

Teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual: arqueologia, semiótica e desconstrução

Alexandre Rocha da Silva

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Porto Alegre, RS, Brasil

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-1194-6438>

Luiza Müller

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Porto Alegre, RS, Brasil

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-3397-7091>

Cássio de Borba Lucas

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Porto Alegre, RS, Brasil

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1642-8274>

André Corrêa da Silva de Araujo

Associação Práticas e Pesquisas em Humanidades, Porto Alegre, RS, Brasil

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-3579-2963>

Resumo

Teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual: arqueologia, semiótica e desconstrução investiga em diferentes registros – verbais e não-verbais – os procedimentos semióticos que indiciam teorias de cineastas sobre o audiovisual. Tais teorias, em devir, encontram-se dispersas entre artigos, entrevistas e filmes realizados por Glauber Rocha, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, cineastas cujas produções constituem o *corpus* desta pesquisa. As resenhas, dissertações e teses sobre o tema, escritas por outros autores – acadêmicos ou jornalistas – foram utilizadas como materiais de apoio criticamente revisados em função dos vestígios e vetores das teorias em dispersão, a serem sistematizadas teoricamente a partir de três eixos: a arqueologia, a semiótica e a desconstrução. À arqueologia, coube a identificação de traços teóricos em dispersão e de suas regras de visibilidade; à semiótica, a sistematização da lógica das semioses identificadas, e à desconstrução, a transformação regulada do que já foi escrito na forma de uma teoria sobre o audiovisual. A investigação dos materiais resultou (1) em uma metodologia experimental em três gestos analíticos: a atenção flutuante, a

dispersão e a serialização, e (2) em séries sógnicas derivadas da obra de cada diretor que indiciam suas teorias sobre o audiovisual (os jogos de designação em Bressane, as cruzeiras em Glauber e a antropofagia intersemiótica em Sganzerla).

Palavras-chave

Teorias dos Cineastas; Audiovisual brasileiro; Semiótica; Comunicação

1 Introdução

O presente artigo opera um breve sobrevôo pelo percurso da pesquisa *Teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual: arqueologia, semiótica e desconstrução*, explicitando a metodologia construída em seu desenvolvimento, assim como alguns de seus resultados. O tema, como evidencia o título, são as potenciais teorias dos seguintes cineastas brasileiros: Glauber Rocha (1938-1981), Júlio Bressane (1946-) e Rogério Sganzerla (1946-2004). Tais teorias não foram explicitamente formuladas por esses cineastas, ainda que muito tenham escrito sobre cinema, mas encontram-se sugeridas implicitamente nos livros e artigos que escreveram, nas entrevistas que concederam e em enunciações cinematográficas identificáveis nos filmes que dirigiram.

O *corpus* desta pesquisa é constituído, portanto, pela produção de tais diretores: suas obras audiovisuais e também seus livros, artigos, entrevistas e declarações compondo um diagrama no qual, foi possível identificar, ainda que em dispersão, suas formulações teóricas sobre o audiovisual. As resenhas, dissertações e teses sobre o tema, escritos por outros autores – acadêmicos ou jornalistas – constituíram materiais de apoio, criticamente revisados sob o foco da pesquisa. Ademais, nossa premissa central – tratar a produção cinematográfica não apenas como objeto de análise, mas ela mesma como produtora de teoria e, conseqüentemente, os cineastas como teóricos do audiovisual – estabeleceu, ainda em 2010¹, precedentes de pesquisa para investigações hoje já mais formalizadas, como é o caso das produções circunscritas ao *Seminário temático Teorias de Cineastas da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* (Socine), que existe desde 2016 e reúne pesquisadores que operam o material fílmico em conjunto com outros registros produzidos por cineastas de modo a sistematizar seus pensamentos e atos de teoria.

¹ A pesquisa transcorreu entre os anos de 2010 e 2013, coordenada pelo professor Alexandre Rocha da Silva e tendo como integrantes André Corrêa da Silva de Araujo, Cassio de Borba Lucas e Luiza Müller.

Assim, as teorias dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual tornam-se apreensíveis não apenas nos escritos teóricos desses cineastas ou em suas entrevistas – espaços privilegiados onde exercitam reflexões metalinguísticas sobre o cinema –, mas também em cenas, em discursos meta-semióticos encontrados nos filmes em que imagens em movimento explicam outras imagens em movimento constituindo, assim, como sonhava Pasolini (1983), uma teoria do audiovisual pelo audiovisual. Nova imagem de pensamento? Deleuze (1998) insistia em afirmá-la. O melhor projeto semiótico de Peirce (1995) também. Esta investigação procurou contribuir, assim, com a comunicação dando prosseguimento a este desafio em termos teórico-metodológicos. Daí nosso objetivo de pesquisa: dar a ver as teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual.

Jacques Aumont defende em *A teoria dos cineastas* (2004), a tese de que existe uma teoria, ainda que não formulada nos parâmetros acadêmicos, que norteia o fazer dos cineastas. A natureza desse saber, para ele, seria uma espécie de *teoria espontânea dos cineastas*. Não de uma teoria formal, universal, apriorística, mas de uma teoria prática, particular e em devir, passível de ser descrita nas redes semióticas sempre descontínuas e incompletas que a engendram. Tais redes, formadas de textos verbais (artigos, livros ou entrevistas) e de textos não-verbais (cenas e sequências de filmes) são aqui designáveis a partir de três visadas: a Arqueologia (FOUCAULT, 1995), a Semiótica (PEIRCE, 1995) e a Desconstrução (DERRIDA, 2004), que serão mais bem descritas na seção a seguir.

É à luz desses princípios que se deslindam as teses de Júlio Bressane, Glauber Rocha e Rogério Sganzerla sobre o audiovisual. O problema metodológico, por sua vez, era o de como abordar as obras dos cineastas de modo a fazer surgir um traço teórico a respeito dessa materialidade que não se apresenta formulado direta ou formalmente. Ou seja, era preciso adotar um método de análise para que os filmes se deslocassem de sua significação original, como obra artística, e pudessem ser tratados como veículos (mas também como máquinas) de ideias. Os métodos tradicionais de análise fílmica não nos permitiriam tal deslocamento, como constatado ao longo da pesquisa, pois, ainda que ricos e passíveis de gerar conclusões relevantes, mantinham-nos presos a uma compreensão do filme enquanto objeto, dando conta especialmente de suas particularidades enquanto obra audiovisual.

Pretendemos, na terceira seção deste artigo, elucidar a metodologia utilizada, construída em três etapas: a atenção flutuante, a partir de Freud; a dispersão, de Michel Foucault; e a Produção de séries, de Gilles Deleuze. Por fim, na quarta seção apresentaremos, brevemente, alguns dos resultados obtidos na pesquisa, expressos em três séries diferentes: a

da designação em Júlio Bressane, das cruzes em Glauber Rocha e da antropofagia intersemiótica em Rogério Sganzerla.

2 Arqueologia, Semiótica e Desconstrução: bases teóricas para a investigação

A arqueologia foucaultiana tem por mister a identificação das condições de emergência de discursos e visibilidades em uma determinada época. Tendo em vista o problema de pesquisa aqui apresentado, o pensamento arqueológico nos permite identificar formulações expressas metalinguística e metassemioticamente sobre o audiovisual que, ainda dispersas, podem vir a compor uma teoria sobre o audiovisual.

Foucault explica que “[...] a arqueologia busca definir não os pensamentos, as representações, as imagens, os temas, as obsessões que se ocultam ou se manifestam nos discursos; mas os próprios discursos, enquanto práticas que obedecem a regras” (FOUCAULT, 1995, p. 159). As produções teóricas em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual são, portanto, práticas que obedecem a regras cujos fundamentos estão ainda por ser explicitados. Em outras palavras, nossa investigação não é interpretativa, mas sim afeita à descrição das condições de emergência de um saber específico sobre o audiovisual.

Além disso, as análises aqui empreendidas não se fazem na busca por continuidades históricas, diacrônicas, tampouco têm preocupações generalistas: sua lógica arqueológica procura a especificidade do jogo de regras que produz discursos e audiovisualidades. O seu princípio é o da diferença e não o das identidades. Isto implica reconhecer que, nesta etapa, pretendemos observar não os elementos que ligam uma entrevista a um filme e a um artigo dos cineastas, como quem busca coerências, mas elementos que, em ato, constituíram uma perspectiva teórica cujas regras deram forma ao filme, entrevistas e artigos.

Por fim, a arqueologia não se reduz à obra nem mesmo ao seu criador. Dizia Foucault: “[...] a instância do sujeito criador, enquanto razão de ser de uma obra e princípio de sua unidade, lhe é estranha” (FOUCAULT, 1995, p. 160). Nesse sentido, o cineasta estudado emerge não como uma identidade que leva o seu nome ou o nome de um movimento (seja ele o Cinema Novo ou o Cinema Marginal), mas como uma singularidade em dispersão cujas práticas materiais e concretas enformam o que se pretende caracterizar como uma das teorias dos cineastas. Se há um nome próprio, seja Glauber, Bressane ou Sganzerla, é para que se liberem as forças singulares das teorias que só podem ser apreendidas nesta confluência –

imane – de discursos materiais de diferentes ordens cujas semioses envolvem o diretor, seus filmes e seus embates públicos. As teorias dos cineastas, assim, não se configuram como uma teoria de diretores específicos, mas como um movimento – semiose – que os atravessa. Seus nomes apenas indicam, portanto, o aspecto a partir do qual tais semioses são apreciadas.

A arqueologia é uma reescrita, isto é, ela “não tenta repetir o que foi dito”, mas é “uma transformação regulada do que já foi escrito. Não é o retorno ao próprio segredo da origem; é a descrição sistemática de um discurso-objeto” (FOUCAULT, 1995, p. 160). Aqui ainda cabe referir o problema da dispersão. A dispersão deve ser compreendida não como o oposto da convergência, mas como uma força que desestabiliza os sentidos hegemônicos e os códigos, provoca mudanças que podem ter tanto a forma de uma nova convergência, quanto o formato da antiga convergência sutilmente modificada. Para Michel Foucault, a dispersão, com suas lacunas, falhas, desordens, superposições, incompatibilidades, trocas e substituições, pode ser descrita, em sua singularidade, se formos capazes de determinar as regras específicas segundo as quais foram formados objetos, enunciações, conceitos, opções teóricas (FOUCAULT, 1995, p. 79).

Assim, ela constitui uma *intensidade* efetivamente presente, incluída; está nos agenciamentos sígnicos, que instauram regimes de signos, os quais, por sua vez, impõem-se através das linguagens praticadas, com seus modos específicos de significação. As intensidades dispersivas interferem no modo como determinado regime de signos se instaura hegemonicamente; elas disputam com outras intensidades essa formação de regimes, e a sua existência, ainda que não instaure regimes que as reconheçam, implica a reorganização das intensidades hegemônicas em outros diagramas.

Para tal desafio, a perspectiva adotada é a da **semiótica**, especialmente a desenvolvida por Charles Peirce. Ela permite simultaneamente descrever com igual valor semioses verbais e não verbais, o que a torna pertinente para os estudos aqui propostos. Peirce (1995) reconhece entre tais semioses procedimentos teóricos no nível de seus interpretantes que independem de a natureza sígnica ser verbal ou não verbal. Tal independência permite metodologicamente reconhecer as teorias em dispersão dos cineastas tanto nos textos que escreveram quanto nos filmes que realizaram. Além disso, a perspectiva semiótica de fundamentação pragmaticista ainda permite colocar em relação essas diferentes semioses – verbais e não verbais – identificando seus devires, ou seja, identificando sua tendência para produzir justamente as teorias que esta pesquisa quer desvendar e constituir.

Ao se apresentar como a teoria dos processos de significação, a semiótica não pode fugir de questões como essas relativas às dispersões. Sua abordagem sobre os atos de comunicação contribuiu com a elaboração de esquemas teóricos que apontam para a instabilidade dos sentidos. A relação forma-substância hjelmsleviana, a semiótica peirceana, a teoria da produção sónica de Eco e a tese dos *faits divers* barthesianos, sob alguns aspectos, são exemplos de um mesmo movimento teórico que rompe com o privilégio dado às formalizações e aponta, em algumas perspectivas mais radicais, para a instabilidade do sentido e, em outras, para o caráter vicário do signo.

A cada uma dessas semióticas correspondem modelos interpretativos diferenciados que não se encontram em estágio similar de desenvolvimento. As semióticas formais, cujos estudos alcançaram o reconhecimento da comunidade acadêmica, ocupavam-se da descrição das estruturas e das regras que permitem as comunicações, em detrimento das comunicações em ato. A possibilidade de uma semiótica dos atos, que não renuncie aos avanços teórico-conceituais obtidos pela área, nem, tampouco, abdique de conhecer outros sistemas possíveis de produção de sentidos indicados pelos atos de comunicação considerados não relevantes para a discussão do sistema geral de regras, não está garantida. Entretanto, mesmo quando se observam escritos já clássicos de Saussure ou de Barthes, pode-se encontrar indicações acerca da existência do campo, seja para desconsiderá-lo por não corresponder aos critérios de cientificidade, no caso saussureano, seja para reconhecer a legitimidade de uma nova prática possível, no caso barthesiano. Michel Foucault, com sua teoria das dispersões, e Gilles Deleuze, em sua *Lógica do sentido* (1998), apontam alguns dos caminhos capazes de viabilizar a constituição de uma teoria da comunicação que ofereça alternativas para que se pensem questões como as propostas nesta pesquisa.

A natureza provável dessas explicações construídas a partir dos atos particulares de comunicação é a dispersão e suas indiciabilidades. Nessa perspectiva, a dispersão constitui-se em um mecanismo capaz de construir indicialmente particularidades. Ela é uma espécie de 'código híbrido' elaborado para demonstrar as ações potenciais de devires minoritários (as teorias dos cineastas) muito mais do que para denunciar a ação de sistemas comprometidos com o controle ou com a exclusão. O caráter de 'código híbrido' revela, pois, comprometimento simultâneo com as regras e os atos. A dispersão não pode ser concebida genericamente como uma teoria, mas como uma forma de criação. Isso implica reconhecer a impossibilidade de transformá-la em um método rígido, constituído por instrumentos preestabelecidos. Sua relevância vem da negação das ortodoxias e da dependência simultânea

dos objetos que indicia e dos sistemas que lhe dão sentido. Por isso, discutir a dispersão na constituição das teorias dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual exige o duplo investimento de selecionar temas não hegemônicos em um dado regime de signos e de construir instrumentos que valorizem a ‘positividade’ desses temas na produção dos sentidos.

Uma das perspectivas claramente associadas a esse objetivo é a desconstrução, tal como a compreendia Jacques Derrida e que configura uma das abordagens desta investigação. Para o autor, a desconstrução não é uma metodologia ou uma teoria (DERRIDA, 1987). Trata-se de uma intervenção micropolítica que consiste em dar maior visibilidade aos sentidos não hegemônicos, por inversão. Assim, o que em dada circunstância aparece como excluído, pela desconstrução aparecerá como traço principal de produção de sentidos. Bárbara Johnson (1977), por exemplo, desconstrói textos de Barthes, Melville, Allan Poe e Lacan, tendo o feminismo como ponto de partida. O feminino passa, nos textos da autora, a comandar a produção de sentidos. Ora, as teorias dos cineastas também não são o ponto de vista hegemônico a partir do qual são pensadas suas produções audiovisuais. Pelo contrário, na literatura sobre cinema se encontram majoritariamente discussões sobre a vida e a obra dos autores, sobre seus filmes, sobre as escolas cinematográficas e suas estéticas, sobre os manifestos e sobre os modos industriais de produção, por exemplo. Promover uma inversão colocando as teorias dos cineastas como o ponto a partir do qual serão analisadas as semioses que engendraram filmes, artigos e entrevistas corresponde a realizar o propósito arqueológico da reescrita como um artifício capaz de:

[...] ativar saberes locais, descontínuos, desqualificados, não legitimados, contra a instância teórica unitária que pretenderia depurá-los, hierarquizá-los, ordená-los em nome de um conhecimento verdadeiro. (FOUCAULT, 1991, p. 261).

3 Uma metodologia em três fases

Os estudos a respeito dos cineastas trabalhados em nossa pesquisa sempre indicavam a necessidade de avançar na compreensão de obras do cinema de autor. Muito se escreveu sobre Glauber Rocha, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, e tais escritos nos serviram de base para compreender o que ainda não havia sido dito sobre tais autores. Apoiados, então, sobre a extensa produção bibliográfica sobre os cineastas, e debruçados sobre as suas próprias

produções teóricas sistematizadas (artigos, críticas, etc.) e sobre a obra audiovisual dos autores mencionados, pudemos refletir sobre como investigar esses materiais de modo a ter uma compreensão a respeito de uma teoria que organizaria o modo como cada um desses autores abordava a questão do audiovisual.

Para fins de operacionalização, decidimos compor uma tabela de imagens, contendo todos os filmes de tais cineastas decompostos em fotogramas e sequências significativas, para, então, começar as análises. Nesse ponto, nos deparamos com uma possibilidade metodológica que se revelou pertinente e eficaz e que nos possibilitaria notar certos vetores que, sistematizados, dariam conta de uma espécie de teoria em potência de tais cineastas. Essa proposta de metodologia se baseia em três procedimentos teóricos: a atenção flutuante, como proposta por Freud, numa primeira fase de coleta; a dispersão, de Michel Foucault, numa segunda; e a produção de Séries, de Gilles Deleuze, na terceira e última fase.

3.1 Primeira fase: atenção flutuante

Sigmund Freud introduz a atenção flutuante enquanto conceito em um artigo de recomendações técnicas para os psicanalistas em 1922². Relacionado com o problema da postura analítica no decorrer da sessão e também com o da memória do analista, apresenta-o assim:

O primeiro problema com que se defronta o analista que está tratando mais de um paciente por dia lhe parecerá o mais árduo. Trata-se da tarefa de lembrar-se dos inumeráveis nomes, datas, lembranças pormenorizadas e produtos patológicos que cada paciente comunica no decurso de meses e anos de tratamento [...]. De todo modo, sentir-se-á curiosidade pela técnica que torna possível dominar tal abundância de material e a expectativa será de que alguns expedientes especiais sejam exigidos para esse fim. A técnica, contudo, é muito simples. Como se verá, ela rejeita o emprego de qualquer expediente especial (mesmo de tomar notas). Consiste simplesmente em não dirigir o reparo para algo específico e em manter a mesma 'atenção uniformemente suspensa' (como a denominei) em face de tudo que se escuta. (FREUD, 1996, p. 125).

A técnica freudiana permanece, contemporaneamente, como um dos fundamentos da postura que o analista deve adotar para que haja uma comunicação adequada entre ele e o analisando. O conceito, porém, não deixou de ser aprofundado posteriormente por teóricos

² No original: "*Ratschläge für den arzt bei der psychoanalytischen behandlung*". Em português: "Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise".

da psicanálise como Donald Meltzer (1994), Betty Joseph (1983) e principalmente Winfried Bion (LEWKOWICZ, 2005).

Desde sua fundação com Freud, a atenção flutuante se propõe a prevenir um perigo que surge no ato de prestar atenção deliberadamente – situação indesejável para o psicanalista profissional e, acrescentamos, para o pesquisador de comunicação que esteja empenhado em fazer a desconstrução (crítica) dos audiovisuais analisados:

[...] pois assim que alguém deliberadamente concentra bastante a atenção, começa a selecionar o material que lhe é apresentado; um ponto fixar-se-á em sua mente com clareza particular e algum outro será, correspondentemente, negligenciado, e, ao fazer essa seleção, estará arriscado a nunca descobrir nada além do que já sabe; e, se seguir as inclinações, certamente falsificará o que possa perceber. (FREUD, 1996, p. 126).

A atenção dedicada ao paciente falante deve ser de um tipo ingênuo, aberto, que não pretenda atribuir aos fatos relatados um sentido e um papel imediatos, no momento mesmo em que são enunciados. O mesmo vale para o pesquisador de comunicação que pretende desconstruir os sentidos hegemônicos atribuídos a obras de cineastas. O caso tratado desde o início com a intenção concomitante de registrá-lo, e do qual se tenta manter um quadro teórico parcial, costuma ser o caso mal sucedido, diz Freud (1996), que recomenda a atenção que justamente não tenta se registrar:

A regra para o médico [e, acrescentamos, para os pesquisadores de comunicação] pode ser assim expressa: 'Ele deve conter todas as influências conscientes da sua capacidade de prestar atenção e abandonar-se inteiramente à 'memória inconsciente'. Ou, para dizê-lo puramente em termos técnicos: 'Ele deve simplesmente escutar e não se preocupar se está se lembrando de alguma coisa.' (FREUD, 1996, p. 126).

A variação atencional freudiana é chamada ora de atenção flutuante, ora de atenção uniformemente suspensa. A primeira designação se refere à flutuação de um ponto de vista a outro: “[...] uma atenção que flutua livremente entre a objetividade, a subjetividade, e a intersubjetividade” (LEWKOWICZ, 2005, p. 2)³. A segunda, à suspensão da seleção: “[...] esta atenção aberta, sem focalização específica, permite a captação não apenas dos elementos que

³ Essa “intersubjetividade” aparece como um novo espaço de compreensão, que se cria pelo engajamento entre paciente e médico em um processo mútuo. Também aqui há a necessidade de uma atenção não-hermenêutica.

formam um texto coerente e à disposição da consciência do analista, mas também do material ‘desconexo e em desordem caótica’” (KASTRUP, 2007, p. 16).

Wilfred Bion (1897-1979), em textos publicados entre 1966 e 1992, revisita o conceito aqui discutido, aprofundando-o consideravelmente. Suas principais considerações dizem respeito à memória e ao desejo – questões com as quais não pode deixar de se preocupar o analista que pretende praticar a escuta adequada. “Ambos – memória e desejo – ocupam um espaço que deveria ficar insaturado, para permitir uma maior percepção da realidade psíquica do paciente” (LEWKOWICZ, 2005, p. 8). É mais importante ainda o “cegar-se” artificialmente, ignorando os desejos de cura e compreensão, quando se trata de um paciente com pouca capacidade verbal. “Assim seria possível aumentar a capacidade de percepção – via identificação projetiva – da realidade psíquica” (LEWKOWICZ, 2005, p. 8).

A atenção proposta por Freud e ampliada por Bion passa a se assemelhar cada vez mais à atenção necessária para a fruição artística. A descoberta dessa articulação foi fundamental para pensarmos a atenção flutuante como estratégia metodológica para identificar teorias latentes de cineastas. Em 1992, o psicanalista britânico chegou a comparar a atenção uniformemente suspensa à capacidade de “sonhar a análise conforme ela vai ocorrendo” (LEWKOWICZ, 2005, p. 13). Semelhantemente, a psicóloga britânica Betty Joseph aproxima a atenção flutuante da arte quando afirma que, para uma análise ser útil, deve ser uma experiência, em oposição ao simples fornecimento de explicações⁴ (JOSEPH, 1983). Como na apreciação de um objeto artístico, o analista não pode se limitar ao que é dito, mas entrar em sintonia com o paciente. A frequência dessa sintonia (para seguir a metáfora) será uma de ação mais do que de palavras, ainda que palavras possam ser usadas. (JOSEPH, 1983).

A utilização do conceito de atenção flutuante, portanto, nos parece relevante no contexto de uma pesquisa que aborda seu objeto do ponto de vista arqueológico. Suspender a atenção, como diz Freud, ou deixá-la flutuar, enquanto se assiste ao filme e se observam os fotogramas, permite deixar de lado questões que comandam a nossa percepção habitualmente, como o desenrolar da narrativa, por exemplo, para identificar traços típicos e padrões sistemáticos do discurso em questão. Deixar a percepção aberta para as imagens enquanto materialidade significa também a seleção de um número muito maior de

⁴ No original: “*This highlights a point, which in a sense is only too obvious, that analysis to be useful must be an experience, in contrast, for example, to the giving of understanding or explaining*” (JOSEPH, 1983, p. 10). No original: “[...] *understanding is difficult to achieve if our attention remains focused on what they are actually saying. I have tried to show how the analyst, in order to understand, has to tune in to the patient’s wavelength, which is a wavelength of action rather than words, though words may be used*” (JOSEPH, 1983, p. 10).

fotogramas (uma média de trezentos por filme), capturados previamente a um julgamento teórico.

Assim, destacado do fluxo original da obra, o material pode apontar tendências ou regras no modo de expressão dos autores que não se deixariam perceber numa leitura assujeitada às hierarquias internas da obra. Trata-se de deixar de lado, como diz Freud, um utilitarismo metodológico e deixar que nosso julgamento se confunda em aspectos objetivos, subjetivos e intersubjetivos. Fazer uma coleta que permita desconstruir (DERRIDA, 2004) o texto coerente do filme, tanto em termos de expressão quanto de conteúdo. A coleta das imagens e sua reorganização (re-montagem), seguindo os preceitos da atenção flutuante, fazem com que o filme deixe de ser o que era e se torne pura potência de significação em uma nova materialidade que não é mais filme e sim um agenciamento de formas que expressam ideias. Fazendo isso, temos a possibilidade de dispersar os elementos mais fortes do filme e retirá-los de sua centralidade, viabilizando a emergência de outros aspectos que até então não haviam aparecido.

3.2 Segunda fase: dispersão

Após essa primeira fase – atenção flutuante – passamos a ter em mãos uma espécie de multiplicidade dispersa a ser observada ‘arqueologicamente’. A dispersão, para Michel Foucault, busca identificar traços instituintes em vias de institucionalização (a loucura, os regimes prisionais, a sexualidade; no nosso caso, as teses de cineastas brasileiros sobre o audiovisual) e compreender de que modo se articulam entre si na constituição de uma prática discursiva singular.

À arqueologia cabe a identificação, no contexto da pesquisa em questão, de traços teóricos em dispersão e de suas regras de visibilidade. O que é visível no filme, a princípio, é o modo como o filme foi montado e a forma com que o cineasta construiu a narrativa enquanto sistema fechado. Mas, como aponta Foucault (1995) na Arqueologia do saber, há elementos e relações que existem em um dado discurso, mas que estão “dispersos”, escapando de regimes de visibilidade que lhe são exteriores. Caberia, portanto, um processo de reorganização dos elementos presentes de forma a fazer emergir aquilo que não está dado de saída. Pois, como diz Foucault (1995):

[...] uma formação discursiva não ocupa, assim, todo o volume possível que lhe abrem por direito os sistemas de formação de seus objetos, de suas anunciações, de seus conceitos; ela é essencialmente lacunar, em virtude do sistema de formação de suas escolhas estratégicas. Daí o fato de que, uma vez retomada, situada e interpretada em uma nova constelação, uma dada formação discursiva pode fazer aparecerem possibilidades novas. (FOUCAULT, 1995, p. 74).

Apoiados no método da atenção flutuante, é possível afirmar que o conjunto de fotogramas coletados já não é mais o filme ou a obra cinematográfica propriamente dita, pois, as imagens foram retiradas de seu fluxo original e reposicionadas em um outro espaço. Esse espaço é um novo regime de visibilidade, que pode obedecer a novas regras de combinação capazes de abrir aquilo que não é visível.

Como em nosso caso o foco é descrever de que modo se organiza a ‘teoria’ de um dado cineasta sobre o audiovisual, é preciso esclarecer que tal teoria sempre aparecerá a partir de uma dispersão, pois, de acordo com as normas de compreensão estabelecidas, um filme é uma obra artística e não um tratado teórico. Por isso, a arqueologia de Foucault (1995) nos cabe enquanto método, justamente por ser uma reescrita, isto é, uma prática que “[...] não tenta repetir o que foi dito [...] [é] uma transformação regulada do que já foi escrito. Não é o retorno ao próprio segredo da origem; é a descrição sistemática de um discurso-objeto” (FOUCAULT, 1995, p. 16). Trata-se de compreender, dentro da já proposta dispersão, quais os elementos ali presentes que se configuram como traços capazes de indicar um mapeamento teórico da obra de um cineasta. Portanto, é necessário notar que a:

[...] dispersão – com suas lacunas, falhas, desordens, superposições, incompatibilidades, trocas e substituição – pode ser descrita em sua singularidade se formos capazes de determinar as regras específicas segundo as quais foram formados objetos, enunciações, conceitos, opções teóricas: se há unidade, ela não está na coerência visível e horizontal dos elementos formados; reside, muito antes, no sistema que torna possível e rege sua formação. (FOUCAULT, 1995, p. 79).

Ou seja, para descrever essa dispersão teórica percebemos ser necessário estabelecer, a partir dos elementos presentes no discurso, um conjunto de regras e relações capazes de desestabilizar os sentidos hegemônicos e que poderiam dar forma a um novo conjunto, ou até mesmo um novo objeto, que não é mais um filme, mas uma teoria no filme latente sobre o audiovisual, nosso problema central de pesquisa. Para isso, foi preciso observar o material coletado e estabelecer relações entre os fotogramas para que se pudesse inferir elementos

organizadores capazes de dar conta dessa formação discursiva: a tese de cineastas sobre o audiovisual.

3.3 Terceira fase: a série

Considerando o desafio de se pensar uma teoria apenas latente de cineastas brasileiros sobre o audiovisual, recorreremos ao método da colocação em séries adotado por Gilles Deleuze (1975) em sua *Lógica do Sentido*. Esse procedimento revelou-se apropriado para reordenar o material coletado à luz do nosso problema de pesquisa na medida em que enfatiza a produção de sentido em materialidades dispersas. Deleuze (1975) propõe três princípios que regem a organização da série como método:

São necessárias, pelo menos, duas séries heterogêneas, das quais uma será determinada como 'significante' e a outra como 'significada' (nunca uma única série basta para formar uma estrutura). Cada uma destas séries é constituída por termos que não existem a não ser pelas relações que mantêm uns com os outros. A estas relações, ou antes, aos valores destas relações, correspondem acontecimentos muito particulares, isto é, singularidades designáveis na estrutura [...]. As duas séries heterogêneas convergem para um elemento paradoxal, que é como o seu 'diferenciante'. Ele é o princípio de emissão das singularidades. Este elemento não pertence a nenhuma série, ou antes, pertence a ambas ao mesmo tempo e não para de circular através delas. (DELEUZE, 1975, p. 53-54).

Quando o autor propõe que são necessárias ao menos duas séries para animar uma estrutura, uma significante e uma significada, ele já está dando um ponto de partida para a análise. A série significante, em nosso caso, seriam os fotogramas coletados e a detecção de suas relações instauraria uma primeira série significada. Pois, como diz Deleuze (1975, p. 51), "[...] a série significante organiza uma totalidade preliminar enquanto que a significada ordena totalidades produzidas". É preciso produzir essas relações que, por sua vez, podem gerar outras séries significantes numa progressão infinita. Essas novas séries que emergem da análise acabam também por desestabilizar as anteriores num constante processo de reescrita.

É também necessário dar atenção ao segundo princípio, que diz que as séries se constituem por termos que só existem a partir de sua relação. O que significa, na prática, que é de dentro do próprio processo metodológico que os caminhos se abrem, deixando de lado assim questões particulares dos filmes em si ou do que foi geralmente tratado criticamente a

respeito dos cineastas. Há também um aspecto criativo nesse método, pois, a cada série estabelecida, criam-se novas relações e tais relações irão refletir nas anteriores, ou, como diz Deleuze: “[...] esta referência a uma segunda série explica-se facilmente se nos lembrarmos de que as singularidades derivam dos termos e relações da primeira, mas não se contentam em reproduzi-los ou em refleti-los.” (DELEUZE, 2005, p. 235). Tais relações tendem a convergir para singularidades na estrutura, capazes de fazer proliferar as séries indefinidamente de forma a abranger diferentes e até então impensados aspectos da obra dos cineastas.

O elemento diferenciante, exposto por Deleuze no terceiro princípio, é justamente aquilo que tentaremos mapear, que irá fazer as séries se animarem entre si e fazê-las proliferar. É ‘máquina abstrata’ que não pertence a nenhuma série e ao mesmo tempo pertence a todas: o elemento de não-sentido imanente a todas as imagens, mas que permanece disperso e pode ser mapeado quando são construídas séries. Como diz o autor:

[...] o não-sentido não é a ausência de significação, mas, ao contrário, o excesso de sentido, ou aquilo que proporciona sentido ao significado e ao significante. O sentido aparece aqui como o efeito de funcionamento da estrutura, na animação de suas séries componentes. (DELEUZE, 2005, p. 241).

Assim, metodologicamente, realizamos um trabalho de análise das imagens obedecendo a um procedimento em três etapas: primeiro, identificamos os signos presentes na imagem, descolados de seus contextos e relações com outras imagens. Signos selecionados a partir de uma atenção uniformemente suspensa. Foram identificados tanto formas de conteúdo quanto de expressão, como cores, paisagens, vestimenta, objetos, valores, crenças, estereótipos. Esse primeiro passo visava evidenciar aquilo que compõe o plano cinematográfico e também aquilo que expressa uma espécie de violência do signo, que força a institucionalização de um pensamento essencialmente cinematográfico.

O segundo passo visava à relação entre imagens, seja no espaço da narrativa, seja em sequências diferentes de um mesmo filme (no caso de Bressane e o Mandarim) ou de sequências de diferentes filmes de um mesmo diretor (no caso de Glauber e suas cruzeiras ou de Sganzerla e sua antropofagia intersemiótica). Aqui, foi priorizado o modo como as imagens colocadas lado a lado podem gerar sentidos, sejam eles claramente compatíveis com a ordem da narrativa do filme ou não. Neste ponto, é necessário esclarecer que, durante o processo de análise, foi inevitável uma volta ao filme para desconstruir os sentidos a eles impostos por

hábitos interpretativos expressos em entrevistas dos diretores ou mesmo em artigos teóricos de críticos e pesquisadores de cinema.

Assim, quando apareceram imagens correlatas ao longo do filme, foi preciso investigar de que modo elas se comportavam tanto na narrativa quanto na série desenvolvida. Também foi importante (do ponto de vista da desconstrução) relacionar as imagens com elementos que não estavam propriamente presentes no filme, mas que com ele mantinham evidentes relações intertextuais. Essa primazia da relação característica do método adotado nos permitiu colocar imagens que ainda não estavam relacionadas lado a lado e, também, concomitantemente, a elaboração das primeiras séries.

Assim, as séries reorganizavam as imagens cujos sentidos não seriam apreendidos fora das séries que os correlacionavam. Os sentidos expressos aqui são justamente aqueles que dizem respeito à produção de uma teoria de cineastas sobre o audiovisual, objetivo central da pesquisa realizada.

4 As séries

Como exposição dos resultados obtidos com a metodologia acima explicitada, serão sucintamente apresentadas nesta seção três séries elaboradas pelo Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC) durante a pesquisa *Teorias em dispersão dos cineastas brasileiros* sobre o audiovisual. Durante o seu percurso foram propostas diferentes séries, resultando em um conjunto de artigos e apresentações em congressos na área do cinema e da comunicação, como *As teorias de Rogério Sganzerla sobre o audiovisual* (SILVA; MÜLLER, 2017), *Júlio Bressane e os jogos de designação* (SILVA; LUCAS, 2014), *Glauber e o transe na televisão* (SILVA; ARAUJO, 2012a) e *Glauber e os signos* (SILVA; ARAUJO, 2012b). Para o sobrevôo aqui proposto, destacamos a das cruzeiras em Glauber, a da designação em Bressane e a da antropofagia semiótica em Sganzerla.

4.1 Glauber Rocha e a série das cruzeiras

Em *Glauber e os signos* (SILVA; ARAUJO, 2012b), desenvolvemos uma abordagem propriamente semiótica para discriminar séries sógnicas que articulavam pontos importantes do modo como Glauber Rocha teorizava o audiovisual, fosse através de seu cinema propriamente, fosse através de artigos ou entrevistas. Na ocasião, discriminamos séries

distintas de signos que expressam sua teoria em dispersão sobre o audiovisual em três eixos: os signos do cinema, os signos do transe e os signos da revolução. A organização das imagens através do método serial possibilitou operar em cruzamentos produtivos, tomando os filmes propriamente como dispersão, dando a ver características e recorrências na obra de Glauber que evidenciaram a sua preocupação em dar materialidade expressiva a um uso do cinema para realizar um tipo de revolução através do transe.

Essa dinâmica entre cinema, transe e revolução levou nossa atenção a outras imagens que pudessem dar conta das formas pela qual Glauber entendia sua própria produção imagética. A experiência do transe, em específico, nos levava a encarar um aspecto que parece central na poética glauberiana, mas que, por vezes, parece deslocado do centro das preocupações da crítica, que é a sua dimensão religiosa. Desde *Barravento* (1962), seu primeiro longa-metragem, há uma tensão entre uma dimensão puramente materialista da ideia de revolução e um aspecto místico-religioso, encarnado nas figuras opostas dos dois protagonistas do longa. É interessante observar como já há, nesse filme, um processo de disjunção/conjunção entre as perspectivas religiosas e revolucionárias, sempre em relação constitutiva e tensa, mas sem jamais assumir uma síntese estável.

A partir dessa colocação, voltamo-nos a um mapeamento de signos religiosos na obra de Glauber e, a partir dos métodos de análise expostos acima, deparamo-nos com uma utilização recorrente de um signo religioso cristão, a cruz, numa produção plurissemiótica em variação contínua, dando a ver um tipo muito específico de compreensão teórica do potencial revolucionário da religião cristã na obra de Glauber.

As cruzes estão presentes em quase toda a obra de Glauber Rocha. Comumente associadas à crítica ao catolicismo e a seus símbolos, a serialização efetuada permitiu identificar usos bastante diferentes do hegemônico: um uso macropolítico, composto pelas relações entre religiosidade, violência e poder; e outro micropolítico evidenciando aspectos do desejo, do amor e da feminilidade na obra do cineasta. Tais associações permitiram desconstruir o sentido de crítica comumente associado ao uso das cruzes em Glauber. Aqui, discutiremos de maneira breve as relações macropolíticas a partir da serialização das imagens.

Iniciamos nossa apresentação por uma imagem de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), quando as personagens Manuel e Rosa realizam o enterro da mãe de Manuel. Nesta primeira imagem, podemos compreender a cruz como um símbolo do sertão brasileiro, colocada junto ao cacto, expressando a vegetação da caatinga. Vemos aqui, pela colocação

lado a lado desses dois signos, uma relação constitutiva entre duas dimensões do povo do sertão: por um lado, a expressão da seca e da miséria; por outro, a dimensão espiritual sublimada na cruz católica. A cruz como a divisão espiritual do povo e o cacto como sua realidade concreta. Aqui, Glauber indica uma indissociabilidade entre essas dimensões, como se o povo do sertão fosse corpo e alma, terra e paraíso.

Figura 1 – Fotograma de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*



Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Na sequência da narrativa do filme, encontramos uma variação de sentido das cruzes. Glauber retoma a história dos movimentos proféticos e messiânicos que povoaram o sertão brasileiro no final do século XIX e início do século XX, em especial, o movimento de Canudos. Nesse contexto, Glauber varia o sentido das cruzes em conjunção com o sentido do potencial transformador desses movimentos milenaristas cristãos. Na primeira imagem, Sebastião usa a cruz como forma de opressão do povo, reprimindo um corpo jogado no chão. Ao mesmo tempo, essa cruz aparece em par a um fuzil, num momento de sublevação popular. A cruz aparece como uma bandeira, um símbolo de luta. Ainda nessa cena, a mesma cruz opera de maneira paradoxal como símbolo de opressão e libertação. Uma nova aliança é formada no coração do sertão: não mais cruz e cacto, mas cruz e fuzil.

Já nas imagens seguintes, cruz e rifle continuam lado a lado, mas em relação disjuntiva, de confronto e oposição. Antônio das Mortes é contratado pela igreja católica para acabar com a sublevação milenarista de Sebastião e, assim, enfrenta a cruz com seu revólver. O par segue em relação violenta e dual, mas havia antes uma aliança entre cruz e fuzil, agora ela se torna opositiva. O rifle mercenário de Antônio das Mortes precisa entrar em conflito

com a cruz de Sebastião. Na última imagem, Antônio assassina os fiéis de Sebastião sob o olhar da igreja católica, como um pistoleiro das correntes tradicionais do cristianismo contra os movimentos populares. Ainda que se trate do mesmo signo, suas funções de significação são opostas. A cruz de Sebastião é diferente da cruz da Igreja Católica. E mesmo a cruz de Sebastião assume diferentes sentidos: oprime e liberta através da violência, pareada com o fuzil. Mas é esse mesmo fuzil, em aliança também com a cruz institucional, que irá aniquilar o movimento popular.

Figura 2 – Fotogramas de *Deus e o diabo na terra do sol*



Fonte: Adaptado de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964).

Essa variação de sentidos da cruz em *Deus e o diabo* demonstra o caráter sempre flutuante e desconstrutivo em que Glauber opera diretamente sobre os signos. Podemos ver, em outro filme, como essa dinâmica opera. Em *Terra em transe* (1967), o personagem de Diaz adentra Eldorado carregando uma cruz e a bandeira negra do fascismo. Aqui, a cruz designa a sua posição como representante divino do Império. É com a cruz que estabelece seu domínio colonial, na aliança entre religião e Estado. É recebido na praia, seu novo domínio, pelo conquistador espanhol. Seu novo território é marcado pela cruz cravada na areia, que remete às primeiras missas realizadas em solo americano no século XV. Já no final do filme, Diaz está abraçado a uma cruz e sua bandeira mais uma vez, esperando a coroação divina tal como os monarcas absolutistas, como representante de Deus na terra.

Figura 3 – Fotogramas de *Terra em transe*



Fonte: Adaptado de *Terra em transe* (1967).

A cruz, portanto, assume diversas manifestações nos filmes de Glauber, tornando-se assim uma espécie de signo da indecidibilidade. Não há um sentido expresso pela cruz, ele flutua. Pode expressar tanto a opressão de Sebastião, a dominação de Diaz, a violência, o ritual, a salvação, alianças e disjunções. A partir da análise dessa série, é possível compreender como Glauber se utiliza dos signos em seu cinema. Eles atuam não apenas como alegorias ou dispositivos simbólicos, mas como elementos desestabilizadores de sentidos hegemônicos. A cruz, que tem um alto poder codificante, se torna uma peça central de descodificação em seu cinema. Pela profusão de sentidos, ela não é mais apenas um símbolo religioso, mas sim um signo capaz de articular diferentes relações de subjetividade do povo.

4.2 Júlio Bressane e os jogos de designação

Esta série investiga a construção do referente no filme *O mandarim* (1995), partindo de sequências que apresentam personagens históricas da música brasileira (Mário Reis, Sinhô, Carmen Miranda, Noel Rosa, Tom Jobim). Baseada no procedimento metodológico referido, a investigação se voltou para os modos de indicação que o diretor engendra em seu filme.

Nota-se que há, primeiro, um tipo de designação tradicional em que o ator representa seu personagem, ainda que a partir de procedimentos bastante diversos: Fernando Eiras faz uma representação icônica de Mário Reis, dublando canções e gesticulando como o representado; Gil também representa Sinhô, mas adiciona elementos estilísticos próprios quando canta, somando ao signo indicial de Sinhô o seu próprio estilo; e Gal representa Carmen Miranda por procedimentos simbólicos de inversão: a imagem é sóbria, o ritmo é bossanovista e a gesticulação, contida.

Depois, um novo jogo de designação aparece com o Noel Rosa interpretado por Chico Buarque. O ator, aqui, canta duas canções do compositor representado: *Provei e Filosofia*. Por sua vez, também Chico tem canções suas interpretadas no filme (*A banda*, cantada por Mário Reis em uma gravação de 1971, e *Voltei a cantar*, cantada pelo ator Fernando Eiras, que representa Mário). Tudo isso sugere que o foco interpretativo se desloca do referente representado para o próprio processo de semiose: Noel, que era representado por Chico, que era interpretado por Mário, que era representado por Eiras... Entre todos eles percebe-se uma espécie de linha estilística contínua, como se fossem os sambas que produzissem seus autores, e não o contrário.

No terceiro jogo de designações identificado, Edu Lobo é chamado de Tom Jobim, personagem que diz a Mário Reis que lhe cantará um choro composto com Noel Rosa. Interpreta, porém, *Choro bandido*, de 1986, que é de sua autoria (Edu Lobo) com Chico Buarque (intérprete de Noel no filme). O transe da designação chega, aqui, ao seu ponto culminante: Edu se expressa na canção como ele mesmo (a versão do filme é bastante semelhante à de estúdio) e, no momento em que há uma participação de Tom Jobim, é o personagem Mário Reis quem intervém e canta como Tom. O jogo se intensifica até que o representante e o representado percam suas identidades. Parece haver uma só e mesma música para todas as músicas produzidas.

A partir da análise em conjunto dessas sub-séries, pode-se verificar uma tendência no cinema de Júlio Bressane de promover a desconstrução das estratégias de designação em direção a um cinema cuja lógica é a de uma fabulação instável de sentidos. Nela, a cultura, e em especial a música brasileira, têm primazia em relação a seus autores e aos objetos que designam. Surge também certa indecidibilidade entre designado e designante, uma vez que ambos são efeitos de um mesmo processo semiótico desconstrutivo e fabulatório. É nesse ponto que Bressane parece afirmar sua tese sobre as potências da designação, como se dissesse que estamos na música, e não o contrário.

4.3 Rogério Sganzerla e uma antropofagia marginal e intersemiótica

Para Rogério Sganzerla, a realidade brasileira dos anos de chumbo exigia que o cinema nacional produzisse não apenas novos conteúdos, mas, e principalmente, novas formas. Para isso, era preciso muito mais que um *cinema novo*, era necessário “ser anti-estético para ser ético” (SGANZERLA, 1968, s. p). Em *As teorias de Rogério Sganzerla sobre o*

audiovisual (MULLER; SILVA, 2017), exploram o que seria o Cinema Ideal para o Brasil, a partir da concepção do diretor: “[...] um cinema péssimo e livre, paleolítico e atonal, panfletário e revisionário – que o Brasil atualmente merece.” (SGANZERLA, 1968, s. p.). Dispersos em sua obra, identificamos elementos que dão a ver tais características, materializando-se em um cinema moderno, da imagem-tempo, conforme Gilles Deleuze (1990): o cinema da integração à realidade, da incorporação dos ambientes externos e reais à formulação da imagem audiovisual.

Neste contexto, o processo que condiciona todos os demais elementos e define o tom dos filmes de Sganzerla é a ironia. “Além desta, listam-se a fragmentação da narrativa, o alto caráter fantasioso das produções, a característica violenta e panfletária do discurso e das imagens (que se apresentam mal cortadas e enquadradas) e a antropofagia marginal.” (MÜLLER; SILVA, 2017, p. 260). Nessa breve retomada, daremos destaque ao que Sganzerla chamou de cinema revisionário e que formalizamos enquanto a série da antropofagia marginal e intersemiótica.

A antropofagia *udigrudi*⁵ compunha-se à luz do movimento antropofágico dos anos 1920 no que diz respeito à deglutição e ressignificação da cultura alheia.

Assim, Rogério Sganzerla ‘comia’ a trilha sonora de Glauber Rocha, cenas inteiras de Godard, a linguagem hollywoodiana, ironizando, realocando e reinventando todos estes elementos – revisitando velhos conceitos para criar novos. (MÜLLER; SILVA, 2017, p. 260).

Tal série aponta caminhos para a formalização de um fazer teórico do diretor a respeito do audiovisual, que se encontra, à semelhança da desconstrução derridiana, em um processo de centralização da periferia e do Terceiro Mundo.

O Cinema Marginal de Sganzerla devora a fotografia, personagens, trilha sonora, fragmentos de narrativas e até mesmo cenas inteiras de outras produções, o que é especialmente identificável em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968). A descrição feita do bandido, que podemos ouvir através dos narradores do filme, é extraída diretamente do prefácio do livro *Serafim Ponte Grande*, de 1933, em que Oswald de Andrade descreve criticamente Serafim. No filme, ouvimos: “[...] o brasileiro à toa na maré da última etapa do capitalismo, o grande pi-ca-re-ta, oportunista e revoltoso, casado na polícia, dançarino boçal,

⁵ Expressão criada por Glauber Rocha a partir da expressão inglesa *undergroud*, para ironizar a produção dos cineastas do Cinema Marginal.

ex-turista sexual. Como solução, o nudismo transatlântico” (O BANDIDO, 1968). Do texto original, apenas a palavra “fanchono” é substituída por “picareta”, “sexual” movida para junto de turista e “dançarino” é adjetivada com a palavra “boçal”.

Essas mesmas vozes radiofônicas que narram o filme surgem logo na primeira cena e adiantam ao espectador a ironia que dará o tom da obra. Nesse caso, a intertextualidade ultrapassa o campo cinematográfico e absorve a linguagem de outra mídia. O revisionismo Marginal se aplica a essa linguagem que ganha entonação debochada, em contraste com um formato jornalístico que, via de regra, preza pela seriedade e a objetividade. Os mencionados narradores, a certo momento da primeira sequência do filme, sentenciam: “Trata-se de um faroeste sobre o Terceiro Mundo” (O BANDIDO, 1968). O cenário desse faroeste, a Boca do Lixo paulistana, estrutura-se, então, como a representação do subdesenvolvimento, e as vozes dos locutores como uma paródia dos veículos de comunicação. Ismail Xavier ressaltava ainda que: “O som do ritual de candomblé vindo de Terra em transe é neste momento citado para dar ressonância à expressão ‘Terceiro Mundo’ e iniciar um diálogo mordaz com a obra de Glauber” (XAVIER, 1993, p. 73).

Tal diálogo se dá através de uma crítica ácida direcionada, principalmente, à representação do Terceiro Mundo construída por Glauber. Um exemplo é o personagem interpretado por Antônio Pitanga no filme *A mulher de todos* (1969). Sganzerla propôs ao ator dar vida a um playboy conservador e reacionário para que, através do contraste, pudessem ser criticados seus anteriores papéis de herói racial, como o pescador Firmino de Barravento (BARREVENTO, 1962). Pois, para o cineasta: “Todos sabemos que a situação colonial do negro no Brasil é muito menos confortadora do que qualquer heroísmo oferece” (SGANZERLA, 1968, s. p.).

O diretor catarinense, encarnando esse posicionamento marginal, engloba intersemioticamente Glauber Rocha, o cinema americano e Godard em uma mesma produção. Outro exemplo é a representação do suicídio do Bandido da Luz Vermelha que, em meio ao lixo da periferia da cidade, envolve seu pescoço em um emaranhado de fios elétricos, tal como a morte de Ferdinand em *Pierrot le fou* (1965), de Jean Luc-Godard, que tira sua vida em uma bela colina de uma ilha do Mediterrâneo, com bananas de dinamite amarradas ao pescoço.

Figura 4 – Comparação entre *O bandido da luz vermelha* e *Pierrot Le fou*



Fonte: Adaptado de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) e *Pierrot le fou* (1965).

Sganzerla sugeria um cinema revisionário, ou seja, que revisita, de maneira irônica, velhos conceitos, retirando seu caráter sério e moral, de modo a significar algo novo. Tal processo apresenta-se como a absorção de aspectos de outras obras, sendo elas do cinema mercadológico hollywoodiano ou do Cinema Novo brasileiro (assim como de outras expressões artísticas como a literatura, por exemplo), caracterizando, assim, o cinema concebido como intertextualidade.

5 Considerações finais

Os aspectos teóricos e metodológicos desenvolvidos para a pesquisa *Teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual* foi o objeto preferencial deste artigo, e não sua aplicação às obras de Glauber Rocha, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. Essas explorações, com seus êxitos e insuficiências, com suas potencialidades e seus limites, podem ser avaliadas em outros trabalhos produzidos pelo Núcleo de Semiótica Crítica do Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC). Tratou-se, aqui, de articular de maneira expositiva os princípios teóricos que articularam a pesquisa, assim como dar a ver o seu modo de funcionamento metodológico. Este artigo tem o caráter de sistematização breve e exposição dos principais resultados, cujas explorações em maior detalhe encontram-se em diversas publicações que constam como resultado da pesquisa. O objetivo da presente exposição, portanto, foi o de síntese e registro de um processo e de suas descobertas, de maneira a tornar disponível suas operações para a realização de pesquisas futuras nos campos delimitados pelo estudo.

Referências

- A MULHER de todos. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Rogério Sganzerla. Produções Cinematográficas/Servicine, 1969. (93 min).
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.
- BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Produção: Rex Schindler e Braga Neto. Salvador: Iglu filmes, 1962. (80 min) 35mm.
- DERRIDA, Jacques. **Psyché – Inventions de l'autre**. Paris: Galilée, 1987.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- DELEUZE, Gilles. **A Ilha Deserta**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. **A Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção de Glauber Rocha, Walter Lima Júnior. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. P&B. 1 fita de VHS (125 min.)
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud** Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 12.
- JOSEPH, Betty. On Understanding and Not Understanding: Some Technical Issues. **International Journal of Psycho-Analysis**, London, n. 64-3, p. 291-298, 1983.
- JOHNSON, Barbara. The frame of reference: Poe, Lacan, Derrida. **Yale French Studies**, New Haven, n. 55/56, p. 457-505, 1977.
- KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. **Psicologia & sociedade**, Recife, v. 19, n. 1, p. 15-22, jan-abr, 2007.
- LEWKOWICZ, Sérgio. Atenção flutuante focada e desfocada: algumas considerações sobre a escuta analítica. **Revista de psicanálise da sociedade psicanalítica de Porto Alegre**, [s. l.], v. 12, n. 3, p. 417-447, 2005.
- MELTZER, Donald. Routine and Inspired Interpretations: their relation to the weaning process in analysis. In: HAHN, Alberto. **Sincerity and other works**. London: Karnac Books, 1994. p. 290-306.

O BANDIDO da luz vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Urano Filmes, 1968. (92 min.).

O MANDARIM. Direção de Júlio Bressane. Produção de Júlio Bressane e Vídeo Track. Rio de Janeiro: Sagres Filmes e Movie Track, 1995. (97 min.)

PASOLINI, Pier Paolo. **As últimas palavras do herege, entrevistas com Jean Dufлот**. São Paulo: Brasilense, 1983.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PIERROT LE FOU. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard. Roteiro: Jean-Luc Godard. França, Itália: Films Georges de Beauregard, Rome Paris Films, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), Dino de Laurentiis Cinematografica, 1965. 1 disco (110 min), DVD, son., color.

SILVA, Alexandre Rocha da; ARAUJO, André Corrêa da Silva de. Glauber e os signos. **Intercom**, São Paulo, v. 35, n. 1, p. 53-73, 2012a.

SILVA, Alexandre Rocha da; ARAUJO, André Corrêa da Silva de. Glauber e o transe na televisão: o caso Abertura. **Revista Fronteiras: estudos midiáticos**, São Leopoldo, v. 14, n. 1, p. 23-30, 2012b.

SILVA, Alexandre Rocha; LUCAS, Cássio de Borba. Júlio Bressane e os jogos de designação. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 19, n. 32, p. 8-17, 2014.

SILVA, Alexandre Rocha da; MÜLLER, Luiza. As teorias de Rogério Sganzerla sobre o audiovisual. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 258-274, 2017.

SGANZERLA, Rogério. Sganzerla ataca de Bandido. [Entrevista cedida a] Alex Viany. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 5 dez. 1968.

TERRA em transe. Direção: Gláuber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções, 1967. (105 min), 35 mm, p&b.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. Editora Brasiliense, 1993.

Brazilian filmmakers' theories in dispersion about the audiovisual: archeology, semiotics and deconstruction

Abstract

Brazilian filmmakers' theories in dispersion about the audiovisual: archeology, semiotics and deconstruction investigates semiotic procedures in different registers – verbal and non-verbal – that

indicate filmmakers' theories about the audiovisual. Such theories, in becoming, are dispersed among articles, interviews and films made by Glauber Rocha, Júlio Bressane and Rogério Sganzerla, directors whose productions constitute the corpus of this research. Reviews, dissertations and theses on the topic, written by other authors - academics or journalists - were used as support materials and critically revised according to the vestiges and vectors of dispersed theories, which are to be systematized by way of three theoretical axes: archeology, semiotics and deconstruction. Archeology was responsible for identifying dispersed theoretical features and their rules of visibility; semiotics, for the systematization of the logic of identified semiosis; and deconstruction, for the regulated transformation of what has already been written in the form of a theory about the audiovisual. The investigation of materials resulted (a) in an experimental methodology in three analytical gestures: floating attention, dispersion and serialization, and (b) in signification series derived from the work of each director that indicate their theories about the audiovisual (of which we present, in section four, the series of designation games in Bressane, crosses in Glauber and intersemiotic anthropophagy in Sganzerla).

Keywords

Filmmakers theories; Brazilian audiovisual; Semiotics; Communication

Autoria para correspondência

Luiza Müller
luizaemuller@gmail.com

André Corrêa da Silva de Araujo
andreसारaujo@gmail.com

Cássio de Borba Lucas
cassioborba@gmail.com

Como citar

SILVA, Alexandre Rocha da *et al.* Teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual: arqueologia, semiótica e desconstrução. **Intexto**, Porto Alegre, n. 54, e-120608, 2022.
<http://doi.org/10.19132/1807-8583202254.120608>

Recebido em 06/12/2021
Aceito em 02/03/2022

Copyright (c) 2022 Luiza Müller, Cássio de Borba Lucas, Alexandre Rocha da Silva, André Correia da Silva de Araújo. Creative Commons License. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.

