico

A partir de 1903, os filmes começaram a ser explorados do ponto de vista econômico. Dessa forma, era necessário criar uma estrutura narrativa para garantir a atenção do público e tornar os filmes comerciais. Com o intuito de lucrar, os exibidores investiram em equipamentos e novos modelos de produção. Em 1905, grandes empresários se tornaram distribuidores, comprando filmes das produtoras e alugando aos exibidores. Isso barateou o custo e fez com que mais películas se tornassem disponíveis para exibição. Nos Estados Unidos surgiram os *nickelodeons*, espaços bem maiores que os *vaudevilles*, voltados para as classes mais pobres que agora também tinham a oportunidade de conferir a “magia” do cinema. Segundo Mattos (2006, p.20), “o *vaudeville* ajudou a popularizar os filmes através dos Estados Unidos e serviu como campo de experimentação para os futuros líderes da indústria do cinema”.

O primeiro passo para o cinema se transformar em indústria foi o surgimento de uma narração específica. Como os filmes já haviam alcançado as massas, agora era preciso reconquistar a classe média. Para atrair a atenção desse público, a história deveria ter um significado maior do que apenas sequências desconexas. Dessa forma, os personagens se tornariam mais complexos e dotados de um aprofundamento psicológico.

Grande parte dos filmes exibidos nos Estados Unidos era de origem francesa, já que as empresas europeias dominavam o mercado internacional. No entanto, as produtoras norte-americanas também pretendiam crescer no mercado cinematográfico. A Primeira Guerra Mundial foi de extrema importância para este crescimento: enquanto os países europeus sofriam com a devastação e a falta de recursos, as produtoras norte-americanas tornavam-se grandes potências. As indústrias francesas e italianas, que se encontravam na liderança, deram início a um período de crise devido aos conflitos internos causados pela guerra.

Para garantir seu lugar, as indústrias norte-americanas criaram os oligopólios: poucas empresas lideravam o mercado, impedindo o surgimento e o crescimento de outras. Segundo Costa (2006), a MPPC (*Motion Picture Patents Company*),

oligopólio que englobava as maiores empresas de produção cinematográfica da época, estimulou o preconceito contra filmes estrangeiros, alegando que eles eram pouco adequados aos bons costumes da sociedade norte-americana. Com essa afirmação, a exibição de filmes europeus diminuiu consideravelmente no mercado doméstico, abrindo novos caminhos para as produções hollywoodianas. Foi também neste período que surgiram os filmes com mais de uma hora de duração, intitulados longas-metragens. Os estúdios - já instalados em Hollywood - produziam filmes com rolos de 60 a 90 minutos.

2.2 Cinema europeu versus cinema norte-americano

Em 1913, os europeus e norte-americanos começaram a traçar rumos diferentes. O europeu estava mais preocupado com a composição interna dos planos do que com o conceito de montagem. Costa (2006, p.48) afirma que “enquanto o cinema americano diminuía a duração dos planos e apoiava-se em atuações mais contidas e realistas, os cineastas europeus usavam cenários elaborados e realizavam atuações complexas dentro deles”. Essas diferenças foram o ponto de partida para o surgimento das vanguardas europeias e do *western* hollywoodiano. A partir de 1917, o cinema se torna uma mídia independente e a mais importante do século XX. Para compreender as principais divergências entre o cinema norte-americano e o europeu, é preciso conhecer um pouco do contexto-histórico da época e as principais características de cada período.

2.3 A evolução do cinema europeu: as vanguardas europeias

As vanguardas europeias foram movimentos artísticos e culturais que romperam com o estilo clássico, criando novas linguagens e revolucionando o campo das artes no início do século XX. Após a eclosão da Primeira Guerra Mundial, surgiram novas concepções artísticas sobre a realidade. A burguesia comemorava o crescimento da economia industrial, enquanto o proletariado sofria com o desemprego, a marginalização e as péssimas condições de vida. Tamanha desigualdade fez com que os artistas da época criassem manifestos contra esse tipo de injustiça. A literatura, as artes plásticas e o cinema incorporaram essa nova

linguagem para tentar transmitir o clima de devastação que rondava o continente europeu.

2.3.1 Expressionismo Alemão

Na Alemanha, durante os anos 20, destacou-se o Expressionismo Alemão, uma corrente de pensamento que criou novas concepções para a linguagem cinematográfica. Caracterizava-se pela distorção de cenários e personagens, pela maquiagem exagerada e a imagem de um mundo conturbado e assombroso. Cánepa (2006, p.56) define o expressionismo como o “alinhamento da criatividade com os impulsos emocionais e instintivos do ser humano”. O movimento expressionista pretendia negar o mundo burguês e criticá-lo. A crise econômica, política e cultural vivida pela Alemanha após a Primeira Guerra Mundial fez com que os jovens buscassem uma forma de demonstrar suas emoções. As características mais marcantes dos filmes dessa época são a distorção da forma, o uso extático da cor, a dramaticidade exagerada dos atores, o clima sombrio de suspense e terror e o estilo gótico medieval. Em sua maior parte, as temáticas estavam ligadas à literatura romântico-fantástica. O primeiro filme do expressionismo alemão foi “O Gabinete do Dr. Caligari” (1919), de Robert Wiene, que mostrava figuras paternas poderosas, mulheres sensíveis e frágeis, desejos difíceis de serem alcançados e mães desestruturadas que raramente se importavam com os filhos.

O cinema expressionista deu início ao cinema de autor – quando o diretor também escreve o roteiro e produz a obra – tornando-se um marco na história do cinema.

Assim como os futuristas russos e os surrealistas franceses, os expressionistas procuraram deixar, ainda que de forma fragmentada, algumas considerações sobre seu pensamento, sua estética, sua visão do mundo e da arte. Não foram, porém, sistemáticos nem muito menos buscaram pensar no domínio de todas as artes. (SILVA, 2006, p.9)

Com o início da Segunda Guerra, o cinema alemão se desestruturou e perdeu força, reerguendo-se a partir dos anos 70, graças ao trabalho de cineastas talentosos como Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog e Wim Wenders.

2.3.2 Impressionismo Francês

O movimento Impressionista Francês surgiu após a Primeira Guerra Mundial, no período em que os Estados Unidos tentavam exportar sua produção cinematográfica. De acordo com Martins (2006, p.89),

A eclosão da Primeira Guerra Mundial iria modificar por completo o curso da história do cinema. Quando as companhias cinematográficas europeias se viram forçadas a reduzir sua produção, uma grande leva de filmes americanos foi importada para suprir a demanda do mercado europeu. A partir desse momento, os Estados Unidos se tornariam o maior fornecedor de filmes do mercado cinematográfico do mundo, posição que ocupam até hoje. É nesse contexto histórico, de crise da indústria cinematográfica europeia, que surge o movimento impressionista francês.

O impressionismo no cinema não foi um movimento muito conhecido. Seu objetivo era romper com a ordem linear e cronológica das narrativas, propondo soluções para revolucionar a linguagem cinematográfica. Os recursos utilizados nas obras visavam expressar a subjetividade dos personagens, seus pensamentos ocultos e sentimentos reprimidos. Martins (IDEM, p.91) ainda afirma que:

Os filmes impressionistas se caracterizaram por um sem-número de proezas técnico-estilísticas, que abrangiam sobreimpressões, deformações ópticas e planos subjetivos. Acrescente-se a isso a importância dada à duração dos planos, ao enquadramento e ao ritmo da montagem.

As primeiras publicações e escritos teóricos sobre cinema surgiram nessa época, tentando fidelizar um público que só crescia. Apesar de ser considerado um movimento marginalizado e escasso, foi de suma importância para a evolução da narrativa subjetiva que explorava o universo íntimo dos personagens.

2.3.3 Surrealismo

O Surrealismo nasceu em Paris em 1920, mas encontrou seu apogeu no cinema em 1933. Sem respeitar as normas lógicas, esse movimento visava representar alucinações, sonhos e processos do inconsciente. Influenciados pelas teorias psicanalíticas de Freud, os artistas objetivavam produzir uma arte que se opunha a qualquer continuidade espaço-temporal e racional. Cañizal (2006, p.149) explica essa corrente:

A arte nova propunha mudar radicalmente o entorno humano, encher o mundo com coisas novas e humanizar as tecnologias e, embora os vanguardistas coincidissem com alguns aspectos dessa atitude, no caso do Surrealismo, o ideal não era povoar o mundo com coisas novas, mas encontrar no outro lado das coisas encantos que ainda não tinham sido descobertos.

Os filmes surrealistas tentavam romper a fronteira entre o sonho e a realidade, com obras pouco compreensíveis. O surrealismo pregava a busca pela liberdade e criticava a sociedade cruel e opressora, baseada em falsas morais e julgamentos hipócritas. O objetivo era “resgatar significados cuja espontaneidade tinha sido soterrada pelos diversos autoritarismos postos em prática no decurso da caminhada humana”. (IDEM, p.144). O cineasta mais adepto desta vanguarda foi Luis Buñuel, com suas obras “Um Cão Andaluz” (1929) e “A Bela da Tarde” (1967).

2.3.4 Escola Soviética

Também nos anos 1920 inicia-se o período da montagem soviética, influenciada pelos movimentos futurista e construtivista. Essa fase marca o fim dos movimentos de vanguarda e o começo de uma linguagem nova e revolucionária para o cinema. A arte não serviria mais para reproduzir a vida, mas para criar uma nova realidade, expondo fatos e desvendando a origem das coisas.

A vanguarda futurista foi de extrema importância para o cinema soviético. Partindo da premissa de que a expressão lírica deveria ser desprezada, o essencial era concentrar-se na construção de novas obras, criando produtos originais e realistas. O construtivismo russo também teve forte influência nas artes, negando o que era chamado de “arte pura”. A ideia era abolir o conceito de que a arte seria um elemento especial do ser humano e tentar separá-la do cotidiano. De acordo com Saraiva (2006, p.115):

O construtivismo nega mesmo a função de representação do mundo – ou seja, nega a mais tradicional das funções definidoras da arte. O objeto construtivista sugere, em sua ‘fatura’, que, já que tudo é construção, tudo poderia ser diferente.

A escola soviética revolucionou a maneira de fazer filmes. Os cineastas Lev Kulechov, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov criaram teorias e técnicas de montagem que mudariam o curso da história do cinema.

Para Kulechov, a montagem era essencial para dar sentido a cada elemento de um filme. Saraiva (IDEM, p.117) explica que “seu cinema buscava a emoção pela vertigem e pelo envolvimento na velocidade mais do que pela identificação psicológico-sentimental”. A principal contribuição de Kulechov foi encarar o próprio cinema como linguagem. Dessa forma, ela poderia ser manipulada de forma racional e objetiva.

Eisenstein consolidou o cinema como meio de expressão artística e criou técnicas inovadoras no campo da montagem fílmica. Seu desejo era fazer com que o espectador se envolvesse emocionalmente com a obra, por meio da encenação e da montagem. Del Amo (1972, apud CANELAS, 2010, p.10) revela que

Para Eisenstein, a montagem não era uma simples sucessão de planos, como uma mera ligação de partes. O plano não era um simples “elemento” da montagem, mas era a sua “célula”, tal como sucede com o elemento biológico, por exemplo, se uma célula for dividida, surgirá um organismo, uma outra informação. No seu entender, o plano, como célula viva, só adquire sentido se não for associado a outro, ou a vários planos.

Já o teórico Vertov foi o mais radical do movimento, acreditando que era preciso dar início a uma revolução e aderir ao presente por meio de uma linguagem contemporânea. O cineasta russo acreditava que a montagem é a alma, o motor e o sentido de um filme.

A escola soviética influenciou diversos cineastas e trouxe grandes avanços para a linguagem cinematográfica. Os filmes mais marcantes deste período foram “A Greve” (1925), “Outubro” (1928) e “O Encouraçado Potemkin” (1925), de Eisenstein.

2.4 Cinema moderno europeu

2.4.1 Neorrealismo italiano

O neorrealismo italiano não pode ser classificado como escola ou movimento, porém foi de suma importância para o cinema europeu. Após a Segunda Guerra Mundial, a Europa se encontrava completamente devastada, em péssimas condições sociais e econômicas. Nesse contexto, a Itália tentava se reerguer e reconstruir seu legado cultural com filmes que relatavam a miséria e a pobreza das classes populares. Daí o nome neorrealismo, um “novo realismo”, que pretendia

abordar questões como as consequências da guerra, o desemprego, a condição da mulher, a luta contra o fascismo, indagação entre ciência e religião, entre outras.

Nos períodos de 1948 a 1953, os filmes norte-americanos se alastraram pela Europa, principalmente na Itália. A maior parte da exibição cinematográfica europeia era controlada pela Igreja Católica, que censurava boa parte das obras dos cineastas neorrealistas por serem consideradas amorais e favoráveis aos ideais comunistas. No entanto, os cineastas tentavam conter o avanço da censura católica, utilizando o cinema como instrumento de pressão política. Havia uma grande necessidade de mostrar ao povo a realidade do país e rebater a cultura fascista que havia se difundido naquele período. Apesar da grande influência norte-americana nas salas de cinema, os italianos foram favoráveis às tramas neorrealistas. Porém, Fabris (2006, p.197) aponta que:

O desinteresse progressivo pelas realizações neorrealistas nos dá a medida exata do fracasso do neorrealismo em seu aspecto programático mais difícil e ambicioso: levar a uma mudança nas relações entre cinema e espectadores, inventando uma nova linguagem cinematográfica, que o grande público pudesse compreender e, graças a ela, adquirir uma maior consciência social e cultural. Em suma, à evolução da democracia política no país deveria ter correspondido uma democratização do espetáculo cinematográfico, o que não aconteceu.

Os filmes neorrealistas contém características específicas e marcantes: os cenários utilizados eram reais; os atores não precisavam saber atuar, desde que se identificassem com o personagem e conseguissem absorver com naturalidade a sua personalidade; os roteiros eram abertos e podiam ser alterados a qualquer momento, durante as gravações; os aspectos técnicos de um filme não eram rígidos, sendo modificados de acordo com o momento e a inspiração dos envolvidos.

Em resumo, o objetivo principal dos filmes era transmitir uma mensagem que conscientizasse a população, fazendo com que os indivíduos refletissem sobre o papel do homem na sociedade. Segundo Stecz (2009, p.198),

O neorrealismo pode ser entendido como um dos primeiros cinemas nacionais a propor um modelo que aproxima o autor da realidade e coloca na tela o povo e a paisagem como protagonistas. Propõe um olhar reflexivo sobre a realidade para além de paradigmas e aparatos técnicos impostos pela indústria cinematográfica.

O propósito era utilizar a linguagem conhecida pelas grandes massas para aproximar o espectador do filme e fazê-lo sentir-se integrado com aquilo que está assistindo. Os longas mais marcantes deste período são “Roma, Cidade Aberta” (1945), “Alemanha, Ano Zero” (1947) e “Paisà” (1946) de Roberto Rossellini e “Ladrões de Bicicleta” (1948) e “Umberto D” (1952), de Vittorio De Sica.

2.4.2 Nouvelle Vague Francesa

O período conhecido como *Nouvelle Vague* (Nova Onda) Francesa mudou os rumos da linguagem cinematográfica. Surgindo em 1960 como um movimento radical que pretendia romper padrões e criar novos conceitos, a escritora e jornalista Françoise Giroud citou a expressão “*nouvelle vague*” pela primeira vez em 1958, em uma publicação na revista *L'Express*. Os filmes deste movimento eram caracterizados pela juventude de seus autores, que pretendiam se desligar do cinema comercial e criar sua própria linguagem artística.

O movimento francês iniciou-se junto com um período de crise no cinema norte-americano. A censura e a caça aos comunistas deixou a Era de Ouro para trás, não existindo mais uma Hollywood de visões críticas e liberais. No final da década de 50, as produções eram consideradas desconexas e fora de seu tempo. Os filmes franceses dessa fase são muito particulares, com características excêntricas e inovadoras. As temáticas mais abordadas são a sociedade de consumo, o erotismo e a aversão às regras sociais. A montagem era descontínua com cortes abruptos e as locações eram quase todas em Paris. Cafés, *nightclubs* e ruas eram os locais preferidos pelos cineastas, posicionando-se contra o “cinema de estúdio”. A verba era curta, portanto o método de produção era pobre, feito com luzes naturais, o que conferia baixa qualidade às imagens. O roteiro ia se modificando durante as gravações para criar um efeito de naturalidade e espontaneidade.

A característica principal da *nouvelle vague* é o conceito de cinema de autor. O cineasta produzia, dirigia e escrevia o roteiro, mantendo consigo todo o processo criativo. Como afirma Manévy (2006, p.236), “para a geração da *nouvelle vague*, é a *mise-en-scène* a grande expressão, o espaço da autenticidade, o espaço dos autores”.

Os filmes franceses da década de 60 tentavam resistir à influência da cultura norte-americana e do consumismo que não parava de crescer. No entanto, mesmo tentando se desvencilhar do poderio norte-americano, os cineastas também nutriam uma paixão pelo cinema americano clássico, que serviria de inspiração da mesma forma que a literatura e as pinturas modernistas. A *nouvelle vague* mesclava a estilização americana, baseada nas soluções visuais de Alfred Hitchcock e Nicholas Ray, com um preto e branco oriundo do neorrealismo italiano, em especial os filmes de Rossellini. Carrière (2006, p.43) define a inovação do movimento:

Houve rebeliões na breve e agitada história do cinema: a *nouvelle vague* francesa, no fim dos anos 1950, promoveu uma firme revolta contra esse anonimato sistemático, essa similaridade superficial entre filmes que não se distinguem por nada, exceto talvez pelos atores e pelas histórias que contam.

A figura da mulher no cinema também se modificava neste momento. A nova juventude que surgia - a geração do pós-guerra e da contracultura - precisava de cineastas jovens que soubessem retratar a luta das mulheres para garantir seus direitos e quebrar tabus com relação à sexualidade. Manévy (2006, p.243) ainda ressalta:

No filme *Acosado* (1959), de Jean Luc-Godard, Patricia, a norte-americana interpretada por Jean Seberg, tem a beleza, a descontração e a jovialidade de uma geração de mulheres modernas que invadiram o cinema no fim da década de 1950. Foi precisamente Truffaut quem fez o elogio da revolução formal de Roger Vadim, ao expor sua jovem mulher Brigitte Bardot em pequenos gestos do cotidiano. O cinema francês de qualidade, filmado dentro de estúdios e convenções envelhecidas, havia perdido a capacidade de filmar essa juventude.

Alguns filmes que marcaram a *nouvelle vague* francesa foram “*Acosado*” (1959), de Jean-Luc Godard, “*Os Incompreendidos*” (1959), de François Truffaut e “*Hiroshima, Meu Amor*” (1959), de Alan Resnais, influenciando diretores norte-americanos como George Lucas, Martin Scorsese e Francis Ford Coppola.

2.4.3 Novo cinema alemão

Depois da corrente expressionista que vigorou após a Primeira Guerra Mundial, o cinema alemão volta a se reerguer na década de 60 e alcança seu auge

na década de 70. Os cineastas Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Werner Herzog e Wim Wenders foram ícones que retomaram a temática agressiva, trazendo novidades estéticas e de linguagem para o cinema nacional.

Contudo, não é possível definir características comuns e marcantes deste período. Cada diretor possui uma visão única e estilos divergentes, variando bastante a produção cinematográfica. O objetivo não era competir com os filmes hollywoodianos: os longas-metragens alemães eram de baixo orçamento - independentes dos grandes estúdios - e a temática das obras era quase sempre de crítica social e política.

O novo cinema alemão herdou características da *nouvelle vague* francesa e dos movimentos de protesto de 1968. Segundo Cánepa (2006, p.323), “o país foi sacudido por uma série de atentados terroristas que obrigaram o cinema a lidar de maneira ainda mais direta e contundente com a sua realidade”. Surgem também na mesma época as primeiras obras de cunho feminista, que trariam notoriedade para o movimento que crescia na época. O filme “Trabalho Ocasional de Uma Escrava” (1973), dirigido por Kluge, conta a história de uma mulher pobre cuja vida é trabalhar fazendo abortos clandestinos e participar de movimentos sociais.

Os trabalhos marcantes dos diretores trouxeram características únicas para o cinema novo alemão. Baseando-se na história da Alemanha, estes jovens cineastas propuseram um novo estilo de fazer cinema, resgatando as temáticas da guerra e do sofrimento. A autora ainda aponta que “Fassbinder, Herzog e Wenders repensaram a história da Alemanha sob o espectro do nazismo, da divisão e do comprometimento com o capitalismo e com a sociedade de consumo” (IDEM, p.327).

Os filmes mais importantes desse período foram “Aguirre, a Cólera dos Deuses” (1972), de Werner Herzog, “*Despair*, uma viagem na luz” (1978), de Fassbinder, “O Amigo Americano” (1977) de Wim Wenders e “Alemanha No Outono” (1978), de Kluge, Fassbinder e outros autores. No entanto, é importante ressaltar que cineastas que marcaram os anos 70 - como Wim Wenders e Werner Herzog - continuaram produzindo filmes nas décadas seguintes, criando obras-primas que compõem uma das cinematografias mais incríveis do cinema moderno.

2.4.5 O cinema europeu contemporâneo

O cinema contemporâneo é influenciado pelo trabalho de inúmeros diretores que instauraram mudanças na maneira de se pensar e fazer cinema. Os trabalhos atuais são reflexos de uma longa trajetória da linguagem fílmica e de mudanças estéticas. Apesar de somente a Alemanha, França e Itália serem mencionados neste capítulo, países como Espanha, Inglaterra, Suécia, Dinamarca, Irlanda, entre outros, também contribuíram para a evolução do cinema como arte. Renomados diretores como Pedro Almodóvar, Lars Von Trier, Michael Haneke, Giuseppe Tornatore, Bernardo Bertolucci e Stephen Frears são exemplos de que o cinema contemporâneo pode ser de alta qualidade.

2.5 História do cinema norte-americano

A trajetória do cinema norte-americano foi um pouco diferente da percorrida pelo cinema europeu. Como já citado anteriormente, o fortalecimento do cinema estadunidense se deu por conta da chegada da Primeira Guerra Mundial - até então, a França dominava o mercado de exibição e distribuição de filmes. Entretanto, a devastação causada pela guerra fez com que os Estados Unidos conseguissem expandir seu poderio econômico e impor sua cultura por meio de superproduções. O objetivo dos grandes estúdios era lucrar com a exibição de filmes para as grandes massas, transformando Hollywood na capital do cinema em 1917. O gênero que deu início ao crescimento cinematográfico norte-americano - contribuindo para o seu fortalecimento na indústria nos anos seguintes - foi o faroeste, também conhecido como *western*, na virada do século XIX para o século XX.

2.5.1 O gênero *western*

O gênero faroeste, ou *western*, nasce durante a expansão das fronteiras norte-americanas. Em 1840, os líderes e políticos norte-americanos utilizam a expressão “destino manifesto”, para explicar os motivos da expansão territorial do país. O objetivo era instaurar instituições democráticas e expandir as intituladas “fronteiras da liberdade”. Apesar de ser considerado um gênero histórico, com o passar dos anos, o *western* se tornou mítico. Para Vugman (2006, p.160), “figuras míticas vivem em busca do equilíbrio em um universo violento”.

Os personagens principais dos *westerns* são os *cowboys*, fazendeiros, pistoleiros e índios que trabalhavam nas minas ou estradas de ferro. A característica mais marcante desses filmes é a luta do mocinho – homem branco – contra os índios malvados, demonstrando os valores puritanos da época. As paisagens naturais, como os desertos, fazendas, plantações e formações de solo árido são vistas como entrave para os “civilizados”, que precisavam lidar com os obstáculos impostos pelos indígenas, ou “selvagens”. Os filmes são pouco realistas e repletos de cenas de ação, voltados quase exclusivamente ao entretenimento, principalmente antes da chegada do cinema sonoro. Vugman (IDEM, p. 161) ainda reforça a ideia da modificação do gênero histórico para o mítico, uma vez que:

Tais histórias surgem de eventos reais, mas, no processo de contá-las e recontá-las, vão sendo sintetizadas a ponto de se tornarem convencionais e abstratas, até se transformarem em um conjunto de símbolos, ícones, palavras-chave ou clichês históricos.

Outro ponto a ser analisado é a figura da mulher. As personagens femininas são brancas, cristãs, dóceis e frágeis e precisam ser resgatadas pelos “mocinhos” da narrativa. Elas se tornaram símbolos da inocência, que salvavam os heróis somente com a força do amor, mostrando claramente o domínio e a superioridade da civilização branca. A personagem feminina não é verdadeira, mas um mito, traduzindo os ideais de uma sociedade moralista cristã que reprime qualquer tipo de liberdade sexual.

Em 1928, a chegada do som traz algumas transformações nas histórias de faroeste, entre elas a valorização dos efeitos sonoros na narrativa. As cenas de ação e perseguição ganham um ritmo mais emocionante, acentuando a disputa entre mocinhos e bandidos. Contudo, a partir de 1930, a temática dos filmes passa por transformações. A mocinha não é mais vista como pura e dócil, mas como uma mulher sensual e autoconfiante. O filme “*The Singing Cowgirl*” (1939) mostra Dorothy Page no papel de uma *cowgirl* atlética e sexy, bem diferente da mocinha que precisava ser salva pelo herói. E o típico *cowboy* que lutava contra os índios malvados, agora é menos romantizado e mais parecido com o cidadão comum.

O crescimento industrial dos Estados Unidos teve grande impacto na estrutura dos filmes neste período. O país, que antes era visto como uma nação sem limites físicos, compostas por grandes e largas paisagens, agora era substituído

pelas metrópoles e pelo sufocamento do sistema capitalista opressor, que pontuava a necessidade de competição entre vizinhos. A nova realidade socioeconômica revolucionou os valores da sociedade norte-americana, levando o gênero *western* ao declínio por não acompanhar o ritmo da modernidade. Carreiro (2009, p.158) pontua que:

As estatísticas de produção de Hollywood mostram que o *western* foi, ao longo do período clássico do cinema norte-americano (dos primórdios até o final da década de 1950), o mais popular dos gêneros fílmicos. Um levantamento realizado anos depois (BUSCOMBE, 1998, p.427) mostrou que 25% de toda a produção de Hollywood entre 1926 e 1967 pertencia ao gênero. Desde o final dos anos 1950, contudo, a produção de *westerns* vinha caindo, ano a ano.

Filmes como “O Homem que Matou o Facínora” (1962), “No Tempo das Diligências” (1939) de John Ford, “Os Brutos Também Amam” (1953), de George Stevens, “Jesse James” (1939) de Henry King e “Rio Bravo”(1959) de Howard Hawks, foram essenciais para a história do cinema mundial, influenciando diversos gêneros fílmicos até hoje.

2.5.2 A Era de Ouro

Enquanto o *western* foi o precursor dos gêneros cinematográficos norte-americanos, outros estilos de filmes também fizeram um sucesso estrondoso no mesmo período, alavancando ainda mais a indústria crescente. Após o *crash* da bolsa de Nova York em 1929, os Estados Unidos passavam por um período de crise econômica, levando boa parte da população à miséria e aumentando consideravelmente os níveis de desemprego. No entanto, a eclosão da Segunda Guerra Mundial em 1939 teve grande impacto em Hollywood, que iniciou seu período de glória conhecido como a “Era de Ouro” do cinema. O advento do som e da fala teve forte influência nesse sucesso, inaugurando a era dos musicais, das superproduções e da disseminação do “*american way of life*”. Até o ataque do Japão à base americana de Pearl Harbor, em 1941, Hollywood continuava sua expansão – assim como na Primeira Guerra – e não participou ativamente dos conflitos. Todavia, após o incidente, muitos atores, produtores e diretores envolvidos por um forte espírito nacionalista se alistaram no exército e foram enviados para o *front*, modificando de vez a indústria hollywoodiana. A adesão dos Estados Unidos à

guerra fez com que os países europeus diminuíssem a exibição dos filmes norte-americanos e valorizassem a produção nacional. Como aponta Garcia (2011, p.65):

Com isso, a indústria teve de expandir seus horizontes, em uma política de boa vizinhança. Foi nesse período que o mestre de animação Walt Disney passou temporada em terras brasileiras pesquisando nossos hábitos e cultura, criando até um personagem para homenagear nosso povo: o papagaio Zé Carioca. A estratégia deu certo, e os estúdios de Hollywood perceberam que a América Latina era um mercado vasto e receptivo, que lhes renderia muito lucro.

Entre os anos de 1930 até o final dos 1940, Hollywood lançou inúmeros filmes que ficariam marcados na história do cinema. A sincronia entre som e imagem fez com que o gênero musical se tornasse um sucesso na época e levasse atores como Judy Garland, Gene Kelly, Fred Astaire, Carmen Miranda, Rita Hayworth, Greta Garbo e Marilyn Monroe ao estrelato. Porém, além dos musicais, muitas longas-metragens foram sucessos mundiais, como “O Mágico de Oz” (1939), “... E o Vento Levou” (1939), de Victor Fleming, “O Picolino” (1935) de Mark Sandrich, “Cidadão Kane” (1941) de Orson Welles, “Casablanca” (1942), de Michael Curtiz, “Gilda” (1946), de Charles Vidor, “Interlúdio” (1946), de Alfred Hitchcock, entre outros clássicos.

2.5.3 O estilo *noir*

Após o fim da Era de Ouro, um novo estilo de filme despontava: o *noir*. A data de sua criação é incerta – sabe-se que foi por volta dos anos 1940 e 1950 – e nunca foi considerado um gênero fílmico, tratando-se apenas de um estilo diferente de linguagem e narrativa. Esse tipo de filme teve grande repercussão nos Estados Unidos, mas sua origem veio da França e dos filmes do pós-guerra. Segundo Mascarello (2006, p.179), o estilo *noir* é composto por:

Obras de tons escurecidos, temática e fotograficamente, surpreendentes em sua representação crítica e fatalista da sociedade americana e na subversão à unidade e estabilidade típicas do classicismo de Hollywood.

A partir dos anos 1940, a censura era pesada nos Estados Unidos, devido à ascensão de Joseph McCarthy (herói americano da Segunda Guerra Mundial no Pacífico) ao senado, com sua política anticomunista. O período, conhecido como

macarthismo, fez com que o cinema norte-americano vivesse uma fase cheia de obstáculos, refletido em obras obscuras que criticavam o estilo “clássico” hollywoodiano. As principais características dos filmes *noir* são a criminalidade, a atmosfera triste e depressiva, as tramas complexas e a participação do protagonista como narrador da história. A temática do crime pode ser analisada como um elemento simbólico que remete à situação do país no pós-guerra: crise econômica, censura, mal-estar e a necessidade de uma reorganização da estrutura social.

A imagem da mulher também começa a se transformar nesse período. Como muitos homens que participaram dos conflitos faleceram ou se tornaram inválidos, era preciso que as mulheres substituíssem a mão de obra masculina. A partir disso, as mulheres conquistaram espaço no mercado de trabalho, mas esse avanço não continuou por muito tempo. Com o passar do tempo, grande parte das mulheres voltaram a ser “rainhas do lar”, propagando o modelo norte-americano de “mãe de família e esposa fiel”. Essa mudança de estrutura influenciou os filmes *noir*, que enfocavam na desconfiança entre o feminino e o masculino. Mascarello (IDEM, p.182) também aponta que:

É nesse contexto que deve ser entendida a figura *noir* mítica da mulher fatal. Um dos temas mais recorrentes da história da arte, no *noir*, a *femme fatale* metaforiza, do ponto de vista masculino, a independentização alcançada pela mulher no momento histórico do pós-guerra. Ao operar a transformação dela em sedutora malévola e passível de punição, o *noir* procura reforçar a masculinidade ameaçada e restabelecer simbolicamente o equilíbrio perdido.

Apesar de englobar certas características fundamentais, o *noir* pode ser classificado mais como um fenômeno do que como um estilo. É de certa forma incoerente, pois tenta reunir inúmeros atributos divergentes e heterogêneos dentro de um universo homogêneo. Os filmes mais conhecidos deste período são “Relíquia Macabra” (1941), de John Huston, “À Beira do Abismo” (1946), de Howard Hawks, “Laura” (1944) de Otto Preminger e “Um Retrato de Mulher” (1944), de Fritz Lang.

2.5.4 As décadas de 50 e 60: censura e adaptação

A década de 1950 foi um período de adaptação para Hollywood. A indústria cinematográfica precisou lidar com alguns impasses: enfrentar uma grave crise financeira, sofrer com o macarthismo e ainda confrontar-se com o advento da

televisão, novo veículo de comunicação que se tornava cada dia mais popular nos lares norte-americanos. Esses obstáculos levaram grandes estúdios à falência, sem saber como lidar com a concorrência trazida pela nova invenção. Portanto, era o momento de alterar a estratégia: unir a televisão e o cinema para a geração de lucros. Contudo, apesar dos entraves financeiros, a década de 1950 não foi totalmente catastrófica. Garcia (2011, p.134) afirma que:

Todas as crises financeiras deste período não abalaram a indústria a ponto de arruiná-la. Os problemas foram sérios, sim, porém superados. Os anos 1950 foram uma fase de adaptação para Hollywood, tal como para a sociedade americana, que vivia um dilema: permanecer conservador ou se entregar à rebeldia da juventude e a todos os clichês que a envolviam, incluindo o surgimento do *rock and roll*, que proporcionava aos mais novos a sensação de liberdade e poder.

Além da competição com a audiência televisiva, a década de 1950 tornou-se conhecida por suas inúmeras obras-primas e pelo surgimento das maiores estrelas femininas, consideradas até hoje ícones de beleza e talento. Elizabeth Taylor se consagrou como uma das mais belas e melhores atrizes de seu tempo, por filmes como “Um Lugar ao Sol” (1951), “Assim Caminha a Humanidade” (1956) ambos de George Stevens e “Gata em Teto de Zinco Quente” (1958), de Richard Brooks. Faturou inúmeros prêmios de melhor atriz e ficou marcada pela sua interpretação no épico “Cleópatra”, de Joseph L. Mankiewicz, em 1963.

Audrey Hepburn é considerada até hoje um dos maiores exemplos de beleza clássica. Feminina e elegante, Hepburn foi imortalizada com o clássico “Bonequinha de Luxo” (1961), de Blake Edwards, como a famosa personagem Holly Golightly. Porém, também teve participação significativa nos filmes “A Princesa e o Plebeu” (1953), de William Wyler, “Cinderela em Paris” (1957), de Stanley Donen e “Sabrina” (1954), de Billy Wilder.

Marilyn Monroe foi uma das atrizes mais populares do século XX e um dos maiores símbolo de sensualidade de todos os tempos. O auge de sua carreira ocorreu na década de 50, quando sua personalidade aparentemente vulnerável e inocente a tornaram uma figura carismática e aceita pelo público. No entanto, ao contrário da aparência de loira feliz e ingênua, Monroe sofria de transtorno bipolar e depressão, o que culminou em sua morte em 1962. O verdadeiro motivo de sua morte nunca foi revelado e a versão oficial é que a atriz teve uma overdose por ingestão de barbitúricos. Seus filmes de maior sucesso foram “Os Homens Preferem

as Loiras” (1953), de Howard Hawks, “O Pecado Mora ao Lado” (1955), e “Quanto Mais Quente Melhor” (1959), de Billy Wilder.

Os filmes *noir*, como já citados anteriormente, também fizeram parte da década de adaptação de Hollywood. Os anos 1950 foram agitados para a indústria, com produções diversificadas e na maioria das vezes voltadas apenas para o entretenimento, devido ao macarthismo e à alta censura. A década de 1960 continuou com os mesmos problemas do período anterior, mas caminhava para um novo destino: o movimento da contracultura, a diminuição do conservadorismo e o fim da censura. Alguns filmes que marcaram este período abordavam temas como o racismo, a liberdade e a crítica ao radicalismo da sociedade norte-americana. Como explica a autora:

Esses filmes não estrearam apenas porque o Código de Produção estava enfraquecido. Eles estrearam, principalmente, pelo fato de os executivos de Hollywood terem descoberto que o maior público das salas de exibição era formado por jovens. Assim, historinhas de caubóis, mocinhas inocentes e musicais para toda a família não seriam tão bem recebidas quanto antes, levando em consideração que os anos 1960 são conhecidos pela perda da inocência, pela quebra de muitos tabus impostos pela sociedade. (GARCIA, IDEM, p.163)

A segunda fase da Guerra do Vietnã, com a adesão norte-americana ao conflito em 1964, gerou uma revolta na população. A crueldade da guerra fez com que o movimento da contracultura ganhasse força, propagando os ideais de “paz e amor”, a rejeição dos moldes familiares vigentes, o movimento feminista e outros aspectos que mudariam o estilo de vida dos jovens norte-americanos contrários ao conservadorismo. O movimento da *Nouvelle Vague*, que ocorria ao mesmo tempo na França, também influenciou cineastas norte-americanos a se rebelarem contra os estúdios e a buscarem seu próprio “cinema de autor”. Filmes como “Sem Destino” (1969), de Dennis Hopper, “Bonnie & Clyde – Uma Rajada de Balas” (1967), de Arthur Penn e “A Primeira Noite de um Homem” (1967), de Mike Nichols, refletiam o comportamento desses jovens que pregavam a paz, a liberdade sexual e o fim da repressão causada pela guerra.

A década de 1960 foi tão importante para as mudanças socioculturais nos Estados Unidos que finalmente eliminou a censura e rompeu paradigmas na história do cinema.

O Código de Produção foi completamente descartado em favor de um sistema de avaliação administrado pela MPAA, que não proíbe o conteúdo dos filmes, mas os classifica como apropriados para certos segmentos do público, de acordo com a idade (MATTOS, 2006, p. 137)

No entanto, apesar das obras significativas e a transformação da mentalidade do público norte-americano, a década de 1960 não rendeu bons frutos para a indústria, que sofria com a crise econômica e com os fracassos de bilheteria.

2.6 O cinema norte-americano contemporâneo

2.6.1 Década de 1970 e a reestruturação de Hollywood

Os anos 70 marcaram a criação dos *blockbusters*, filmes voltados ao entretenimento das grandes massas com o intuito de lucrar somas exorbitantes nas bilheterias. Apesar de trazer resquícios da mentalidade libertária da década de 60 e contar com obras de cineastas importantes como Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Robert Altman e Arthur Penn, o principal marco desse período foi a transformação radical da estratégia de marketing. A partir de 1975, os filmes tinham um apelo comercial muito mais forte.

O termo “Nova Hollywood” foi primeiramente utilizado para designar essa leva de diretores que pretendia criar filmes artísticos. Inspirados pelos ideais europeus de “filme de autor” e de rompimento com os grandes estúdios, esses cineastas enfatizavam protagonistas rebeldes, marginais e adeptos da contracultura. No entanto, apesar do sucesso de crítica e público, o conceito de “Nova Hollywood” se alterou, quando passou a designar “a produção *mainstream* que, começando em 1975, decreta o esvaziamento do ciclo do ‘cinema de arte americano’: o *blockbuster* à Lucas e Spielberg”. (MASCARELLO, 2006, p. 336).

A integração dos grandes estúdios com a televisão e a indústria musical fez com que surgisse o fenômeno dos *blockbusters*. O objetivo era levar o público jovem às salas de cinema e exibir filmes que privilegiassem o espetáculo e investissem mais na aparência física dos personagens do que em sua profundidade psicológica. As longas cenas de ação ou explosões musicais passaram a valorizar o fator estético, em detrimento de uma narrativa mais complexa. Os cinemas *drive-ins* ajudaram a propagar os *blockbusters*, tornando-se ponto de encontro para os jovens

que buscavam momentos de descontração. O estilo de filme “superficial”, em que a narrativa não é o mais importante e os personagens têm objetivos indefinidos, foi intitulada *high concept*. Segundo Mascarello (IDEM, p.352):

A estética *high concept* – assim definida pelo estilo excessivo e a narrativa superficial, modular e espetacular – atende com perfeição às solicitações mercadológicas correntes, da disponibilização de material para a venda multimidiática do filme e de seus produtos conexos.

Neste momento, os filmes tornavam-se produtos, acumulavam grandes cifras e ditavam regras de comportamento. Os primeiros *blockbusters* que trouxeram estabilidade financeira à Hollywood foram “Tubarão” (1975) de Steven Spielberg e “Guerra nas Estrelas” (1977), de George Lucas. Como aponta Maltby (1998, apud MASCARELLO, 2006, p. 345):

A aposta na estratégia do *blockbuster* nasce de dois fatores concomitantes. Em primeiro lugar, diante do desafio de compartilhar o mercado audiovisual com a TV, ele aparece como ‘uma forma de diferenciação do produto hollywoodiano, em combinação com o *widescreen* e a cor, por meio da concentração de recursos em um número menor de filmes a partir dos anos 1950.

Ao contrário da década anterior, em que as salas de cinema se encontravam vazias, os anos 70 representaram um período fértil para a indústria cinematográfica, tornando Hollywood ainda mais poderosa. Longas como “Taxi Driver” (1976), de Martin Scorsese, “Grease – Nos Tempos da Brilhantina” (1978), de Randal Kleiser, “Os Embalos de Um Sábado a Noite” (1977), de John Badham, “Hair” (1979), de Milos Forman, “O Exorcista” (1973), de William Friedkin, “Noivo Neurótico, Noiva Nervosa” (1977), de Woody Allen, e “O Poderoso Chefão” (1972), de Francis Ford Coppola, destacaram-se neste período.

2.6.2 Os anos 1980 e a espetacularização dos filmes

Depois dos sucessos de bilheteria dos filmes de Spielberg e Lucas, Hollywood continuou investindo nos *blockbusters*, aumentando ainda mais a publicidade e o merchandising das produções cinematográficas. Os anos 1980 foram marcados pelo avanço da tecnologia e pela espetacularização dos filmes, voltados especialmente aos jovens. Garcia (2011, p.203) revela que

O espectador se acostumou com o novo conceito de espetáculo cinematográfico proporcionado pelos efeitos especiais da indústria e quis mais. Com isso, muitos filmes caíram no gosto popular e ganharam sequências após seu sucesso na telona. Tantos outros foram produzidos para suprir as necessidades desse novo público que clamava pelo excesso nas imagens. Era praticamente uma volta aos primeiros anos do cinema, quando a imagem em movimento era o que realmente importava.

É também nesse período que a expressão “cinema pós-moderno” ganha força. No entanto, é preciso distinguir os conceitos de pós-modernismo e pós-moderno: enquanto a expressão pós-modernismo se refere a um campo cultural, o pós-moderno é utilizado para designar um período histórico. As discussões acerca deste conceito iniciaram-se na década de 1960, mas foi no começo dos anos 1980 que se percebeu uma notável diferença entre as denominações. Intitular uma obra de pós-moderna não significa que ela é recente, mas que elimina padrões e rompe com a teoria tradicional. A figura da mulher pode servir de exemplo para ressaltar as transformações que ocorreram nesta fase. Segundo Pucci (2006, p.362):

A jovem politizada, rebelde e alheia à sociedade de consumo, presente em inúmeros filmes dos anos 1960 (como em alguns de Godard) foi substituída pela figura feminina, jovem também, mas de aparência infantil, esguia, cabelos esvoaçantes, rodando de patins e short minúsculo em Los Angeles ou qualquer metrópole afim, como a personagem de Olivia Newton-John no filme *Xanadu* (Robert Greenwald, 1980). A mudança de ícones sinaliza a transformação cultural.

Essa transformação cultural abominou o conceito de cinema autoral, que a partir de então torna-se quase inexistente. A grande diferença do cinema moderno para o pós-moderno são os ideais revolucionários. Enquanto o modernismo pregava a originalidade e ansiava por mudanças nas estruturas sociais, o pós-modernismo se vale apenas do presente, ignorando o contexto histórico e valorizando elementos da cultura *pop*. O autor ainda aponta que “no vestuário, nas comunicações e na arte, incluindo-se o cinema, tudo passou a ser volátil como nunca, resultando na debilitação do sentido histórico dos atores sociais” (IDEM, p.367).

Entretanto, apesar das críticas ao cinema pós-moderno, seu principal mérito foi tornar viável ao grande público algumas obras que eram restritas. Cineastas como Antonioni, Godard e Tarkovski sempre foram vistos como difíceis, restringindo suas obras a públicos seletivos. A linguagem do cinema pós-moderno é mais acessível e fácil de ser compreendida, produzindo algo que não seria novo, mas que não pode ser totalmente desvalorizada. A principal diferença do cinema dos anos 80

é que alguns filmes continuam com temáticas profundas e metáforas narrativas, mas não são difíceis de compreender. Ao mesmo tempo em que aparentam superficialidade, podem conter elementos complexos: a interpretação depende do espectador, que pode elevar a reflexão a um nível superior ou focar sua atenção somente nas imagens apresentadas.

Alguns filmes marcantes deste período são “ET – O Extraterrestre” (1982), de Steven Spielberg, “O Exterminador do Futuro” (1984), de James Cameron, “*Blade Runner*” (1982), de Ridley Scott, “De Volta Para o Futuro” (1985), de Robert Zemeckis, e “Tootsie” (1982), de Sydney Pollack.

2.6.3 Da década de 90 até a atualidade

Os anos 90 deram início ao cinema que conhecemos hoje. Apesar de algumas produções independentes como “*Pulp Fiction*” (1994), de Quentin Tarantino e “A Bruxa de Blair” (1999), de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, terem feito muito sucesso com pouco investimento, o foco dos grandes estúdios era nas superproduções que envolviam cifras milionárias e tecnologia de alta qualidade. Filmes como “*Independence Day*” (1996) e “*Titanic*” (1997) são bons exemplos de filmes que arrecadaram somas exorbitantes nas bilheterias.

O cinema da década de 1990 é muito diversificado: entre romances, suspenses, filmes adolescentes e comédias, o importante era lotar as salas de exibição e proporcionar diversão ao público do começo ao fim. Continuando a tendência da década anterior, os *blockbusters* agradavam cada vez mais os jovens interessados na cultura *pop*.

As animações também ganharam força, já que as tecnologias digitais se tornavam recorrentes e facilitadoras. A partir deste momento, não eram somente os adolescentes que mantinham o privilégio de assistir a filmes fantásticos, mas as crianças também conferiam seus desenhos prediletos nos cinemas. Felinto (2006, p.427) critica o uso exagerado de efeitos especiais nos filmes, quando objeto e imagem se confundem:

Tal desejo extremo de realismo e imediatez provavelmente representaria, caso realizado, a morte do cinema. Sem nenhuma espécie de distância, sem qualquer dimensão de materialidade, o cinema deixaria de existir em benefício de um desdobramento tecnológico da realidade, pois é na

ambiguidade da imagem, na sua potência de pôr em questão o estatuto da realidade, que tem residido a força do cinema.

A utilização das tecnologias digitais é uma tendência crescente que pode servir de auxílio às grandes produções, mas não deveria tornar-se o elemento central da narrativa. O que se perdeu a partir dos anos 80 foi o caráter crítico e artístico das obras cinematográficas. É importante frisar que ainda existem muitos filmes de qualidade e cineastas que se preocupam com a exploração da linguagem fílmica e a disseminação de conteúdo de qualidade. Contudo, os *blockbusters* ainda são o a principal fórmula de sustentação da indústria. Com a chegada dos anos 2000 e o avanço da internet, Hollywood passa por uma nova crise. Os *downloads* gratuitos de filmes e o alto preço dos ingressos fez com que o público diminuísse sua presença nas salas de cinema e os estúdios tomassem medidas desesperadas para ganhar a atenção dos espectadores. De acordo com um levantamento feito pelo site *Den of Geek*¹, 95 filmes que estão sendo produzidos em Hollywood atualmente são continuações, sem contar as inúmeras adaptações dos quadrinhos ou da literatura.

Enquanto o cinema europeu foi moldado pelos movimentos artísticos e de vanguarda, o cinema norte-americano se voltou para o modelo industrial e de entretenimento. Entretanto, apesar das diferenças, diversas obras europeias inspiraram produções norte-americanas e vice-versa. É importante ressaltar que nesta monografia, a história do cinema foi explicada brevemente e de forma resumida, ocultando obras e cineastas que também foram importantes para a trajetória da sétima arte. Para compreender um filme e analisá-lo com um olhar mais apurado, é essencial conhecer a sua história e suas principais influências. No entanto, entender o processo de criação de um filme, desde a pré-produção até o produto final é primordial para se realizar o objetivo deste trabalho: analisar a figura da mulher como jornalista no cinema.

¹ <http://www.denofgeek.com>

3. LINGUAGEM DO CINEMA

Assim como todas as manifestações artísticas, o cinema possui uma linguagem própria e não é uma tarefa fácil resumi-la. Muitos aspectos rigorosos devem ser levados em conta para a criação de um filme e o principal desafio é desvendá-los. A expressão cinematográfica pode confundir o espectador, levando-o a crer que aquilo que se exhibe na tela é a realidade. Portanto, é imperativo conhecer a linguagem fílmica e analisá-la cuidadosamente para saber diferenciá-la da ficção. Como aponta Carrière (2006, p.55), “nós só vemos o que a câmera vê”. Neste capítulo, serão analisadas certas características fundamentais da linguagem cinematográfica: a noção de plano, enquadramento e movimento de câmera; montagem, som e fotografia; compreensão do tempo e espaço; signos e metáforas; e, por fim, a definição de uma narrativa específica para o cinema.

3.1 Plano, enquadramento e movimento de câmera

As imagens exibidas em um filme podem suscitar diferentes sentimentos nos espectadores. Desde o seu surgimento, o cinema mescla elementos que o transformam em uma representação da realidade, como salienta Martin (2003, p.25): “a imagem fílmica proporciona, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente é, na verdade, dinamizado pela visão artística do diretor”. Isto é, o primeiro passo para compreender a linguagem cinematográfica é perceber que um filme é criado a partir do ponto de vista de um cineasta. Analisar um filme é decifrá-lo: compreender suas sutilezas e atitudes estéticas. Afastando-se da suposta realidade que se exhibe na tela, o espectador conseguirá ter consciência de que se encontra diante de uma representação do real, de uma imagem complexa e manipulada.

A câmera, objeto primordial para a criação de um filme, não atua apenas como observadora, mas também como uma contadora de histórias, com sua visão particular dos acontecimentos. Ainda segundo Martin (IDEM, p.39),

A câmera sabe esquadrihar as fisionomias, lendo nelas os dramas mais íntimos, e essa decifração das expressões mais secretas e fugazes é um dos fatores determinantes do fascínio que o cinema exerce sobre o público.

Carrière (2006, p.62) também complementa essa informação, comparando a imagem captada pela câmera com o olhar do diretor: “O centro do quadro é o ponto para onde o dedo invisível está apontando. Olhe apenas para o que eu escolhi mostrar a você”.

Os movimentos de câmera têm diferentes funções básicas, entre elas realçar um objeto ou personagem; criar a ilusão de movimento em cenários ou objetos estáticos; acompanhar o movimento de personagens ou objetos e, por fim, descrever um espaço. No entanto, ela também é amplamente utilizada por seu caráter psicológico e abstrato, enfatizando os valores dramáticos das cenas. Ao realçar o dilema psicológico e subjetivo de um personagem, expressando seu ponto de vista e definindo relações espaciais entre personagens e objetos, o olhar da câmera torna-se imperativo para o desenrolar da história.

Os movimentos de câmera conhecidos são o *travelling*, a panorâmica, a trajetória, a câmera na mão e a *steadycam*. Eles podem ser executados por meio de trilhos, gruas e outros mecanismos para acompanhar a ação dos personagens durante uma cena. O *travelling* consiste em movimentar a câmera em todas as direções: para frente, para trás, na vertical e horizontal. Ela se aproxima ou se afasta de forma linear, e deslocando-se sob o eixo no qual está apoiada. É o movimento básico para a criação de qualquer filme.

Na panorâmica, o aparelho não se desloca e gira em torno do seu próprio eixo, vertical ou horizontal. Pode ser utilizada pelo operador da câmera, girando o corpo sobre seu eixo ou com a câmera sob um tripé. A trajetória mistura o *travelling* e a panorâmica, mas com o auxílio de uma grua - guindaste que eleva a câmera até grandes alturas e pode sobrevoar os atores e os cenários. A câmera na mão é utilizada pelo operador para criar um efeito de subjetividade e naturalidade, sem utilizar tripés ou objetos que ajudem a estabilizar o movimento. Por fim, a *steadycam* é um equipamento que se acopla ao corpo do operador de câmera, permitindo maior estabilidade. Sua função primordial é isolar os movimentos do operador para que a imagem não fique tremida ou parecida com a câmera na mão.

A linguagem fílmica só existe quando são mostrados pontos de vista diferentes daqueles ao qual os espectadores estão acostumados. O olhar de um indivíduo em relação ao mundo não pode ser o mesmo captado pela câmera - e é justamente essa diferença que faz com que o cinema seja visualmente atrativo e interessante.

A definição de plano seria um trecho de filme que parece ter sido rodado sem nenhuma interrupção. O tamanho do plano é determinado pela distância entre a câmera e o objeto e pela duração focal da cena utilizada. O plano se inicia a partir do momento em que a câmera é ligada e permanece até o final das filmagens. Segundo Aumont (1995, p.39),

A noção muito difundida de plano abrange todo esse conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens. Mais uma vez, trata-se de uma palavra que pertence de pleno direito ao vocabulário técnico e que é muito comumente usada na prática da fabricação (e da simples visão) dos filmes.

Os planos são essenciais para a linguagem do cinema: seu tempo de duração pode determinar a importância dramática ou ideológica de uma cena. Os tipos de planos mais conhecidos e utilizados, em relação à distância entre a câmera e o objeto filmado são o Plano Geral, o Primeiro Plano, o Primeiríssimo Plano, o Plano Detalhe, o Plano Conjunto e o Plano Americano. Já em relação à duração, o Plano Relâmpago e o Plano-Sequência. Os planos em relação ao movimento já foram citados anteriormente (*travelling*, panorâmica, entre outros) e em relação ao ângulo, serão abordados mais adiante.

Do ponto de vista técnico, as características gerais de cada plano são:

- Plano Geral: descreve o cenário completo ou alguma paisagem;
- Plano Conjunto: reconhece vários personagens se movimentando dentro de uma cena. É utilizado para cenas em grupo.
- Primeiro Plano: o personagem aparece em um enquadramento mais fechado, geralmente na altura do busto. Pode ser confundido com o primeiríssimo plano;
- Primeiríssimo Plano: o foco é no rosto do personagem, que ocupa toda a tela; é parecido com o *close-up*;
- Plano Detalhe: destaca pormenores do corpo do personagem ou partes de um objeto;
- Plano Americano: o personagem é mostrado apenas da cintura para cima, ou da cabeça até o joelho, sem nunca aparecer o corpo inteiro.
- Plano Relâmpago: dura poucos segundos, correspondendo a um piscar de olhos.
- Plano Sequência: é um plano longo sem cortes. Por exigir mais dos atores e diretores, tornou-se uma técnica ousada e interessante.

Os planos não só descrevem uma cena, mas também conferem dramaticidade e aprofundamento psicológico aos filmes. Dependendo do plano utilizado, é possível provocar sentimentos e emoções nos espectadores. O Plano Geral pode exprimir a solidão, a natureza pacata, a vida livre, o ócio, entre outros elementos. O Primeiríssimo Plano pode transmitir a sensação de intimidade de um personagem, seus pensamentos, expressões faciais e imprimir uma significação psicológica ao filme. O Plano Sequência pode revelar um clima de tédio, um diálogo profundo ou até mesmo apresentar a evolução de um personagem.

Os cineastas podem usufruir de diferentes planos, ângulos e rotação de câmera para criar um cinema interior e de alta qualidade. A linguagem fílmica é abrangente e complexa; no entanto, a experimentação abre portas para novas ideias e estilos, tornando o cinema um meio de comunicação muito rico.

O Dicionário Teórico e Crítico de Cinema define enquadramento como “conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo” (AUMONT e MARIE, 2003, p.49). O enquadramento em *plongée* é a filmagem de cima para baixo e tem como objetivo tornar o indivíduo menor, transformando-o em um ser inferior e rebaixado. Em oposição, o enquadramento em *contra-plongée* é a filmagem de baixo para cima, instituindo uma sensação de superioridade e tornando um objeto ou personagem mais alto, portanto magnífico e triunfante.

Quando a câmera oscila em seu eixo óptico, os enquadramentos são inclinados. Essa técnica é utilizada quando o cineasta pretende transmitir ao espectador a mesma impressão que o personagem está sentindo, como algum tipo de inquietação ou desequilíbrio emocional. Já o enquadramento desordenado é usado para tornar a imagem confusa e distorcida, devido aos movimentos bruscos da câmera. Jean Claude Bernadet (1980, p.36) explica que:

Filmar então pode ser visto como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva. Por isso, diz-se que filmar é uma atividade de análise.

Definir planos, movimentos de câmera e enquadramentos é primordial para entender a complexidade da construção de um filme. A câmera torna-se, portanto, elemento-chave para a construção de uma linguagem específica para o cinema.

3.2 O tempo e o espaço

Nos filmes, o conceito de tempo e espaço é completamente diferente daquele que é percebido no “mundo real”. Manipular o tempo é uma tarefa impossível, mas não para o cinema: nele, é viável retornar ao passado ou conhecer o futuro. É possível alterar o relógio, acelerá-lo e até mesmo pausá-lo. Assim também acontece com o espaço: os olhos conseguem captar a imagem em uma tela, mas como notar a profundidade de campo, a distância de um local para o outro e até mesmo o tamanho do personagem em relação ao cenário? Os movimentos de câmera possibilitam múltiplas interpretações ao espectador, que por sua vez valoriza muito mais o tempo do que o espaço. No cinema, enquanto o espaço é percebido, o tempo é intuitivo.

O espaço no cinema é o local onde se desenrolam as ações de uma história, onde os personagens se encontram, dialogam e interagem. O cinema reproduz um espaço com maestria e naturalidade, representando um local vivo, tridimensional e muito semelhante à realidade. Enquanto as outras artes como a literatura e a dança ocupam um lugar no espaço, a sétima arte cria um específico para ela.

Contudo, o tempo ainda é mais valorizado. O público, ao entrar em contato com o filme, não se choca com o espaço, por mais realista que seja. O tempo do filme, isto é, a duração vivida, ainda é mais notada, mesmo que dentro do filme haja ausência de tempo.

O tempo e sua duração são percebidos pela intuição do indivíduo, pelo seu “eu” interior e pela sinestesia, o conjunto das sensações internas do homem. Segundo Martin (2003), três tipos de tempo podem ser relacionados ao cinema: o tempo da projeção, ou seja, a duração do filme; o tempo da ação, aquele em que a história é contada; e o tempo da percepção, a impressão de duração sentida pelo espectador, podendo levá-lo a sentir tédio, ansiedade, cansaço ou euforia.

Novamente, pode-se ressaltar a importância dos movimentos de câmera. A câmera lenta, por exemplo, pode sugerir momentos de felicidade, aflição, medo ou até enfatizar a intensidade do momento vivido pelo personagem. Também é possível filmar a duração, fazendo com que o espectador a perceba claramente: o plano-sequência consegue concretizar uma duração por meio de uma cena sem cortes ou edições. Dessa forma, pode-se afirmar que o tempo científico diverge do tempo da percepção. Se o espectador não estiver em um bom momento e seu estado mental

ou físico estiver debilitado, ele não será cativado pela história e dificilmente achará o filme interessante.

Um dos grandes desafios do cinema é criar a percepção de passado, presente e futuro. O presente é o tempo mais utilizado, mas só é captado na consciência de cada um. O futuro é um pouco mais complicado: se não for identificado claramente, o público poderá não decifrar a mensagem que se deseja transmitir.

Para reproduzir o passado, o *flashback* é um dos recursos de expressão comumente utilizados nas obras cinematográficas. A praticidade e o comodismo são algumas das razões pelas quais os cineastas optam por ele. O *flashback* permite uma liberdade mais abrangente em qualquer narrativa, possibilitando que a ordem dos acontecimentos seja subvertida e que a temporalidade seja mais dramatizada, autônoma e natural. O passado lembrado pelo personagem ou narrador transforma-se em presente da consciência, oferecendo um relato subjetivo e centrado no desfecho da história.

Portanto, conclui-se que o tempo existe em função da duração íntima do espectador. O filme tem como elemento primordial sua duração, o que pode integrar-se à percepção e à consciência do indivíduo. O espaço, dessa forma, torna-se um elemento secundário – mas não menos importante – na construção da linguagem cinematográfica.

3.3 O fenômeno sonoro

Como compreender uma obra audiovisual sem pontuar suas principais características técnicas em relação ao som? Mesmo que ele tenha surgido anos após a invenção do cinema, esse recurso tornou-se indispensável para criações e experimentações na linguagem fílmica.

O conceito de som não remete apenas aos diálogos ou ruídos. A trilha musical, por exemplo, presente desde os primórdios do cinema, também faz parte da narrativa e auxilia na construção dos personagens e na ambientação do filme. Segundo Baptista (2007, p.14), “as primeiras teorizações sobre a necessidade e as funções do som e da música no cinema começaram a surgir no final dos anos 1920, quando o som sincronizado invadiu as salas de projeção”.

Os sons se dividem em duas categorias principais: a música – que pode ser independente de um elemento da ação – e os ruídos, tais como diálogos, o som ambiente e até mesmo efeitos sonoros de objetos, como um móvel sendo arrastado pela superfície.

Os ruídos podem ser classificados em humanos ou naturais. Muitas vezes, os ruídos humanos são tão interessantes do ponto de vista dramático que podem chegar a dispensar a música. Entre esses ruídos estão os mecânicos (como o som de carros ou máquinas), as palavras-ruído (o diálogo) e a música-ruído (sons da televisão, do rádio ou até mesmo os filmes musicais). Já os ruídos naturais são aqueles que podem ser observados na natureza, como o canto dos passarinhos, o som da água descendo em uma cachoeira, o galope de um cavalo, entre outros. Jost (2009, p.45) afirma que:

É em função da verossimilhança sonora que o cineasta ou montador faz suas escolhas, como existem músicas para perseguições, para cenas de amor, etc. Nos primórdios do cinema, havia atmosferas sonoras para o escritório, a delegacia, a rua, a praia, etc. Nesse caso, o som participa na elaboração de uma narrativa unitária.

A linguagem sonora faz parte da essência fundamental do cinema. Ela tornou-se tão importante que trouxe contribuições significativas para sua evolução. Martin (2003) afirma que o som trouxe diversos atributos para os filmes, entre eles:

- Impressão de realidade: o som aumenta a veracidade e a autenticidade da imagem;
- Continuidade sonora: enquanto a imagem de um filme é uma sequência de fragmentos, a trilha sonora consegue restabelecer a continuidade;
- Utilização normal da palavra: eliminou os intertítulos do cinema mudo, que eram considerados um entrave para a narrativa cinematográfica;
- Silêncio promovido como valor positivo: a ausência de som também confere dramaticidade e força a determinadas cenas;
- A música torna-se uma expressão rica, podendo contrastar com a imagem ou se tornar um complemento desta;

O que torna o som um objeto de estudo tão particular é a sua simbologia. O fenômeno sonoro torna-se complemento da imagem, agregando valores mais profundos e amplos ao seu significado. A música, ou trilha sonora, é um elemento artístico surpreendente que pode desempenhar um papel tão importante quanto a

própria imagem. É com base neste papel fundamental que surge a figura do diretor musical, tão importante quanto o diretor de fotografia. Juntos, conseguem criar cenas que contribuem para a evolução da linguagem técnica.

Contudo, a grande maioria das trilhas são repetições sonoras, que servem como acompanhamento de uma cena e não utilizam o grande potencial da expressão musical. Os *westerns* norte-americanos podem ser citados como exemplo: o ritmo e a batida são tão incessantes que destroem a expectativa do espectador, que já sabe o que pode acontecer na cena seguinte, mesmo se fechar os olhos. Bernardet (1980, p.48) afirma que “ouvimos a música, ela age sobre nós, mas não nos damos conta: a música também se torna transparente”.

A música, na verdade, deveria ser única e total, sem se limitar ao complemento da imagem. Ela deveria agir pelo seu ritmo e melodia, criando tonalidades dramáticas sem se ater à ação dramática. Porém, é quase sempre baseado na imagem que o som consegue transmitir seu valor total de dramaticidade.

3.4 A imagem: fotografia, cenário e elementos particulares

A imagem é o elemento fundamental do cinema: é a partir dela que se configura uma linguagem fílmica única e exclusiva. A fotografia, os cenários, figurinos e a iluminação compõem o quadro cinematográfico, que exercem fascínio e contribuem para as inúmeras possibilidades de interpretação do espectador.

A fotografia para o cinema, também conhecida como cinematografia, é a captação de uma imagem em movimento por uma câmera. O diretor de fotografia é o profissional que captura a projeção dessas imagens, também conhecidas como *frames* ou sequência de fotos. A estética do filme é definida por este fotógrafo, que deve criar esquemas de iluminação para cada cena de um filme. Segundo Lindgren (1963, apud MARTIN, 2003, p. 57), “a iluminação serve para definir e modelar os contornos e planos dos objetos, para criar a impressão de profundidade espacial, para produzir uma atmosfera emocional e mesmo certos efeitos dramáticos”.

Uma obra cinematográfica pode obter prestígio ou perder credibilidade de acordo com sua iluminação. Do ponto de vista estético, a iluminação verossímil pode se tornar deficiente, criando efeitos contrários ao pretendido pelo cineasta. No entanto, existem casos excêntricos e específicos, como a vertente do neorrealismo italiano, que buscava exprimir o máximo de realidade possível, utilizando uma

fotografia pobre e crua. O expressionismo alemão também é um exemplo de que sombras fortes e iluminações contrastantes podem criar efeitos sombrios, grotescos e que beiram ao terror.

De acordo com Ana Maria Bahiana (2012, p.83), a cor também exerce um papel essencial no trabalho do diretor de fotografia:

Desejo do cinema desde o seu nascimento, conquistada em escala industrial na década de 1930 e transformada em padrão de produção na de 1950, a cor expandiu as opções de envolvimento emocional que iluminação e textura já propunham. Porque cada filme tem um tema, um tom emocional prevalecente, e também uma paleta específica de cores empregada em toda a sua extensão – nos figurinos, nos cenários, na tonalidade de luz.

As cores ganharam novas funções quando os cineastas compreenderam que um filme de qualidade não precisava ser realista ao extremo. As cores representam emoções, sentimentos e implicações dramáticas. Cores quentes e frias, por exemplo, ganharam funções metafóricas e expressivas, simbolizando momentos de tristeza e depressão em oposição à paixão, felicidade e harmonia. Como salienta Carrière (2006, p.52), o homem possui um “gosto pervertido pela ilusão, esse desesperado desejo de ser convencido”.

O cenário de um filme pode ser realista (como locações na rua e paisagens), materializado dentro de um estúdio ou criado a partir de tecnologia digital. Na maioria das vezes, contém elementos simbólicos e metafóricos, contribuindo para o desenrolar da ação. Bueiros, túneis, esgotos, ônibus, metrô, montanhas, prédios altos, rios e praias são comumente utilizados, sugerindo situações dramáticas, misteriosas, abstratas e até mesmo pacíficas. As grandes formações áridas dos faroestes norte-americanos podem ser um exemplo de cenário bem explorado: locais quentes, vazios e secos, simbolizando a dificuldade dos cowboys em lidar com os índios nativos.

O figurino faz parte da construção do personagem e da narrativa. O vestuário condiz com a personalidade e os gostos do indivíduo, assim como as emoções, gestos e atitudes. O papel do figurinista é criar uma aproximação do personagem com o espectador, conferir veracidade à narrativa e criar efeitos psicológicos significativos. Segundo Costa (2002, p.41),

O figurino não pode ser visto independentemente de outros elementos de um filme: ele se insere em um contexto que inclui a cenografia, a

maquiagem, a iluminação, a fotografia, a atuação. O figurino não é fonte única, mas auxiliar na definição dos elementos da narrativa.

3.5 A montagem

A montagem – organização dos planos de um filme de acordo com sua ordem e duração - é um dos fundamentos mais específicos da linguagem fílmica. O cineasta D.W. Griffith, durante a época do cinema mudo, percebeu a importância da seleção de imagens em uma filmagem: a partir disso, criou o que se conhece por “tomada”, ou seja, a imagem que a câmera consegue captar durante duas interrupções. Logo após, juntou-as em uma sequência linear e temporal, criando uma ordem cronológica e objetiva, eliminando qualquer certeza de que o cinema é uma reprodução da realidade. É a partir da montagem que se determina o conceito de plano: uma imagem entre dois cortes. Manipulando diferentes imagens, de diferentes ângulos e enquadramentos, Griffith construiu o início da narrativa adaptada para o cinema. Segundo Bernadet (1980, p.37),

A linguagem cinematográfica é uma sucessão de seleções, de escolhas: escolhe-se filmar o ator de perto ou de longe, em movimento ou não, deste ou daquele ângulo; na montagem descartam-se determinados planos, outros são escolhidos e colocados numa determinada ordem. Portanto, um processo de manipulação que vale não só para a ficção como também para o documentário, e que torna ingênua qualquer interpretação do cinema como reprodução do real.

É pertinente afirmar que um filme é composto pela sequência de diversos fragmentos, cuja ligação e ordenação criam um efeito de realidade. Todavia, cenas interligadas não criam um efeito de sentido: elas só adquirem significação dentro de um contexto ou conjunto de valores. Alguns fatores que criam esse sentido são o ritmo da montagem, a duração dos planos e a aproximação da câmera. Uma montagem normal se torna apenas narrativa, enquanto uma montagem muito lenta ou rápida adquire um papel dramático, expressivo e psicológico. Planos curtos criam ritmos acelerados, sugerindo tensão e angústia; planos longos remetem ao sentimento de calma, tranquilidade, relaxamento e lentidão.

Outro estudioso que também revolucionou a técnica da montagem foi Sergei Eisenstein. O diretor russo utilizou recursos inéditos em 1925, quando produziu o

filme “O Encouraçado Potemkin”, aplicando o que chamaria de “montagem das atrações”. Ademir Luiz ²aponta que

Em uma série de ensaios, Eisenstein explicou que sua teoria cinematográfica apropriava-se da dialética marxista: propunha o choque da tese e da antítese, sua superação, gerando uma síntese. Os cortes são abruptos: ponto, contraponto, fusão. Para ele, o impacto provocado por um filme acontecia em função do ritmo, não do enredo narrado.

Além da montagem das atrações, outras foram fundamentais para o surgimento de novas abordagens e técnicas: a montagem paralela, elaborada por Griffith, e a montagem acelerada, de Abel Gance. A montagem paralela, segundo Bazin (1991, p.67) “conseguia dar conta da simultaneidade de duas ações, distantes no espaço, por uma sucessão de planos de uma e da outra”. Já a de Gance utilizava a multiplicação de planos curtos, criando a impressão de um ritmo mais veloz.

A montagem tem como objetivo principal atribuir significado a elementos divergentes e desconectados. O sentido não se encontra na imagem objetiva ou no relato, mas na “sombra projetada pela montagem, no plano da consciência do espectador” (IDEM, p.68).

Em resumo, a plástica – figurino, fotografia, cenários, maquiagem, interpretação – consiste em tudo aquilo que é representado na tela, enquanto que a montagem é o nascimento de uma linguagem, pois é ela que diferencia o filme da fotografia e de outras expressões artísticas. Já o som pode ser considerado um complemento à imagem, podendo enriquecê-la, mas se torna um coadjuvante em relação aos outros elementos técnicos imprescindíveis.

3.6 Símbolos, metáforas e outras figuras de linguagem

O que faz do cinema uma expressão artística são as figuras de linguagem, simbologias e metáforas utilizadas nos filmes. Para manter um alto nível de qualidade, o cineasta deve influenciar o espectador a pensar e refletir, criando vários graus de interpretação e níveis de leitura. Sem os elementos simbólicos, o cinema não seria considerado um meio de comunicação tão extraordinário. Segundo Martin

² Em:<<http://www.revistabula.com/posts/filmes/eisenstein-e-a-invencao-da-linguagem-cinematografica>>. Acesso em: 19 de setembro de 2012.

(IBIDEM, p.93), “a utilização do símbolo no cinema consiste em recorrer a uma imagem capaz de sugerir ao espectador mais do que lhe pode oferecer a simples percepção de conteúdo aparente”. Portanto, o símbolo tem o papel de substituir um personagem, objeto ou acontecimento. A técnica da montagem favorece a criação de uma linguagem abstrata e complexa, construindo uma dimensão expressiva e permitindo ao diretor a oportunidade de inserir uma segunda significação à sua obra. Reunindo dois fragmentos de realidade ou duas cenas diferentes, o cineasta pode confrontá-las e manipulá-las, a fim de criar novas interpretações, com valores mais profundos e interessantes.

Se uma imagem for autoexplicativa e fácil de ser compreendida, não poderá ser considerada uma metáfora. De acordo com o Dicionário Teórico e Crítico do cinema, a metáfora é “um tropo fundado na ‘transferência’ de uma noção ou de uma coisa para outra noção ou coisa, por substituição de um termo por outro” (2003, p.185). No entanto, não é simples definir uma metáfora em um filme. O significado desta figura de linguagem no cinema seria a justaposição de imagens e suas comparações. Três tipos de metáforas são comumente utilizadas nos filmes, sendo elas:

- Plásticas: são baseadas em conteúdos representativos das imagens, ou seja, seu aprofundamento psicológico ou estrutural.
- Ideológicas: como o próprio nome já revela, o intuito é coagir o espectador a acreditar em uma ideia.
- Dramáticas: agem diretamente na ação dos personagens, tornando-se mais compreensível para o espectador.

Charlie Chaplin foi um cineasta que soube introduzir metáforas e figuras de linguagem em seus filmes. Bedoya & Frias (2003, p.260, in RENÓ e GONÇALVES, 2009, p.11) destacam que:

Charles Chaplin inicia seu filme Tempos Modernos com uma metáfora criada pela montagem. Na primeira imagem, vemos um rebanho de ovelhas. O seguinte enquadramento mostra um grupo de operários que caminha em massa seguindo uma direção similar a das ovelhas. O sentido se forma: a metáfora alude ao trato desumano que recebe a classe operária na sociedade capitalista e nos tempos modernos: os trabalhadores apenas são um rebanho de ovelhas. Figura retórica, a metáfora substitui um elemento significante por outro: as ovelhas não remetem a sua realidade física senão a outra realidade, de ordem conceitual. O de Chaplin é aqui uma montagem de significações.

Outro elemento significativo da linguagem fílmica é a elipse, aspecto fundamental da decupagem que consiste em escolher os fragmentos captados pela câmera. Derivada do francês *découpage*, significa “recortar”. Ou seja, a decupagem no cinema é a divisão ou recorte de uma cena em vários planos e sua conexão através dos cortes.

Além das metáforas e simbologias implícitas, fazer entender-se com meias palavras é um dos principais objetivos do cineasta. O que torna o cinema um meio de expressão tão complexo são as omissões, elipses e principalmente seu poder de sugestão. Deixar de fora da mente do espectador aquilo que ele mesmo pode interpretar ou imaginar, sugere que a imagem tem um poder muito mais implicativo do que explicativo.

O suspense é um gênero que utiliza a elipse para sugerir a espera e a ansiedade ao espectador, rompendo com as possibilidades e aumentando a tensão durante momentos decisivos da trama. Todavia, a “elipse simbólica” é contrária ao suspense, criando uma atmosfera mais profunda e significativa ao dissimular elementos da ação. Martin (2003, p.80) explica a importância e a função da elipse no cinema:

Há uma série de gestos, atitudes e acontecimentos penosos ou delicados que os tabus sociais ou as normas da censura até recentemente proibiam de mostrar. A morte, a dor violenta, os ferimentos horríveis, as cenas de tortura ou assassinato eram em geral dissimuladas ao espectador e substituídas ou sugeridas de diversas formas.

A linguagem cinematográfica é complexa, profunda e abrangente, reunindo inúmeros elementos figurativos e complementares para criar sua própria estética e plástica. Não são apenas as elipses ou metáforas que tornam a imagem reproduzida na tela um atrativo para o espectador. Como já citado anteriormente, a plástica também é essencial para a construção do tempo e espaço diegéticos. No entanto, é importante frisar que, apesar dos elementos técnicos, a característica fundamental de um filme é a sua narrativa e a ordem dos acontecimentos que compõem a trama.

5.4 A narrativa no cinema

A narrativa cinematográfica, em comparação com a narrativa literária tradicional, contém certas particularidades e especificidades. As relações entre

palavra e imagem, sons, vozes e ruídos são características que a distinguem dos outros meios de expressão artísticos. Toda narrativa cinematográfica é composta por um “discurso”, isto é, uma trama lógica que contém alguns critérios de reconhecimento, sendo que o principal é o fato de que toda narrativa tem começo, meio e fim. Mesmo que o final da narrativa seja cíclico, abstrato ou incompleto, ela ainda possui um último plano, assim como todo livro tem uma última página. O que complementa uma história contada no cinema é a imaginação do espectador, que pode criar novas interpretações e ideias sobre o fato narrado.

De acordo com Gaudreault e Jost (2009), os grandes conceitos narratológicos são o relato, a narração, a temporalidade e o ponto de vista. Um relato é narrado dentro de um tempo específico – tanto da própria narração quanto do tempo de percepção do espectador - e é determinado pelo ponto de vista de quem “conta a história”, ou seja, do narrador implícito ou “grande imagista”. Assim como um jornalista é o narrador implícito de uma reportagem ou documentário, o imagista é aquele que manipula o conjunto da trama audiovisual.

Uma grande dificuldade encontrada na narrativa cinematográfica é determinar quais enunciados existem em uma imagem. Na linguagem escrita, é muito mais fácil compreendê-los. Seria impossível em um plano dizer, por exemplo, “João morre”. Ainda segundo os autores,

Imaginemos um homem – João – que bruscamente leva a mão à altura do peito e cai para trás, não se movendo mais. Sem dúvida compreenderei que acaba de ser morto por uma bala. Porém, se alguns segundos depois ele acorda e se levanta como se nada tivesse acontecido? Analisarei a primeira imagem como *João caiu* ou *João brincou de fingir-se de morto* e a segunda, quando abre os olhos, como *João acorda* ou *João ressuscita* ou até mesmo *João acabou de brincar*, segundo a equivalência linguística que terei dado ao primeiro plano (GAUDREULT e JOST, 2009, p.36)

Esse tipo de dificuldade deriva do fato de que a imagem mostra, mas não diz, ocasionando problemas de interpretação e compreensão do enunciado. A imagem pode ser dúbia, oferecendo um ou mais enunciados, pois nenhum plano equivale a apenas uma palavra. Se os filmes fossem formados por apenas um plano, seria possível determinar sua significação narrativa. Sendo assim, retornar-se-ia aos primórdios do cinema, quando os filmes exibidos duravam até três minutos.

Não é possível falar de uma linguagem fílmica sem citar a função do narrador. É essa instância, que nem sempre é percebida, que cria a ordem dos

acontecimentos, convence o espectador pelos seus “olhos”, isto é, seu ponto de vista, e acentua a dramaticidade por meio de um vocabulário específico. É ele quem repassa informações e dá ênfase a alguns momentos particulares da história. O desenrolar da trama muitas vezes parece acontecer sem a presença de um narrador, no entanto, essa é apenas uma falsa impressão.

Os atores também são essenciais em uma narrativa cinematográfica. Todavia, em oposição aos atores de teatro, no cinema a interpretação não é o único fator que influencia a trama. Uma peça é encenada ao vivo e não necessita de um objeto – como uma câmera – para exibir os melhores enquadramentos, ângulos e situações relevantes da história. Já no cinema, a interpretação não é o suficiente para a composição de um filme: a câmera é o complemento que se situa em um nível superior ao dos atores, criando figuras de sentido e apontando o que é mais importante dentro daquele universo. A posição que a câmera ocupa pode modificar o enredo da história e a percepção do espectador em diversos sentidos, principalmente no quesito performático dos atores. Ela também pode ser utilizada para dirigir o olhar e a atenção do público, manipulando-o e fazendo-o seguir o caminho escolhido pelo grande imagista. Carrière (2006, p.55) apresenta uma visão pessimista sobre esse narrador implícito:

A rede de imagens que nos cerca é tão densa, tecida de forma tão intrincada, que é quase impossível não ceder a uma espécie de indolência mental, uma sonolência intelectual que permite a invasão de mentiras – exatamente como, no passado, sentinelas bêbados ou exaustos, em cidades sitiadas, adormeciam, permitindo que o inimigo entrasse (2006, p.55)

A enunciação - que designa as relações entre o enunciado e o enunciador - pode variar em função do contexto em que está inserida. Cada espectador possui uma bagagem histórico-cultural, variando seus níveis de interpretação. Portanto, perceber essa enunciação cinematográfica em sua totalidade torna-se um desafio. Um espectador que conhece a linguagem fílmica é completamente diferente daquele que considera o cinema uma mera forma de entretenimento. O grupo social, a faixa etária e o período histórico em que vivem também são fatores que influenciam a compreensão da enunciação cinematográfica. Ainda citando Carrière (IBIDEM, p.61), “como os homens acorrentados na caverna de Platão, que supõem reais as sombras móveis que veem, os espectadores também assistem sentados, imóveis, no escuro, a filmes que chamam de reais”.

É pertinente afirmar que o cinema cria um mundo próprio de ficção, regido por suas próprias leis, transmitindo uma “impressão de realidade”. Ele se aventura pelo irreal, mas nem sempre o público consegue fazer esse discernimento entre realidade afílmica e o universo diegético. O processo de enunciação só é concluído quando o espectador se desprende da ficção e percebe que está lidando com uma linguagem específica do audiovisual. Bernadet (1980, p. 12 - 13) explica que essa impressão de realidade fez o cinema tornar-se sucesso mundial: “O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores reais (...). No cinema, fantasia ou não, a realidade se impõe com toda força”.

O cinema é um dos mais importantes meios de comunicação da atualidade. Sua capacidade de dividir opiniões, levantar questões pertinentes, mostrar ideias novas e debater questões sociais é indiscutível. A proposta de aliar imagem e som para aguçar o senso crítico do público e recriar a realidade por meio da ficção fez com que o cinema ganhasse adeptos fieis no mundo todo. O efeito de realidade faz da linguagem cinematográfica uma linguagem rica, complexa e interessante, sempre aberta a novas possibilidades e estudos mais aprofundados. Em resumo, como afirma Carrière (2006, p.194): “Não podemos mais negar a existência do cinema, fora ou dentro de nós, tanto quanto não podemos negar o ar que respiramos”.

4. INDÚSTRIA CULTURAL

O termo Indústria Cultural foi usado pela primeira vez em 1947 pelos filósofos alemães Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, na obra *Dialética do Esclarecimento*. Pensadores da Escola de Frankfurt, refugiaram-se nos Estados Unidos durante a 2ª Guerra Mundial e adotaram o conceito para substituir a expressão “cultura de massa”, até então utilizada. A origem do livro veio a partir de uma pesquisa científica realizada por Adorno, a convite do professor norte-americano Paul Lazarsfeld. O propósito era desenvolver uma convergência entre a prática dos veículos de comunicação norte-americanos, em especial o rádio, e a teoria europeia. A pesquisa era financiada pela Fundação Rockefeller, no âmbito do *Princeton Office of Radio Research*, uma das primeiras instituições a fazer análises dos meios de comunicação.

A colaboração de Adorno na pesquisa foi de curta duração. O filósofo, de orientação marxista, discordava da visão americana. Para ele, a proposta do financiador norte-americano anulava a “análise desse sistema, suas consequências culturais e sociológicas e seus pressupostos sociais e econômicos”, buscando principalmente aplicações mercadológicas. Horkheimer se junta a Adorno e, juntos, afirmam que a Indústria Cultural vulgariza a arte superior e inferior, aniquilando o pensamento crítico humano, a partir de um modo de produção em série voltado para o consumo. Fruto da economia industrial capitalista da década de 40, a Indústria Cultural nivela o indivíduo de acordo com o seu potencial de consumo.

Os produtos culturais, os filmes, os programas radiofônicos, as revistas ilustram a mesma racionalidade técnica, o mesmo esquema de organização e de planejamento administrativo que a fabricação de automóveis em série ou os projetos de urbanismo. (MATTELART, Michèle & Armand, 2000, p.77)

Ou seja, a Indústria Cultural pretende satisfazer enormes demandas e fornece bens padronizados e produtos descartáveis, valorizando mais o perfil do consumidor do que o conteúdo do produto. A Indústria Cultural significa para os frankfurtianos a derrocada da cultura, sua transformação em uma racionalidade técnica, de caráter coercitivo e manipulatório das grandes massas. Os autores explicam que

A transformação do ato cultural em valor suprime sua função crítica e nele dissolve os traços de uma experiência autêntica. A produção industrial sela a degradação do papel filosófico-existencial da cultura (IDEM, p.78).

O modo industrial de produção pretende manter o controle social e fornecer ao grande público uma forma de entretenimento vazia, tornando o efeito e a técnica mais importantes do que o conteúdo filosófico, poético e artístico, sejam manifestações culturais literárias, musicais ou cinematográficas. O objetivo é manipular as massas de maneira inconsciente, fornecendo produtos óbvios e repletos de clichês, diminuindo e desvalorizando qualquer atividade intelectual de quem os consome.

Sob a aparência de um mundo cada vez mais modelado pela tecnologia e pela ciência, manifesta-se a irracionalidade de um modelo de organização da sociedade que subjuga o indivíduo, em vez de libertá-lo. A racionalidade técnica, a razão instrumental reduziram o discurso e o pensamento a uma dimensão única, que promove o acordo entre a coisa e sua função, entre a realidade e a aparência, a essência e a existência. Essa “sociedade unidimensional” anulou o espaço do pensamento crítico (IBIDEM, p. 81).

Uma das consequências negativas dos produtos culturais produzidos em larga escala é a manipulação da linguagem. Por meio deste artifício, os dirigentes da Indústria Cultural tentam impor jargões para a população, impedindo o discernimento entre realidade e ficção. De modo inconsciente, a população “suga” essa linguagem para sua própria vida e a incorpora em seu idioma. O pensamento da Indústria Cultural é excludente, monopolista e impede que o indivíduo “fuja” dos moldes impostos para a sociedade - isto é, se o sujeito for contra o que lhe foi imposto, será considerado um estrangeiro.

4.1 Contexto Histórico

Antes de considerar as críticas ao molde industrial uma verdade absoluta, primeiro é preciso entender o contexto histórico e social em que se encontravam os filósofos alemães da Escola de Frankfurt.

Adorno e Horkheimer fugiram do nazismo na Alemanha em 1933 e emigraram para os Estados Unidos, permanecendo até o final da 2ª Guerra. O crescimento da ideologia nazista do estado totalitário de Hitler teve grande influência nos estudos dos autores. O nazismo utilizou as novas formas de comunicação de massa – o

rádio e o cinema - para reproduzir suas propagandas manipulatórias a favor do partido. Assim como na Itália comandada por Mussolini, Hitler percebeu que o rádio era um veículo poderoso para a mobilização das massas. Com a devastação causada pelo fim da guerra, os Estados Unidos despontaram como potência econômica mundial, distribuindo produtos culturais para diversos países. O objetivo era impor sua ideologia e dominar outras culturas, principalmente por meio de propaganda e de filmes hollywoodianos. Os padrões de comportamento norte-americanos alastraram-se, tornando mais fácil difundir produtos em larga escala. Adorno e Horkheimer, exilados nos Estados Unidos, eram contrários ao sistema mercadológico norte-americano e defendiam a ideia de que a cultura europeia era superior do ponto de vista artístico e cultural, mesmo que estivesse atrasada em relação à indústria.

No entanto, o “atraso” dos países europeus favoreceu novas formas de produções artístico-culturais. Na Alemanha, por exemplo, os teatros, orquestras e museus foram mais valorizados e conquistaram um papel importante na época, ao mesmo tempo em que eram pouco relevantes para o crescimento da indústria e da produção em larga escala. Segundo Herbert Marcuse, filósofo alemão ligado aos integrantes da Escola de Frankfurt, a cultura de massa é uma nova forma de totalitarismo, assim como o nazismo e o fascismo. A diferença é que esse totalitarismo não é identificado, passando despercebido aos olhos da sociedade. Para Fadul (1994, p.56),

Enquanto o nazismo e o fascismo são identificados como formas totalitárias de governo, a sociedade americana não pode ser identificada como uma sociedade totalitária, porque não existe a consciência da denominação, ou melhor, essa denominação é agradável. Para esses autores, a sociedade de massa é também uma sociedade totalitária, porque os dominados não percebem até onde vai essa dominação.

Segundo os ideais norte-americanos, somente a produção universitária e científica pode ser classificada como cultura. Dessa forma, enquanto a cultura estiver retida nesse ambiente fechado e controlado pela elite intelectual, as massas estarão de fora, consumindo apenas o entretenimento.

Vivendo em meio a este contexto histórico-social, é possível compreender os motivos que levaram Adorno e Horkheimer a criticar a Indústria Cultural e os produtos norte-americanos. No entanto, é importante destacar que as grandes massas também são reprimidas de outras maneiras, sendo a indústria apenas uma

entre diversas formas de manipulação. É também imperativo ressaltar que a teoria da Indústria Cultural vem se modificando através dos anos, sofisticando-se dentro da perspectiva da globalização e de novos processos econômicos, tornando a noção de “hegemonia” um pouco ultrapassada. Atualmente, os indivíduos pertencem a classes sociais divergentes que formam um conjunto, apesar da intensa movimentação e transformação da cultura.

4.2 Relações entre a Indústria Cultural e o cinema norte-americano

Após a vitória na Segunda Guerra Mundial, o poderio econômico dos Estados Unidos se fortificou, vencendo a crise que assolava o país após a queda da bolsa de Nova York. Com o aumento da produção em larga escala, os norte-americanos conseguiram exportar produtos culturais pelo mundo e impor seu estilo de vida, principalmente por meio do cinema. No entanto, a produção cinematográfica já vinha se fortalecendo desde os estragos causados pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Segundo Garcia (2011, p.24),

Com a explosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1919) e a Europa devastada pelo conflito, a produção americana, que já caminhava muito bem, ganhou força e mercado. A guerra deu o impulso que faltava para os Estados Unidos se tornarem referência mundial no que diz respeito à arte cinematográfica.

A produção fílmica norte-americana era realizada em Nova York até 1917, quando foi transferida para Los Angeles. A partir de então, Hollywood se consolidou como indústria cinematográfica, tornando-se a capital mundial do cinema. Essa ideia de indústria cresceu com o nascimento dos principais estúdios de cinema nas décadas de 1910 e 1920.

O mercado europeu de cinema era conhecido no mundo todo por sua produção artística de boa qualidade e pelos avanços tecnológicos surgidos a partir da criação dos irmãos Lumière. No entanto, os Estados Unidos aproveitaram a oportunidade de uma Europa devastada pela guerra para iniciar o seu período de glória:

Mesmo com o país em crise, a indústria soube se aproveitar dos avanços tecnológicos do final da década de 1920, como o advento do som e da fala

e a criação de duas instituições importantes: A Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood (Academy of Motion Pictures Arts and Sciences – AMPAS) e a Associação de Imprensa Estrangeira de Hollywood (Hollywood Foreign Press Association – HFPA). Tais mudanças tiveram impacto positivo no cinema hollywoodiano, ajudando-o a se estabilizar e ganhar o mercado das produções europeias, que já eram reconhecidas em todo o mundo, sendo responsáveis pela prosperidade da indústria. (IDEM, p.62)

É no período entre-guerras que a indústria norte-americana encontrou o caminho para o sucesso: além de lucrar com filmes comerciais, voltados para o entretenimento das massas, também exerceu uma função dominadora, impondo sua própria cultura ao resto do mundo. A partir da Segunda Guerra Mundial, o discurso manipulatório se tornou ainda mais recorrente nos filmes: as comédias e musicais eram criados para fazer propaganda contra o regime nazifascista de Hitler e Mussolini. Quando os norte-americanos aderiram ao conflito, os mercados asiáticos e europeus proibiram a exibição de filmes hollywoodianos.

A Europa se opôs ao mercado norte-americano fechando-se em suas próprias produções culturais. Mesmo sem fazer parte do mercado industrial, ainda valorizava o trabalho dos artistas. Nesse contexto turbulento de guerras e ascensão da indústria norte-americana, surge a teoria de Adorno e Horkheimer. O conceito de Indústria Cultural se aplica principalmente ao cinema norte-americano, que começa a realizar superproduções e investir bilhões de dólares em equipamentos técnicos para deixar seus filmes mais atraentes para as grandes massas. Adorno e Horkheimer (2002, p.179) apontam:

A interrogação ainda não é substituída pela pura obediência. Tanto isso é verdade que a grande reorganização do cinema às vésperas da Primeira Guerra Mundial, premissa material da sua expansão, foi, de fato, um adequar-se consciente às necessidades do público controladas pelas cifras de bilheteria, coisa que, no tempo dos pioneiros do cinema, nem sequer se pensava levar em conta. Assim parece até hoje aos magnatas do cinema, que se baseiam no mesmo princípio, e nos sucessos mais ou menos fenomenais, e não no princípio contrário, o da verdade. Sua ideologia são os negócios. A verdade é que a força da indústria cultural reside em seu acordo com as necessidades criadas e não no simples contraste quanto a estas, seja mesmo o contraste formado pela onipotência em face da impotência.

Para os autores, a Indústria Cultural faz promessas para os espectadores e não as cumpre. Ao mesmo tempo em que o público deseja escapar da realidade e esquecer-se da rotina de trabalho, ele se ilude com elementos que dificilmente estarão a seu alcance. Dessa forma,

O assalto ao prazer que ação e apresentação emitem é indefinidamente prorrogado: a promessa a que na realidade o espetáculo se reduz, malignamente significa que não se chega ao *quid*, que o hóspede há de se contentar com a leitura do *menu*. Ao desejo suscitado por todos os nomes e imagens esplêndidos serve-se, em suma, apenas o elogio da opaca rotina da qual se queria escapar [...] A indústria cultural não sublima, mas reprime e sufoca. Expondo, continuamente, o objeto do desejo, o seio no *sweater* e o busto nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado, que, pelo hábito da privação, há muito tempo se tornou puramente masoquista. (IDEM, p.180)

Os filósofos ainda propõem que o entretenimento nas salas de cinema é ilusório e enganoso. As cenas estimulantes, cheias de movimento, não fazem o espectador se encantar com a arte cinematográfica, muito menos refletir sobre sua condição social e psicológica. São pessoas estáticas sentadas dentro de uma sala escura, absorvendo qualquer tipo de informação e conteúdo que lhes é apresentado. O senso crítico se esvai, desviando qualquer tipo de pensamento reflexivo em meio a movimentos rápidos e efeitos de câmera. O cinema é, portanto, uma alternativa de lazer para os trabalhadores que se sentem cansados após intensas jornadas de trabalho. Para uma dona de casa, passar algumas horas sentada em uma sala de cinema significa um refúgio, um momento que a faz lembrar da juventude, quando podia comparecer a festas e apreciar o mundo além de sua janela; os desocupados das grandes cidades comparecem às salas para fugir do verão e do inverno intensos que se intensificam do lado de fora; pessoas que trabalham por horas a fio buscam no cinema um local de tranquilidade e diversão, a fim de “fugir da realidade”. No entanto, a indústria do divertimento não torna a vida mais humana para os homens. Para Adorno e Horkheimer (2002), a ideia de utilizar todas as possibilidades técnicas no cinema com o intuito de propiciar algumas horas de entretenimento faz parte de um sistema econômico que se recusa a utilizar suas capacidades quando o assunto é eliminar a fome.

No texto “A Indústria Cultural”, baseado em conferências radiofônicas proferidas em 1962, na Alemanha, Adorno reforça a teoria de que a própria Indústria Cultural pode ser vista como uma ideologia e obscurece a percepção de todas as pessoas. Para o autor (1978, p.294), “a satisfação compensatória que a indústria cultural oferece à pessoas ao despertar nelas a sensação confortável de que o mundo está em ordem, frustra-as na própria felicidade que ela ilusoriamente lhes propicia”.

Adorno e Horkheimer podem ter razão quando se referem ao discurso manipulatório contido nos filmes e na diminuição do pensamento crítico em relação às obras de arte. Entretanto, é preciso pensar se essa teoria ainda é válida para o século XXI e para as mudanças que ocorreram na sociedade. Hoje vivemos em um mundo dominado pelo capitalismo industrial e dificilmente será possível alterar pensamentos pré-estabelecidos pelo povo, já acostumado e conformado com os *blockbusters* – filmes voltados para as grandes massas que pretendem arrecadar milhões de dólares nas bilheterias. Esses tipos de filmes raramente oferecem temáticas socioeconômicas ou políticas, focando apenas no entretenimento rápido e sem muita profundidade.

A Indústria Cultural atingiu seu ápice na década de 80, com o surgimento das grandes produções, que visavam alçar os grandes estúdios da crise econômica. Os espectadores se acostumaram com os efeitos especiais proporcionados pela indústria do cinema. Com isso, muitos filmes se tornaram populares e ganharam sequências após o enorme sucesso nas bilheterias. Essas sequências foram criadas para suprir as necessidades de um público que se encantou com as imagens velozes e rápidas e desejavam mais espetáculos nas grandes telas. Isso era praticamente um retorno aos primórdios do cinema, quando o que realmente importava era apenas a imagem em movimento.

Algumas questões sobre o tema podem ser analisadas: será que é possível instaurar um senso crítico na população após tantos anos de manipulação? O povo gostaria de criar esse senso crítico ou seu interesse pelos filmes seria apenas para ter alguns momentos de descontração? O século XXI é um caminho sem volta para o cinema de arte? Ao contrário do que afirmam Adorno e Horkheimer, a popularização dos filmes não seria algo bom para as massas excluídas? Essas reflexões são importantes para os estudos culturais do jornalismo e do cinema. A Indústria Cultural, ao mesmo tempo em que transforma uma obra de arte em produto, também pode ser uma saída para aqueles que não tem acesso a nenhum tipo de manifestação cultural. Ao mesmo tempo em que essa indústria apresenta discursos manipulatórios, também democratiza a informação e a cultura.

A teoria da Indústria Cultural pode ser aplicada ao cinema por ditar regras de comportamento que muitas vezes podem prejudicar a formação cultural do indivíduo. Diferenciar realidade de ficção pode ser uma linha tênue para um público desinformado e facilmente manipulado pelas grandes produções cinematográficas.

Hollywood dita regras de moda, comportamento e cria uma mitificação em torno de atores e atrizes, colocando-os em um patamar bem acima de outros indivíduos, com seus salários exorbitantes e visuais impecáveis. As dissertações de Adorno e Horkheimer, mesmo com algumas restrições, ainda podem ser consideradas válidas e analisadas de acordo com o contexto cinematográfico mundial.

5. ANÁLISE DO DISCURSO

Para compreender a maneira como o cinema retrata as jornalistas, é imprescindível conhecer o método da análise do discurso. Método da linguística e do campo da comunicação, a análise do discurso identifica construções ideológicas presentes em um texto, seja ele oral ou escrito.

A Análise do Discurso nasceu na França da década de 60 como uma teoria da leitura. Ela foi inovadora ao romper com as tradições da hermenêutica e da análise de conteúdo, práticas teóricas voltadas para a interpretação. Seu principal objeto de estudo são as relações estabelecidas entre a língua e os sujeitos que as empregam, assim como suas relações com a exterioridade e a história. É preciso levar em consideração todos os fatores externos que influenciam o discurso de um indivíduo: aquilo que ele discursa é resultado de discursos anteriores que foram por ele interiorizados e entendidos como verdades.

Todo discurso pode ser considerado uma construção social que utiliza certas ideologias para compor sua estrutura. O discurso de um indivíduo revela sua visão de mundo dentro de um determinado contexto histórico-social e pode ser composto por outros discursos externos. Fiorin (1990, p.11) define essa instância:

O discurso são as combinações de elementos linguísticos (frases ou conjuntos constituídos de muitas frases), usadas pelos falantes com o propósito de exprimir seus pensamentos, de falar do mundo exterior ou de seu mundo interior, de agir sobre o mundo. A fala é a exteriorização psicofísico-fisiológica do discurso. Ela é rigorosamente individual, pois é sempre um eu quem toma a palavra e realiza o ato de exteriorizar o discurso.

A Análise do Discurso faz parte do estudo da linguagem, porém segue uma vertente diferente da estudada pelos estruturalistas que se inspiravam nas teorias de Saussure. Antes, o objeto de estudo era a língua por ela mesma, sem se preocupar com os falantes ou suas condições de produção. No entanto, houve mudanças no estudo da linguagem após a Gramática Transformacional de Chomsky (1957), que propôs uma forma mais abrangente de analisar o contexto e os fatores extralinguísticos que compõem um enunciado, discurso ou texto. Na década de 60, Michael Pêcheux criou a Análise Automática do Discurso, que passou a analisar o processo de produção da língua. O objeto de estudo, que anteriormente era centrado na fala, agora era focado no sujeito falante, a fim de compreender o que

acontece quando um indivíduo profere um discurso. Nasce então a Análise do Discurso francesa, um estudo interdisciplinar que mescla texto, história, linguística, marxismo e psicanálise. A hipótese considerada por Pêcheux foi de que o sujeito falante pudesse transformar seu discurso a partir de uma ideologia e de seu contato com o mundo. A corrente de pensamento da Análise do Discurso francesa aponta que não existem textos ou discursos originais, apenas os intertextos. O sujeito se apropria de um discurso preexistente e o incorpora como se fosse seu.

Bakhtin (1998) via o sujeito como elemento participativo e atuante no processo de comunicação, o que iria contra a afirmação de Pêcheux. Para ele, o indivíduo deve ser analisado como produto social, que interage com a linguagem e com o mundo em que vive. Bakhtin compartilha da ideia de que possam existir outros discursos incorporados no discurso de um sujeito, acreditando que o sujeito é plenamente capaz de pensar estrategicamente e fazer suas próprias escolhas.

5.1 A Teoria de Bakhtin e a noção de intertextualidade

Todo discurso nasce a partir de outro e aponta para outro. Ou seja, ele é transformador e pode ser infinito. Essa relação de sentido pode ser chamada de intertextualidade. A questão da intertextualidade, estudada por Julia Kristeva na década de 60 retoma os estudos de Mikhail Bakhtin sobre dialogismo e polifonia.

Mikhail Bakhtin foi um filósofo e pensador russo que viveu em Moscou entre 1895 e 1975. Seus estudos voltados para a linguagem humana inspiraram diferentes autores até hoje, servindo como fonte para os estudos de literatura, cinema, teatro e artes em geral. Bakhtin criou a teoria do dialogismo, definida por Zani (2003, p.121) como a “referência ou incorporação de um elemento discursivo a outro”. Para Bakhtin, o dialogismo é o princípio constitutivo da linguagem e do sentido de seus enunciados. Stam (1992, p.27) enfatiza que “o pensamento de Bakhtin durante a década de 20 era dominado por uma preocupação preponderante: o desenvolvimento de uma filosofia da linguagem baseada no dialogismo, o aspecto comunicativo do discurso”.

Esse aspecto comunicativo se caracteriza pela incorporação de diversas vozes em um discurso. Portanto, nenhum texto é criado a partir de uma visão única, mas pela visão de conjunto. Barros (1999, p.3) afirma que “nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz”. O conceito de unir diversas vozes

é chamado de polifonia e não deve ser confundido com dialogismo. Ainda segundo Barros (IDEM, p.5), “a polifonia em sua plenitude é quando as vozes que dialogam e polemizam ‘olham’ de posições sociais e ideológicas diferentes, e o discurso se constrói no cruzamento dos pontos de vista”. Nenhum tipo de texto pode ser analisado fora de seu contexto histórico-social e sem um estudo prévio de quem o construiu. Ou seja,

A maneira como os autores tratam o discurso de seus personagens, ou a maneira como os personagens literários tratam o discurso de outros personagens, é análoga aos processos discursivos da vida cotidiana, e revela o *ethos* de uma cultura e de uma sociedade. (STAM, 1992, p.34)

Qualquer tipo de discurso contém uma intenção, consciente ou não, de transmitir uma mensagem ideológica. Cada ser humano tem um olhar diferente sobre a sociedade, oriundo de uma bagagem cultural e histórica. As possibilidades discursivas geradas por uma determinada cultura são imensas e abrangentes. Não importa o grau de escolaridade ou renda, qualquer indivíduo passa por transformações e experiências desde a infância, influenciando em seu discurso. Stam (IDEM, p.75) ainda aponta que “o dialogismo opera dentro de qualquer produção cultural, seja letrada ou analfabeta, verbal ou não-verbal, elitista ou popular”.

Bakhtin é considerado um teórico radical por aplicar sua teoria do dialogismo não apenas em textos literários, mas no cotidiano da população. Tudo o que faz parte de um texto é componente dessa teoria. A relação eu-outro é primordial para compreender os estudos do autor. Para ele, a vida é vivida a partir da autoexperiência dos outros e da experiência particular de cada indivíduo, abrindo portas e cruzando fronteiras para o entendimento do mundo. O ser humano não é independente, precisa de outros discursos e outras vozes para ajudá-lo a se manifestar e criar sua própria forma de pensamento.

Bakhtin trabalha com o conceito de que todo texto possui múltiplos significados, não sendo possível considerar uma única leitura como verdade incontestável. É com base nessas ideias que ele também ignora o fato da existência de uma consciência única, revelando ser este um conceito tipicamente burguês:

Para Bakhtin, a consciência só existe na medida em que se concretiza através de algum tipo de material semiótico, seja sob a forma de ‘discurso interno’, seja no processo de interação verbal com os outros. Assim, Bakhtin

descentraliza a consciência individual: “Os signos só podem emergir em território interindividual”. Ele desmascara o apreciado mito burguês da autonomia da consciência individual. A consciência individual é um fato sócio-ideológico: sem seu conteúdo semiótico, ideológico, ela não existe. (STAM, 1992, p.30)

A consciência individual é um mito, considerando-se que o ser humano só existe em sua totalidade quando se torna um ser social. Não é possível julgar qualquer tipo de discurso, sem antes levar em conta em que meio aquele enunciador estava inserido. O indivíduo depende do meio social, pois isso estimula sua capacidade de amadurecimento, de lidar com as mudanças e obter respostas para seus dilemas. Dessa forma, ele não tem uma existência completamente independente.

Desde o nascimento, o indivíduo cresce em meio a outros de sua mesma espécie e compartilha experiências, conversas, costumes e outras particularidades que o ajudam a moldar sua identidade. É agindo sobre o mundo e entendendo-o que o ser humano cria seu discurso individual, influenciado por outras vozes. A linguagem em si é um fator importante para o desenvolvimento do conceito de dialogismo, pois ela não é um sistema concluído e terminado, mas um processo contínuo. Os indivíduos necessitam de uma comunicação verbal, mas não a recebem pronta e imodificável. Eles ingressam em um fluxo móvel e constante de comunicação, na qual os tornam conscientes, ativos e prontos para lidar com o mundo.

Um ponto de vista não pode ser visto apenas como um quesito técnico. É uma questão política, ética e também social, tornando viável a junção de diferentes características, estabelecendo a relação de eu-outro, isto é, sem o outro não existe identidade discursiva. O discurso também pode ser considerado um truque ou trapaça: um indivíduo pode incorporar o discurso de outro e chamar de seu. De acordo com Zani (2003), existem três processos que dão origem à intertextualidade: citação, alusão e a estilização.

A citação é um elemento dentro de outro já existente; a alusão não é explícita, mas reproduz a ideia de algo já mencionado – que já é conhecido pelo público em geral; por fim, a estilização reproduz elementos estilísticos e os altera. A partir destes conceitos o enunciador consegue convencer o enunciatário de seus ideais, sem que este perceba ou entenda em sua totalidade a mensagem que se deseja transmitir.

É pertinente afirmar que a multiplicidade de sentidos é o que caracteriza qualquer discurso. O homem é um ser social e não pode ser analisado individualmente, portanto aprende a ver o mundo pelos discursos de outros e os incorpora a sua fala. Qualquer expressão, palavra ou afirmação pode mudar totalmente seu sentido de acordo com a pessoa que as utiliza. O sentido de um discurso pode ser determinado de acordo com as formações ideológicas de cada um e conter múltiplas interpretações. Portanto, para entender qualquer tipo de discurso, primeiro deve-se conhecer o conceito de ideologia.

5.2 O que é ideologia?

Segundo Fiorin (1990), as representações que servem para explicar a ordem social, o conjunto de ideias de um indivíduo e as relações que ele mantém com outras pessoas é o que se conhece por ideologia. Ou seja, a ideologia é a visão de mundo de um ser humano, o ponto de vista de uma classe social, a opinião de certo grupo. Sem conhecer a história ou o contexto de um indivíduo, não é justo julgá-lo e nem criticar suas ideologias. O autor ainda aponta que não existe conhecimento neutro, pois eles estão sempre comprometidos com os interesses sociais e estão relacionados a outros conhecimentos prévios.

A partir dessas formações ideológicas, nascem as formações discursivas. Isto é, a partir de uma conjuntura e posições específicas, é possível determinar o que pode ou não ser dito. Pode-se definir as formações ideológicas como um conjunto de representações e atitudes que não são nem individuais e nem universais, mas são ligadas às posições de classes que entram em conflito umas com as outras. Como aponta Orlandi (1998, p.23):

A possibilidade de análise em análise do discurso deriva da consideração do discurso como parte de um mecanismo em funcionamento, correspondendo a um certo lugar no interior de uma formação social.

Pensamento e linguagem são duas instâncias inseparáveis. Portanto, cada formação ideológica corresponde a uma formação discursiva, um conjunto de temas que criam determinada visão de mundo. Sabe-se que o homem só existe como um ser social, no entanto, o pensamento dominante na sociedade ainda refuta essa tese. Por mais que a consciência seja social, os indivíduos ainda tendem a acreditar que são livres e que possuem uma individualidade total. Porém, não existe a

possibilidade de um homem estar à parte de qualquer coerção social. Logo, “o indivíduo não fala o que quer, mas o que a realidade impõe que ele pense e fale” (FIORIN, 1990, p. 43).

5.3 O texto

O objeto de estudo da análise do discurso é o texto. Ele é individual, em oposição ao discurso que é social. Enquanto existe uma liberdade mais acentuada na criação textual, no nível discursivo o homem ainda se prende ao contexto histórico-social em que está inserido. Orlandi (1998, p.22) explica que:

Enquanto unidade pragmática, que se constitui na interlocução, não importa a extensão do texto: pode ser uma palavra, um sintagma, um conjunto de frases (escrito ou oral), o que importa é que funciona como unidade de significação em relação à situação.

Pode-se considerar que um texto nunca é fechado e imutável. É a sua relação com outros textos e com aquilo que não é texto – as entrelinhas, temas implícitos e espaços simbólicos – que o tornam uma instância que tende a progredir em diversas direções. Mas por que é possível afirmar que o texto é individual? A resposta é simples: aquele que enuncia, o falante, consegue organizar suas ideias no texto, isto é, ele cria seu próprio plano de manifestação pessoal. O discurso é considerado o local das coerções sociais e da inserção do indivíduo em um determinado contexto, sendo que o texto é um tipo de liberdade individual, pois ele depende apenas de processos de aprendizagem e dos conhecimentos adquiridos pela tradição textual. O mesmo discurso pode estar inserido em diferentes textos, mas o modo como eles são organizados e proferidos podem ser completamente diferentes.

A palavra “discurso” deriva do latim “*dis+currere*”, que significa percorrer em várias direções. Portanto, discursar seria analisar um tema sob vários ângulos. Segundo a Retórica Clássica, que nasceu na Antiguidade, todo discurso tem como objetivo a persuasão, mas para que isso aconteça, ele precisa ser bem feito e exprimir clareza. Atualmente, entende-se por retórica a atividade que utiliza a linguagem verbal, sonora ou visual para criar processos manipulatórios, em que um emissor tenta submeter suas razões a um receptor a partir de diferentes processos.

6. A semiótica greimasiana e os processos manipulatórios do discurso

De acordo com os estudos semióticos, em especial a vertente da semiótica greimasiana, não existem verdades “reais”, mas sim verdades convincentes que produzem um efeito de sentido de verdade. Ou seja, para uma verdade ser aceita como tal pelo destinatário, o destinador/manipulador deverá utilizar recursos para convencê-lo da veridicção de sua mensagem. A verdade ou falsidade de uma afirmação depende das circunstâncias nas quais ela se realiza, não dependendo apenas da significação das palavras.

A semiótica greimasiana aponta que a aceitação de uma verdade depende de um acordo entre os sujeitos, em uma relação destinador/destinatário. De acordo com Barros (1990), a teoria semiótica desenvolvida por Greimás tem como objetivo descrever e explicar como o texto diz o que diz, ou seja, como o sentido é construído em uma obra. Para tanto, considera o plano do conteúdo sob a forma um percurso gerativo.

O percurso gerativo de sentido é composto por três níveis que se relacionam: a primeira etapa compreende o nível das estruturas fundamentais, no qual o sentido se traduz por uma oposição semântica mínima; a segunda é o nível narrativo, isto é, quando a narrativa organiza-se sob o ponto de vista de um sujeito; e a terceira, o nível discursivo, quando a narrativa é assumida por um sujeito da enunciação. Para a narratividade se desenvolver em um determinado sentido, é imperativo compreender as oposições semânticas do nível fundamental. Elas se expressam por valores positivos (eufóricos) ou negativos (disfóricos) que podem determinar a linha argumentativa do texto, seja ele literário ou não.

No nível narrativo, o destinador deverá doar ao destinatário alguns valores modais, entre eles o do querer-fazer, do dever-fazer, do saber-fazer e do poder-fazer. Para isso, ele necessita da competência: não basta que ele queira ou deva, mas também que saiba e possa. Já no nível discursivo, a narrativa é enriquecida por figuras e temas. O destinador exprime seu ponto de vista, sendo possível estabelecer relações entre seu discurso e o contexto sócio-histórico no qual ele está inserido.

Para se criar a ilusão de verdade, são utilizados dois efeitos: o de proximidade ou distanciamento. Ao empregar a primeira pessoa, obtém-se um efeito de envolvimento ou proximidade com os fatos narrados, enquanto que, ao utilizar-se

a terceira pessoa, cria-se um efeito de distância. Para que ocorra a manipulação, como já citado, o destinador deverá doar ao destinatário os valores modais do querer-fazer, do dever-fazer, do saber-fazer e do poder-fazer. Barros (1990, p.28) afirma que “é preciso que o destinatário-sujeito creia nos valores do destinador, ou por ele determinados, para que se deixe manipular”. A partir disso, o destinador propõe um contrato, que deverá ser aceito por ambas as partes. Barros (1990) pontua que o destinatário pode ou não aceitá-lo por meio do seu fazer-interpretativo, isto é, a manipulação só é possível se o sistema de valores for compartilhado pelo destinador/destinatário e houver cumplicidade entre eles. Em suma, para que haja o contrato veridictório, é necessário que os indivíduos compartilhem da mesma ideologia.

A manipulação pode ser exercida a partir dos procedimentos de provocação, sedução, tentação e intimidação:

- Provocação: o destinador/manipulador, utilizando um saber, investe o destinatário de uma imagem negativa, altera sua competência e o induz ao dever-fazer. Exemplo: um garotinho na escola diz para o amigo “duvido que você vá até a cantina comprar um salgado para mim”.
- Sedução: O destinador/manipulador utiliza sua competência do saber para induzir um querer-fazer no destinatário, ao investi-lo de uma imagem positiva. Exemplo: a namorada diz ao namorado: “como você é um namorado perfeito, que me ama muito, vai me levar para jantar no dia dos namorados, não é mesmo?”
- Intimidação: O destinador/manipulador, investido de poder, usa valores negativos e induz o destinatário a um dever-fazer. Exemplo: mãe fala para o filho: “se não arrumar o seu quarto, vai ficar sem sair de casa por um mês!”
- Tentação: também utiliza o poder para despertar o querer-fazer. Exemplo: a irmã diz para o irmão: “se buscar um copo de água para mim, deixo você usar o computador”.

Portanto, ao examinar a razão das escolhas do sujeito da enunciação e os efeitos obtidos, é possível conhecer e analisar o contexto sociológico e a formação ideológica em que o texto está inserido.

7. Teoria de Bakhtin no cinema

Os estudos de Bakhtin foram voltados para a literatura. No entanto, seus estudos perduraram e influenciaram outros tipos de arte, em especial o cinema. O cinema, no início, era utilizado como meio de comunicação, informação e propaganda. Contudo, isso não o anulou como forma artística. Segundo Martin (2003, p.18), “o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que vem do fato de sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade”.

A linguagem cinematográfica é principalmente intertextual, pois um filme sempre dialoga com filmes anteriores, imagens, sons e gêneros. Assistir a um filme é compreender a noção de dialogismo: uma produção fílmica quase sempre utiliza outras referências e discursos para transmitir sua mensagem ao espectador.

Bakhtin deu o nome de “tato” a um conjunto de códigos que regem a interação discursiva. Essa denominação se refere a um conjunto de relações sociais entre os sujeitos falantes, que compartilham suas ideologias por meio de diálogos. É com base nessa denominação que o cinema transpõe discursos reais para as grandes telas:

No sentido literal de tato, o cinema pode ser considerado, em parte, a *mise-en-scène* de situações discursivas reais, como contextualização visual e auditiva do discurso. Essa dramaturgia tem seu tato específico, suas maneiras de sugerir, através da colocação da câmera, do enquadramento e da interpretação, fenômenos como intimidade ou distância, companheirismo e dominação, em suma, a dinâmica social e pessoal que se realiza entre interlocutores. O sentido metafórico de tato, enquanto isso, evoca o poder implícito e as relações sociais entre filme e público (STAM, 1992, p.63)

O cinema é um meio de comunicação que consegue incorporar discursos polifônicos e utilizar depoimentos de inúmeros indivíduos e diferentes culturas para criar situações fictícias que criticam ou fazem alusão a fatos reais. O cotidiano é matéria-prima para a arte cinematográfica: ele pode ser aproveitado para criar uma consciência crítica no público ou disseminar discursos manipulatórios. Pode-se citar como exemplo a língua inglesa, que se tornou referência mundial a partir dos filmes hollywoodianos. A própria língua ganhou o status de colonizadora, aumentando o poder hegemônico dos Estados Unidos.

Todavia, o espectador nem sempre percebe essa manipulação implícita. De forma inconsciente, incorpora em seu próprio discurso os ideais propagados pelo filme que acabou de assistir. Os ditadores Hitler e Mussolini compreenderam bem este meio de comunicação e usavam o cinema para divulgar ideais nazi-fascistas. Um longa-metragem utiliza vários processos intertextuais para transmitir sua mensagem principal: alguns são imperceptíveis nos diálogos dos personagens, mas estão escondidos em seus gestos e ações. No cinema, o dialogismo não surge apenas em sua vertente crua e original, incitando o debate e a discussão de maneira óbvia. A linguagem fílmica é complexa, abrangente e utiliza recursos sutis como a metáfora, as pausas, ressonâncias e atitudes implícitas. Portanto, o discurso se constrói de outra maneira: como não se diz tudo, o espectador deve deduzir e criar suas próprias interpretações a respeito de um filme.

Muitas vezes, uma cena silenciosa consegue transmitir mais sensações e informações do que um diálogo entre personagens. A imagem no cinema é ainda mais importante do que o texto e deve ser analisada com cautela. Logo, os estudos de Bakhtin podem ser aplicados à linguagem cinematográfica da mesma forma que na linguagem literária. Para compreender a estrutura e a noção de intertextualidade em um filme, seria imprescindível uma crítica cultural radical, que, para Stam (1992, p.102), “poderia cristalizar o impulso latente do desejo coletivo sem deixar de estar consciente da sua expressão degradada, uma crítica cultural que não exclui o riso nem o princípio do prazer”.

Entender um filme em sua totalidade não exclui seu caráter de entretenimento. A crítica cultural ajuda o espectador a perceber os elementos primordiais para a realização de um filme e aponta diferentes interpretações para uma determinada história. Compreender o conceito intertextual de um longa-metragem faz com que o público cresça intelectualmente, inserindo-o no universo cinematográfico sem que haja o processo de manipulação.

7.1 A importância dos estudos de Bakhtin

A noção de dialogismo foi encontrada em obras anteriores a Bakhtin. O livro “Dom Quixote”, de Miguel de Cervantes, contém estilizações de textos mitológicos, alusões, crenças, citações e fatos históricos pertencentes à época dos livros de cavalaria. “Dom Casmurro”, do brasileiro Machado de Assis, também incorpora

outros discursos, como a obra “Otelo”, de Shakespeare. No entanto, foi a partir de Bakhtin que a noção de intertextualidade e polifonia se tornou de notável importância para os estudos da linguagem e da comunicação.

É importante frisar que o conceito de intertextualidade não deve ser confundido com plágio ou com o intuito de anular outro discurso, mas sim com a ideia de incorporar outros tipos de conhecimento e o compartilhamento de ideias. Usando citações, alusões e resgates a fatos históricos, uma obra pode tornar-se original e rica em conteúdo. Agregar ideias diversificadas para criar novos produtos culturais só enriquece o repertório de quem os consome, disseminando o pensamento crítico. Segundo Zani (2003, p. 128),

Os discursos modernos e pós-modernos tendem a ser polifônicos e se relacionam com o presente e o passado, concebendo-se como uma montagem que é alcançada por meio da fusão de elementos oferecidos por outros discursos distintos, sem contudo, perder a singularidade de cada um, afirmando assim, o seu caráter intertextual para atingir seus objetivos.

Como já citado anteriormente, para Bakhtin nenhum discurso é único e não existe uma consciência individual. O ser humano cria sua própria forma de se comunicar e difundir seus conhecimentos a partir de experiências próprias e também de outros indivíduos. O cinema incorporou tão bem o conceito de polifonia que a maioria de suas obras-primas contém referências de outros autores. Produzir um longa-metragem é utilizar o dialogismo, unindo elementos divergentes que conseguem transmitir a mensagem desejada. Bakhtin ainda pontua que sua teoria não é elitista, privilegia todas as classes sociais e não favorece discursos manipulatórios. Longe de ser etnocêntrico, seu pensamento permite reconsiderar as ligações existentes entre o cinema e outras disciplinas semióticas. O cinema acompanhou o trajeto histórico das formas narrativas e discursivas até incorporar alguns elementos para construir sua própria linguagem diversificada.

Utilizando o conceito de polifonia e intertextualidade, é possível analisar diferentes filmes que deturpam a figura da mulher. Muitas vezes vista como símbolo sexual ou dependente do sexo masculino, os longas-metragens não fazem um retrato condizente com a figura feminina na sociedade. A intertextualidade, ao mesmo tempo em que fornece os elementos necessários para a criação de novas ideias, também pode ser utilizada para distorcer fatos. A linguagem, segundo

Bakhtin, é um sistema coletivo, que envolve vários “eus” e vários “outros”. Stam (1992, p.14) ainda ressalta que:

É essa afinidade com o marginal e o periférico que torna as categorias bakhtinianas especialmente adequadas para a análise de práticas artísticas contestadoras, sejam elas terceiro-mundistas, de vanguarda ou feministas.

O cinema se encaixa no âmbito das práticas artísticas contestadoras. Apesar de muitos filmes serem criados apenas para distribuição comercial e geração de lucro, as obras cinematográficas mais notáveis são recheadas de crítica social e contestam algum tipo de situação injusta ou polêmica. O objetivo principal do cinema seria entreter o público sem que ele se esqueça de sua realidade e busque compreender o contexto histórico-social em que está inserido. Os filmes vanguardistas, feministas e terceiro-mundistas podem ser analisados do ponto de vista bakhtiniano, pois estão no conjunto de obras que contestam alguma prática social, entre elas a desigualdade de gêneros; a desvalorização da arte; o crescimento industrial e a evolução do capitalismo; o abismo entre os mais pobres e os mais ricos; a corrupção; a fome; o preconceito; a tristeza causada pela guerra; entre outros temas.

Portanto, entender que os discursos podem ser utilizados tanto para fins manipulatórios quanto para o nascimento de um pensamento crítico é de extrema importância para compreender a teoria da polifonia e intertextualidade. Os ensaios de Bakhtin se referiam aos estudos literários, mas o cinema é uma rica fonte para compreender a noção de dialogismo. Enquanto houver produções cinematográficas, será possível analisá-las e desvendá-las com o apoio de Bakhtin. Seus estudos de intertexto e linguagem são uma rica fonte para a compreensão dos meios de comunicação e para explorar os diferentes métodos discursivos existentes.

8. ANÁLISE DOS FILMES

Para fazer uma análise aprofundada dos filmes selecionados, é necessário retomar alguns conceitos da Análise do Discurso. O conceito fundamental dessa teoria são as condições de produção que constituem o corpus discursivo. Segundo Orlandi (2005), as condições de produção auxiliam na compreensão dos sujeitos e situações relacionadas à memória. Essas condições podem ser consideradas tanto no sentido estrito (abordando estritamente o contexto em questão), quanto no sentido amplo (observando o contexto sócio-histórico e ideológico). Para a AD, as condições de sentido amplo referem-se a um conjunto de formulações já esquecidas, que servirão para determinar aquilo que se diz atualmente. Esse processo também é conhecido como interdiscurso.

Possenti (2003, p.140) aponta que “sob diversos nomes - polifonia, dialogismo, heterogeneidade, intertextualidade - cada um implicando algum viés específico [...], o interdiscurso reina soberano há algum tempo”. O autor também explica as noções de interdiscurso a partir dos estudos de Pêcheux (1975) e Maingueneau (2002), que servirão de base para a análise dos filmes “Tudo Vai Bem” (1972), de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, “Ausência de Malícia” (1981), de Sidney Pollack, “Um Sonho Sem Limites” (1995), de Gus Van Sant e “O Diabo Veste Prada” (2006), de David Frankel.

Antes de dar início à análise, torna-se pertinente apontar as condições de produção utilizadas, isto é, em sentido amplo, o contexto histórico-social em que se passa o filme, a ideologia do diretor e os recursos utilizados pelo mesmo para construir seu discurso.

8.1 “Tudo Vai Bem”

O filme “Tudo Vai Bem” (1972), dirigido por Jean-Luc Godard em parceria com Jean-Pierre Gorin, conta a história de Susan (Jane Fonda) uma jornalista americana que vive em Paris. Ela é casada com Jacques (Yves Montand), cineasta da *nouvelle vague* que, após os conflitos de maio de 1968, desiste do cinema para se dedicar à publicidade. O casal decide fazer uma reportagem em uma fábrica que passa por uma greve, onde os trabalhadores, revoltados, prenderam o diretor dentro de sua própria sala e destruíram boa parte das instalações. Porém, mesmo apoiando a greve, o casal de protagonistas também é preso e obrigado a

permanecer na sala com o diretor. O título “Tudo Vai Bem”, pode ser considerado uma ironia, pois contradiz o que é mostrado durante o filme, ou seja, uma situação em que tudo vai muito mal.

Os principais temas abordados pelo filme são o cinema (observa-se, aqui, o uso da metalinguagem), a política e os relacionamentos amorosos. O primeiro plano do longa-metragem mostra uma pessoa assinando cheques de diversos valores, a fim de pagar serviços relacionados à produção de um filme. Em seguida, há um diálogo em *off* de um homem e uma mulher discutindo o que deveria ser colocado em um filme para que ele se tornasse um sucesso, concluindo que um casal apaixonado em meio a uma revolução histórica, no caso, as revoltas dos trabalhadores na França no ano de 1968, seria a melhor opção.

Na sequência seguinte, a câmera mostra o edifício de uma fábrica e aos poucos vai apresentando o interior do local. As cores do prédio são intensas, com tonalidades fortes de azul, vermelho e branco, cores da bandeira francesa. A intenção, nesse momento, pode ser interpretada como um aviso de que a fábrica não é uma instalação verdadeira, mas um cenário de uma obra de ficção. Godard assume, portanto, que o cinema tem sua linguagem própria e uma dinâmica única, que não se relaciona com a “vida real”. O papel do cinema é utilizar elementos do real para compor uma ficção, mas não se devem misturar dois conceitos distintos.

Produto do desenvolvimento tecnológico da segunda metade do século XIX, ao surgir, o cinema foi acolhido com entusiasmo por oferecer, pela primeira vez na história da humanidade, imagens em movimento que pareciam duplos perfeitos do real. Distinguindo-se por uma forte impressão de realidade, o cinema se afirma no século XX como a forma predominante de entretenimento, um meio pelo qual as sociedades se expressam em sua especificidade cultural, artística e ideológica, além de sinalizarem sua capacidade tecnológica e industrial, suportes imprescindíveis para a realização de filmes (LUNARDELLI, apud BERGER, p.204, 2002)

Dentro da fábrica, os trabalhadores revoltados se queixam em longos monólogos. A partir desse momento, pode-se notar o discurso político do diretor. Os atores olham diretamente para a câmera para falar, revelando mais uma vez que o espectador está assistindo a uma obra fictícia e não a um retrato fiel da realidade. Durante toda a trama, os personagens expõem suas angústias, medos, tristezas, e enfrentam crises na carreira profissional, amorosa e política. O principal objetivo do filme (que não apresenta uma ordem cronológica e é composto por cenas que pouco se relacionam umas com as outras) é orquestrar concepções sobre política,

economia, analisar a ideologia do marxismo e discutir as funções do sindicato e da polícia, principalmente em relação aos conflitos de maio de 68.

No campo da semântica discursiva, no que concerne à tematização, é possível identificar também os seguintes temas: socialismo (Susan, Jacques, operários da fábrica etc.) e capitalismo (diretor da fábrica, comerciais produzidos por Jacques, pessoas que compram no supermercado).

A semântica em nível fundamental estabelece as bases para a construção de um texto: fundamenta-se em uma oposição com base em traços comuns. A partir de uma relação de contrariedade, determina-se o mínimo de sentido a partir do qual o discurso se constrói, em uma relação de oposição ou de diferença entre dois termos. A euforia transmite valores positivos e a disforia imprime valores negativos. No filme, observam-se duas claras relações de contrariedade:

1ª: socialismo x capitalismo

2ª: burguesia x proletariado

O socialismo e o grupo proletário são investidos de valores positivos - mesmo com as atitudes de vandalismo dos operários - enquanto o capitalismo e burguesia são investidos de valores negativos. Esquematizando-se, obtém-se:

Socialismo → eufórico x Capitalismo → disfórico

Proletariado → eufórica x Burguesia → disfórica

Pode ser constatado que os fatores elencados na Análise Semiótica do Discurso permitem um olhar mais atento à realidade dos fatos. A narração sem ordem cronológica, com cenas justapostas e pequenos filmetes da revolução de 68, faz com que a obra de Godard apresente significados resultantes de seu discurso marxista e revolucionário.

Susan demonstra atitudes de desespero e crise existencial com a frase: “sou uma correspondente que não corresponde com nada”. Da mesma forma, a personagem mostra sua insatisfação com o casamento, durante uma discussão com o marido, reclamando que ele se dedicava somente à publicidade. Porém, em uma cena anterior, é possível contemplar um longo monólogo de Jacques, que olha diretamente para a câmera, desabafando sobre sua vida e manifestando

insatisfação com o cinema, que estava em processo de transformação desde o período da *nouvelle vague*. Infere-se que o diretor faz uma crítica ao cinema industrial, que vende filmes como produtos e não como obra artística.

É pertinente concluir que os depoimentos dos personagens são uma espécie de desabafo de Godard, que no auge de sua carreira, transitou pelo mundo da política, tornando-se membro do grupo Dziga Vertov. Godard foi um dos cineastas mais relevantes de seu tempo, mas nesse filme mostrou-se um radical extremista, expondo suas frustrações e excentricidades a respeito do contexto histórico-social em que estava vivendo. O discurso sufocado do cineasta aparece especialmente nos monólogos dos personagens principais.

A cena final se tornou marcante na história do cinema. A câmera move-se durante 15 minutos sobre uma linha reta, mostrando um dia comum dentro de um supermercado. A câmera vai e vem, seguindo uma linha paralela às caixas registradoras, mostrando o dia a dia de trabalho na visão dos próprios trabalhadores e não daqueles que fazem as compras. Essa é uma das principais características do cinema de Godard: rever o mundo e imprimir diferentes visões acerca da realidade.

8.1.1 Contexto Histórico

“Tudo Vai Bem” se passa na França do começo da década de 70, ainda sofrendo a ressaca dos conturbados anos anteriores. Os cineastas da época buscavam o significado do cinema e suas ligações com a vida real. Esses questionamentos já haviam sido levantados pela *nouvelle vague* na década anterior, mas não foram respondidos de forma satisfatória. Muitos filmes do mesmo período levantavam a mesma questão, como por exemplo, “Verdades e Mentiras” (1973), de Orson Welles, “A Conversação” (1974), de Francis Ford Coppola, “A Noite Americana” (1973) de François Truffaut e até mesmo “*Blow-Up – Depois Daquele Beijo*” (1966), de Michelangelo Antonioni. Essas obras tinham em comum a mesma questão: o cinema representa a realidade ou é a ficção que influencia a vida das pessoas? Para fazer uma análise mais completa do filme, é necessário conhecer um pouco da história de Jean-Luc Godard, principal realizador do filme. No entanto, é pertinente ressaltar que Jean-Pierre Gorin também dirigiu o filme, mas é Godard o foco principal desta análise.

Jean-Luc Godard marcou seu nome na história do cinema, com filmes inovadores que datam do período da *nouvelle vague* francesa, na década de 60.

Godard estudou etnologia na Universidade Sorbonne em Paris e começou a trabalhar como crítico de cinema em 1952, escrevendo importantes artigos na revista *Cahiers Du Cinéma*. Era amigo próximo do cineasta François Truffaut, que lhe ajudou a produzir diversos curtas-metragens. Seu primeiro filme, "Acossado" (1959) se tornou um clássico da cinematografia francesa ao mostrar um anti-herói que era contrário às regras impostas pela sociedade. Godard rompeu padrões e estabeleceu novas formas de fazer filmes, principalmente ao adotar o conceito de câmera na mão e a reabilitação do cinema de autor. "Acossado" foi um dos primeiros filmes da *nouvelle vague*, movimento que estabelecia que o diretor deveria também escrever e produzir seus filmes.

Durante as décadas de 60 e 70, Godard dirigiu filmes que deixavam suas posições políticas bem claras, culminando na formação do grupo de cinema "Dziga Vertov", nomeado em homenagem ao cineasta russo. As temáticas dos filmes envolviam a crítica ao capitalismo, os movimentos estudantis de 1968 e a Guerra do Vietnã. O conjunto de sua obra mostra a evolução de um estilo pessoal que mistura ficção e documentário com comentários pessoais, geralmente transpostos para os protagonistas dos filmes.

Observando as condições de produção propostas pela Análise do Discurso, é possível afirmar que a ideologia do autor é uma característica marcante em suas obras. Fiorin (1990) descreve o termo ideologia como um conjunto de ideias que visam explicar a situação e a condição social dos homens, isto é, a forma como eles se relacionam. Ideologia significa ter uma "visão de mundo", ela expressa o ponto de vista de uma pessoa ou grupo a respeito da realidade. O autor ainda explica que:

A inversão da realidade é ideologia. Por isso, é preciso muito cuidado ao usar a expressão "falsa consciência". Ela indica apenas que as ideias dominantes são elaboradas a partir de formas fenomênicas da realidade, não apreendendo, portanto, as relações sociais mais profundas. Essas ideias são, por conseguinte, ideologia sobre ideologia. A representação pode ser invertida, porque a realidade se põe invertida. (FIORIN, 1990, p.29)

A ideologia de Godard pode ser exemplificada em várias cenas do filme, principalmente nos longos discursos dos protagonistas. As cores simbolizando a bandeira da França, as imagens de Maio de 1968, a repressão da polícia e o ataque dos proletários dentro da fábrica também podem ser considerados elementos ideológicos fortes. O diretor, portanto, deseja transmitir o seu ideal revolucionário e

esquerdista a partir de críticas ao capitalismo, focando o longa-metragem na repressão política e na insatisfação da classe operária. Ele apresenta diálogos recortados de livros de militantes e constrói as cenas para favorecer a imagem das classes mais baixas, enquanto critica a burguesia e os grandes proprietários das fábricas.

Uma cena em que se torna evidente a ideologia de Godard é quando o diretor da fábrica, preso dentro de sua sala, pede licença para ir ao banheiro. Os funcionários o deixam ir, mas estipulam um tempo de apenas cinco minutos para que ele utilize o sanitário. No entanto, ele não consegue encontrar nenhum banheiro disponível e começa a correr para todos os lados tentando achar um local apropriado. Para isso, ele pede a ajuda de várias pessoas que o renegam e falam para ele se virar sozinho. Por fim, quando finalmente consegue achar um banheiro (no caso, uma casinha que se assemelha a uma fossa), os funcionários dizem que seu tempo acabou e que ele deve voltar para sua sala. Um dos homens que ali estava então revela ao diretor sua insatisfação e inicia o monólogo:

Diretor: *Não aguento mais!*

Funcionário: *A mesma coisa aconteceu comigo. Usei meus dois intervalos. Estava doente. Pedi ao chefe para ir, ele me mandou cagar nas calças. Viu só, essas são as regras. Nós não a fizemos. Agora volte ao trabalho!*

O discurso revoltado do funcionário e a “brincadeira” com o diretor demonstram a ironia e a crítica do diretor às péssimas condições de trabalho impostas à classe proletária. Essa ideologia pode ser explicada pela história de vida do diretor e pela criação do grupo de cinema Dziga Vertov.

8.1.2 O grupo Dziga Vertov e o interdiscurso político

O grupo Dziga Vertov foi fundado em 1968 por Godard, em conjunto com estudantes maoístas, que produziram diversos filmes considerados radicais, tanto pelo fator estético, quanto pelo exagero nas questões políticas. O intuito dos integrantes era se opor ao cinema comercial (criticando os filmes inseridos na Indústria Cultural) e problematizar seu contexto histórico a partir de inovações no campo da linguagem cinematográfica. De acordo com Maria (2011),

No grupo Dziga Vertov, Godard estava à procura de uma inovação na forma de fazer seus filmes. A sua entrega para o método de produção coletiva teve consequências em sua produção seguinte, trazendo novos elementos que relêem a estrutura de um cinema moderno. Nasceram novas formas e figuras em seus filmes. Anteriormente, as questões se concentravam nas performances dos atores, agora, estão na relação das histórias, que podem ser imaginadas, documentadas, particulares ou públicas, mas todas elas acabam se encontrando nessas novas formas e figuras³.

Assistindo aos filmes do grupo, é possível observar-se os discursos utilizados para convencer o espectador, levando-o a simpatizar-se com os ideais marxistas. Barros (1999) pontua que as classes sociais utilizam a língua de acordo com seus valores e antagonismos. Nos filmes, os monólogos proclamados pelos personagens são retirados de livros da época, que reforçavam as ideias dos militantes, ao contrário do período da *nouvelle vague*, em que os textos eram retirados de obras famosas da literatura. Em “Tudo Vai Bem”, os personagens fazem longos discursos que demonstram seu apoio à causa operária, enquanto que o diretor da fábrica, por exemplo, faz o contrário, disseminando a ideia de que o capitalismo e a industrialização são o caminho para o sucesso. Segue um excerto do monólogo:

Diretor da fábrica: - *Esta é a hora de uma evolução-revolução. As classes agora estão cooperando umas com as outras para construírem uma sociedade urbana e industrial motivada pela questão do progresso, que é tangível e contínuo.*

Todavia, também é possível notar o descontentamento da classe operária a partir do monólogo de um dos funcionários que trabalha na fábrica:

Operário: *Quando você lê sobre a fábrica no jornal, está cheio de detalhes chatos, como se o sujeito tivesse descoberto fábricas pela primeira vez. Ele sente pena e praticamente chora. Mas o jornal nunca mostra a luta, como as coisas mudam, como é boa a sensação de bater num indivíduo insuportável. Trabalhadores foram feitos para parecer sinistros. É complicado. Não consigo explicar.*

Portanto, infere-se que a intertextualidade está presente no filme nesses momentos em que os discursos dos livros publicados pelos militantes da década de

³ Disponível em: <<http://www.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2011/06/alem-do-grupo-dziga-vertov-a-imagem-que-questiona-no-cinema-de-jean-luc-godard/>>. Acesso em: 30 out. 2012

60 são adaptados para a linguagem fílmica. Para incorporar e adaptar esses discursos, o diretor optou pelo recurso da montagem sonora e visual. A trilha sonora é usada como espaço invasivo (montagem sonora) e as imagens de maio de 68 que constantemente aparecem no filme (retiradas de outros locais, não foram filmadas por Godard ou Gorin), cortando o fluxo das imagens do grupo militante que está sentado na relva, discutindo os rumos da sociedade pós-68.

Godard sempre demonstrou interesse pelo uso de colagens de diversas formas, misturando materiais de arquivo e cenários. Em seus outros filmes, também é possível observar essa técnica que proporciona um tipo de leitura diferente, já que as cenas são justapostas e não se inserem dentro de uma ordem cronológica e consequente. Ao utilizar esses recursos, percebe-se a intenção do diretor: seu objetivo não é provar nenhum tipo de argumento, mas metaforizar aquilo que estava sendo retirado de outro discurso. Em “Tudo Vai Bem”, o som assume uma função plástica, abstrata e musical em relação aos conteúdos abordados pela trama.

Contudo, o diálogo é o elemento mais importante dos filmes de Godard, pois é utilizado como fonte para uma intensa reflexão temática, inclusive interferindo na interpretação das imagens apresentadas. Os diálogos constantemente vão além e tentam revelar algo que ainda não foi apresentado e tampouco é visível para o espectador. “Suas personagens parecem, sempre, interessadas e curiosas com os mistérios da vida, entrando, muitas vezes, em discussões filosóficas”.⁴ A fala dos filmes do grupo Dziga Vertov, ou pelo menos a maioria delas, não é ilustrativa, mas problematizante: instaura questionamentos que podem surpreender.

Os movimentos e diálogos das personagens de seus filmes são muito mais potencializados, observando-se o distanciamento cada vez mais enfático do objetivo de contar histórias, simplesmente. É como se considerasse que a ficção e a História já estivessem presentes na imagem, antes mesmo do discurso, dispensando a necessidade de pensar neste objetivo. O principal interesse está na forma de contextualizá-las e ligá-las entre si. (IDEM, 2009)

No entanto, o grupo Dziga Vertov também apresenta falhas, como a ausência de autocrítica e o exagero de informações. Gardnier aponta que há “uma certa idealização do papel da vanguarda revolucionária, um certo fetichismo da

⁴ Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000778313>> Acesso em: 28 out. 2012.

revolução”⁵. Os filmes desse grupo são considerados conscientizadores e propõem o cinema como uma arte didática, isto é, que ensina o espectador, assim como um professor ensina o aluno dentro de uma sala de aula.

Entender os princípios do cinema militante e do grupo Dziga Vertov é essencial para analisar as diferenças entre a personagem jornalista de “Tudo Vai Bem” e as jornalistas retratadas pelo cinema norte-americano.

8.1.3 A jornalista na visão de Godard

Retomando a história do cinema europeu, nota-se a importância que países como França, Itália e Alemanha deram ao cinema de arte. Isto é, um cinema que abre portas para o pensamento reflexivo, para debates e discussões sobre política, história, filosofia, psicologia e outras tantas correntes de pensamento. Carrière (2006, p.33) aponta a importância do cinema para a sociedade, principalmente sua influência no cotidiano da população:

Através da incessante efervescência técnica que é sua marca registrada, o cinema (ainda que possa parecer apressado, às vezes até convulsivo, excessivo, estridente) desempenhou um papel insubstituível na exploração de associações. Em primeiro lugar, porque vive exclusivamente de associações: entre imagens, emoções, personagens. Mas também porque sua técnica e sua linguagem particulares permitiram que ele empreendesse notáveis viagens exploratórias, as quais, sem que nós os percebêssemos, influenciaram todas as artes próximas, talvez até mesmo nossa conduta pessoal.

O período da *nouvelle vague*, por exemplo, propunha filmes com estética diferenciada e estimulava o debate crítico. O cinema foi a possibilidade de resistência política a uma crescente americanização na Paris de 1959, que estimulava o consumismo. Os filmes eram produzidos com orçamento baixo, filmados na rua, sem cenários, com efeito de luz natural, câmera na mão e uma imagem quase suja e documental. Esse tipo de proposta foi primordial para o amadurecimento do cinema francês e também de outros países, com seus movimentos vanguardistas e de rompimento com as estruturas vigentes.

Entretanto, o cinema norte-americano tomou outro rumo: a partir de 1910, surgiram as grandes indústrias que iriam comandar a produção fílmica nos Estados Unidos. Foi depois da instauração dos grandes estúdios de cinema, como a

⁵ Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/75/grupodzigavertov.htm>>. Acesso em: 28 out. 2012.

Universal, MGM, Warner, Paramount, entre outros tantos nomes, que os filmes hollywoodianos adquiriram o status de comercial, ou seja, os filmes se tornaram produto, e como tal, foram exportados para o resto do mundo. Essa grande diferença alterou as estruturas do cinema como um todo, já que a Europa se recusou a aceitar os filmes de caráter nitidamente consumista (os “enlatados”) e propôs inovações no campo da linguagem fílmica, opondo-se aos ideais capitalistas norte-americanos.

Essa contradição fundamental entre as duas tradições explica por que o cinema americano, jamais considerado arte, tem sido, por tanto tempo, um trabalho de produtores. Por outro lado, na Europa (e especialmente na França) a ideia de que o cinema é uma forma de expressão artística (e até uma arte em si mesma) criou raízes e amadureceu. (CARRIÈRE, IDEM, p.166)

Tendo em vista essa diferença essencial entre as correntes de pensamento norte-americana e francesa, pode-se compreender por que a imagem da mulher jornalista é abordada de maneira tão divergente nos dois países. Susan é uma mulher independente, engajada na política, não é subordinada a nenhum homem e faz reflexões filosóficas a respeito da sua situação como repórter. No livro de Rosemberg (1986), que contém depoimentos de Godard, o cineasta revela que se sente ligado ao monólogo de Susan, principalmente quando ela diz que não pode continuar escrevendo infâmias para os jornais. O diretor demonstra sua insatisfação com as notícias publicadas nos jornais por meio da personagem, que faz indagações sobre seu trabalho e seu papel na sociedade. Essa é uma abordagem bem diferente da apontada pelos filmes norte-americanos, em que as jornalistas geralmente são retratadas como ambiciosas, mentirosas e inferiores aos homens.

8.2 “Ausência de Malícia”

O filme “Ausência de Malícia” (1981), do diretor Sydney Pollack, explora as consequências de uma má apuração jornalística, principalmente em veículos de comunicação de boa reputação conhecidos como formadores de opinião e tidos como veiculadores de notícias “verdadeiras”.

As funções de um jornalista vão muito além do que apenas informar. Esse profissional deve utilizar as mídias de massa como jornais, televisão, rádio e revistas

para divulgar informação em larga escala. O dever do profissional de comunicação é selecionar dados e verificar fatos para, depois, por meio da linguagem escrita ou oral, transformar essa informação em notícia, a partir de métodos de edição.

No entanto, o filme de Pollack retrata uma jornalista cruel e antiética, que consegue destruir a vida de um indivíduo por conta de uma mentira publicada no jornal. No longa-metragem, a repórter Megan Carter (Sally Field), que trabalha para o jornal *Miami Standard*, escreve uma reportagem acusando o empresário Michael Gallagher (Paul Newman) de estar envolvido no desaparecimento do sindicalista Joseph Diaz. Megan age como uma jornalista viciada em trabalho e obsessiva, determinada a escrever sua reportagem sem antes verificar se as informações que lhe foram transmitidas estavam corretas. No entanto, a pressa para dar a notícia em primeira mão a transformam em uma profissional irresponsável e antiética.

De acordo com Berger (2002), existem cerca de 30 mil filmes sobre jornalismo, não necessariamente como assunto principal. Esse grande número se deve ao fato de que o profissional de jornalismo esteve presente nas telas do cinema desde o início do século, e não é por acaso: ao focalizar a imagem dos jornalistas e da imprensa no cinema, é possível compreender seu poder de influência e seu papel fundamental dentro de diferentes contextos, sejam eles políticos, econômicos ou sociais. O objetivo da mídia cinematográfica é avaliar a postura desses profissionais do ponto de visto ético e moral.

Contudo, os filmes que abordam a vida dos profissionais de comunicação social geralmente utilizam duas imagens fortes que se tornaram comuns: a do herói e a do vilão. De acordo com Travancas (2001, p.2),

O vilão é representado pelo profissional que não mede esforços para conseguir seus objetivos e dar um “furo” de reportagem. Sem caráter e tráfegando pelo submundo do crime, ele não hesita em colocar sua carreira na frente de tudo e todos. O herói identifica-se com os valores do mundo público e defende a verdade, a democracia, o bem comum. Nesse sentido pode-se dizer que o jornalista surge como o herói urbano do século XX.

O filme de Pollack baseia-se no estereótipo do jornalista vilão, que não pensa em nenhum tipo de consequência e vive em função do trabalho, sem refletir sobre sua condição de comunicador.

O jornalista Walter Lippman (1922) foi um dos primeiros estudiosos a conceituar o termo “estereótipo”. Para ele, estereotipar um indivíduo ou grupo é

perceber o mundo de forma simplificada. Generalizações não são corretas, mas tentam satisfazer a necessidade do ser humano de compreender o mundo em que vive. O cinema, assim como a televisão e até mesmo o jornal, utiliza os estereótipos para padronizar os personagens e fazer com que o público se identifique com eles. O jornalista é um exemplo claro desse tipo de estereótipo, seja ele vilão ou herói. Geralmente são retratados como pessoas que trabalham demais e não conseguem ter uma vida social, estressados, curiosos, estão sempre em busca da verdade e não abrem mão de suas reportagens. Muitas vezes são descritos como inescrupulosos e antiéticos, gravando conversas e invadindo a privacidade de figuras públicas. Paiva (2005, p.3) aponta que

Quase sempre as atitudes dos jornalistas, da imprensa, da televisão, exibidas na tela, depõem contra a sua dignidade. Os conflitos ideológicos, afetivos e políticos no espaço da comunicação vêm de longa data, antecedem à própria imprensa e os grandes filmes sempre estiveram atentos para as suas expressões nos lugares mais fortuitos.

A noção de estereótipo também pode ser encontrada na AD, adquirindo o significado de um pré-estabelecimento acerca de uma temática proposta por um sujeito ou grupo social. Os estereótipos frequentemente condicionam discursos por meio de construções histórico-sociais, sustentadas pelo efeito de dizeres pré-construídos, isto é, o que já foi dito anteriormente múltiplas vezes. Os “clichês”, utilizados com frequência no cinema, são fruto de processos e práticas de linguagem que tendem a transformar discursos em estereótipos.

Segundo Orlandi (1997), os estereótipos trabalham intensamente as relações da linguagem com a história, do sujeito com o repetível e da subjetividade com o convencional. O estereótipo provoca efeitos de sentido ilusórios que se “disfarçam” de discursos solidificados e concretos. É possível perceber essa definição de estereótipo quando a protagonista do filme é retratada como uma pessoa que fuma, bebe, mora sozinha, trabalha demais, é ambiciosa, curiosa e não tem medo de nada, almejando destaque na profissão. O cinema norte-americano, desde os anos 20, criou essa imagem padrão e adaptou-a para diferentes papéis. Por exemplo: todo jornalista tem mania de falar rápido, fumar, beber, defender a “liberdade de expressão”, não tem caráter, é muito ambicioso e justifica suas ações – éticas ou não – pela ideia de que “o público tem o direito de saber a verdade”.

A imagem física do jornalista está associada ao desleixo pessoal e a um estilo de vida. Quase sempre sem laços familiares (também sem passado) ou com problemas na relação familiar, a vida dedicada ao trabalho reforça a ideia da profissão para independentes, solitários e destemidos (pois não têm nada a perder). O que os move é a busca pela verdade, o desejo de justiça. (BERGER, 2002, p.31)

Para compreender os motivos que levaram o autor do filme a disseminar ideais contrários à mídia impressa, é necessário avaliar as condições de produção do discurso.

8.2.1 O interdiscurso em “Ausência de Malícia”

Berger (2002) afirma que o *glamour* da mídia se instalou a partir de 1882, em Chicago, quando o jornalista do final do século ansiava em mitificar seu trabalho, criando uma imagem pouco realista de si mesmo, para divulgar o quanto sua profissão era importante. A partir dessa visão, foram criados milhares de filmes a respeito desse profissional, sendo a maior parte produzida pelo cinema hollywoodiano. Esse estilo de longa-metragem foi apelidado de *newspaper movies*.

O jornalista é, de fato, o narrador da história viva, o que tem o controle da realidade, por ser o primeiro a deter a informação. A curiosidade que a profissão suscita, é, entre outras, a de saber como é ter vínculo, sem mediação textual, com a vida, como parece que os jornalistas têm. (BERGER, 2002, p.16)

Inúmeros filmes sobre jornalistas fizeram sucesso e marcaram a história do cinema. De heróis a vilões, desde 1909, com o filme “*The Power of The Press*”, o diretor Van Dyke Brook já construía a imagem do jornalista, que serviria de inspiração para outros diretores, como Frank Capra, Billy Wilder, Alan Pakula, Fritz Lang e Sydney Pollack.

Pollack iniciou sua carreira no cinema em 1962, mas alcançou sucesso e prestígio em 1985 com o filme “Entre Dois Amores”, que lhe concedeu o prêmio de Melhor Diretor e Melhor Filme. “Ausência de Malícia”, de 1981, não é um dos filmes mais conhecidos de sua carreira, mas também foi indicado para dois prêmios Oscar: Melhor Ator (Paul Newman), Melhor Atriz Coadjuvante (Melinda Dillon) e Melhor Roteiro Original. De acordo com a revista *Vanity Fair* (2011), o ator Paul Newman

revelou que o filme foi um ataque direto ao jornal *The New York Post*, que havia publicado uma foto sua com uma legenda incorreta. Por conta da controvérsia, o jornal banuiu o ator de suas páginas.

Portanto, pode-se concluir que as condições de produção propostas pela AD (contexto histórico-social e ideologia do autor) apontam para uma visão negativa da mídia e dos jornalistas. Pollack era amigo próximo de Newman, que não se sentia à vontade com informações incorretas publicadas nos jornais. Da mesma forma, em 1976, foi lançado o filme “Todos os Homens do Presidente”, de Alan Pakula, que reconstituiu a história de dois jornalistas do *Washington Post* que abalaram as estruturas políticas norte-americanas ao descobrirem o caso *Watergate*, resultando no *impeachment* do presidente Richard Nixon. A proposta de Pollack seria criticar essa visão “romanceada” do jornalista herói, que tinha o poder de “mudar os rumos da história”.

Para Vizeu (2004), a enunciação jornalística retrata e cria o lugar de um indivíduo a partir de leis e regras pré-determinadas. Dessa forma, o discurso jornalístico é realizado com base no efeito de outras opiniões e de diferentes campos culturais. Megan, ao construir o discurso jornalístico, utiliza seu próprio julgamento para avaliar a relevância do que lhe foi dito e que pode ou não interessar ao seu público. Esse julgamento seria a visão de mundo da jornalista, ou seja, sua ideologia. Ela seleciona informações que considera interessante, mesmo que não sejam verdadeiras, para partilhar com seu público-alvo e, dessa maneira, vender mais jornais.

Nessa perspectiva, na enunciação jornalística, predomina o valor referencial; pressupõe a veracidade dos fatos a que se refere e a autenticidade do seu relato. O pressuposto dessa veracidade institui um autêntico contrato entre o jornalista, por um lado, e a audiência, por outro. (VIZEU, 2004, p.151)

Em tese, o jornalista deveria converter fatos que ocorrem pelo mundo em notícias bem apuradas, escolhendo apenas o que é relevante para seu público e com a máxima objetividade. No entanto, sabe-se que essa objetividade não existe, já que “o discurso não reflete uma representação sensível do mundo, mas uma categorização do mundo, ou seja, uma abstração efetuada pela prática social.” (FIORIN, 1990, p.54). Isto é, a percepção pura não existe.

O profissional de comunicação não controla a heterogeneidade de sentidos que suas notícias ou textos podem emitir aos seus leitores. Existe um leque de interpretações para cada frase ou palavra utilizada, que agrega diversos sentidos. Nenhum discurso é livre de coerções sociais, portanto a prática da imparcialidade torna-se algo utópico e idealista.

Em suma, o texto é produto da enunciação. Já o discurso é dinâmico: começa quando o emissor realiza um processo de textualização e termina quando o destinatário consegue interpretar o texto. O discurso é visto de uma perspectiva histórica, feito para uma ocasião e público determinados. Para interpretar um texto, principalmente jornalístico, é importante levar em conta a visão de mundo do enunciatário e o contexto em que ele está vivendo, condições de produção estabelecidas pela análise do discurso. Nesse sentido, é complicado pensar o jornalismo como uma mera reprodução do real. São tantos “discursos” utilizados que atravessam o campo jornalístico, são tantas as tensões, as “vozes”, as práticas discursivas, que reduzi-lo a uma simples técnica, ao simples acionamento de regras “mecânicas”, seria perder sua própria dimensão.

Em relação ao interdiscurso, Bakhtin (1986) aceita que possam existir outros discursos no discurso de um sujeito e acredita que esse processo de apropriação do discurso alheio implica um sujeito ativo e atuante, que se torna capaz de fazer suas próprias escolhas e pensar estrategicamente. O diretor e o roteirista do filme podem ser considerados sujeitos ativos, que incorporaram diversos elementos para compor seu discurso, conferindo uma imagem negativa ao jornalista. Pode-se observar esse aspecto negativo na cena em que Megan e o editor McAdam decidem quais palavras irão utilizar para escrever a notícia. O uso de expressões tendenciosas induz o leitor a chegar a conclusões que não condizem com a realidade. A cena se inicia com McAdam modificando a matéria redigida por Megan no computador. Depois, ambos iniciam o diálogo:

McAdam: *"Sob investigação". Fraco. Não podemos dizer que ele é suspeito?*

Megan: *Mas eu ainda não sei do que ele é suspeito.*

McAdam: *"Suspeito no homicídio de Joey Diaz".*

Megan: *Não há homicídio se não há corpo.*

McAdam: *"Possível homicídio", então. Se ele está desaparecido por seis meses, está morto. Que tal "suspeito principal?"*

Megan: *Mas eu não sei se é principal. Talvez tenham outro alguém principal. "Chave".*

McAdam: *"A chave".*

Megan: *"Uma chave".*

McAdam: *Você quer que alguém leia isso?*

McAdam: *"Fontes informadas"... "Bem informadas..."*

[...]

McAdam: *"Fontes no edifício federal"?*

Megan: *Parece-me o faxineiro.*

McAdam: *"Fontes com conhecimento", então.*

Percebe-se a inclusão de adjetivos e palavras que criam um efeito de sentido de verdade, designado a partir do ponto de vista dos personagens, que escrevem o texto com o intuito de manipular o leitor. É nesse tipo de cena de "bastidores" que se pode observar o discurso implícito do diretor que, como enunciador/destinador, induz o telespectador/enunciatário/destinatário a acreditar que não se deve crer nos jornais, ou seja, na enunciação enunciada.⁶

É também com base em outros *newspaper movies*, sua relação com o elenco e a condição do jornalismo sensacionalista da década de 80 que Pollack atribuiu à personagem Megan inúmeros defeitos e uma personalidade pouco agradável.

8.2.2 A mulher jornalista aos olhos de Hollywood

Hollywood foi responsável por marcar a figura feminina no imaginário das grandes massas. As simbologias dos filmes norte-americanos produziram muitas atrizes que se transformaram em divas, como Greta Garbo, Marilyn Monroe, Audrey Hepburn, Elizabeth Taylor, entre tantos outros nomes. A indústria sempre trouxe a mulher representada como sensual – *femme fatale* – ou no papel de mãe e/ou esposa zelosa. Para Debértolis (apud BERGER, 2002, p.152)

Os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica – maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal.

⁶ Enunciação-enunciada são as marcas de pessoa, de espaço e de tempo da enunciação projetadas no enunciado.

Esse olhar masculino sobre as mulheres influenciou diretamente os filmes sobre a imprensa, retratando as jornalistas como dependentes ou inferiores aos homens, que geralmente se destacam nos cargos de liderança. Em “Ausência de Malícia”, a jornalista se entusiasma perante a oportunidade de publicar um “furo” de reportagem. Por conta dessa vontade, ela publica uma notícia falaciosa, vinda de apenas uma fonte, sem entrevistar outras pessoas ou conferir se a informação estava correta. Consequentemente, acaba deteriorando a imagem do profissional de jornalismo, que deveria ouvir todos os lados da história para transmitir informações adequadas aos leitores.

Outro erro cometido por Megan foi publicar informações fornecidas por Teresa Perrone, amiga próxima de Gallagher. A personagem afirma à jornalista que fizera um aborto em um dia em que Gallagher estava com ela, a fim de liberá-lo das suspeitas. Pede confidencialidade e não quer que seu nome seja divulgado, pois era católica e seu pai era muito rígido, mas Megan ignora o pedido. No dia seguinte, a jornalista recebe a notícia de que Perrone cometera suicídio.

Não sendo suficientes os erros já apontados, a jornalista também fere a ética jornalística ao tentar gravar uma conversa com Gallagher sem que ele saiba, escondendo um microfone em sua roupa. Com o passar do tempo, ela se envolve emocionalmente com o personagem, algo também impensável para uma profissional qualificada.

As mulheres jornalistas representadas pelo cinema são excessivamente estereotipadas, principalmente nos filmes produzidos pela grande indústria. Muitas vezes as histórias se resumem a belas e ambiciosas mulheres que estão dispostas a tudo pela profissão, inclusive a abdicar da vida pessoal.

A ambição é uma característica recorrente e, ao contrário do significado positivo que é imputado aos personagens masculinos, em relação às mulheres jornalistas, é apontada como um desvio de caráter. (DEBÉRTOLIS, apud BERGER, p.153, 2002)

Essa colocação pode ser verificada ao longo do filme e, principalmente, nos minutos finais, quando Gallagher demonstra ser muito mais esperto do que ela e toda a polícia. O empresário cria uma estratégia para enganar a todos e provar sua inocência, demonstrando o quanto Megan estava sendo manipulada e enganada

pela polícia, que inicialmente “plantou” a informação falsa. Isto é, o homem se mostra superior, enquanto a mulher continua sendo retratada como ambiciosa e mentirosa, da mesma forma que outros filmes do mesmo período abordam essa questão. A inferioridade perante os homens é notável, como aponta Do Carmo (apud BERGER, 2002, p.190)

A convenção mais frequente que constitui a imagem da personagem mulher jornalista no cinema, diz respeito à subalternidade feminina no ambiente de trabalho. Seja qual for o tipo de função jornalística desempenhada pela personagem, sempre – no decorrer do filme – aparece um homem ocupando um cargo superior ao dela. Este é o caso de Megan Carter (Sally Field) em “Ausência de Malícia”, 1981, repórter que aparece, na narrativa cinematográfica, sob o comando de seu editor, no amplo ambiente da redação do jornal para o qual trabalha.

O cinema, nesse caso, consegue apresentar, por meio da personagem jornalista, uma discussão sobre a ética, liberdade e verdade, temas recorrentes nos filmes e de extrema importância para a conscientização da população. No entanto, o uso de estereótipos, clichês e discursos manipulatórios pode causar o efeito contrário: ao invés de estimular a discussão e a reflexão nos telespectadores, cria uma imagem desfavorecida dos profissionais de comunicação, que constantemente são retratados como vilões e pessoas cruéis. Como aponta Berger (2002, p.26), “o caçador de escândalos, para vender jornal ou se projetar individualmente é o que tem a mais longa lista de filmes”.

Analisando essa obra de Pollack e relacionando-a com outros filmes, é possível inferir que há uma deterioração da imagem dos jornalistas, principalmente das mulheres. O jornalismo responsável, ético e utilizado para o bem-comum raramente é abordado pelo cinema. Mesmo quando repórteres fazem um bom trabalho, como em “Todos os Homens do Presidente”, o discurso utilizado é romanceado e pouco realista. Afinal, mesmo que os personagens tenham feito um bom trabalho e contribuído para melhorar a sociedade em que vivem, não o fizeram com esse intuito. É claro, assim como em vários outros filmes, que o objetivo dos jornalistas foi transmitir a informação em primeiro lugar, vender jornais e alcançar prestígio na profissão. Isso pode abrir portas para debates sobre a ética na profissão e a verdadeira finalidade do profissional de comunicação. O jornalista faz seu trabalho para inflar o ego e ganhar mais dinheiro ou realmente para transmitir informação de qualidade e conteúdo relevante? Até que ponto a população “deve

saber a verdade”? Esses tipos de questionamentos são essenciais para os jornalistas, que deveriam repensar e avaliar a importância de seu papel como comunicadores na sociedade.

8.3 “Um Sonho Sem Limites”

“Um Sonho Sem Limites” foi lançado no ano de 1995, nos Estados Unidos, período conturbado para a política do país. O presidente Bill Clinton avançava com um programa liberal, mas censurado pelos conservadores que também se encontravam no poder. O discurso do “sonho americano” e de uma América unificada e libertadora, era, na verdade, uma camuflagem, sendo que o país ainda era controlado por vozes conservadoras e não proporcionava a igualdade que tanto se prometia.

No campo social, as mudanças eram evidentes, principalmente no que tange ao feminismo. O culto à sexualidade e à aparência feminina cresceu de forma negativa, gerando um grau de insatisfação para as mulheres que lutavam por seus direitos trabalhistas e não queriam ser tratadas como objetos sexuais. Enquanto as mais jovens não viam como algo errado usar vestimentas mais curtas e decotadas, a exibição exagerada do corpo foi pauta de crítica para as feministas, como explica Ferreira(2009, p.18):

As mulheres mais conservadoras alegavam que a feminilidade hegemônica expunha as mulheres ao ridículo, sendo valorizadas apenas pelos homens e seu instinto de atração por mulheres vestidas de forma sexy. Já as mulheres mais jovens, representadas com eficiência por Madonna, símbolo da hegemonia feminina na época, não viam de forma ridícula a exposição do corpo, pois o usavam como forma de autoafirmação.

Sabe-se que o cinema norte-americano se fortaleceu nos períodos do pós-guerra (vide capítulo 1), já que a Europa encontrava-se devastada após os conflitos. Essa vantagem econômica fez com que os filmes hollywoodianos fossem consumidos pelo resto do mundo, transformando o país em uma superpotência. Contudo, o cinema norte-americano trilhou caminhos diferentes do europeu, focando no entretenimento das massas e na disseminação do “*american way of life*”.

Após a Era de Ouro de Hollywood - décadas de 30 e 40 - principalmente a partir da década de 70 (as décadas de 50 e 60 foram assoladas pela censura *macarthista*) tornou-se evidente que o cinema era regido pelas normas capitalistas.

Os filmes transformaram-se em mercadorias capazes de render grandes somas nas bilheterias (salvo alguns casos, como entre os diretores da Nova Hollywood) e o público-alvo eram os jovens, que frequentavam os *drive-ins* para consumir filmes previsíveis, sem muito aprofundamento psicológico. Esse fenômeno pode ser explicado pela teoria da Indústria Cultural, proposta por Adorno e Horkheimer (1947). Para os autores, a Indústria Cultural significa o declínio da cultura, sua transformação em uma racionalidade técnica, que utiliza processos manipulatórios para ludibriar as grandes massas.

O advento da televisão foi tão influente quanto o cinema na cultura norte-americana. O aparelho tornou-se popular na década de 50, mas sua aceitação foi enorme, disseminando-se pelos lares de todo o país. E é justamente essa influência midiática que se torna alvo de discussão no longa “Um Sonho Sem Limites”, que faz uma crítica feroz à imposição de padrões proposto pelos programas televisivos, sejam eles jornalísticos ou de entretenimento. A partir dessa contextualização histórica, será possível compreender os motivos pelos quais o diretor Gus Van Sant optou por criar uma personagem tão caricata como a ambiciosa Suzanne Moretto.

8.3.1 A ideologia de Gus Van Sant e sua influência no discurso cinematográfico

O desejo insaciável pela fama é o tema de “Um Sonho Sem Limites”, dirigido pelo norte-americano Gus Van Sant em 1995. O filme narra a história de Suzanne Stone Moretto (Nicole Kidman), uma aspirante a jornalista muito ambiciosa, que não mede recursos para conseguir um emprego na televisão. No entanto, ela é apenas a “garota do tempo” de uma estação de TV a cabo em uma cidade no interior dos Estados Unidos, que almeja ser o rosto de um grande canal. Quando seu ingênuo marido Larry Loretto (Matt Dillon) pede-lhe para deixar o emprego, a personagem convence o amante Jimmy (Joaquin Phoenix), um adolescente confuso e apaixonado, a assassinar o esposo. Suzanne também conta com a ajuda de outros dois jovens amigos de Jimmy para realizar o homicídio: Russell (Casey Affleck) e Lydia (Alison Folland).

A protagonista é apontada como uma pessoa fútil, cujo principal ideal é tornar-se famosa, recorrendo até mesmo ao sexo, ao seduzir um adolescente ingênuo, levando-o a realizar seus propósitos. Suzanne é a típica repórter que

dedica a vida ao trabalho e é muito preocupada com a aparência física. É aplicada em suas tarefas diárias, mas pouco se importa com o marido. Sua ambição vem acima de tudo. A teoria da Análise do Discurso propõe alguns questionamentos acerca das escolhas do diretor: por que ele quis imprimir essa imagem à personagem? Que recursos ele utilizou para criar essa figura da jornalista ambiciosa e vaidosa? Em quem ou no que ele se baseou para compor o discurso do filme? Para responder a essas perguntas, primeiramente torna-se necessário conhecer a bagagem cultural e ideológica de Gus Van Sant, para depois analisar o que o levou a construir seu discurso.

Gus Van Sant não iniciou sua carreira como cineasta: graduou-se em artes pela Escola de Design de Rhode Island, onde foi influenciado pela pintura e pelo cinema experimental, equivalente ao cinema de vanguarda ou *underground*, isto é, um estilo cinematográfico que se opõe ao cinema comercial. Os cineastas adeptos dessa ideologia utilizam técnicas inusitadas de montagem, preferindo a narrativa não-linear e optam por experimentar novas possibilidades. Carrière (2006, p.30) define esse desejo pela inovação da linguagem:

No decorrer deste mesmo século, a jovem linguagem do cinema passou por uma incrível diversificação, e continua a procurar e pesquisar. O surgimento de novas técnicas de filmagem e de projeção, a teimosa guerra contra o plano, o encerrado, o enquadrado – a tirania enclausurante de um retângulo achatado contra a parede – tudo, incluindo decepções comerciais, ajuda a aperfeiçoar e a desenvolver essa linguagem.

Outra influência importante para o diretor foi seu círculo de amizades. Van Sant era amigo de William S. Burroughs e Allen Ginsberg, intelectuais que fizeram parte da geração *beat*. De acordo com Almeida (2007), a geração *beat* surgiu em Nova York, mas não se restringiu a ela. Após a 2ª Guerra Mundial, muitos jovens norte-americanos se sentiam pessimistas com a cultura ocidental, principalmente após o horror instaurado com os genocídios de Hitler e os ataques da bomba atômica. Esses jovens da subcultura, também chamados de *hipsters*, foram buscar respostas em livros de intelectuais franceses, como aponta o autor:

Esses jovens americanos, os Hipsters, foram buscar respostas no existencialismo francês, no niilismo de Spengler, Nietzsche e Dostoiévski, e encontravam no Jazz, nas drogas e nos bicos da cidade, entre vagabundos e prostitutas, um estilo de vida possível para tempos tão sombrios. Não tendo expectativas para com o futuro, o Hipster não se interessava pela sociedade, nem tampouco cogitava transformá-la. Eram personagens furtivos, facilmente encontrados no Greenwich Village e em clubes de Jazz,

ouvindo o bebop de Charlie Parker, fumando maconha e falando seu próprio jargão: o *hip talk*. (ALMEIDA, 2007, p.2)

Van Sant também se relacionou com diretores de filmes *underground* que conheceu na universidade, entre eles Jonas Mekas, Stan Brakhage e até mesmo Andy Warhol, o artista mais conhecido da *pop-art*. Com essa bagagem cultural, é compreensível o motivo que levou o diretor a se tornar um intelectual que se posiciona contra os padrões de beleza impostos pela televisão. Além de estereotipar a personagem de Nicole Kidman, ele também mostra jovens adolescentes marginalizados que são enganados pelo falso discurso da personagem.

O diretor é um dos poucos cineastas da atualidade dono de um estilo autoral diferenciado. Ele sabe dosar com maestria aspectos da cultura de massa aliados ao estilo *underground*. Seus filmes mais aclamados, como “Gênio Indomável” (1997), “Garotos de Programa” (1991), “Elefante” (2003) e “Milk – A Voz da Igualdade” (2009) retratam uma parcela “excluída” da sociedade, tornando evidente seu interesse pelo submundo, seu traço ideológico. Em outras obras do diretor, principalmente nas décadas de 80 e 90, encontram-se personagens clandestinos, homossexuais, órfãos, prostituídos, alcoólatras, entre outros.

A vontade de explorar a marginalidade e evidenciar a face oculta da América, em seus aspectos mais profundos, reflete a influência da cultura *beat* e dos cineastas com quem conviveu durante a juventude. Seus retratos comoventes e caricatos de personagens norte-americanos sem rumo são muito aclamados pela crítica, que inclusive lhe concedeu a Palma de Ouro em Cannes pelo filme “Elefante” e uma indicação ao Oscar de Melhor Diretor por seu trabalho em “Milk – A Voz da Igualdade”.

8.3.2 O discurso de “Um Sonho Sem Limites”

Em primeiro lugar, é preciso partir da ideia de que o texto constitui o objeto empírico da análise de discurso, que nada mais é do que a prática social. Segundo Pêcheux (1969), o discurso é “o efeito de sentido entre interlocutores”, ou seja, funciona como uma ação e reação sobre o sujeito locutor e sobre o sujeito leitor. A análise interna de um texto, seja ele oral ou escrito, evidencia que certas escolhas do enunciador - neste caso, a utilização de elementos técnicos específicos da

linguagem cinematográfica - não são eleitas ao acaso, mas conduzem a enunciação em uma determinada direção.

A enunciação corresponde ao momento de atualização da língua numa situação de discurso e depende da atividade conjunta do locutor e do interlocutor. Ao se analisar um texto, deve-se considerar sua inserção ideológica dentro de um contexto, como mencionado anteriormente. No caso de "Um Sonho Sem Limites", o contexto histórico dos Estados Unidos da década de 90 e a dominação do discurso televisivo que estipula padrões de beleza, afastam qualquer tipo de ideia de imparcialidade ou neutralidade do diretor, que deixa evidente sua insatisfação com a mídia. O contexto é um conjunto de textos que dialogam com o que está sendo apresentado na obra cinematográfica. Ou seja, a enunciação apresenta não só as intenções de Gus Van Sant em seu discurso, como também o contexto histórico no qual o filme está inserido.

Suzanne constantemente repete a frase: "quem não aparece na TV não tem valor", simbolizando uma América em que grande parcela da população inconscientemente é atraída pela imagem exibida nos televisores. "É na TV que aprendemos quem realmente somos", afirma a personagem. O filme pode ser considerado uma crítica ao jornalismo marrom, também conhecido como sensacionalista, e também ao fato de que os programas de televisão se tornaram hipnóticos, construindo discursos manipulatórios, sem que os espectadores percebam. Segundo Barros (1990), decodificando-se um texto pode-se descobrir o conflito ideológico instalado entre destinador e destinatário, seus valores e paixões. Há uma relação entre o discurso utilizado pelo diretor e a enunciação pressuposta. O cineasta conta a história com base na sua visão de mundo e no seu próprio modo de pensar e se expressar.

Analisando a obra no contexto da realidade ou referente, Gus Van Sant "cede a palavra aos interlocutores" para a produção do efeito de sentido verdade. Isto é, assim como quando os jornais transcrevem as falas dos entrevistados, a história do filme é narrada como se fosse uma espécie de documentário, construindo o retrato de Larry e Suzanne, a partir de relatos dos familiares e amigos, exibindo diferentes pontos de vista acerca do casal. Suzanne é descrita como uma loira bonita e atraente, porém sem muito carisma. A própria Suzanne fala de si mesma para uma câmera, mostrando o seu ponto de vista e descrevendo-se como uma pessoa superior aos outros. A partir disso, é nítido que o diretor utilizou o recurso semântico

da ancoragem, ou seja, ele conectou o discurso a pessoas, espaços e datas que o receptor reconhece como reais ou existentes. Esses elementos ancoram o texto na história e criam a ilusão de referente, de fato verídico.

Os discursos desempenham diversas funções, assumem várias modalidades e utilizam diferentes linguagens e estilos. Alguns discursos orientam-se, sobretudo para a demonstração, outros para a argumentação, outros ainda centram-se principalmente na persuasão. Em algumas cenas, é possível ver a relação de Suzanne com os pais, que desde a infância a protegiam e realizavam todas as suas vontades. Essas atitudes sugerem o desenvolvimento da personalidade da personagem, levando-a a um orgulho exagerado e um ego inflado, alimentando ainda mais a sua ambição de se tornar uma celebridade. Após o casamento, seus pensamentos não mudaram: seu desejo não é constituir uma família, mas chegar ao topo de uma grande emissora de televisão.

Em sua primeira entrevista de emprego em uma pequena emissora de TV a cabo na cidade de *Little Hope*, a personagem se mostra tão determinada, que assusta os dois funcionários da microempresa, os quais a apelidaram de "Arrasa-Gangues". Durante todo o filme, a imagem de Suzanne é absolutamente negativa. Seus atos a transformam em uma mulher sem escrúpulos, negando qualquer código de ética ou de conduta jornalística. Sua obsessão pelo sucesso faz com que ela arquitetasse um plano para assassinar o marido, que não aceita sua ausência durante o período de trabalho. Assim, supõe-se que houve um silenciamento sobre todas as características positivas de sua personalidade. Ela é retratada negativamente, sendo exaltadas as suas más qualidades e ocultados os aspectos positivos que poderiam converter essa mulher em uma personagem mais humana e real. Os diálogos, o figurino, a montagem e até mesmo a atuação de Nicole Kidman são utilizados para desconstruir a figura de Suzanne.

Dessa forma, conforme relata Mussalim (apud Fernandes e Steigenberger, 2006), há um sujeito que, inserido em um contexto sócio-histórico, não é dono de sua vontade, mas recebe influências e sofre coerções de uma formação ideológica e discursiva, sendo submetido à própria natureza do inconsciente. Para Brandão (1991), o sujeito é histórico, seu discurso é produzido a partir de determinada época e local, por isso também é ideológico. Sua fala é um recorte das representações de um tempo histórico e de um espaço social, projetado num certo tempo e espaço. Orientado socialmente, situa seu discurso em relação aos discursos do outro. No

caso da personagem, a intenção do diretor seria utilizá-la para criticar a sociedade, principalmente a televisão e a prática do jornalismo irresponsável e antiético. Suzanne deveria ser um exemplo para as mulheres, mostrando o que não deve ser feito e o quão prejudicial pode ser a adesão aos padrões de beleza estipulados pela televisão. O papel da mulher é refletir e se opor a essa ideia de que somente a aparência física importa, evidenciando que o sexo feminino é tão capaz quanto o masculino no exercício da profissão.

O discurso é visto de uma perspectiva histórica, feito para uma ocasião e público determinados. Para interpretar um filme é importante levar em conta a visão de mundo do enunciatário. O objetivo de “Um Sonho Sem Limites” é criticar a mídia norte-americana e a moderna sociedade de informação, que cria padrões e discursos para convencer a população de uma verdade absoluta. Basta ligar a televisão para se observar uma tendência, seja nos programas de entretenimento ou nos programas jornalísticos. As mulheres geralmente são magras, bem vestidas e bonitas, com uma aparência impecável. Esse tipo de imagem criada pela televisão mostra uma visão de certa forma machista, isto é, as mulheres devem ser padronizadas, com um corpo perfeito e manterem-se sempre jovens. Capra (1988, s/p. in GUBERNIKOFF, 2009, p. 67) afirma que as mulheres começaram a “aceitar estereótipos patriarcais de si mesmas; a encarar-se – seu corpo, sua sexualidade, o intelecto, as emoções, a própria condição de mulher – com os olhos masculinos”.

8.8.3 Os interdiscursos utilizados na obra

Torna-se necessário retomar os conceitos de dialogismo, polifonia e intertextualidade já mencionados no capítulo 3, para compreender algumas escolhas discursivas utilizadas pelo diretor Gus Van Sant. Segundo Brait, (APUD BARROS, D.L.P. & FIORIN, J.L, 1999, p.25) “os elementos históricos, sociais e linguísticos atuam de forma decisiva no cerne da personalidade do indivíduo e se manifestam de forma dialógica em seus discursos”. Barros (2003) ainda explica que o diálogo é a condição da linguagem e do discurso, mas existem dois tipos de texto: os polifônicos e os monofônicos. Nos textos polifônicos, as vozes se tornam visíveis, enquanto que nos monofônicos elas se camuflam e se escondem, criando a impressão de uma única voz. Apoiado nos estudos de Bakhtin, Fiorin (1990) também concorda que não existe conhecimento neutro ou imparcial: um discurso sempre se apóia em outros

discursos e sofre a influência de diversos sujeitos. Portanto, o homem cria sua visão de mundo e a evidencia, a partir de outros discursos que incorpora a sua fala.

Gus Van Sant utiliza outros discursos para compor a trama e os personagens de “Um Sonho Sem Limites”. A primeira influência, já citada, foi a cultura *beat*, que pode ser observada no filme pela figura dos adolescentes que são mostrados como péssimos alunos, encenqueiros e com famílias problemáticas. Russell, Jimmy e Lydia entram na vida de Suzanne, quando a repórter decide, sem consultar seus superiores, gravar um documentário para a pequena emissora de TV em que trabalha. Quando conhecem Suzanne pessoalmente (ela era conhecida como a garota do tempo), os garotos mostram-se apaixonados e atraídos sexualmente pela jornalista, que usa roupas escandalosas e abusa de seu charme para convencê-los a participarem das gravações. Lydia trata Suzanne como uma irmã mais velha e conta que sofreu abusos do padrasto na infância, sem perceber que a repórter não estava interessada em seus problemas. Os três amigos constantemente se encontram no ferro velho para conversar e cometem atos de vandalismo pela cidade. Essa é a juventude retratada por Gus Van Sant, revoltados do submundo que são facilmente manipulados pela personagem, que utiliza discursos falaciosos para convencê-los a assassinar seu marido.

Possenti (2003, p.142) aponta a definição de interdiscurso baseado nas teorias de Pêcheux e Maingueneau:

O interdiscurso, como definido por Pêcheux, lembra bem a noção de universo de discurso, como definido por Maingueneau. Reconhecer sua existência é, por um lado, uma obrigação, dado o quadro (é uma lapalissada). O conceito teoriza o "fato" de que um discurso não nasce de um retorno às próprias coisas, mas de um trabalho sobre outros discursos (Maingueneau: 1987:120), tese que, é bem verdade que na forma de tateios, é ainda mais radicalmente defendida - ou, melhor dizendo, mostrada por Schneider (1985): "tudo já foi dito" é seu mote fundamental.

O segundo fator que deve ser apontado é que o filme estabelece um aspecto intertextual com a história real de Pamela Smart, uma professora que scandalizou o mundo e tornou-se manchete nos jornais ao seduzir um aluno de 15 anos e convencê-lo a assassinar o próprio marido em 1999, nos Estados Unidos. O filme, portanto, é uma adaptação do livro da escritora Joyce Maynard, intitulado *To Die For*, mesmo título original do filme. O caso de Pamela foi retratado pela visão de Gus Van Sant e pelo roteirista Buck Henry, que a transformaram na personagem de

Suzanne. Apesar das histórias similares, Pamela não era repórter e nutria um interesse pela música, o que a aproximou do adolescente que assassinou seu marido. No filme, o relacionamento dos dois se inicia apenas pela atração física que Jimmy sentia por Suzanne, mas não compartilhavam nenhum tipo de interesse ou hobby. Por se tratar de uma adaptação, é nítida a presença do interdiscurso, já que o autor incorporou o discurso literário da visão de Maynard para produzir o filme.

Para aceitar qualquer ideia ou pensamento de outro, é preciso conhecer as circunstâncias e os motivos que levaram o enunciador a escolher determinadas palavras, ou o destinatário poderá ser manipulado com facilidade. Brait (2003, p.14) descreve esse processo:

A linguagem atravessa o indivíduo provocando um processo dialético, uma forma de interação. Tanto as palavras quanto as ideias que vêm de outrem, como condição discursiva, tecem o discurso individual de forma que as vozes - elaboradas, citadas, assimiladas ou simplesmente mascaradas - interpenetram-se de maneira a fazer-se ouvir ou a ficar nas sombras autoritárias de um discurso monologizado.

No entanto, por se tratar de uma obra audiovisual, o diretor utiliza o texto como base, mas exprime seu discurso através da linguagem cinematográfica. O clima do filme é criado por enquadramentos fechados, trilha sonora que aumenta a tensão do espectador, com narrativa desfragmentada - que conta com depoimentos dos familiares e amigos sobre o casal Moretto - figurino exagerado e chamativo, entre outros elementos da linguagem fílmica.

E o terceiro elemento que pode ser avaliado como intertextuais são as referências encontradas em clássicos do cinema, como “A Malvada” (1950) e “O Crepúsculo dos Deuses” (1950). Suzanne age da mesma forma que a personagem Eve Harrington em “A Malvada”, filme de Joseph L. Mankiewicz. Ambas desejam a fama e não medem esforços para alcançar seus objetivos, incluindo manipular pessoas próximas para depois desaparecerem de suas vidas. O filme de Van Sant, assim como o de Mankiewicz, é construído por meio das visões pessoais que os personagens têm a respeito da protagonista. Eve e Suzanne são mulheres ruins, frias e calculistas, que não tomam nenhum tipo de atitude sem que esta seja minuciosamente planejada.

E se a trama central remete ao clássico “A Malvada”, o fim da história assemelha-se a “Crepúsculo dos Deuses”, de Billy Wilder. Após assassinar Larry

Moretto, Jimmy olha para a televisão e encara Suzanne que, por sua vez, olha para as câmeras da mesma forma que a personagem Norma Desmond diz ao diretor Sr. Demille: “Estou pronta para o meu *close-up*”. Todavia, Nora já perdera a sanidade, enquanto Suzanne ainda permanece fria e no controle da situação. O final de Suzanne também apresenta uma forte referência a “Crepúsculo dos Deuses”: a cena final do corpo da jornalista dentro de um lago congelado remete à morte do personagem Joe Gillis, que é encontrado morto dentro de uma piscina.

As referências a outros filmes, a adaptação de uma história real e a influência cultural do diretor constroem o discurso dialógico de “Um Sonho Sem Limites”, que requer um olhar mais aprofundado para ser compreendido. Os estudos de Bakhtin sobre dialogismo demonstram que qualquer discurso escrito ou falado é composto de diversas vozes e elementos linguísticos que muitas vezes não são percebidos. Portanto, todo texto possui uma infinidade de significações, não sendo possível considerar-se uma única leitura como verdadeira, da mesma forma que um filme não pode ser analisado sem antes verificar as condições de produção que nele estão inseridas.

8.4 “O Diabo Veste Prada”

O filme “O Diabo Veste Prada” (2006) é baseado no livro “*The Devil Wears Prada*”, da autora Lauren Weisberger, lançado em 2003. A trama gira em torno de Andrea (Andy) Sachs (Anne Hathaway), uma jornalista recém-formada que se muda para Nova York em busca de um emprego. Após enviar currículos para várias empresas de comunicação, ela consegue uma vaga na revista *Runway*, para o cargo de segunda secretária da editora-chefe Miranda Priestley (Meryl Streep). No entanto, a relação de Andy e Miranda não será satisfatória, pois a editora é considerada a mulher mais famosa no mundo da moda e irá fazer de tudo para pressionar a jornalista recém-formada. Todos os que trabalham na revista repetem a frase “milhões de garotas se matariam por esse emprego”, mostrando a Andy (que não gostava do mundo fashion e não conhecia a história da revista) que ela deveria se sentir grata por ter sido contratada, mesmo que seu cargo não tivesse nenhuma relação com o jornalismo.

Porém, com o passar do tempo, Andy começa a se dedicar ao trabalho e fazer de tudo para ganhar o reconhecimento de Miranda. Para isso, ela deixa de

lado os amigos, o namorado e a vida pessoal, passando boa parte do tempo fazendo favores para Miranda e trabalhando até altas horas da madrugada. Ela muda o visual e desenvolve um interesse pelo mundo da moda, envolvendo-se cada vez mais com estilistas, jornalistas, designers e outros profissionais dessa área.

Por fim, Andy passa por uma crise de consciência quando percebe que estava deixando os entes queridos de lado e se transformando em Miranda, uma mulher solitária, arrogante e viciada em trabalho. No final do filme, deixa Miranda para trás e volta a buscar o seu sonho: trabalhar em jornais ou revistas que admirem suas publicações e valorizem a sua dedicação.

8.4.1 Contexto histórico

O filme foi lançado em 2006, período em que os filmes de entretenimento já se tornavam maioria nas salas de cinema. Assim como outros longas-metragens da mesma época, “O Diabo Veste Prada” relaciona a mulher jornalista à moda, ou seja, profissionais que trabalham com o universo feminino em revistas de beleza, comportamento e estilo.

A frase “esse é o trabalho dos sonhos de qualquer garota” é repetida inúmeras vezes no decorrer da história, mostrando a importância da revista *Runway* para o mercado de moda e, dessa forma, “endeusando” a figura de Miranda Priestley. Sabe-se que a partir dos anos 2000 inicia-se um período de valorização dos ideais de beleza. Anúncios em revistas, jornais e *outdoors* são cada vez mais requintados, mostrando mulheres com corpos perfeitos. Na televisão, os desfiles de moda e as novelas lançam tendências e transformam pessoas comuns em grandes estrelas. A mídia, atualmente, é uma arma de grande poder, que pode transformar a vida de pessoas e incentivá-las ao consumo: é nesse contexto de “glamourização” que se insere “O Diabo Veste Prada”.

Percebe-se essa tendência em diversos filmes lançados no mesmo período: “Como Perder um Homem em Dez Dias” (2003), “*Sex and The City*” (2008) - baseado na série de TV que estreou em 1998 - “O Caçador de Recompensas” (2010), “Uma Vida em Sete Dias” (2002), entre outros. Para a Análise do Discurso, um texto nunca é único e original, ele dialoga com outros textos para criar novos significados e novos discursos. Porém, também funciona como reflexo das vozes de seu tempo, da história de um grupo social, dos medos, esperanças, crenças, valores

e preconceitos de uma geração. Com base nessa teoria, observa-se a tendência dos filmes da atualidade em representar as jornalistas como estilosas, independentes, viciadas em trabalho e especialistas no campo da moda.

É também importante ressaltar que Miranda Priestley foi baseada em uma mulher real: Anna Wintour, editora-chefe da revista Vogue norte-americana. Para compor o discurso da personagem, o diretor baseou-se tanto no estilo de Anna, com grandes óculos-escuros e olhares fulminantes, quanto nos seus feitos dentro da revista Vogue. Sabe-se que Wintour é uma pessoa autoritária e fria, inclusive foi apelidada por anos de "*Nuclear Wintour*", uma brincadeira com o nome "*Nuclear Winter*", isto é, "Inverno Nuclear", expressão utilizada no período da Guerra Fria para indicar um possível futuro do planeta após o holocausto atômico.

Lauren Weisberger, autora do livro, foi ex-assistente pessoal de Wintour, mas negou que a personagem Miranda tenha sido baseada na editora da Vogue. O livro vendeu milhões de cópias e deu origem ao filme, com Meryl Streep no papel principal. No entanto, o cenário de Miranda foi decorado da mesma forma que o de Anna e a personagem também tem duas filhas e faz parte do conselho do *Metropolitan Museum of Art* de Nova York, mostrando claramente que ela se inspirou em Wintour para compor a personagem.

O diretor David Frankel é conhecido por seus trabalhos em "Marley & Eu" (2008), "Um Divã Para Dois" (2012) e "O Grande Ano" (2011). Frankel também dirigiu seis episódios da série "*Sex and The City*" de 2001 a 2003. No entanto, pouco se sabe sobre a história de vida do diretor, que dirigiu filmes voltados principalmente para o entretenimento, sem relação com o cinema de arte ou vanguardista.

A teoria da Indústria Cultural, criada pelos filósofos alemães Adorno e Horkheimer (1947), critica a industrialização dos produtos culturais, principalmente o cinema. Para os autores, a Indústria Cultural vulgariza a arte e elimina o pensamento crítico das massas, fornecendo produtos com baixo nível intelectual, voltado para o entretenimento vazio e pouco reflexivo. O termo faz analogia à economia industrial capitalista que surge em meados da década de 40, que nivelava um indivíduo a partir de seu potencial de consumo. Carrière (2006, p.58) critica essa manipulação da indústria do entretenimento:

Mas quantas pessoas se esforçarão, ou estão suficientemente informadas, para abrir os olhos, para ver de forma diferente? Na maior parte do tempo,

permanecemos indiferentes e apáticos diante da imagem que nos mostram e do som que nos fazem ouvir: apáticos e sem reação.

Filmes como “O Diabo Veste Prada” estão inseridos no contexto da Indústria Cultural. A linguagem cinematográfica é pouco ou quase nada requintada, isto é, o diretor não faz uso de nenhum elemento diferente ou inovador que transmita uma mensagem com fundo psicológico ou filosófico. Os planos são quase sempre americanos (mostram os personagens da cintura para cima), a fotografia é comum, a trilha sonora é composta por músicas *pop*, não há nenhum diálogo complexo ou crítico, as situações são em boa parte cômicas ou exageradas, os personagens são estereotipados, o final é satisfatório e previsível, enfim, é um filme divertido que tem como objetivo entreter e satisfazer o público. Adorno e Horkheimer (1947), no entanto, afirmam que esse entretenimento é ilusório, pois desperta nas grandes massas a sensação de que o mundo é um lugar belo, correto e repleto de conforto e felicidade, ao invés de propor debates e discussões acerca de questões sociais, políticas e econômicas.

Barros (1990) explica que a manipulação só poderá ocorrer quando for compartilhada pelo manipulador e pelo manipulado, firmando-se uma cumplicidade entre eles, uma espécie de compartilhamento de ideias. Em suma, para que o destinatário aceite as verdades do destinador, é imperativo que as questões ideológicas de ambos estejam em sintonia. O cinema constantemente faz uso da manipulação, sejam pelos aspectos técnicos ou pelos diálogos explícitos. Mesmo que a intenção do diretor seja mostrar o lado “B” do mundo da moda, isto é, apontar o quão difícil é fazer parte desse universo, ainda assim ele utiliza elementos manipulatórios para convencer o público de que imagem, no mundo de hoje, é tudo. E essa relação de cumplicidade é firmada a partir do momento em que o público incorpora as ideias do filme em seu próprio discurso. Andrea Sachs é jovem, destemida, tem amigos, um namorado fiel e o trabalho dos sonhos. Mesmo passando por inúmeras dificuldades, ainda assim usa roupas de grife, conhece pessoas famosas, viaja pelo mundo e também sofre com os problemas do dia a dia. É uma personagem carismática que consegue conquistar a atenção dos espectadores. E é a partir dela (e de seu ponto de vista), que o cineasta consegue transmitir a mensagem principal do filme, concluindo o processo de manipulação.

É possível perceber um desses elementos manipulatórios no figurino das personagens: no começo do filme, quando Andy só veste roupas antigas e “bregas”,

torna-se alvo de zombaria e desrespeito. Quando resolve se dedicar ao trabalho, mudar o visual, emagrecer e usar roupas de estilistas famosos, a personagem ganha o respeito da editora-chefe, dos colegas de trabalho e até mesmo de outros profissionais da área. Ou seja, para ser aceita na sociedade, é necessário ter um estilo, vestir-se de acordo com a moda e investir em roupas caras. Mesmo quando Andy desiste de trabalhar com Miranda, a personagem continua usando roupas elegantes e exibe uma aparência impecável.

8.4.2 A teoria feminista e a mulher moderna

Para compreender a posição social de Miranda Priestley, antes é preciso retornar ao início da trajetória do movimento feminista, que surgiu no século XIX e ganhou força a partir dos anos 60, influenciando a vida das mulheres até hoje, tanto no mercado de trabalho quanto na vida pessoal.

O feminismo nasceu na primeira metade do século XIX na Inglaterra e nos Estados Unidos. O objetivo principal era lutar pelos direitos das mulheres, como o voto e o acesso à educação de nível superior, algo impensável para o sexo feminino naquela época. Esses movimentos foram chamados de Primeira Onda: momento em que o ativismo ganhou forças e liderou a discussão sobre a inclusão da mulher na política. Nesse momento, iniciaram-se campanhas pelos direitos econômicos, reprodutivos e sexuais da mulher, que reivindicavam a igualdade dos sexos. No entanto, essas manifestações não se tornaram algo concreto desde o início: como a teoria feminista rompia com os padrões e contestava algumas regras da sociedade, as mudanças não vieram de imediato, iniciando um processo lento e demorado.

É nos Estados Unidos, na década de 60, que o movimento ressurgiu com força e traz novas reivindicações mais aperfeiçoadas. A teoria feminista sugere que as diferenças entre os sexos não podem ser de subordinação, ou seja, é necessário que homens e mulheres tenham direitos iguais. Para os adeptos do movimento, as qualidades de um indivíduo devem ser avaliadas sem que haja relação com o gênero sexual.

Os anos 60 foram muito importantes para a história ocidental, marcando um período de revoltas, manifestações e novas formas de pensamento. Os Estados Unidos entravam na Guerra do Vietnã, obrigando jovens de todo o país a alistarem-se no exército. Isso ocasionou no surgimento do movimento *hippie*, que propôs os

ideais de “paz e amor”, isto é, uma forma de vida mais “livre”, contrariando a sociedade conservadora regida pelo consumo.

Na Europa, em maio de 1968, estudantes de Paris ocuparam a Universidade de Sorbonne e contrariaram a ordem acadêmica estabelecida há séculos. A revolta alastrou-se pelo resto do país, contando com a adesão de operários que começaram a destruir fábricas e questionar as relações de hierarquia entre patrões e funcionários. O lançamento da pílula anticoncepcional e a veneração do *rock n’ roll* (com o sucesso dos Beatles e dos *Rolling Stones*) também contribuíram para a mudança do pensamento dos jovens naquele momento. Pinto (2010, p.16) afirma que:

Durante a década de 60, na Europa e nos Estados Unidos, o movimento feminista surge com toda a força, e as mulheres pela primeira vez falam diretamente sobre a questão das relações de poder entre homens e mulheres. O feminismo aparece como um movimento libertário, que não quer só espaço para a mulher – no trabalho, na vida pública, na educação – , mas que luta, sim, por uma nova forma de relacionamento entre homens e mulheres, em que esta última tenha liberdade e autonomia para decidir sobre sua vida e seu corpo.

Logo após essas mudanças radicais, vieram os anos 70, momento em que os costumes foram alterados de vez e as reivindicações se tornaram ainda mais ousadas. Em 1975 foi instaurado o “Ano Internacional da Mulher” e a ONU criou o “8 de Março – Dia Internacional da Mulher”, celebrado até hoje. Nesse período, as mulheres participavam cada vez mais de encontros e congressos, “cada qual com sua especificidade de reflexão, assim como dezenas de organizações, muitas nem tão feministas, mas todas reivindicando maior visibilidade, conscientização política e melhoria nas condições de trabalho” (DUARTE, 2003, p.165). É também nos anos 70 que a imprensa começou a ser dirigida por mulheres, abrindo ainda mais os caminhos para o mercado de trabalho. No Brasil e no mundo todo surgiam jornais feministas, abordando e discutindo questões polêmicas como o aborto, as mulheres na política, o mercado de trabalho, a libertação da sexualidade, o preconceito, a mulher representada no teatro, na literatura e no cinema, entre outros tópicos. Duarte (IDEM, p.166) ainda aponta que:

No campo político, as mulheres começam a ocupar espaço nos partidos e a disputar as eleições, nas diversas instâncias do poder, mas não ainda no ritmo desejado. E mesmo nas últimas décadas do século XX assistimos a

todo instante o registro de "pioneiras", pois a mídia não se cansa de noticiar as conquistas femininas que ocorrem a todo instante. Um dia é a primeira prefeita de uma grande capital, em outro é a primeira governadora, ou senadora, ministra, e por aí vai.

As mulheres de hoje conseguiram seu espaço no mercado de trabalho e continuam evoluindo dentro de um ritmo frenético, vivenciando cada vez mais novas experiências como mães, esposas e trabalhadoras. No entanto, com a incursão da mulher no mercado de trabalho, conciliar a vida pessoal e profissional tornou-se um desafio. É com base nisso que se torna possível analisar a personagem Miranda Priestley em "O Diabo Veste Prada": uma mulher bem-sucedida profissionalmente, mas que não consegue manter uma família estruturada e não tem tempo para cuidar de seus problemas pessoais.

De acordo com Campbell (1990), o maior problema da civilização atual é que poucas pessoas se interessam pela espiritualidade e pela busca da paz interior. As notícias do dia e as práticas do momento são muito valorizadas, enquanto que a introspecção e a busca pelo sentido da vida são deixados em segundo plano. Antigamente, a Bíblia e as literaturas grega e latinas faziam parte do dia a dia das pessoas, eram estudadas a fundo. Hoje, com a sociedade industrial e o mercado de trabalho competitivo e mecanicista, a tradição mitológica se perdeu. Ainda segundo o autor, "com a perda disso, por causa dos valores pragmáticos de nossa sociedade industrial, perdemos efetivamente algo, porque não possuímos nada para por no lugar" (CAMPBELL, 1990, p.15). Esse efeito pode ser observado na mulher moderna e nos espectadores que ainda consomem os produtos da Indústria Cultural. Enquanto no passado as pessoas pareciam mais engajadas socialmente (como nos anos 60 em que os jovens tentaram romper paradigmas) e buscavam compreender a si mesmas a partir da literatura e de outras histórias, hoje o pensamento é voltado para o trabalho, a competitividade e a aceitação do sistema. Miranda e Andrea são jornalistas que trabalham o tempo todo, não tem vida social e abdicaram de seus momentos particulares ao lado de entes queridos para se dedicar exclusivamente ao trabalho mecânico e industrial. Isto é, as mulheres retratadas pelo filme são filhas de uma sociedade que só dá valor ao que gera lucro.

É importante frisar que o filme tende a exagerar no retrato da editora-chefe, mostrando-a quase sempre como um indivíduo sem sentimentos que só pensa em dinheiro, fama e sucesso. Segundo Gubernikoff (2009, p.72),

Negadas socialmente em seu voyeurismo e desejadas como objeto pelo voyeurismo masculino, as mulheres foram estimuladas em seu narcisismo. Originalmente caracterizadas como objetos a serem trocados, tornaram-se alvo da economia capitalista como consumidoras, numa relação bastante explícita entre consumismo e cinema.

Percebe-se claramente esse estereótipo narcisista na personagem, que não mede esforços para conseguir o que deseja e maltrata todos os funcionários da *Runway* para impor sua posição de chefia. Esse exagero na personalidade de Miranda mostra uma visão arcaica do diretor, que não soube dosar os aspectos positivos e negativos de um indivíduo, mostrando-a como um monstro, enquanto que a novata Andy é vista como um anjo. Porém, como afirma Campbell (1990, p.16), "aquilo que se faz humano e não sobrenatural e imortal – isso é adorável". Os filmes voltados para o entretenimento geralmente mostram o embate "bem contra o mal", deixando de lado o fato de que nenhum ser humano é capaz de ser inteiramente mau ou completamente bom.

Esse tipo de discurso que não estimula o pensamento crítico disseminou-se na sociedade atual e contaminou a população consumidora de produtos culturais. Em vez de suscitar um debate sobre a mídia, a moda, o consumo exagerado, a relação entre funcionário e patrão, a valorização da família, o avanço da mulher no mercado de trabalho, o filme resume-se a uma história previsível repleta de estereótipos. E são exatamente esses filmes que levam milhares de pessoas ao cinema todos os dias. "O mundo está cheio de pessoas que deixaram de ouvir a si mesmos, ou ouviram apenas os outros, sobre o que deviam fazer, como deviam se comportar e quais os valores segundo os quais deveriam viver" (CAMPBELL, IDEM, p.161).

8.4.3 O silêncio como método discursivo

Retomando os conceitos da Análise do Discurso estudados por Orlandi (1998), verifica-se que o silêncio, isto é, o não-dito, também deve ser levado em conta no processo de interpretação do discurso. Segundo a autora, "a seleção que o sujeito faz entre o que diz e o que não diz também é significativa: ao longo do dizer vão-se formando famílias parafrásticas que significam" (ORLANDI, 1998, p.19). A comunicação humana é formada por diversos enunciados, discursos e textos que se

manifestam e criam uma relação significativa entre palavras e sentenças. Analisando o ato comunicacional, é possível observar a existência de fatores extralinguísticos, ou seja, discursos não-verbais que contém significados contextuais. Mesmo que o indivíduo não fale, é possível observar um discurso “escondido” e implícito, por meio de gestos, olhares e atitudes.

Ainda segundo a autora, o cerne da produção de sentidos está na relação entre o dito e o compreendido. Miranda Priestley é uma mulher de poucas palavras, deixando suas vontades e ordens subentendidas por meio de seu olhar arrogante. Em uma cena do filme, Emily, a primeira assistente de Miranda diz a Andrea (que ainda é uma novata): “nunca faça perguntas a Miranda!”. A partir disso, percebe-se que Miranda utiliza o silêncio e o olhar como formas de discurso autoritário, não permitindo que as pessoas se aproximem nem mesmo para fazer perguntas. E essa compreensão é assimilada por todos os funcionários, que não se aproximam da editora, demonstrando medo e respeito ao mesmo tempo.

No dia a dia, no seu trato com a linguagem, o sujeito percebe tudo aquilo que é inteligível, constituindo-se como um intérprete. Contudo, para fazer uma análise mais aprofundada e compreender os aspectos inerentes de um gesto, de uma fala ou de um discurso, é preciso que o indivíduo demonstre um alto nível de interpretação, e isso supõe uma relação com a história, com o social, com a cultura e com a linguagem, atravessada pela crítica e pela reflexão.

O não-dito torna-se peça-chave para a construção da personagem Miranda. É com base nos gestos e silêncios da editora-chefe que o espectador entra em contato com sua personalidade forte. Os olhares arrogantes, seu porte, o jeito de andar e as expressões faciais levam a crer que ela é uma mulher destemida, forte, autoritária e pouco agradável. Miranda não precisa dizer nada para ser compreendida: basta um olhar para que todos saibam o que ela deseja. “O silêncio trabalha assim os limites das formações discursivas, determinando consequentemente os limites do dizer” (ORLANDI, 1997, p. 76).

Portanto, é possível concluir que os filmes voltados para o entretenimento e para o consumo das massas dificilmente irão mostrar uma imagem positiva das jornalistas, mesmo em posição de chefia. A sociedade de consumo incentiva a industrialização dos filmes e a geração de lucros, deixando de lado o pensamento crítico e a busca pela compreensão do *eu* interior.

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analizando os quatro filmes que retratam as mulheres jornalistas como protagonistas, alguns aspectos em comum puderam ser percebidos. As personagens estão sempre atrás do “furo de reportagem” e dispostas a enfrentar o que for preciso para alcançar seus objetivos. De acordo com Travancas (2001, p.4), o “furo”

[...] nada mais é do que a possibilidade de diferenciação dentro da profissão, de individualização, de conquista de notoriedade e, portanto, de escape do anonimato, o que significará ter seu nome impresso na primeira página do jornal e ser reconhecido pelos colegas e pela sociedade.

A ambição faz com que as personagens não pensem duas vezes antes de colocar sua carreira à frente de sua vida pessoal e não hesitem em correr riscos para conseguir qualquer informação relevante. Elas se arriscam por conta própria e seus interesses são voltados para o sucesso profissional, sem se preocupar com o verdadeiro objetivo do jornalismo: transmitir informação de conteúdo e qualidade. No entanto, é possível concluir que a protagonista de “Tudo Vai Bem”, de Jean-Luc Godard, se diferencia das outras justamente por não se sentir à vontade em divulgar “mentiras” nos jornais e apresentar uma visão crítica sobre sua própria profissão.

Percebe-se essa diferenciação pelo fato de “Tudo Vai Bem” ser um filme francês da década de 70, período em que a Europa valorizava o cinema artístico em detrimento de filmes voltados para o entretenimento. No entanto, o cinema norte-americano pós-década de 80 mostra justamente o oposto, retratando as mulheres como pessoas exageradas, extremistas, caricatas e muito estereotipadas, em oposição à jornalista politizada do filme europeu.

Outro aspecto a ser discutido é a importância das teorias da Análise do Discurso. Para compreender uma obra em sua totalidade, é necessário conhecer o contexto histórico e a ideologia nela presentes. O homem é um ser social, portanto, desde a infância convive com pessoas diferentes em diversos ambientes. Isso faz com que cada indivíduo incorpore outras vozes em seu próprio discurso, criando uma relação dialógica com o mundo exterior. Stam (1992, p.63) afirma que “as formulações de Bakhtin nos permitem ressaltar as nuances do intercâmbio verbal nas artes, inclusive no cinema, e, como é característico de Bakhtin, na vida cotidiana”. Os filmes fazem parte do cotidiano de grande parcela da população,

ditando tendências, regras de comportamento e disseminando novas ideias. No entanto, sem compreender as condições de produção de um filme, não é fácil perceber o discurso implícito, que muitas vezes é utilizado com o intuito de manipular as grandes massas.

Também é imprescindível propor soluções para romper com esse estereótipo da jornalista. Os filmes hollywoodianos analisados tendem a criar uma imagem pejorativa da mulher e poucas vezes essas profissionais são apontadas como inteligentes, críticas e honestas (como em “Tudo Vai Bem”). Dessa forma, é essencial que as mulheres observem essa tendência e tentem alterar a estrutura vigente. Com o aumento da participação da mulher no mercado de trabalho, é provável que surjam novas cineastas que reflitam sobre essa condição, criando filmes que retratem as jornalistas como pessoas normais, que consigam manter relacionamentos amorosos, construir uma família e ao mesmo tempo se dedicar ao trabalho, sem ferir a ética da profissão.

É essencial discutir o papel da imprensa na sociedade e definir o que pode ser considerado jornalismo de qualidade. Sabe-se que os filmes são reflexos do contexto histórico de uma época e sua principal finalidade (pelo menos em teoria) é propor novos pontos de vista, reacendendo o debate sobre algum tópico importante. Contudo, o cinema não tem sido utilizado da maneira mais adequada, como afirma Carrière (2006, p.81)

Uma vez que a sua matéria bruta é a realidade, o cinema tem sido obrigado a ludibriar com maior frequência e mais habilidade do que outras formas de expressão. Diariamente exposto às tentações da insinceridade, ele inventou incontáveis novas formas de mentir. Por trás da sua representação dos fatos e atitudes do que alega ser a vida cotidiana, frequentemente distorce ideias e emoções.

O perigo consiste na ideia de que essas emoções distorcidas podem passar despercebidas pela maioria da população que frequenta as salas de cinema. Sem o conhecimento adequado, muitos podem concordar com o discurso imposto pelo cineasta sem ao menos questionar o que o levou a produzir aquele filme. O poder de influência do cinema é enorme, e pode ser utilizado para conferir características negativas às mulheres jornalistas, criando um preconceito com essa categoria profissional. Portanto, o ideal seria a realização de filmes que alterassem essa ideia já estabelecida e tão incrustada no dia a dia da população.

Os profissionais de comunicação devem aguçar o senso crítico em relação ao cinema, para transmitir suas ideias com clareza à comunidade, seja por meio de textos, reportagens ou documentários. O papel fundamental do jornalista é alertar a população para que os indivíduos tenham consciência do mundo em que vivem. Até mesmo os filmes, considerados por muitos apenas como uma forma de entretenimento, são fundamentais para a sociedade. Alertar a população, instaurar o senso crítico, despertar emoções: não importa qual seja a proposta, o cinema deve ser conscientizador e não apenas um produto pronto para ser consumido. Por fim, como aponta o famoso cineasta Orson Welles: “O cinema não tem fronteiras nem limites. É um fluxo constante de sonho”.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. **A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas**. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, Theodor W. **A Indústria Cultural**. In: COHN, Gabriel (org.). Comunicação e Indústria Cultural. 4ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978, p. 287-295.

ALMEIDA, Marcos Abreu Leitão de. **Uma Geração em debate: Beats ou Beatniks?** Disponível em:
<www.historiagora.com/dmdocuments/Geracao_Beat.pdf>. Acesso em: 30 out. 2012.

AUMONT, J. & MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995.

BAHIANA, Ana Maria. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAPTISTA, André. **Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais**. 2007. 174 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em:
<www.musica.ufmg.br/sfreire/depot/DISSANDREBAPT.pdf>. Acesso em: 19 set. 2012.

BARROS, D.L.P. & FIORIN, J.L. – **Polifonia textual e discursiva**. In: Dialogismo, polifonia e intertextualidade. São Paulo: EDUSP, 2003.

_____. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin**. São Paulo: EDUSP, 1999

BARROS, Diana Pessoa Luz de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.

BAZIN, André. **O cinema – ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERGER, Christa. (org). **Jornalismo no cinema: filmografia e comentários**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BRANDÃO, H. - **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Unicamp, 1991.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. Editora Palas Athena, São Paulo, 1990.

CANELAS, Carlos. **Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf>>. Acesso em: 21 out. 2012.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Cinema Novo Alemão. In: MASCARELLO. (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 311-333.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO. (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 55-89.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Surrealismo. In: MASCARELLO. (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 143-159.

CARREIRO, Rodrigo. **Do desprezo à glória: o spaghetti western na cultura midiática**. Disponível em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/4_Do_desprezo_a_gloria_western_spaghetti.pdf>. Acesso em: 22 out. 2012.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO. (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 17-55.

COSTA, Francisco Araújo. **O figurino como elemento essencial da narrativa**. Sessões do Imaginário, Porto Alegre, n. 8, p.38-41, ago. 2002. Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/revistapsico/ojs/index.php/famecos/article/view/775/586>>. Acesso em: 10 set. 2012.

DIAS, Rafael. **O Uivo da juventude transviada**. Disponível em: <<http://www.revistaogrito.com/page/blog/2008/01/28/gus-van-sant/>>. Acesso em: 23 out. 2012.

DUARTE, Constância Lima. **Feminismo e Literatura no Brasil**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18402.pdf>>. Acesso em: 31 out. 2012.

FABRIS, Mariarosaria. Neorrealismo italiano. In: MASCARELLO. (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p.191-221.

FADUL, Anamaria. **Indústria cultural e comunicação de massa**. In: Série Idéias nº17, São Paulo, FDE, 1994. p.53-59

FELINTO, Erick. Cinema e tecnologias digitais. In: MASCARELLO. (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 413-429.

FERREIRA, Karen Suzane Faccin. **O figurino de Erin Brockovich e a oposição ao tradicionalismo indumentário**. Disponível em: <www.cesumar.br/comunicacao/.../karen_suzane_faccin_ferreira.pdf>. Acesso em: 25 out. 2012

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e Ideologia**. São Paulo: Ática, 1990.

GARCIA, Ana Carolina. **A fantástica fábrica de filmes: como Hollywood se tornou a capital mundial do cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio, 2011.

GAUDREAU, André e JOST, François. **A Narrativa Cinematográfica**. Brasília: Editora UnB, 2009.

GONÇALVES, E.M & ROCHA, R.E. **O mundo discursivo no cinema: a construção de sentidos**. Razón y Palabra, n.76, jul. 2011. Disponível em: <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N76/monotematico/05_Goncalvez_M76.pdf>. Acesso em: 20 set. 2012.

GUBERNIKOFF, Giselle. **A imagem: representação da mulher no cinema**. Conexão: Comunicação e Cultura, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p.65-77, jun. 2009. Disponível em: <www.uces.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/113/104>. Acesso em: 19 set. 2012.

MATTELART, Michèle & Armand. **História das Teorias da Comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO. (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 221-253.

MARIA, João Paulo Miranda. **A influência do Grupo Dziga Vertov no cinema de Jean-Luc Godard**. 2010. 106 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Cap. 3. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000778313>>. Acesso em: 24 out. 2012

_____. **Além do Grupo Dziga Vertov**. Disponível em: <<http://www.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2011/06/alem-do-grupo-dziga-vertov-a-imagem-que-questiona-no-cinema-de-jean-luc-godard/>>. Acesso em: 30 out. 2012.

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

MARTINS, Fernanda A.C. Impressionismo Francês. In: MASCARELLO. (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 89-109.

MASCARELLO, Fernando. Cinema Hollywoodiano Contemporâneo. In:_____. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 333-361.

MASCARELLO, Fernando. Film noir. In: _____. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 7-16

MATTOS, A.C. Gomes. **Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **Tudo Vai Bem**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/75/tudovaibem.htm>>. Acesso em: 25 out. 2012.

ORLANDI, E. P. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez; Campinas: Ed. Unicamp, 1998.

_____. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2003.

_____. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 4. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

_____. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 2004.

PAIVA, Cláudio Cardoso. **Os jornalistas, os jornais e outras mídias no cinema:Um estudo sobre ética e representação na arte cinematográfica**. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/paiva-claudio-jornalistas-no-cinema.pdf>>. Acesso em: 11 out. 2012.

PINTO, Célia Regina Jardim. **Feminismo, História e Poder**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/03.pdf>>. Acesso em: 31 out. 2012.

POSSENTI, Sírio. **Observações sobre interdiscurso**. In: Anais do 5º Encontro do Celsul, Curitiba-PR, 2003 p. 140-148.

PUCCI, Renato Luiz. Cinema pós-moderno. In: MASCARELLO. (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 361-379.

ROSEMBERG FILHO, Luiz (Org.). **Godard, Jean-Luc**. Rio de Janeiro: Livraria Taurus, 1986.

SARAIVA, Leandro. Montagem Soviética. In: MASCARELLO. (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 109-143.

SILVA, Michel. **O cinema expressionista alemão**. Revista Urutagua: revista acadêmica multidisciplinar, Maringá, n.10, p.1-10, 2006. Disponível em: <www.urutagua.uem.br/010/10silva.htm>. Acesso em: 21 out. 2012.

STAM, Robert. **Bahktin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992.

STECZ, Solange Straube. **Movimentos cinematográficos na América latina**. Revista Científica Fap, Curitiba, n.2 , p.196-207, dez. 2009. Disponível em: <[www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/.../14_artigo_Solange_Stecz\(1\).pdf](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/.../14_artigo_Solange_Stecz(1).pdf)>. Acesso em: 21 out. 2012.

TOULET, Emanuelle. **O cinema, invenção do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

TRAVANCAS, Isabel. **Jornalista como personagem de cinema**. In: XXIV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 24., 2001, Campo Grande. XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. MT: Intercom, 2002. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/126095204111040878962932586357600200383.pdf>> Acesso em: 01 out. 2012

VIZEU, Alfredo. **A produção de sentidos no jornalismo: da teoria da enunciação a enunciação jornalística**. Anuário Internacional de Comunicação Lusófona, Vol. 2, Nº 1, 2004. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/vizeu-alfredo-producao-sentidos-enunciacao.pdf>> Acesso em: 03/11/2012

VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO. (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 177-191.

ZANI, Ricardo. **Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo**. Em Questão, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p.121-132, jun. 2003.

FILMOGRAFIA

Ausência de Malícia: Título original: *Absence of Malice*/ EUA: 1981/ Direção: Sydney Pollack/Roteiro: Kurt Luedtke.

O Diabo Veste Prada: Título original: *The Devil Wears Prada*/EUA: 2006/Direção: David Frankel/Roteiro: Aline Brosh McKenna.

Tudo Vai Bem: Título original: *Tout Va Bien*/ França: 1972/ Direção e Roteiro: Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin.

Um Sonho Sem Limites: Título original: *To Die For*/ EUA: 1995/ Direção: Gus Van Sant/Roteiro: Buck Henry.