

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA  
APLICADA  
CHARLES ROCHA TEIXEIRA

**Tradução e ideologia: uma análise da  
adaptação de *Le silence de la mer* e *Ce jour-là*  
para a televisão.**

Fortaleza-Ceará  
2009

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ  
CHARLES ROCHA TEIXEIRA

Tradução e ideologia: uma análise da adaptação de  
*Le silence de la mer* e *Ce jour-là* para a televisão.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Lingüística Aplicada. Área de concentração: Estudos da Linguagem. Linha de pesquisa: Tradução, Lexicologia e Processamento da Linguagem.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Soraya Ferreira Alves.

Fortaleza – Ceará  
2009

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA  
APLICADA

**Título do trabalho:** Tradução e ideologia: uma análise da adaptação de *Le silence de la mer* e *Ce jour-là* para a televisão.

**Autor:** Charles Rocha Teixeira

**Defesa:** 26/08/2009

**Conceito obtido:** \_\_\_\_\_

**Banca Examinadora**

---

Soraya Ferreira Alves, Profa. Dra

---

Meize Regina de Lucena Lucas, Profa. Dra

---

Vera Lúcia Santiago Araújo, Profa. Dra

À meus pais, Hélio e Terezinha, a quem devo a vida com amor.

## AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Soraya Ferreira Alves, pela paciência e incentivo na orientação desse trabalho.

À Renata Mascarenhas, pela força, amizade e por suas valiosas contribuições a esta dissertação.

À Profa. Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo, pelo exemplo de dedicação à pesquisa científica e por suas palavras de incentivo e carinho.

À Profa. Dra. Claudiana Nogueira de Alencar, pelas preciosas sugestões e considerações por ocasião do Exame de Qualificação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Lingüística Aplicada, pelos valiosos ensinamentos e exemplos de profissionalismo.

À Profa. Maria Ester Monteiro, pelo carinho, amizade e ensinamentos no período do curso de Letras.

À Airton Costa Jr., pelo companheirismo e paciência nas horas mais difíceis.

À Profa. Marisa Aderaldo, pelas alegrias e experiências compartilhadas na vida e na Universidade.

À Profa. Dra. Laura Tey Iwakami, pelo exemplo de dedicação e serenidade.

Aos amigos do Mestrado, pelas discussões e troca de conhecimento tão importantes para nossa formação e pelas alegrias compartilhadas durante esta caminhada.

À CAPES, pelo apoio financeiro que tornou possível a realização da presente pesquisa.

À Nilson Cardoso, pela presteza em ajudar nos momentos finais do trabalho.  
Aos bolsistas do laboratório de tradução, João Dantas, Walquíria Sales e Élide Gama, pela ajuda indispensável.

Aos meus avós, Edmar e Suzana, que em vida sempre me incentivaram ao caminho do conhecimento, da disciplina e da responsabilidade.

À Rosana Fernandes, que sempre incentivou minha volta à Universidade.

À Joãozinho e sua família, pelos momentos inesquecíveis no Sítio Caridade, refúgio decisivo na concretização de minhas análises.

À Graça e ao Camping Lua Azul, pela importância de encontrar tranquilidade nos momentos de reflexão.

Por fim, à todos os amigos e familiares que torceram pelo sucesso de meu trabalho.

## RESUMO

*O silêncio do mar* é um filme concebido para a televisão com o objetivo de fazer parte das comemorações dos sessenta anos do final da II Guerra Mundial. O telefilme foi adaptado dos contos *O silêncio do mar* e *Naquele dia* do livro de Vercors, escrito na clandestinidade nos anos de ocupação nazista em território francês. As estratégias usadas pela equipe de produção no processo tradutório possibilitam a construção de pontos de vista ideológicos na construção significativa da adaptação. Analisamos o papel da iluminação na construção do personagem alemão, Werner von Ebrennac, e como o uso de tal técnica cinematográfica ajuda na desconstrução da representação imagética do referido personagem, resignificando-o e construindo identificações com os telespectadores. A música é outro elemento analisado e de suma importância na construção da narrativa fílmica. Auxilia o desenvolvimento das cenas, promove o diálogo entre os personagens e introduz aspectos históricos que são relevantes para a adaptação pois interage com a imagem na construção de uma representação da realidade baseada nos contextos sóciais, históricos, culturais e ideológicos. O papel da mulher também é analisado no nosso trabalho e entendemos que ele foi requalificado como forma de enaltecer a valiosa contribuição e força feminina durante os anos em questão. Entendemos que a adaptação requalificou os papéis e as relações sociais dos personagens na época da guerra, reforçando uma identidade nacional francesa e possibilitando ao telespectador o resgate de uma memória guardada a tempos. Pretendemos contribuir para com outras análises críticas de adaptações fílmicas e faz uma ponte entre disciplinas como História, Sociologia, Comunicação Social, Lingüística e Estudos da Linguagem, bem como Cinema e Televisão.

Palavra-chave: adaptação, ideologia, cultura, televisão.

## ABSTRACT

*Le silence de la mer* is a TV movie made in celebration of the Second World War 60<sup>th</sup> Anniversary. The movie was adapted from the short-stories *Le silence de la mer* and *Ce jour-là* by Vercors, who wrote clandestinely during the Nazi occupation in France. The strategies applied by the production team during the translation process allow the construction of ideological points-of-view. The role of illumination of the German character Werner von Ebrennac is analyzed, in order to verify how the use of such cinematographic technique corroborates in the deconstruction of the imagistic representation of such character and in the construction of identifications with the spectator. Music is another analyzed element due to its importance for the filmic narrative construction. Music helps the development of scenes, enables the dialogue between characters and also inserts historical aspects relevant to the adaptation, once it interacts with image in the construction of the representation of reality based in social, historical, cultural and ideological contexts. Women's role is also analyzed in this work and understood as a way to valorize their contribution during the years under war. This research has its grounds in authors like Thomson, Kellner and Geertz and their concepts about culture as well as Venuti, Arrojo and Jakobson concerning the translation studies, in order to discuss the social, cultural and ideological aspects present in the intersemiotic translation process. Eco, Baudrillard and Bourdieu contributed for the discussions regarding mass communication media, mainly TV, and their power to form discourses, ideologies and identities. This analysis concluded that the adaptation studied changed the roles and social relationships during the war time, reinforcing a national identity and enabling the audience to rescue memory. This research aims at contributing with other critical analyzes in a multidisciplinary approach.

Keywords: adaptation, ideology, culture, television

## RESUME

*Le silence de la mer* est un film conçu pour la télévision avec l'objectif de faire partie des commémorations des soixante années de la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Le téléfilm a été adapté des histoires *Le silence de la mer* et *Le jour-là* du livre de Vercors, écrit clandestinement pendant les années d'occupation naziste sur territoire français. Les stratégies utilisées par l'équipe de production dans le processus traductoire rendent possible la construction de points de vue idéologiques dans la construction significative de l'adaptation. Nous analysons le rôle de l'illumination dans la construction du personnage allemand, Werner von Ebrennac, et comme l'utilisation de telle technique cinématographique aide dans la déconstruction de la représentation de l'image du personnage, lui donnant nouveau significat et construisant des identifications avec les spectateurs. La musique est autre élément analysé et de plus grande importance dans la construction du récit cinématographique. Il assiste le développement des scènes, il promeut le dialogue entre les personnages et introduit des aspects historiques qui sont importants pour l'adaptation donc il nous interagit avec l'image dans la construction d'une représentation de la réalité basée sur les contextes sociaux, historiques, culturels et idéologiques. Le rôle de la femme aussi est analysé dans notre travail et comprenons qu'il a été requalifié sur l'intention de vanter la précieuse contribution et la force féminine pendant les années concernées. Les concepts de culture et idéologie développés par Thompson, Kellner et Geertz sont envisagés dans notre recherche en mise en rapport avec les études de Venuti, Arrojo et Jakobson pour faire face à des analyses plus solides dans le domaine de la traduction intersemiotique comme processus socioculturel et idéologique. Nous nous appuyons aussi aux idées de Eco, Baudrillard, Bourdieu et d'autres pour discuter la télévision et les médias comme importants moyens de diffusion des discours, idéologies et identités. Nous comprenons que l'adaptation a requalifié les rôles et les relations sociales des personnages à l'époque de la guerre, en renforçant une identité nationale française et en rendant possible au spectateur le sauvetage d'une mémoire gardée à des temps. Nous prétendons contribuer envers autres analyses critiques d'adaptations filmiques et fait un pont entre des disciplines tels comme Histoire, Sociologie, Communication Sociale, Linguistique et Études de la Langue, ainsi que Cinéma et Télévision.

Mot-clé : adaptation, idéologie, culture, télévision.

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 - TRADUÇÃO E CULTURA .....	16
1.1 - ADAPTAÇÃO: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICO COMO PROCESSO SÓCIO-CULTURAL. ....	16
1.2 - FENÔMENOS CULTURAIS EM CONTEXTOS SOCIALMENTE ESTRUTURADOS. ....	19
1.3 – IDEOLOGIA E CULTURA NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA.....	33
1.4- A FORMAÇÃO DE IDENTIDADES .....	43
2 – PONTO DE VISTA E IDEOLOGIA NA TELEVISÃO. ....	54
2.1 – A TELEVISÃO .....	54
2.2 – PONTO DE VISTA IDEOLÓGICO NO TELEFILME.....	67
2.2.1 – A IMAGEM CONSTRUTURA DE PONTOS DE VISTA E IDENTIFICAÇÃO. ....	70
2.2.2 - ESTRATÉGIAS TÉCNICAS CINEMATOGRÁFICAS NA CONSTRUÇÃO DE PONTOS DE VISTA. ....	75
3. A ADAPTAÇÃO DE <i>O SILÊNCIO DO MAR</i> E <i>NAQUELE DIA</i> PARA A TELEVISÃO - UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DO PONTO DE VISTA IDEOLÓGICO. ....	85
3.1. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS. ....	85
3.1.1. CONSTITUIÇÃO DO <i>CORPUS</i> . ....	85
3.1.1.1. O LIVRO DE CONTOS <i>O SILÊNCIO DO MAR</i> . ....	85
3.1.1.2 – <i>O SILÊNCIO DO MAR</i> . ....	86
3.1.1.3 – <i>NAQUELE DIA</i> . ....	87
3.1.1.4 – O TELEFILME <i>O SILÊNCIO DO MAR</i> . ....	88
3.1.2. ANÁLISE DE DADOS .....	90
3.2. LIVRO E FILME: UMA REFLEXÃO SOBRE O PONTO DE VISTA IDEOLÓGICO.....	91
3.2.1- A OBRA ESCRITA E AS CONTROVÉRSIAS EM SUA RECEPÇÃO. ....	91
3.2.2 – O TELEFILME “O SILÊNCIO DO MAR” .....	97
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	125

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	128
-------------------------------------	-----

## INTRODUÇÃO

Vercors, pseudônimo de Jean Bruller, é um dos escritores franceses do período pós-guerra conhecido pela sua atuação na Resistência francesa e por seu célebre livro de contos *O silêncio do mar*. Nenhum outro livro ganhou tanto destaque quanto este, tornando-se símbolo da luta pela liberdade do povo francês. Escrito e publicado na clandestinidade em 1942, *O silêncio do mar* evidencia as relações humanas numa época em que a França via-se subjugada face ao poderio alemão.

*O silêncio do mar*<sup>1</sup> e *Naquele dia*<sup>2</sup> são contos adaptados para a tela e para a televisão em 1949 e 2004 respectivamente. Com o título único de “O silêncio do mar”, na transmutação para a televisão a narrativa de ambos os contos sofre uma fusão desenvolvida pela roteirista Anne Giafferi e seu diretor Pierre Boutron. O primeiro conto começa com a chegada de um oficial alemão à casa de um senhor de idade avançada e de sua sobrinha. O oficial se instala na casa à revelia de seus ocupantes e passa a tentar manter diálogos, obtendo somente longos monólogos a respeito de si e de suas boas intenções para com o país invadido. Contudo, a indiferença é crescente e seus anfitriões não dão atenção alguma ao oficial, havendo assim, até as últimas linhas do conto, um silêncio tenaz. Silêncio este que denota as oposições entre os personagens, silêncio que faz emergir os sentimentos mais profundos e coloca em *cheque* o relacionamento conflituoso dos protagonistas. Esse mesmo silêncio revela sons e inquietudes, sendo mesmo barulhento e desconfortável. Já no segundo conto desenvolve-se uma narrativa em torno do último dia de convivência de um menino com seu pai, suas impressões sobre o lugar onde moram e sua vida em família. O menino é o narrador, mas não conhece os fatos que levam seu pai a deixá-lo na casa de uma vizinha. O interessante, e que me motivou a fazer esse trabalho de pesquisa, é perceber que na tradução para o filme os dois contos se fundem dando origem a uma única narração fílmica e assim fornecendo uma visão da vida dos franceses no período da II Guerra Mundial. Percebo que o autor dos contos nos fornece elementos descritivos de um tempo histórico extremamente difícil para a humanidade e que pôde, através de sua obra, relatar suas experiências, como intelectual, na resistência francesa. Tais

---

<sup>1</sup> “Le silence de la mer” – Todas as traduções foram feitas pelo autor.

<sup>2</sup> “Ce jour-là”

comportamentos, individuais e coletivos, sempre foram objetos de minhas observações e questionamentos pessoais. Senti-me inquieto ao ler os contos, ainda na graduação em Letras, pois a dramatização engendrada num ambiente que privilegia o silêncio, como forma de resistência e comunicação, é preponderante no desenvolvimento da narrativa e traz em si uma grande carga dramática. Percebi, ainda, que existem oposições estabelecidas entre os personagens e me intrigou como a narrativa filmica rememora os tempos de guerra privilegiando a história de amor entre pessoas dispostas em lados opostos.

Entendemos aqui que quando uma obra literária é adaptada para as telas, parafraseando Jakobson (1995), diz-se que foi traduzida, pois a tradução engloba outras modalidades que não somente a tradução interlingual. O teórico se refere à tradução intersemiótica, que consiste na “interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 1995, p.65). Assim, consideramos que adaptação e tradução são termos sinônimos. Na tradução de um conto para um filme, portanto, a obra sofre modificações, uma vez que as traduções formam novos objetos que se desvinculam do original dando total liberdade ao autor cinematográfico. Percebemos que nessa transição, a construção do ponto de vista no telefilme passa longe das idéias de equivalência e fidelidade, revelando que o contexto social, econômico e político devem ser contemplados, aliando-se à vivência do tradutor, suas intenções, valores e crenças.

Quando vemos um filme adaptado de um romance nos indagamos logo sobre o percurso que o diretor levou para fazer seu filme, quais estratégias foram utilizadas no processo de tradução da obra cinematográfica. Entende-se aqui como tradução o processo pelo qual o romance passa quando é adaptado, traduzido ou reescrito, como foi citado acima.

Atualmente, cada vez mais traduções de romances para o cinema são sinônimas de leitura literária por imagens, sons e palavras. Lefevere (1992, p.4) comenta: “leitores não-profissionais cada vez menos lêem literatura escrita por seus escritores, mas sim re-

escritas por seus re-escritores”<sup>3</sup>. Muitos de nossos clássicos literários foram vistos através da tela de cinema ou da televisão e da tradução feita pelo diretor e sua equipe.

As adaptações filmicas produzidas são comumente avaliadas, por espectadores e críticos, como sendo melhores ou piores que seus correlativos textos literários. Tais considerações não levam em conta em suas análises que filmes/telefilmes são produtos elaborados em meios semióticos distintos aos textos literários adaptados. Tomo assim a postura de não fazer nenhuma consideração valorativa ao produto adaptado, antes sim, analisarei as estratégias cinematográficas desse processo.

Nesse caso, a imagem produzida no cinema/televisão, produtora de significados e representações, revela uma intencionalidade calcada em interesses particulares ou de grupos. Tais representações se dão a partir da construção de pontos de vista, próprios do desenvolvimento da narrativa filmica em consonância com o sujeito espectador que assim fabrica paixões e sentimentos, numa contínua identificação com os personagens, suas ações e discursos.

Logo, o ponto de vista em um filme/telefilme é condição principal para o desenvolvimento de um discurso. O cinema é um discurso e é ideológico, como afirma Xavier (2005), capaz de criar representações para além da imaginação dos espectadores, pois estes são induzidos a repensar, a recriar e a reelaborar significados que por sua vez são permeados por interesses diversos. Essa direcionalidade criada no discurso ideológico de filmes e telefilmes, a que se refere Xavier, pretende a modificação ou manutenção do *status-quo* vigente, e assim denota a intencionalidade ideológica nas escolhas feitas pelo diretor do filme e sua equipe e o meio para o qual adaptam. Tais escolhas, no caso específico da adaptação filmica, atualiza e/ou desloca o tempo, espaço e identificações, e assim opera sobre um ponto de vista ideológico. Sobre essa questão os mesmos autores compreendem o ponto de vista sob três categorias: visual, narrativo e ideológico.

Acreditamos que a presente pesquisa é de extrema relevância pois nos insere no mundo do cinema, da televisão e de suas técnicas, além de colocar em pauta uma discussão sobre os instrumentos ideológicos utilizados no fazer das mídias e como as

---

<sup>3</sup> “The non-professional reader increasingly does not read literature as written by its writers, but as rewritten by its rewrites”.

mesmas atuam em relação ao mundo globalizado criando novas identificações. Com base nos teóricos acima citados e em tantos outros, e mais alguns trabalhos realizados na área, levarei adiante a pesquisa com o intuito de mostrar como a adaptação se faz no meio cinematográfico/televisivo e como o tradutor e/ou o diretor e sua equipe desenvolvem seu trabalho no cinema/televisão. Levantamos assim questões referentes às estratégias de tradução, à concepção e construção da imagem, mais especificamente no que diz respeito à construção do ponto de vista ideológico no filme.

Pretendemos com essa pesquisa descobrir quais as estratégias utilizadas na construção do ponto de vista da adaptação de *O silêncio do mar* para a televisão, tendo assim algumas questões a serem investigadas:

- 1 - Quais estratégias são utilizadas no filme para a construção dos personagens principais?
- 2 - Como tais estratégias corroboram para a construção do ponto de vista ideológico no filme?
- 3 - Estratégias cinematográficas utilizadas corroboram para consolidar o ponto de vista de uma memória nacional francesa ou para o apagamento da história recente?
- 4 - O discurso facilitado no filme favorece uma maior aceitabilidade de identidades globalizadas?

Compreendemos que a referida pesquisa e seus questionamentos podem contribuir para investigações futuras no campo da tradução intersemiótica, logo da adaptação filmica, bem como tentar discutir temas sempre em pauta atualmente, como identidades, modernidade tardia ou pós-modernidade, globalização, ideologia e o uso das mídias no mundo globalizado e digitalizado.

O trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro capítulo compreende as discussões sobre a adaptação como processo sócio-cultural e suas implicações no produto adaptado. Para isto, o capítulo está subdividido em quatro partes. A primeira parte discute a adaptação como processo sócio cultural intersemiótico, a segunda parte reflete sobre os conceitos de cultura e ideologia nos dias de hoje, a terceira parte elabora os conceitos trabalhados indicando como agem sobre os meios de comunicação de massa, e a quarta parte enseja questões ligadas à formação de identidades no mundo

globalizado. Para a confecção do primeiro capítulo foram lidos e trabalhados teóricos como Jakobson (1995), Diniz (1998), Venuti (1998), Arrojo (1999) para questões voltada especificamente de tradução. Nas questões levantadas sobre cultura e ideologia, analisamos Geertz (1989), Mathews (2002), Thompsom (1990), Kellner (2002), Bauman (1998). Para elucidarmos questões advindas das discussões sobre a cultura e a ideologia nos meios de comunicação de massa e a incurssões sobre a formação de identidades recorreremos a Fairclough (1992,), Thompson (1990), Kellner (2001), Hall (1992), Bhabha (1998) e Bauman (2005).

O segundo capítulo de nossa pesquisa refere-se ao ponto de vista e a ideologia na televisão. Discutimos o papel da telvisão no mundo globalizado e as implicações dos discursos ideológicos promovidos por um meio de comunicação de massa tão poderoso. Para entedermos um pouco mais sobre este meio e aprofundar questões relativas à importância do seu jogo discursivo junto aos telespectadores, nos baseamos nas concepções de Eco (2004), Bourdieu (1997), Wolton (1996), Machado (2005), Bucci (2004), Duarte (2006), Charaudeau (2001), Baudrillard (2005). Também fazemos uma incursão sobre o uso das técnicas cinematográficas auxiliando na formação de pontos de vista ideológicos, sobre a imagem como construtora de pontos de vista e identificação e, assim, trabalhamos com as teorias de Xavier (2005), Aumont (2007), Deleuze (2007), Stam & Shohat (2006), Andrew (1989), Vanoye & Goliot-Lété (2006), Baudry (1983), Branigan (2005), e Silva (2008).

No terceiro capítulo, parte final de nosso trabalho, analisamos a construção de pontos de vista ideológico criados na adaptação do telefilme *O silêncio do mar*, descrevendo os contos adaptados para a linguagem televisiva e a obra adaptada. Após breve relato sobre as obras em questão, iniciamos as análises propriamente ditas referentes ao produto. Nossas incursões versam sobre a importância de questões no campo das identificações, na construção de pontos de vista e como os telesepectadores são chamados a interagir com a obra televisiva, seus personagens e discursos ideológicos.

A presente análise não pretende esgotar por completo as questões relativas ao processo tradutório, mas revelar ao leitor a importância de levarmos em consideração os contextos socialmente estruturados e a construção de pontos de vista ideológicos no

processo que envolve a adaptação fílmica. É mister enfatizar que para obtermos uma análise crítica de uma adaptação é preciso haver um envolvimento multi-disciplinar que promova o diálogo livre e crítico em diferentes domínios conceituais.

## 1 – TRADUÇÃO E CULTURA

### 1.1- ADAPTAÇÃO: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICO COMO PROCESSO SÓCIO-CULTURAL.

Há muito se discute o processo tradutório em nosso meio como sendo fonte de escolhas e infidelidades ao texto dito original. Nosso caminho nos mostrou, mediante análises feitas, que longe de qualquer noção de fidelidade a um texto, as traduções são fonte de críticas e comparações infelizes, pois, tais análises, não consideram aspectos culturais e ideológicos eminentes desse processo tão rico e dinâmico. Quando falamos em tradução e seu processo, se faz condição *sine qua non* o entendimento de que a cultura de chegada e o percurso do tradutor são de extrema importância nas análises a serem desenvolvidas. Também se faz eminente considerar que o produto, a tradução em si, sempre estará em acordo com as relações sociais vigentes e assim será sempre produtor de significações e resignificações em consonância com práticas sociais estabelecidas nessas relações. Cabe salientar que quando falamos em tradução de um meio sígnico verbal para outro meio não-verbal tomamos como nosso, o termo Tradução Intersemiótica, termo cunhado por Jakobson (1995). Logo, nos reportamos ao produto e ao processo tradutório desenvolvidos em ambientes verbais e não-verbais, mais especificamente a tudo que se refere ao universo cinematográfico e televisivo.

Jakobson foi o primeiro a identificar e conceituar diferentes formas de tradução, conceituando a tradução intersemiótica, em que signos verbais de uma língua podem ser traduzidos em signos não-verbais (JAKOBSON, 1995, p.65). Nesse trabalho entendemos a tradução como o processo pelo qual um romance passa quando é adaptado, traduzido ou reescrito. Lefevere (1992, p.4) contribuiu em muito quando da sua análise da tradução como reescritura, subvertendo o original em favor da cultura de chegada e percebendo essa mesma reescritura enquanto fenômeno de cultura (produto) e processo. Nesse sentido, reforça a idéia de que o texto traduzido deva estar de acordo com a cultura alvo, não cabendo ao teórico avaliar uma tradução, tarefa que julga ser do leitor. Como resultado disso, podemos entender que a adaptação de um texto literário para o cinema é uma tradução, uma tradução intersemiótica. Consideramos ainda que o texto literário traduzido para o cinema e/ou televisão recebe, em seu processo tradutório intersemiótico, a denominação de adaptação, termo largamente utilizado nas análises já empreendidas no nosso programa de mestrado e que utilizarei como sinônimo do termo

tradução intersemiótica. Nesse sentido, considero que todas as traduções feitas do sistema literário para o sistema cinematográfico/televisivo são adaptações realizadas pelas equipes de produção dos filmes em questão.

As adaptações nunca evocam somente os sistemas existentes no meio cinematográfico para o sucesso de suas empreitadas, sistemas ligados às estratégias e ao *know-how* no cinema. Esses mesmos sistemas estão ligados fortemente às culturas e ideologias existentes, contribuindo efetivamente nas decisões a serem tomadas no momento em que as estratégias são discutidas. Diniz (1998, p.323) salienta o seguinte:

...não apenas os códigos usados nas diversas formas de arte são os responsáveis pela tradução. Existem outros aspectos que se mostram decisivos na produção de um filme. Segundo estudiosos da tradução, esses elementos representam aspectos culturais, pois a cultura, um tipo de interpretante, se apresenta como o elemento a ser transportado de um texto para outro. Isso indica que a tradução nunca é apenas intersemiótica, mesmo quando realizada entre sistemas de signos diferentes. Ela é também cultural. (DINIZ, 1998, p.323)

Assim, as adaptações carregam em si a bagagem evolutiva de seus adaptadores, suas culturas e ideologias, em relação às escolhas na produção de um filme/telefilme, bem como o público/telespectador e suas inferências, calcadas em suas culturas e ideologias próprias. As adaptações filmicas produzidas são comumente avaliadas, por espectadores e críticos, como sendo melhores ou piores que seus correlativos textos literários. Tais considerações deixam de levar em conta em suas análises que filmes/telefilmes são produtos elaborados em meios semióticos distintos aos textos literários adaptados e que a cultura, tanto na produção quanto na recepção, é fator de suma importância, senão determinante. Tendo em mente que toda produção cinematográfica é planejada para um determinado público, em um determinado momento histórico-social, percebemos a manipulação das mais variadas técnicas do meio para a obtenção do tão almejado sucesso de crítica e de bilheteria. Digamos que o fracasso de uma adaptação não está relacionado ao mau desempenho da adaptação, mas a uma dissonância relativa às escolhas feitas durante a produção do filme, dissonâncias intimamente ligadas à cultura e à ideologia que envolvem o público consumidor.

Venuti (1998) nos mostra que as traduções são produtoras e reveladoras de novas identidades culturais. Afirma que as traduções de textos estrangeiros são capazes de estabelecer novos parâmetros sociais e culturais colocando em questão os sistemas geopolíticos vigentes. Suas afirmações denotam a capacidade e força das traduções em

nosso meio, sendo possível estabelecer novas ordens sociais, em que não são possíveis calcular suas dimensões sociais, políticas e econômicas, para desespero dos grandes grupos no poder. Ao falar de textos traduzidos capazes de formar novas identidades culturais e reforçar identidades anteriores, Venuti (1998, p.129) ressalta que:

A tradução com frequência é vista com suspeita porque, inevitavelmente, domestica textos estrangeiros, inscrevendo neles valores lingüísticos e culturais inteligíveis para comunidades domésticas específicas. Esse processo de inscrição opera em cada um dos estágios: na produção, circulação e recepção da tradução. Tem origem já na própria escolha do texto estrangeiro a ser traduzido, sempre uma exclusão de outros textos e literaturas estrangeiras, que responde a interesses domésticos particulares.

Devo salientar que sua tese referente ao texto estrangeiro traduzido nos é salutar, pois inscreve a tradução em um processo de escolhas que refletem no objeto traduzido. Para nosso trabalho adoto a idéia de que as escolhas sobretudo referentes ao texto a ser traduzido, domesticado ou estrangeirizado, coaduna-se com nossa proposta de mostrar que mesmo em se tratando de um texto de mesma língua, na sua adaptação para outras mídias – no caso o telefilme – as atualizações são feitas/produzidas para uma melhor adequação ao sistema sócio-cultural e aos interesses comerciais vigentes. No entanto, Venuti (1998) considera uma violação do texto fonte a sua domesticação ou estrangeirização, pois considera, no caso da domesticação, que tais métodos criam cânones domésticos para literaturas estrangeiras criando esteriótipos que excluem debates e conflitos não contemplados pela agenda doméstica e formam identidades culturais cada vez mais arraigadas. Logo, considera a domesticação um dos grandes escândalos da tradução, pois pode realçar ou distorcer identidades criando estigma ou respeito a grupos étnicos, religiosos, raciais e nacionais. No outro tipo de tradução, a estrangeirizadora, as modificações do texto fonte são declaradas e assim demonstram visivelmente as intenções e interferências do tradutor, pois coloca em evidência as diferenças de sentido determinadas por contextos sociais externos.

Nossa pesquisa difere das propostas de tradução de Venuti, pelo fato de tratarmos de um produto traduzido/adaptado de uma mesma língua e cultura, mas acentuamos as indagações feitas sobre o produto da tradução que sempre se adequa aos contextos sócio-históricos vigentes, com suas intenções e interferências.

É importante ressaltar que em todos os níveis da tradução, o tradutor/adaptador é responsável por suas escolhas, porém não está sozinho, pois as escolhas feitas se

produzem, intencionalmente ou não, em co-autoria com os pressupostos sócio-culturais, interesses econômicos e comerciais. Ainda em Venuti (1998, p.131), a idéia de que a tradução é capaz de produzir efeitos escandalosos, como novas identidades culturais, se estende também à incerteza na formação dessas mesmas identidades, pois “se os efeitos de uma tradução revelam-se conservadores ou transgressores vai depender fundamentalmente das estratégias discursivas desenvolvidas pelo tradutor, mas também de vários fatores envolvidos na sua recepção...”. Logo, uma adaptação filmica dependerá em muito dos efeitos causais de sua produção, recepção e, do momento certo de sua difusão ou divulgação.

## **1.2 – FENÔMENOS CULTURAIS EM CONTEXTOS SOCIALMENTE ESTRUTURADOS.**

Falamos muito da importância da cultura na adaptação, suas implicações na produção de significados e das identidades formadas no processo tradutório. Acredito ser importante discorrer um pouco sobre o conceito de cultura que empreendo em nosso trabalho.

O conceito de Cultura formulado por tantos e diversos teóricos está longe de se tornar uma unanimidade. Sua apreensão e teorização são complicadas devido aos inúmeros conceitos divergentes e, acima de tudo, a uma discordância em relação à aplicabilidade de tais teorias. Para começar, devo salientar, que longe de querer aprofundar as discussões empreitadas através dos anos, farei um breve relato sobre os conceitos empreendidos e as concepções atuais de cultura.

Falar de cultura é sempre um ponto emblemático a ser abordado, pois nos insere no mundo dos significados simbólicos e no mundo cotidiano dos homens e das sociedades. Quando somos perguntados pelo que seria cultura ou a cultura em si, sempre lembramos daquilo que lemos nos livros ou vimos na televisão sobre a cultura de um povo, seus modos de vida e de como tais povos se relacionam face suas adversidades. Fazemos uma ponte histórica de uma determinada sociedade desde seus primórdios até os dias atuais, na tentativa de conhecer melhor suas tradições e hábitos mais peculiares no afã de nos identificarmos com as sociedades e homens em questão. Ainda lembramos o que sempre é dito e divulgado a respeito da cultura americana e seu

*american way of life*, da cultura japonesa e suas rigorosas tradições, da cultura russa e sua obstinação, da cultura árabe e sua religiosidade, da cultura francesa, sua culinária, sua *finesse* e suas delicadezas e, assim por diante, seguimos fazendo mapeamentos dos diversos povos espalhados no globo. Também fazemos uma relação àqueles que dispõem de um legado de estudo e refinamentos ante àqueles sem acesso à informação e à escola, como se os desprovidos de estudos estivessem à margem da cultura. Muitas são as visões determinadas em diversos contextos particulares no seio das sociedades e seus homens ditos cultos. Ao nos aprofundarmos em relação a essas questões, podemos dizer que todas as visões relacionadas acima estão de acordo com o que nos é ensinado e, sobretudo, com as concepções mais comuns e menos elaboradas da palavra cultura e suas implicações. Todas essas concepções de cultura eram disseminadas pelos estudiosos, antropólogos e etnógrafos, no início de suas pesquisas e indagações sobre o homem e suas formas de organização em sociedades.

O estudo mais aprofundado do conceito de cultura começa com os etnógrafos e antropólogos, como foi dito acima, que vêem a necessidade de entender melhor as sociedades primitivas e suas relações com o mundo. Suas manifestações primitivas eram passíveis de mudança para um mundo “civilizado” e seus homens primitivos eram passíveis de se transformar em homens “civilizados”, logo cultos. Nesses estudos, como explica Mathews (2002, p.16-17), nos fins do século XIX, podemos perceber a ineficiência e simplicidade das abordagens voltadas para uma significação de cultura que colocava todos os membros de uma sociedade em um mesmo patamar e se analisava uma cultura em oposição a outras culturas. Tais considerações foram revistas pelos antropólogos, descartando a possibilidade de haver uma única forma de significar um povo e que seu “modo de vida” não deve ser visto de forma isolada e simplista. Geertz (1989) foi um dos primeiros a entender a cultura como um ornamento essencial para a existência humana e assim, elevando todos os seres humanos ao nível de seres cultos, entende a cultura como sendo inerente à natureza humana. Nesse sentido, descarta boa parte das concepções anteriormente desenvolvidas por seus partícipes ao entender que não existe raça humana sem cultura nem cultura sem raça humana.

No desenvolvimento de sua teoria, Geertz (1989, p.4) entende a cultura como sendo “uma teia de significados em busca de significação contínua” que está sempre em consonância com as mudanças às quais estamos sempre dispostos na convivência humana em sociedade. O conceito de cultura desenvolvido por ele é essencialmente

semiótico, colocando que, para entender as diversas manifestações da cultura se faz necessário compreender as formas simbólicas que permeiam as relações humanas nas suas mais variadas manifestações. Ao assumir a cultura como sendo uma teia de significados, vê “ sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura do significado.”, evidenciando, assim, um fator essencial na concepção de cultura e suas análises que devem manter-se longe de qualquer concepção aristotélica de verdade absoluta. Continuando sua abordagem, Geertz (1989, p.10) releva a importância de conceber a cultura como:

[...] sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria de símbolos, ignorando as utilizações provinciais), a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade.

Como sistemas de signos interpretáveis que formam um contexto, sobre o qual devemos nos debruçar para a descoberta do significado, segundo o autor, pretende-se aí uma descoberta das relações sistemáticas entre fenômenos diversos, onde residem os próprios significados. Esses sistemas, segundo o autor quando de suas análises, devem levar em consideração variáveis de fatores biológicos, psicológicos, sociológicos e culturais como forma de integrar diferentes teorias nas análises e, dessa forma, obter-se um melhor resultado analítico.

Duas idéias, em consonância com a integração pretendida entre teorias, são propostas por Geertz (1989, p.32-33) para se ter uma imagem mais exata do homem e sua relação com a cultura. A primeira delas dá conta de que a cultura...

[...] é melhor vista não como complexos de padrões concretos de comportamento – costumes, usos, tradições, feixes de hábitos -, como tem sido o caso até agora, mas como um conjunto de mecanismos de controle – planos, receitas, regras, instruções (o que os engenheiros de computação chamam “programas”) – para governar o comportamento. A segunda idéia é que o homem é precisamente o animal mais desesperadamente dependente de tais mecanismos de controle, extragenéticos, fora da pele, de tais programas culturais, para ordenar seu comportamento.

Aqui, abre-se um componente essencial na sua concepção: existe um mecanismo de controle sobre o pensamento humano. Nesse sentido, a existência humana e as vidas individuais são permeadas por sistemas simbólicos predeterminados nas quais o pensamento humano é basicamente tanto social como público. O que seria inato no

comportamento humano seria a capacidade de reagir a estímulos e emoções em face de um todo simbólico dado. Muitos dos símbolos são fornecidos de forma que assim possamos utilizá-los como são desde o nascimento até a morte. Os símbolos circulam e continuarão a circular independente da existência do indivíduo. Alguns indivíduos os processarão, os alterarão e os modificarão no curso de suas existências e outros não o farão, por simples comodidade ou falta de discernimento crítico. Geertz (1989, p.33) argumenta que o comportamento humano é dirigido pelos padrões culturais e que...

[...] Não dirigido por padrões culturais – sistemas organizados de símbolos significantes – o comportamento do homem seria virtualmente ingovernável, um simples caos de atos sem sentido e de explosões emocionais, e sua experiência não teria qualquer forma. A cultura, a totalidade acumulada de tais padrões, não é apenas um ornamento da existência humana, mas uma condição essencial para ela – a principal base de sua especificidade.

Na sua concepção, todos os humanos são governados pelos sistemas simbólicos significantes e assim obedecem a um todo dado e modulado para a manutenção da ordem em detrimento do caos absoluto. Os mecanismos simbólicos significam o conceito de homem e o define como sendo um ser humano regido pelos padrões impostos aos mesmos, longe de qualquer resignificação simbólica. Para concluir, o pensamento de Geertz redefine a cultura e o conceito de homem até então, fazendo uma requalificação importante das concepções aristotélicas e iluministas de cultura e homem e nos levando para uma concepção antropológica contemporânea de tais concepções. Geertz (1989, p. 37-38) concluiu que:

[...] o conceito de cultura tem seu impacto no conceito de homem. Quando vista como um conjunto de mecanismos simbólicos para controle do comportamento, fontes de informação extra-somáticas, a cultura fornece o vínculo entre o que os homens são intrinsecamente capazes de se tornar e o que eles realmente se tornam, um por um. Tornar-se humano é tornar-se individual, e nós nos tornamos individuais sob a direção dos padrões culturais, sistemas de significados criados historicamente em termos dos quais damos forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas. Os padrões culturais envolvidos não são gerais, mas específicos... O homem não pode ser definido nem apenas por suas habilidades inatas, como fazia o iluminismo, nem apenas por seu comportamento real, como o faz grande parte da ciência social contemporânea, mas sim pelo elo entre eles, pela forma em que o primeiro é transformado no segundo, suas potencialidades genéricas focalizadas em suas atuações específicas. É na *carreira* do homem, em seu curso característico, que podemos discernir, embora difusamente, sua natureza, e apesar de a cultura ser apenas um elemento na determinação desse curso, ela não é o menos importante. Assim como a cultura nos modelou como espécie única – e sem dúvida ainda nos está modulando – assim também ela nos modela como indivíduos separados.

É isso o que temos realmente em comum – nem um ser subcultural imutável, nem um consenso de cruzamento cultural estabelecido.

Geertz reelabora os conceitos de cultura e de homem sob circunstâncias moduladas por padrões culturais e sistemas sógnicos gerais. Contudo, não previu que as relações sociais também regem a vida humana e os padrões culturais em uma via de mão dupla. Logo, não previu que os homens em suas relações sociais constantes, na vida em sociedade e em contato com ideologias dominantes produzem significações e resignificações em um *continuum* por vezes imprevisíveis. Os sistemas simbólicos significantes são permeados e validados em consonância com as relações de poder estabelecidas num complexo jogo de interesses sociais, econômicos e mercadológicos e pelos mesmos se permeiam e se auto-validam.

Numa concepção mais crítica de cultura e de seus sistemas simbólicos e suas formas, Thompson insere, nos estudos de Geertz, o que acredita faltar às suas análises: o aspecto social e o efeito das estruturas sociais nas formas simbólicas. Reelabora o olhar sobre o conceito de homem e o torna sujeito capaz de transformar e requalificar as formas simbólicas.

Thompson (1990, p.165-166) coloca que a concepção de cultura formulada até nossos dias é decorrente de um longo período histórico e que nem sempre foi e é passível de consenso. Em seu livro *Ideologia e cultura moderna* faz um longo apanhado das conceituações feitas ao longo dos anos e apresenta a sua própria. Para o autor, o conceito de cultura se refere a “uma variedade de fenômenos e a um conjunto de interesses...” e que a cultura deve ser pensada sob o viés dos fenômenos culturais e suas implicações. Elabora então o que vem a chamar de concepção estrutural de cultura, em que...

[...] os fenômenos culturais podem ser entendidos como formas simbólicas em contextos estruturados; e a análise cultural pode ser pensada como o estudo da constituição significativa e da contextualização social das formas simbólicas.

Dessa maneira, formula sua tese de forma mais ampla, incluindo como premissa o entendimento dos significados simbólicos e suas implicações sócio-históricas em contextos sociais estruturados. Coloca ainda que quando fala em contextos sociais estruturados está longe do que seria uma concepção estruturalista do termo, mas se refere às relações de poder estabelecidas em um determinado momento e ao fato de o caráter simbólico dos fenômenos culturais estarem sempre inseridos nesses contextos.

Para chegar a essa concepção estrutural de cultura, Thompson reelaborou o conceito simbólico de cultura de Geertz, que, como vimos anteriormente, consiste em analisar a cultura sob suas circunstâncias simbólicas. Acredita que Geertz deu pouca importância às relações sociais estruturadas quando elaborou sua teoria e que sem levar em consideração tais relações estruturadas seu conceito perde força e se revela insuficiente para dar cabo a uma concepção mais ampla de cultura. Nesse sentido, acredita que somente ao se deparar com os contextos sociais, as ações advindas das relações sociais e suas implicações, pode-se chegar a uma análise mais profunda das formas simbólicas estabelecidas nessa relação. Elabora uma alternativa para os estudos dos fenômenos culturais que consiste em delinear uma análise cultural como sendo...

[...] o estudo das formas simbólicas – isto é, ações, objetos e expressões significativas de vários tipos – em relação a contextos e processos historicamente específicos e socialmente estruturados dentro dos quais, e por meio dos quais, essas formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas. Os fenômenos culturais, deste ponto de vista, devem ser entendidos como formas simbólicas em contextos estruturados; e a análise cultural... deve ser vista como o estudo da constituição significativa e da contextualização social das formas simbólicas. (THOMPSON, 1990, p.181)

Esses fenômenos são percebidos na rotina da vida humana, no desenvolvimento das relações sociais e dos contextos sociais aos quais os sujeitos estão inseridos. De forma mais simples, vivemos de acordo com formas simbólicas e contextos sociais que se definem a partir de relações históricas e sociais específicas. Assim, para uma análise mais profícua dos fenômenos culturais, devem-se considerar, de forma definitiva, os contextos, os processos socialmente estruturados e a interpretação das formas simbólicas.

Podemos inferir que a tradução, tendo a cultura como interpretante, é processada segundo contextos sócio-históricos e é produto de formas simbólicas intimamente ligadas a contextos sociais estruturados. Entendo que a adaptação é o objeto do processo tradutório intersemiótico e que as escolhas feitas para a confecção desse mesmo objeto obedece aos ditames das formas simbólicas e que as escolhas feitas pelo diretor e sua equipe, produzem significados que poderiam ser considerados intencionais. Porém, não podemos afirmar que o efeito intencional na confecção do objeto (a adaptação) se concretiza. Thompson (1999, p.184) coloca que:

[...]a constituição de objetos enquanto formas simbólicas – isto é, sua constituição como “fenômenos significativos” – pressupõe que elas

sejam produzidas, construídas ou empregadas por um sujeito capaz de agir intencionalmente, ou, pelo menos, que elas sejam percebidas como produzidas por um sujeito. Dizer que um objeto foi produzido por, ou que foi percebido como produzido por, um sujeito capaz de agir intencionalmente *não* é dizer, entretanto, que o sujeito produziu esse objeto intencionalmente ou que esse objeto é o que o sujeito pretendia produzir; ao invés disso, é dizer, simplesmente, que esse objeto foi produzido por, ou que foi percebido como produzido por, um sujeito sobre quem nós poderíamos dizer, em certas ocasiões, que “fez isso intencionalmente”.

Ainda a esse respeito, o referido autor coloca que o significado produzido pelo “sujeito-produtor não é necessariamente o que ele tencionou ou quis dizer ao produzir a forma simbólica”, pois essa relação se dá de forma complexa e de variadas formas na interação social cotidiana. Como podemos perceber, falando da adaptação filmica, as relações sociais e a interação social dos sujeitos implicados nesse processo é que determina as formas simbólicas, que por sua vez referendam a cultura e suas mais variadas manifestações. Nesse sentido, a análise de uma adaptação passa, mormente, pelo entendimento do funcionamento das formas simbólicas e de como se processa na cadeia social tal funcionamento. Antes de tudo, é preciso compreender que o processo de produção, comercialização e recepção estão inseridos em um fenômeno complexo.

Nesse contexto, podemos dizer que a adaptação/tradução é produtora de significados e transformações que perpassam o julgamento positivo ou negativo de críticos de tradução, pois nos remete à idéia de uma tradução que permite transmissões culturais. Arrojo (1993, p.77) dialogando com Felman, Simon e Derrida expõe:

A tradução – ou o processo exemplar da transformação do “mesmo” em “outro” – não é exatamente um “conhecimento” nem tampouco uma “percepção” e, sim, “o desempenho da mudança histórica que testemunha no próprio processo de realizá-la”(ibidem). Ao reviver o passado através de um ato criador e não, meramente, recuperador, a tradução torna possível a “sobrevivência” que chamamos de “história”, além de realizá-la e construí-la. Finalmente, como conclui Sherry Simon, a partir da desconstrução, a tradução se torna “objeto de um tipo de reformulação conceitual, localizada no centro do debate contemporâneo acerca de processos de transmissão cultural e de suas relações com a linguagem”. Mais do que uma técnica de simples “transferência lingüística”, a tradução passa a ser reconhecida como “um processo que gera novas formas textuais, que cria novas formas de conhecimento e introduz novos paradigmas culturais”. (pp.96-97).

“Novas” e “novos”, aqui, obviamente, entre aspas, ou “*sous rature*”, como recomendaria Derrida.<sup>4</sup>

Percebe-se, nesses questionamentos, a possibilidade de entendermos a tradução como ato advindo de um processo complexo de resignificações e transformações que ultrapassam a idéia de que se deve copiar o original ou o texto fonte. A autora defende uma ruptura com os ideais logocêntricos da tradução, nos quais a tradução é mera transferência de significados de uma língua para outra, em favor de uma nova forma de enxergar o tradutor como agente ativo do processo tradutório e incapaz de se auto-excluir de sua cultura, suas ideologias e crenças. É nesse sentido que entendo a adaptação como um processo de escolhas dentro de uma complexa teia de significados que se produzem, se reproduzem e se transformam em consonância com formas simbólicas estabelecidas nos fenômenos culturais e ideológicos.

Compreendendo a adaptação como um processo complexo de contextualização das formas simbólicas ligados a fenômenos culturais, podemos dizer ainda que a(s) ideologia(s) inserida nesse processo passam pelos mesmos contextos, contextos estruturados socialmente.

Partindo das concepções de cultura anteriormente citadas, podemos perceber que, até agora, a cultura é definida pelas composições de formas simbólicas e que tais formas são permeadas pelo estado e suas estruturas sociais vigentes. O Estado e as relações de poder estabelecidas estruturalmente organiza o pensamento humano, as ações humanas e a difusão da cultura em suas mais variadas manifestações. Logo, o Estado passa a exercer grande importância no desenvolvimento cultural sendo seu principal difusor. Porém, podemos questionar o papel do mercado no nosso mundo globalizado e suas influências sobre o Estado, e se existe uma interferência do mercado, nas relações de poder, nas relações sociais e na política estatal, podemos inferir que as formas simbólicas sofrem, também, influência mercadológica e, assim, a cultura e suas concepções são orientadas, manipuladas e difundidas não tão somente pelo Estado, mas por uma relação dialógica entre mercado e Estado.

As discussões e questionamentos sobre cultura sempre serão palco de grandes controvérsias e discordâncias no que diz respeito às suas concepções. Para Gordon

---

<sup>4</sup> As referências de textos feitos pela autora não se encontram no corpo de seu trabalho, indicando o diálogo feito anteriormente com os demais teóricos.

Mathews, as teorizações sobre cultura e suas implicações são demasiadas e complicadas. A cultura é um problema no mundo globalizado, onde as contradições, as interferências dos Estados nacionais e do mercado global, os conflitos de identidade e a busca por novas identidades nacionais se fazem permanentes nos dias de hoje. Em suas análises, Mathews ( 2002, p.15) questiona a visão de antropólogos que vêem a cultura como “o modo de vida de um povo”, podendo assim falar em cultura americana, cultura japonesa, cultura francesa e assim por diante. Acredita que a cultura, hoje, é passível de escolhas feitas pelos indivíduos de várias nacionalidades, não creditando a uma cultura específica o todo de um povo ou uma sociedade. Os povos de um país não são únicos em suas culturas únicas, mas a mistura e disseminação de culturas outras fazem a diversidade cultural de um povo. Para o referido autor, no início de seus questionamentos, dever-se-ia aliar a idéia de cultura como “o modo de vida de um povo” a uma idéia mais contemporânea de cultura como “as informações e identidades disponíveis no supermercado cultural global”. A essas idéias, acrescenta a teoria da formação cultural do indivíduo, na qual põem em evidência a manipulação exercida pelo mercado e o Estado, e vice-versa. Mathews coloca que não se trata de opor Estado e mercado numa disputa por quem modula mais ou menos os indivíduos em sua busca de sua identificação cultural, daí a insuficiência de tais idéias, mas de perceber como ambos passam a exercer domínio sobre os indivíduos nessa busca por identificação. Acaba por lembrar que as controvérsias se evidenciaram quando da intensificação de conceitos como identidade étnica e de mercado. Mathews ( 2002, p. 32 ) vislumbra que, nos dias de hoje,

[...] não é a identidade étnica, mas a identidade tal como oferecida através do mercado que é, decisivamente, a força maior que corrói a identidade nacional no mundo de hoje. A identidade étnica pode se opor ao Estado existente, mas é fundamentalmente da mesma ordem conceitual que o Estado; da mesma forma que a identidade oferecida pelo Estado, a identidade étnica é freqüentemente baseada na idéia de um determinado povo pertencendo a um determinado lugar. Identidade de mercado, por outro lado, está baseada em não pertencer a nenhum lugar determinado, mas sim, ao mercado tanto em suas formas materiais como culturais; na identidade baseada em mercado o lar de um indivíduo é o mundo inteiro.

O referido autor ainda defende a existência de duas formas de supermercado: material e cultural. Ambos, como o Estado, modulam as pessoas no mundo global, através dos meios de comunicação de massa. Quando fala em supermercado material, se refere aos produtos materiais vendidos nos quatro cantos do mundo, enquanto o

supermercado cultural espalha no mundo uma enorme e variada gama de informações e identidades potenciais. Mathews ( 2002, p. 33 ) esclarece que essa modulação exercida pelo supermercado material e cultural é “tão poderosa e bizarra como a manipulação pelo Estado... essa manipulação pode ser mais suave em seus meios que a manipulação pelo Estado.” Lembra que os meios de comunicação de massa conseguem atingir um grau de coerção e de sedução tão grande e que, por vezes, pode ser mais poderoso que as leis. Para ele, “a moldagem do Estado está sendo corroída em toda parte pela moldagem do mercado.” Lembra-nos, para exemplificar, do que tem ocorrido no mundo inteiro, sobretudo nas grandes nações como Japão e Estados Unidos. Várias e diferentes são as investidas nos Estados nacionais para promover determinados produtos que disseminem a idéia de liberdade e individualidade, como no caso dos Estados Unidos. No caso do Japão, existem tantos apelos por formas culturais ocidentais que alguns críticos conservadores julgam que o país perdeu sua identidade. Contudo, muitos japoneses não se importam com tais colocações. O mesmo podemos dizer da França quando muitos de seus cidadãos deixam de consumir em restaurantes eminentemente franceses para consumir nas grandes lanchonetes MacDonaldis e são vorazes consumidores de eletro/eletrônicos japoneses e suas promessas de durabilidade e exatidão. Tais exemplificações dão conta de um conflito existente entre mercado e Estado na moldagem dos cidadãos, em todas as sociedades no mundo.

O mundo de hoje pode ser percebido como um grande e complexo emaranhado de formas culturais as quais não se permite falar exclusivamente de uma cultura única para todos os cidadãos. Nesse mundo interconectado, no qual as informações chegam em tempo real e os produtos são amplamente vendidos rapidamente, temos acesso às mais variadas formas e modos e estilos de vida. Nesse complexo processo pela busca de identificação dos cidadãos, identidades se formam e são moldadas pelos Estados e pelo mercado com irrestrito apoio dos meios de comunicação de massa. Posteriormente falaremos mais aprofundadamente sobre os processos de identificação e a construção de identidades no mundo globalizado.

Continuando nossa investida na complexa teia de significados que é a cultura, outro teórico empreende suas análises se direcionando para a cultura da mídia e sua importância na expansão de significados. Douglas Kellner (2002, p.26) faz um breve panorama do que tem acontecido no mundo desde o fim da segunda guerra mundial passando pela queda de muro de Berlim e o fim do comunismo e da União Soviética.

Apesar de nos acharmos num mundo mais homogêneo, longe de ideais e ideologias conflitantes com o mundo capitalista, nos vemos num mundo em constantes guerras étnicas, religiosas e nacionalistas. O mundo capitalista ficou livre de seus opositores ideológicos e disseminou a idéia de um novo momento mundial sem a guerra fria, onde enfim reinaria livre e em paz. Não foi o que aconteceu e estamos vivendo em um enorme caldeirão efervescente de conflitos, inclusive e, principalmente, no interior do próprio mundo capitalista representado por seu símbolo maior, os Estados Unidos. Como diz o autor “nos Estados Unidos, também se intensificaram as guerras culturais, em que os assaltos direitistas ao ‘politicamente correto’ funcionaram como arma de ataque às forças e idéias progressistas.” (KELLNER, 2002, p.26). Mas foi com o surgimento das novas tecnologias que se intensificaram novas formas de controle social e se modificaram os padrões da vida cotidiana, reestruturando, de forma intensa, o trabalho e o lazer.

Kellner enfatiza que com o surgimento das novas tecnologias da mídia e da informação novas formas de controle social e manipulação dos indivíduos foram adotadas e com isso podem servir a interesses que nem sempre são perceptíveis. Nesse sentido, Kellner e Mathews estão de acordo em evidenciar o poder de manipulação do Estado e do mercado, em denunciar as artimanhas utilizadas pelos meios de comunicação de massa em conformidade com as estruturas de poder na monitoração dos indivíduos. Kellner ( 2002, p. 26) nos faz ver os efeitos das novas tecnologias da mídia e suas implicações positivas e negativas:

As novas tecnologias da mídia e da informação, porém, são ambíguas e podem ter efeitos divergentes. Por um lado, proporcionam maior diversidade de escolha, maior possibilidade de autonomia cultural e maiores aberturas para as intervenções de outras culturas e idéias. No entanto, também propiciam novas formas de vigilância e controle, em que os olhos e sistemas eletrônicos instalados em locais de trabalho funcionam como encarnação contemporânea do Grande Irmão. As novas tecnologias da mídia também propiciam poderosas formas de controle social por meio de técnicas de doutrinação e manipulação mais eficientes, sutis e ocultas. Na verdade, sua simples existência já cria possibilidade de minar energias políticas e de manter as pessoas bem guardadas dentro dos confins de seus centros de entretenimento doméstico, distantes do tumulto das multidões e dos locais de ação política de massa.

Como Mathews, o autor nos leva por um caminho em que devemos ser capazes de analisar o poder da mídia e suas artimanhas que por vezes podem mascarar outras intenções que não as que estão à superfície das aparências. O Estado e o mercado são

poderosos manipuladores que se utilizam das tecnologias da informação e da mídia. Outro ponto abordado, mais uma vez, está de acordo com as idéias de Mathews: a cultura como mercadoria. Kellner ( 2002, p. 27 ) diz:

A mídia veicula uma forma comercial de cultura, produzida por lucro e divulgada à maneira de mercadoria. A comercialização e a transformação da cultura em mercadoria trazem muitas conseqüências importantes. Em primeiro lugar, a produção com vistas ao lucro significa que os executivos da indústria cultural tentam produzir coisas que sejam populares, que vendam, ou que – como ocorre com o rádio e a televisão – atraiam a audiência das massas. Em muitos casos, isso significa produzir o mínimo denominador comum que não ofenda as massas e atraia um máximo de compradores. Mais precisamente, a necessidade de vender significa que as produções da indústria cultural devem ser eco da vivência social, atrair o grande público e, portanto, oferecer produtos atraentes que talvez choquem, transgridam convenções e contenham crítica social ou expressem idéias correntes possivelmente originadas por movimentos sociais progressistas.

A cultura da mídia, como vimos anteriormente, sendo produto da indústria cultural não pode ser vista somente pelo lado negativo, pois também promove interesses e ideologias divergentes entre os grandes conglomerados, e aí reside a grande importância de seu papel num mundo globalizado, o de promover discussões de mais variados temas. Kellner ( 2002, p.27 ) coloca ainda que:

[...] enquanto a cultura da mídia em grande parte promove os interesses das classes que possuem e controlam os grandes conglomerados dos meios de comunicação, seus produtos também participam dos conflitos sociais entre grupos concorrentes e veiculam posições conflitantes, promovendo às vezes forças de resistência e progresso. Conseqüentemente, a cultura veiculada pela mídia não pode ser simplesmente rejeitada como um instrumento banal da ideologia dominante, mas deve ser interpretada e contextualizada de modos diferentes dentro da matriz dos discursos e das forças sociais concorrentes que a constituem [...]

É interessante perceber como funcionam as relações de poder em consonância com os meios de comunicação de massa, especificamente como funciona a indústria cultural através da mídia e seus conglomerados no mundo inteiro. Ainda aqui podemos aliar a importância dos fenômenos simbólicos socialmente estruturados na produção de filmes e telefilmes pelo mundo afora. A cultura, disseminada e como instrumento de manipulação num processo complexo em que se imbricam Estado e mercado, ou como diz Mathews, supermercado cultural e material, dita os comportamentos dos indivíduos e opera junto às escolhas feitas pelos sujeitos. Tais escolhas nem sempre são tão livres como apregoadas largamente, posto que no supermercado cultural global somos influenciados por todos os lados.

Em contraponto ao que Kellner anuncia sobre a moldagem dos indivíduos no complexo mundo das formas culturais, Thompson (1990, p.143) sugere que os indivíduos podem ou não ser manipulados no processo de socialização, e aponta que:

É provável que imagens estereotipadas e padrões repetitivos dos produtos culturais contribuam, até certo ponto, para a socialização dos indivíduos e para a formação de sua identidade. Mas é também provável que os indivíduos nunca são totalmente moldados por esses e por outros processos de socialização, e que eles são capazes de manter ao menos certa distância, tanto intelectual como emocionalmente, das formas simbólicas que são construídas deles, para eles e ao seu redor.

Acerca do que foi analisado nas linhas acima, em todas as concepções de cultura e seus autores, podemos afirmar que as idéias expostas se entrecruzam e nos auxiliam no entendimento do conceito de cultura e aprofundam nossas análises sobre o funcionamento dos fenômenos culturais. Os fenômenos culturais são concebidos como estruturados socialmente e como produtos da ação humana que agem em conformidade com os ditames do mercado e do Estado. Podemos ainda acrescentar que essas ações não são unilaterais ou bilaterais, mas se concretizam numa relação dialética contínua. Sem os indivíduos, sem o Estado e sem o mercado não poderíamos falar em fenômenos culturais. A cultura se faz numa teia complexa em que, numa imbricada relação de poder, persiste e consolida-se um jogo contínuo de trocas entre os partícipes envolvidos.

Zigmunt Bauman (1998, p. 168) nos propõe uma nova metáfora: a cultura como consumidor cooperativo. Procurou, dessa forma, uma metáfora que “captasse precisamente a inquietação, adaptabilidade, subdeterminação endêmica e imprevisibilidade das atividades culturais”. Nesse sentido, provoca as concepções deterministas de cultura que sinalizam para uma forma estruturada e estabelecida da ordem. Quando usa o termo cooperativa pressupõe a idéia de algo construído por vários em detrimento de alguns e na idéia de uma cultura não monocentricamente administrada, nem uma verdadeira anarquia. Para isso, Bauman (1998, p. 170) precisa que “numa cooperativa de consumidores, exatamente como na cultura, não é fácil distinguir em seus padrões emergentes de interação o “autor” do “agente”. Espera-se que cada membro seja tanto autor como agente”. Como havíamos comentado acima, a cultura não se estabelece numa mão de via única, mas numa relação contínua e complexa entre seus partícipes. Ainda nessa perspectiva, o referido autor acrescenta que a ação humana é a reprodução de outros atos e que nunca uma ação pode ser igual a outra, posto que não existe cópia fiel de um ato.

A condição de autor e a condição de agente são dois aspectos da ação (aspectos presentes, embora com diferente intensidade, em *toda* ação humana) -, não características de categorias humanas distintas. As ações atingem raramente, se alguma vez, esse radical e puro caráter repetitivo que a tecnologia moderna alcançou em alguns de seus artefatos produzidos em massa. Nenhum ato humano é uma imitação completa e exata, cópia fiel, reprodução precisa de um modelo ou papel redigido de antemão. (Nos termos de Derrida, todo ato é uma *interação*, e não uma *reiteração*.) Em todo ato, os modelos são mais uma vez reproduzidos, em formas não totalmente idênticas. Todo ato é, até certo ponto, uma *permutação* original, uma versão única do modelo. Os modelos não existem de nenhum outro modo, a não ser no processo de contínua e inescapável transformação. (BAUMAN, 1998, p.170)

A idéia de sermos autores e agentes ao mesmo tempo, em que atos humanos são recriações de outros atos, nos insere numa perspectiva humana renovadora das nossas próprias ações e, assim, somos seres humanos produzindo e consumindo constantemente ações renováveis em todos os aspectos. Esse é outro aspecto da metáfora utilizada por Bauman (1998, p.171-172), em que é a partir do consumo intenso de produtos culturais por parte de agentes e autores que a cultura adquire sentido pleno. Quanto mais se consome cultura mais signos se constituem em significados gerando mais signos e novamente mais significados numa incessante e contínua resignificação, onde alguns signos desaparecem e outros novos são criados. E assim afirma:

É útil pensar na cultura, tal como no mercado, como um campo de esportes, um local de jogo de oferta e procura. O local é percorrido por signos em busca de significados e por significados que buscam signos. Se, para seu funcionamento normal, o mercado requer um determinado excesso de oferta sobre a procura existente e, se somente no momento da compra o potencial de mercadoria dos bens de mercado é satisfeito, na cultura pode-se observar um contínuo excesso de signos, que somente na atividade de seu uso e consumo têm uma probabilidade de satisfazer o seu potencial significativo, ou seja, de transformar-se em *símbolos culturais*. (BAUMAN, 1998, p.172)

Notemos que a metáfora utilizada pelo autor corrobora com as idéias de Mathews e sua teoria de supermercado cultural global. Ambos atrelam a cultura ao mercado e ao consumo de produtos culturais no complexo processo de concepção de cultura. Porém, divergem um pouco no que tange ao papel dos indivíduos nas escolhas feitas ao consumir produtos culturais. Para Bauman (1998, p. 175), as escolhas são livres ante ao enorme apelo de consumo e variedade de signos disponíveis. Os indivíduos consomem o que lhes aprouver numa ampla liberdade de escolha. Já para Mathews (2002, p. 44), as escolhas aparentam ser livres para os indivíduos, que acham que escolhem o que querem, mas tais escolhas são feitas de acordo com sua classe,

gênero, etnia, crença religiosa e cidadania e, ainda, de acordo com as exigências de sua formação pessoal.

É certo que não percebemos as sutilezas imbricadas no ato de consumir e nos achamos livres em escolher “aquele” filme no cinema ou a programação de televisão mais condizente com os nossos gostos e anseios do momento. Se atrelarmos essas escolhas ao universo individual, ao cotidiano de cada um, perceberemos que fazemos escolhas que refletem a estrutura social a qual estamos relacionados. Essa idéia de liberdade de escolha do indivíduo será analisada com mais cuidado quando falarmos da questão da formação de identidades, ponto que devemos elaborar mais adiante.

### **1.3 – IDEOLOGIA E CULTURA NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA.**

As relações complexas estabelecidas entre mercado, Estado, fenômenos culturais, formas simbólicas, consumo, escolhas dos indivíduos, liberdade de escolha, relações de poder e identidades nos encaminham para o universo da ideologia, universo ainda mais intrigante que controverso. Nossa reflexão parte para uma área do conhecimento humano em que vários teóricos, cientistas políticos, ideólogos e políticos apaixonados e fervorosos debatem sem cessar os embates travados, pelas sociedades e seus indivíduos, no complicado jogo das lutas de poder e das idéias. Digo de antemão que não devo fazer uma exaustiva e histórica análise do termo ideologia, mas um breve relato de alguns estudiosos sobre o tema. Conceitos e avaliações do termo que precedem Platão, Aristóteles e pensadores da economia política e das ciências sociais como Marx, Engels, Weber e tantos outros, fazem parte intrínseca das formulações desenvolvidas no decorrer do séculos. Devo salientar que sem a contribuição histórica de todos, uma concepção contemporânea de ideologia seria ineficaz e vazia.

Na vida cotidiana dos indivíduos, na nossa vida, e nas nossas relações interpessoais estamos proferindo e trocando idéias, falando o que pensamos sobre determinado assunto, agindo diante das circunstâncias como achamos mais adequado ante nossas crenças e valores individuais. Nas conversas de bares, no convívio familiar e de amizade, nas relações de trabalho, nas salas de aula das escolas e nos corredores das universidades, bem como em suas salas, nos posicionamos como indivíduos, sujeitos que sempre têm algo a dizer, a ouvir e a questionar. Na eterna busca por

felicidade e justiça somos pessoas que indagamos sobre o que é certo ou errado, num maniqueísmo consolidado. Em todos os momentos de nossa vida e em nossas relações sociais, acreditamos fazer o que pensamos ser o melhor, o mais acertado. O que, por vezes, não percebemos é que nosso comportamento, nossos atos e pensamentos são influenciados por idéias outras que não exclusivamente nossas, só nossas. Nesse sentido, quero enfatizar que nos discursos cotidianos, nas falas nossas e dos outros, residem a cultura assumida e as ideologias. Poder-se-ia dizer ainda, como vimos acima, que ao assumir uma cultura como nossa estamos fazendo escolhas e que tais escolhas são manipuladas pelas pressões sociais exercidas pelo convívio social, pelo Estado e pelo mercado. Poder-se-ia dizer mais, que nossas escolhas concordam com nossa forma de pensar o mundo e as ideologias vigentes. Logo, estamos sempre elaborando e reelaborando nosso próprio mundo, à luz de conceitos formulados e reformulados continuamente numa relação ideológica e cultural.

A reflexão acerca da ideologia teve seu início no século XVIII na França, e, com o passar dos tempos foi sendo refinada, lapidada e reformulada. O conceito de ideologia foi usado por muitos como sendo um atributo de dominação de forças políticas e de grupos interessados em difundir seus pensamentos e ideais julgados como melhores para todos. A ideologia, vista sob um ponto de vista negativo, serve aos interesses de poucos numa relação de dominação.

Thompson (1990, p.14-15) faz um breve histórico das principais teorias e acepções de ideologia que julga ambíguas devido à multiplicidade de significados empreendidos ao longo dos tempos e ao fato de haver uma confusão nos usos do termo, pois nunca se sabe se está sendo usado prescritivamente ou descritivamente. Segundo o autor, é difícil saber se o termo está sendo usado para descrever um estado de coisas ou para avaliar um estado de coisas. Na tentativa de descaracterizar, como diz o autor, a herança ambígua do conceito de ideologia, duas respostas foram elaboradas. Uma delas tenta neutralizar o aspecto negativo do conceito através de um conjunto de conceitos descritivos, numa tentativa de domar o conceito. A outra resposta abandona o conceito por considerá-lo muito ambíguo, muito controvertido e contestado, e demasiadamente marcado. É a partir daí que o autor desenvolve o que chama de concepção crítica da ideologia. Ao elaborar sua concepção descarta a segunda resposta por considerar que o conceito desenvolvido até nossos dias é “útil e importante no vocabulário intelectual da

análise social e política” e mantém a conotação negativa do conceito da primeira resposta, mas liga a análise da ideologia à questão crítica.

Nesse sentido, o referido autor centraliza suas análises nos problemas que se referem às inter-relações entre poder e sentido. Argumenta que...

[...] o conceito de ideologia pode ser usado para se referir às maneiras como o sentido (significado) serve, em certas circunstâncias particulares, para estabelecer e sustentar relações de poder que são sistematicamente assimétricas – que eu chamei de “relações de dominação”. Ideologia, falando de uma maneira mais ampla, é *sentido a serviço do poder*. Conseqüentemente, o estudo da ideologia exige que investiguemos as maneiras como o sentido é construído e usado pelas formas simbólicas de vários tipos, desde as falas lingüísticas cotidianas até as imagens e aos textos complexos. (THOMPSON, 1990, p.16)

Nas suas afirmações, Thompson (1990, p.16) deixa claro que os contextos sociais, onde as formas simbólicas se realizam, devem ser analisados para que descubramos se o sentido é “mobilizado pelas formas simbólicas em contextos específicos, para estabelecer e sustentar relações de dominação”. E mais, se o sentido, utilizado e construído pelas formas simbólicas, “serve ou não para manter relações de poder assimétricas.” Seus questionamentos levam ao estudo das formas simbólicas em contextos socialmente estruturados e a análise da ideologia se amplia e se volta para o entendimento da ação e interação, das formas de poder e de dominação, das formas simbólicas e seus papéis na vida social. Nesse sentido, o autor enfatiza que sua análise se realiza no entrecruzamento das formas simbólicas com as relações de poder e que é a partir dessa relação que os fenômenos simbólicos podem ser caracterizados como ideológicos ou não. A esse respeito, o autor enfatiza que é somente analisando os contextos sócio-históricos em situações específicas que poderemos afirmar se os fenômenos simbólicos são ideológicos ou não, se as formas simbólicas e as estratégias particulares de construção simbólica servem ao estabelecimento, manutenção ou subversão das estruturas de poder. Por estratégias particulares de construção simbólica entende como sendo os instrumentos com os quais as formas simbólicas podem ser produzidas. E complementa:

Mas, se as formas simbólicas assim produzidas servem para sustentar relações de dominação ou para subvertê-las, se servem para promover indivíduos e grupos poderosos ou para miná-los, é uma questão que só pode ser resolvida examinando como essas formas simbólicas operam em circunstâncias sócio-históricas particulares, como elas são usadas e entendidas pelas pessoas que as produzem e

recebem nos contextos socialmente estruturados da vida cotidiana. (THOMPSON, 1990, p.89)

Thompson (1990, p.91) observa que a ideologia serve para sustentar relações de poder assimétricas e que as formas simbólicas nela constituídas, por meio das estratégias de construção simbólica, apontam para sua relevância na manutenção das relações de dominação em contextos sociais específicos. Destaca que essas formas simbólicas podem ser contraditas, desafiadas ou destruídas, e que a própria existência da ideologia pode ser sua contradição. Significa dizer que nas relações sociais estabelecidas, as pessoas podem não aceitar passivamente a ideologia imposta e suas manifestações simbólicas, mas ao contrário podem desafiá-las, criticá-las e até mesmo ridicularizá-las em manifestações engajadas ou individualmente, de forma implícita ou explícita, o que o autor caracteriza como “*formas simbólicas contestatórias* ou, mais especificamente, como *formas incipientes da crítica da ideologia.*”

No intuito de elucidar questões relacionadas à cultura da mídia e suas manifestações mais amplas, Kellner busca aprofundar suas análises no entendimento dos conflitos sociais, gerados nas lutas dos grupos sociais contra a opressão. Suas incursões no terreno fértil dos estudos culturais buscam base em teorias marxistas de classe, conceitos feministas de sexo, multiculturalistas de raça, etnia, preferência sexual, nacionalidade etc., julgando serem componentes essenciais na elaboração de uma concepção crítica de cultura da mídia. Ao empreender tal caminho, corrobora com Thompson no que tange ao aspecto ideológico e político das formas simbólicas nos produtos culturais. Kellner (2001, p. 76) coloca que:

As formas dessa cultura são intensamente políticas e ideológicas, e, por isso, quem deseje saber como ela incorpora posições políticas e exerce efeitos políticos deve aprender a ler cultura da mídia politicamente. [...] Portanto, ler politicamente a cultura da mídia significa situá-la em sua conjuntura histórica e analisar o modo como seus códigos genéricos, a posição dos observadores, suas imagens dominantes, seus discursos e seus elementos estéticos-formais incorporam certas posições políticas e ideológicas e produzem efeitos políticos.

Ler politicamente a cultura também significa ver como as produções culturais da mídia reproduzem as lutas sociais existentes em suas imagens, seus espetáculos e sua narrativa.

Nesse sentido, o citado autor coloca em evidência os aspectos ideológicos e políticos nas produções culturais e enseja a análise, sob esses aspectos, dos textos, imagens, discursos e figuras com vistas a entender o funcionamento dos fenômenos culturais.

Logo, a cultura da mídia, em seus processos complexos de significação, ajuda a estabelecer a hegemonia de certos grupos e projetos políticos dominantes ou antagônicos. Como Thompson, Kellner (2001, p.81-83) amplia o conceito de ideologia englobando a análise das imagens, dos discursos, de posições teóricas, conceitos e formas simbólicas propiciando campo fértil para uma análise crítica da cultura da mídia por meio dos estudos culturais críticos. Nesse processo analítico crítico, o referido autor expõe as oposições sexistas, de classe e de raça na construção de divisões entre homens e mulheres, entre negros e brancos e entre classes, alta e baixa, construções essas que passam a ditar formas simbólicas cristalizadas, naturalizando discursos específicos de opressão. Ao fazer tais oposições, o autor evidencia que a ideologia classifica e hierarquiza as oposições a serviço das forças e das elites do poder num jogo de representações constituindo visões do mundo do indivíduo.

Os filmes e telefilmes, produzidos pela indústria cinematográfica e televisiva, vistos e aclamados pelos espectadores/telespectadores, carregam, em suas imagens, músicas e textos, a representação das mais variadas formas de dominação presentes no cotidiano das relações sociais. Numa guerra de sentidos e representações a serviço das relações de dominação, muitos dos produtos da indústria cultural da mídia reforçam o estabelecimento das estruturas de poder com seu aparato político e ideológico. Alguns outros criticam e contestam tais estruturas colocando em xeque tais relações. As representações nem sempre são claras aos indivíduos, pois, na maioria das vezes, as formas simbólicas cristalizadas no dia-a-dia das pessoas impossibilitam uma visão crítica dos papéis ali representados. Digamos que nos textos e imagens estão inseridas intenções ideológicas sexistas, racistas e de classe que passam despercebidas ao olhar dos indivíduos, sendo necessário um trabalho reflexivo contínuo sobre os papéis sociais que desempenhamos nos processos de identificação.

A ideologia se vale das formas simbólicas naturalizadas e cristalizadas, no passado e no presente, para manter e sustentar relações de poder assimétricas. A exemplo, as pessoas gargalham ao assistir programas de humor na televisão que ridicularizam o rico em detrimento do pobre, a esposa burra e as colocações do marido sábio, o gordo em oposição ao magro e etc., mas quase nunca refletem sobre o impacto desses textos e imagens em suas vidas e aceitam as representações veiculadas pela televisão como verdadeiras, como no caso da “loira burra” e tantas outras.

Kellner (2001, p. 84) observa que tais representações se fazem valer por conta da ação de uma abstração produzida por operações ideológicas como sexismo, classismo e racismo. E vai mais além:

[...] são ideologias que legitimam a superioridade dos homens sobre as mulheres ou do capitalismo sobre outros sistemas sociais de tal forma que tentam justificar os privilégios das classes ou dos estratos dominantes – tais ideologias capitalistas patriarcais e racistas abstraem as injustiças, as iniquidades e o sofrimento causado pelo sistema capitalista racista e patriarcal como flagrantes injustiças que representam o poder e a riqueza numa sociedade supostamente igualitária e os sofrimentos dos grupos e dos indivíduos dominados.

O autor ainda elabora que além das abstrações produzidas no processo de legitimação, a delimitação de fronteiras entre sistemas, grupos, valores e etc., que se legitimam como superiores ou inferiores, são fundamentais na legitimação, dominação e mistificação como características intrínsecas da ideologia a serviço das forças dominantes. Para o referido autor, o estudo cultural crítico e multicultural deve considerar tais características numa análise cuidadosa e crítica das abstrações e das fronteiras criadas para a manutenção do *status quo* e das forças dominantes. Para ele, a cultura da mídia dominante conserva tais fronteiras e abstrações como instrumento de dominação e cabem aos estudos culturais críticos e multiculturais desvendar e criticar esses instrumentos em nome de um mundo mais humano e igualitário.

Em sintonia com os questionamentos feitos anteriormente por Thompson e Kellner, Norman Fairclough (1992, p.117) elabora sua concepção de ideologia com base nas práticas discursivas, nos quais residem as construções ideológicas. Sua análise parte do pressuposto de que “as ideologias são significações/construções da realidade (o mundo físico, as relações sociais, as identidades sociais) construídas em várias dimensões das formas/sentidos das práticas discursivas e que contribuem para a produção, reprodução ou a transformação das relações de poder.” Logo, é nas práticas discursivas que as ideologias se constituem a serviço das relações de dominação, que quanto mais naturalizadas e próximas do senso comum, mais eficazes se tornam. Contudo, o referido autor, considera que essas formas estáveis e estabelecidas de ideologia não são o centro de suas referências ou considerações, pois, sua referência, a transformação, aponta a luta ideológica como dimensão da prática discursiva.

As práticas discursivas estabelecem representações e significações com as quais as pessoas, por vezes, não conseguem se identificar e ter consciência de suas próprias práticas. Fairclough (*apud* Resende, 2006, p.70) defende a idéia de que a representação signica dos discursos está intimamente ligada à representação do mundo e assim disposta em leituras e concepções diferentes desse mesmo mundo. Tal representação se dá sob diferentes perspectivas, constituindo-se em discurso pois “diferentes discursos são diferentes perspectivas de mundo, associadas a diferentes relações que as pessoas estabelecem com o mundo e que dependem de suas posições no mundo e das relações que estabelecem com outras pessoas.” Dessa feita, os discursos representam e projetam uma realidade própria a cada particularidade, e essa representação se dá na troca e no espelhamento de discursos, quer dizer, um discurso existe também em contraponto a um outro discurso oponente ou complementar.

Cabe ainda ressaltar que um discurso não se representa por si só, mas sim numa relação dialética das práticas e das lutas sociais gerando identificações. Logo as identificações estão ligadas ao modo como práticas discursivas são distribuídas, consumidas e interpretadas, variando de acordo com a natureza dos processos de produção. Fairclough (2001, p.109) coloca ainda que esses processos são socialmente restritos pelos recursos disponíveis dos membros, incluindo as estruturas sociais, normas e convenções, ordens de discurso e convenções para a distribuição, a produção e o consumo de textos. Os processos seriam ainda restritos pela natureza específica da prática social da qual fazem parte.

É mister lembrar que no mundo atual, sobretudo depois da Segunda Guerra Mundial, a cultura, as ideologias e os discursos se realizaram, foram difundidos e se estabeleceram, em grande parte, com o auxílio determinante dos meios de comunicação de massa. Porém, tiveram caráter diverso, ora esperado ora inesperado, previsível e imprevisível. Através dos anos podemos assistir à evolução rápida e o aperfeiçoamento das técnicas de produção de tais meios. Como exemplo, vemos a consolidação da televisão institucionalizada como meio de transmissão e difusão eficaz de comportamentos, informação e idéias, discursos e formas simbólicas. Os meios de comunicação de massa, em especial a televisão, veiculam e propiciam uma gama enorme e variada de modelos, padrões e interações sociais que, em alguns casos, se consolidam e se transformam nas relações sócio-históricas. Estado e mercado, imbricados nas estruturas de poder, na indústria da cultura e nas formações ideológicas,

estabelecem suas relações de dominação e se utilizam dos meios de comunicação de massa para efetuar seus propósitos.

Thompson (1990, p.342) evidencia a importância dos meios de comunicação de massa na análise da ideologia nas sociedades modernas, mas esclarece que não é o único local em que as ideologias operam. Como vimos anteriormente, a ideologia serve para estabelecer e sustentar relações de dominação e que devemos analisar a ideologia relacionada às maneiras como o sentido presente nas formas simbólicas estabelece e mantém relações de dominação. Nesse sentido, o autor inscreve que é extremamente salutar entender como tais formas simbólicas são transmitidas pelos meios de comunicação de massa e seus meios técnicos e que a análise da ideologia deve, portanto, considerar tal transmissão, sem desconsiderar os contextos sociais. Logo esclarece que, “a análise da ideologia deve se preocupar tanto com as formas simbólicas que são produzidas e difundidas pelas instituições da mídia, como com os contextos de ação e interação dentro dos quais essas formas simbólicas midiadas são produzidas e recebidas.” Assim, salienta que nas relações individuais cotidianas, nas conversas de bar, na vida entre amigos, nos discursos nas universidades, na interação familiar, nas brincadeiras e piadas e etc., também estão presentes formas simbólicas caracterizadas em fenômenos ideológicos e que, para uma análise mais ampla da ideologia a serviço das relações de dominação, tais contextos específicos devem ser considerados.

É interessante perceber que com o aumento das tecnologias da comunicação de massa e, assim, sua difusão e maior acesso por parte dos indivíduos, o raio de operação da ideologia aumentou de maneira espantosa. No caso particular da televisão, nos lugares mais longínquos e desprovidos das condições básicas da vida moderna, como saúde, saneamento, transporte, educação etc., há sempre um aparelho de televisão ligado, dando acesso a informações do mundo inteiro. A maioria das pessoas isoladas pelas precárias condições de vida humana não estão a mercê das comunicações de massa, ou pelo menos da televisão.

Os meios eletrônicos permitem “às formas simbólicas circularem numa escala sem precedentes, alcançarem vastas audiências, invadirem o espaço de uma maneira mais ou menos simultânea.”, relata Thompson (1990, p.344). O autor lembra que com o aumento significativo da circulação dos meios de comunicação de massa eletrônicos, como a televisão, foram modificadas as maneiras de acesso à produção e recepção das

formas simbólicas. Lembra que, ao aumentar a circulação das formas simbólicas, as instituições de difusão da sociedade moderna, compostas por grandes conglomerados e grandes instituições da mídia, podem restringir e determinar as formas simbólicas quanto ao acesso à produção e difusão, contrastando com sua recepção cada vez mais irrestrita com o passar dos anos. Thompson (1990, p.344) então acentua que:

[...] comparadas a outras formas de comunicação de massa, como livros, jornais e revistas, essas mensagens transmitidas pela mídia eletrônica, como a televisão, estão, em princípio, disponíveis, e são tipicamente recebidas por uma audiência cada vez maior e mais abrangente. Até certo ponto, isso se deve ao fato de que o aparelho de televisão é, em geral, um componente doméstico que ocupa uma posição central na casa, e que é um ponto central ao redor do qual muita interação social se dá. Isso se deve, também, devido ao fato de que as habilidades exigidas para decodificar as mensagens recebidas pela televisão são, muitas vezes, menos sofisticadas e implicam menos treino especializado do que as exigências para decodificar as mensagens transmitidas por outros meios, tal como o material impresso. Esse caráter duplo da comunicação de massa eletronicamente mediada – o acesso restrito à produção e difusão das formas simbólicas e o acesso relativamente irrestrito à recepção das mesmas – configura as maneiras como, e a extensão em que, as formas simbólicas eletronicamente mediadas se tornam o local para a operação da ideologia nas sociedades modernas.

O autor enfatiza também que a análise da ideologia nos meios de comunicação de massa não deve ser restrita somente à análise das características das mensagens da mídia e das organizações institucionais da mídia, mas relacioná-las aos contextos e processos específicos na recepção, e em quais contextos sócio-históricos específicos se dá a apropriação pelos indivíduos. Apenas dessa maneira, sob tais circunstâncias, poder-se-á afirmar que produtos da mídia possuem caráter ideológico e servem para estabelecer e sustentar relações de poder.

Thompson (1990, p.345) critica a posição de teóricos como Horkheimer, Adorno e Habermas afirmando que suas concepções são limitadas, pois inscrevem suas análises da ideologia apenas na esfera dos produtos da mídia, conferindo-lhe papel central. Segundo o autor, muitos desses teóricos conferiram demasiada importância às feições ou funções das instituições da mídia e às características das mensagens da mídia ao interpretarem o caráter ideológico da comunicação de massa. Alerta, então, para o fato de que: não há garantias de um efeito predeterminado na apropriação e recepção dos indivíduos de uma determinada mensagem veiculada pelas instituições da mídia e analisada sob o ponto de vista das organizações das instituições e das características das mensagens. E esclarece:

Não se pode pressupor que os indivíduos que receberam as mensagens da mídia, pelo simples fato de recebê-las, serão impelidos a agir de uma maneira imitativa e conformista e, com isso, a tornar-se prisioneiros de uma ordem social que suas ações – e as mensagens que, supostamente, os impeliram – prestam-se a reproduzir. (THOMPSON, 1990, p. 345)

Ao elaborar tais questionamentos, lembrei-me de um fato ocorrido nas semanas em que estive concentrado, escrevendo e analisando as questões até aqui abordadas. Na verdade, “caiu como uma luva” para exemplificar o que foi dito pelo autor sobre a incerteza na apropriação das mensagens da mídia pelos indivíduos. Ao acompanhar um telejornal brasileiro do horário nobre, oito horas da noite, fiquei intrigado com uma notícia e como foi manifestada pelos seus apresentadores. A notícia dava conta de um pronunciamento do Presidente Lula em uma fábrica, onde tentava explicar, aos seus interlocutores, o que seria a atual crise financeira mundial. Na tentativa de fazer um paralelo entre a crise e o corpo humano, comparou-a a uma “dor de barriga” e, mais adiante, a uma “diarréia”. A notícia foi antecipada pelo âncora do telejornal que dizia se tratar de uma comparação “um tanto extravagante” por parte do Presidente do Brasil. Logo após a veiculação das imagens do pronunciamento presidencial, viu-se a imagem do âncora em total desacordo com o ocorrido. Seus gestos faciais, franzindo a testa, arqueando as sobrancelhas e com um sorriso desdenhoso, denunciaram sua completa desaprovação ao palavreado do Presidente.

Quero enfatizar com esse exemplo veiculado pela televisão, que poderíamos nos identificar com o âncora e a emissora de televisão, com o que foi apresentado no telejornal, e, assim, a mensagem mediada pela instituição da mídia atingiria seu propósito. Porém, na semana seguinte, um dos mecanismos usados pelas instituições da mídia, a pesquisa de opinião, denunciava o maior índice de popularidade presidencial dos últimos vinte anos: 84% das pessoas atestam seu governo como ótimo. Esse é um exemplo superficial da apropriação das mensagens da mídia e de seu intento ideológico. Entretanto, o episódio contribui também para uma reflexão sobre as advertências propostas por Thompson.

Ainda sobre esse ponto, o autor enfatiza que o exame do caráter ideológico dos produtos da mídia deve passar, sempre, pela análise do conteúdo e da estrutura das mensagens da mídia em relação aos referenciais da interação e as circunstâncias que compõem as relações sociais. E mais, reitera que os produtos da mídia, bem como todas

as formas simbólicas, não possuem caráter ideológico em si, pois só se caracterizam como ideológicos somente quando servem para estabelecer e sustentar relações de dominação em circunstâncias sócio-históricas específicas.

Kellner (2001, p.81) em clara sintonia com as concepções de Thompson, lembra-nos que a cultura da mídia e os discursos políticos auxiliam a fixar e manter a hegemonia de determinados grupos e projetos políticos, produzindo representações...

[...] que tentam induzir anuência a certas posições políticas, levando os membros da sociedade a ver em certas ideologias “o modo como as coisas são” (ou seja, governo demais é ruim, redução da regulação governamental e mercado livre são coisas boas, a proteção do país exige intensa militarização e uma política externa agressiva, etc.). Os textos culturais populares naturalizam essas posições e, assim, ajudam a mobilizar o consentimento às posições políticas hegemônicas. [...] os textos da cultura da mídia reproduzem ideologias políticas existentes nas lutas políticas atuais, como quando filmes ou a música popular expressam posições conservadoras ou liberais, enquanto outros expressam posições radicais.

Essas colocações nos remetem à importância da análise de imagens, mitos, símbolos, sistemas de crenças e narrativas para uma elaborada crítica da ideologia. Acrescentaria que essas análises, no intuito de fazer uma crítica da ideologia, não devem deixar de levar em consideração o que é proposto por Thompson: a inclusão dos contextos sócio-históricos específicos.

#### **1.4- A FORMAÇÃO DE IDENTIDADES.**

Pudemos perceber, até aqui, a importância do caráter cultural e ideológico em traduções no complexo processo do fazer tradutório - incluindo produção, circulação e recepção - e suas manifestações. Como processo extremamente imbricado numa teia de significações e representações, o ato tradutório, exercido pelo tradutor, implica a absorção de culturas e ideologias que se transformam dialeticamente em uma contínua rede de significados e representações gerando identificações. Nesse complexo, contínuo e dialético processo gerador de identificações podemos atentar para uma prática cultural carregada de formas simbólicas e discursos que, de certa forma, servem às relações de dominação no estabelecimento e manutenção de estruturas de poder assimétricas.

Atualmente, vivemos no mundo globalizado onde as informações, as mercadorias, as culturas e identidades, mediadas pelos meios de comunicação de massa,

são expostas de forma tão rápida e com tantas intenções, de formas tão variadas e difusas, que alguns e tantos indivíduos podem se sentir angustiados e perdidos em busca de si mesmos e de identificações. Podemos dizer que não nos constituímos de uma noção única de “eu”, mas de uma pluralidade de “eus” influenciados por culturas, ideologias e identificações com os outros.

É nesse sentido que Mathews (2002, p.47), seguindo Giddens, define identidade como “o perene sentido que o eu tem de quem é, na medida em que está condicionado devido as suas contínuas interações com outras pessoas. Identidade é como o eu se concebe e se rotula.” Destaca a existência de identidades pessoais e coletivas que se produzem em circunstâncias específicas na busca por identificações. As identidades pessoais se definem no sentido que as pessoas têm de si mesmas, como indivíduos únicos, enquanto, as identidades coletivas, no que as pessoas sentem quem são e no que têm em comum com as outras. O autor completa que em muitas sociedades a ênfase ao “seja você mesmo”, ao “achar-se a si mesmo”, incita a uma busca por uma verdadeira identidade. Tal incitação pode parecer no mínimo irresponsável, dados os papéis sociais e identidades coletivas que as pessoas mantêm ou são obrigadas a manter no mundo moderno e globalizado.

Podemos afirmar que a discussão acerca das identidades na atual conjuntura mundial globalizante passa essencialmente pelo entendimento do sujeito pós-moderno. Stuart Hall (1992, p. 10-13) esclarece que o sujeito, aqui, não é mais concebido como um sujeito centrado, único, dotado das capacidades da razão, de consciência e de ação, voltado para um núcleo interior que brota desde nascimento até a morte do indivíduo. Outra concepção, lembrada pelo autor, sinala para a interação do sujeito, centrado e estável, com outros sujeitos, em que o núcleo interior do sujeito não é autônomo e auto-suficiente e a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade. Essas são, respectivamente, as concepções iluminista e sociológica clássica de identidade. Para o autor, não podemos mais pensar que o indivíduo constrói identidades estáveis e fixas, pois esse mesmo sujeito está se tornando fragmentado, posto que não é composto por uma única identidade, mas por várias. Hall (1992, p.13) coloca que:

“A identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados e interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente e não biologicamente. [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma

fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.”

O autor ressalta também o papel fundamental da globalização como processo de mudanças na modernidade tardia, ou pós-modernidade. A velocidade das mudanças, a sensação de que o mundo encurtou as distâncias espaço-temporais e as diferenças ocasionadas no seio das sociedades e instituições caracterizam a modernidade tardia e produzem uma variedade de diferentes identidades. A mobilidade das informações e dos conceitos, das práticas sociais e políticas nos confrontam a todo instante com as mais diferentes manifestações de nós mesmos em relação aos outros e, mais, com a nossa vida cotidiana. Não obstante, nos inserimos no mundo em meio a manifestações culturais, políticas, mercadológicas e simbólicas que regulam e são reguladas pelas nossas práticas sociais. Nesse sentido, as identidades se representam e se constroem num processo contínuo de identificações ao qual, como sujeitos interpelados, estamos sempre convivendo com diferentes identidades, construindo novas identificações e nos identificando na diferença. É assim, no processo complexo e imbricado das identificações e na velocidade das modificações das práticas sociais na esfera globalizada que construímos identificações levando em conta as diferenças nas suas mais distintas manifestações.

As identificações se alinham às representações feitas na nossa maneira de ver o mundo e nas relações constituídas nas práticas sociais produzindo novas formas de construir e estabelecer identidades culturais. O processo de globalização no mundo afetou e afeta as identidades culturais locais no sentido de romper com a idéia de nação como uma identidade cultural unificada. Assim as identidades nacionais, antes vistas como únicas nos seus discursos representativos, passam a ser consideradas como plurais e deslocadas. Contudo, Hall (1992, p.65) adverte que:

As identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas. Assim, quando vamos discutir se as identidades nacionais estão sendo deslocadas, devemos ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para “costurar” as diferenças numa única identidade.

Nesse contexto, reflete sobre as possíveis implicações e conseqüências da globalização sobre as identidades culturais gerando modificações nas formas como as identidades nacionais são representadas no mundo globalizado. Hall (1992, p.69) elabora três possíveis conseqüências:

- As identidades nacionais estão se *desintegrando*, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do “pós-moderno global”.
- As identidades nacionais e outras identidades locais ou particularistas estão sendo *reforçadas* pela resistência à globalização.
- As identidades nacionais estão em declínio, mas *novas* identidades – híbridas – estão tomando seu lugar

Como podemos perceber, as identidades culturais se confrontam a todo instante com diversas possibilidades e manifestações produzidas por uma complexa teia de significações e representações que derivam da mais ampla movimentação, leia-se deslocamento cultural. Deparamos-nos com identidades culturais diferentes, deslocadas de seu habitat natural, e produzimos novas representações culturais e identidades numa relação de reconhecimento e pertencimento ao que podemos considerar nossas novas identidades híbridas. Entretanto, nessa relação há uma contradição, exposta por Hall (1992, p.87), pois ao mesmo tempo em que as identidades se tornam mais políticas, mais plurais e diversas, menos fixas, unificadas e trans-históricas, não se deixam de levar em consideração “velhas” representações tradicionais, ou seja, a tradição de um povo, suas manifestações e representações históricas vivenciadas e, por vezes, criadas ao longo das gerações. Na verdade, deparamo-nos com uma pluralidade de possíveis identidades que se fazem na representação das diferenças, das mais diferentes e deslocadas identidades culturais e de suas representações tradicionais, nacionais e locais.

As tradições mantidas e reforçadas pelas culturas nacionais e locais no mundo globalizado reforçam a idéia de uma identidade nacional unificada na qual os indivíduos podem se sentir mais confortáveis e seguros em suas próprias representações. O passado de um povo, sua construção e representação histórica, ressaltam e reforçam comportamentos tradicionais que giram em torno de novas representações e de novas identidades. Contudo, identidades híbridas se formam e se constroem, também, à luz de novas representações culturais advindas de todas as partes do mundo, num vai-e-vem de significados e representações, num contínuo e dialético processo de identificações onde

passado e presente co-existem e se fazem representar. É nesse sentido que Homi Bhabha (1998, p.27) explica:

O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte de um continuum de passado e presente. Ele cria uma idéia de novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, reconfigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver.

Deparamo-nos, então, com a existência de um “entre-lugar” onde as identidades se configuram e se representam em novas formas de “se ver a si mesmo” e de viver. Essa idéia recoloca e requalifica as identidades culturais em novas possibilidades representativas do eu e suas manifestações. O movimento de globalização, no mundo inteiro, torna evidente uma oscilação entre Tradição e Tradução. Nessa oscilação, percebe-se a existência de movimentos ortodoxos e fundamentalistas que reafirmam raízes culturais, sendo fonte de contra-identificações em culturas nacionais pós-coloniais, e que buscam, nas tradições, elementos significativos numa tentativa de romper ou defender uma unidade identitária. Ao passo que as identidades traduzidas representam a formação de identidades que ultrapassam as fronteiras naturais, carregam em si seus vínculos nacionais e suas tradições, mas são obrigadas a lidar com culturas outras, a negociar sua existência com novas formas identitárias, fazendo uma nova representação e uma nova identidade. A esse respeito Hall (1992, p.89) observa que:

Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão *unificadas* no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma “casa” particular). As pessoas pertencentes a essas *culturas híbridas* têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. Elas são irrevogavelmente *traduzidas*.

Ainda a esse respeito, o autor evidencia que com o surgimento de novas formas de poder estabelecidas com a globalização, os Estados-nação são reorientados para uma nova forma de representação marcada por sistemas transnacionais e que tais sistemas são subordinados às operações sistêmicas globais mais amplas. Em seu livro “Da diáspora: identidades e mediações culturais”, Hall (2003, p.35-36) clarifica essas relações sistêmicas da seguinte forma:

O surgimento das formações supra-nacionais, tais como a União Européia, é testemunha de uma erosão progressiva da soberania nacional. A posição indubitavelmente hegemônica dos Estados Unidos nesse sistema está relacionada não a seu status de Estado-nação, mas a seu papel e ambições globais neo-imperiais.

Portanto, é importante ver essa perspectiva diaspórica da cultura como uma subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação. Como outros processos globalizantes, a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos.[...] As culturas, é claro, têm seu “local”. Porém, não é tão mais fácil dizer de onde elas se originam.

Nesse contexto globalizado há que se pensar em identidades misturadas e entrelaçadas numa teia significativa na qual as identificações podem se representar na diferença das múltiplas e plurais culturas do mundo. As culturas híbridas, subvertendo e recriando culturas tradicionais, aliando presente e passado numa perspectiva de um futuro imprevisível, “constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia.” (HALL, 1992, p. 89)

Homi Bhabha (1998, p. 301) explica que as identidades formadas no contexto das diferenças, assim como as culturas híbridas, se realizam em um “*entre-meio*”, onde passado e presente se fundem na perspectiva de um futuro intersticial “que emerge no *entre-meio* entre as exigências do passado e as necessidades do presente.” Significa dizer que as culturas híbridas e suas representações são ponderadas temporal e espacialmente e que as relações entre presente, passado e um possível futuro, num jogo de identificações complexo, geram novas formas representativas, novas identidades.

Dessa forma, podemos inferir que as manifestações culturais produzidas pelas grandes empresas midiáticas ajudam nesse movimento global mundial desterritorializando identidades, transformando-as ou traduzindo-as nas mais diferentes formas identitárias. Aliado a esse deslocamento de identidades, as grandes empresas da mídia também colocam, ao dispor das populações, manifestações culturais nacionais, o passado histórico das nações, evidenciando a tentativa de unificar todos em uma só representação identitária. Porém, tais manifestações não são garantia de uma resposta favorável ou negativa a qualquer tipo de manipulação ou estabelecimento de uma identidade única, indivisível e fixa, pois as identificações com outras culturas e/ou manifestações culturais ocorrem com tamanha velocidade e frequência que ultrapassam facilmente as fronteiras nacionais naturais. A tecnologização da informação, da mídia,

auxilia e é decisiva nessa expansão, criando janelas virtuais que desafiam tempo e espaço a todo o momento. A esse respeito Hall (1992, p.96) arremata afirmando que:

O ressurgimento do nacionalismo e de outras formas de particularismo no final do século XX, ao lado da globalização e a ela intimamente ligado, constitui, obviamente, uma reversão notável, uma virada bastante inesperada dos acontecimentos. Nada nas perspectivas iluministas modernizantes ou nas ideologias do Ocidente nem o liberalismo nem, na verdade, o marxismo, que, apesar de toda sua oposição ao liberalismo, também viu o capitalismo como agente involuntário da “modernidade” previa um tal resultado.

As afirmações do citado autor podem ser comprovadas ao vermos, no cinema ou na televisão, narrativas históricas nacionais que dão conta do passado heróico de um determinado povo ou nação. Cada vez mais a indústria do cinema e a indústria da televisão investem em produtos que ressaltam narrativas e discursos nacionalizantes, mostrando antigas conquistas coloniais e seus heróis nacionais como parte integrante de uma identidade nacional a qual todos não devem esquecer, e mais ainda, devem imitar. Em várias produções da indústria de Hollywood, documentários da BBC inglesa ou de telefilmes do Canal Plus francês, entre outros conglomerados midiáticos no mundo, são celebradas as audiências e bilheterias espetaculares, milionárias, quando refazem ou adaptam filmes e cânones literários que denotam os feitos das nações em épocas passadas. Nesse retorno ao passado, numa necessidade de identificação com o presente, as identidades nacionais produzem e representam novas manifestações nacionais, novas identidades culturais, que buscam no pertencimento nacional novas identificações. Denota-se um movimento que reforça o nacionalismo em detrimento de novas identificações, de representações globalizantes desterritorializadas.

Tal movimento, complexo e ambíguo, vai ao encontro da concepção de Bauman (2005, p. 35-37) que revela a busca dos indivíduos, nessa época líquido-moderna, por segurança em suas vidas cotidianas, pois estar em posição de “nem-um-nem-outro” gera desconforto e, em muitas das vezes, ansiedade. Em contraponto, “uma posição fixa dentro de uma infinidade de possibilidades também não é uma perspectiva atraente.” Os indivíduos se encontram em meio a um dilema existencial no qual adequar-se às mais variadas possibilidades ou estar-se preso a uma perspectiva fixa não é garantia de satisfação. Nesse sentido, o referido autor fala da crescente demanda por “comunidades guarda-roupa”, nas quais os indivíduos se comportam como se estivessem em um teatro,

identificando-se com representações passageiras e deixando-as de lado conforme a conveniência do dia-a-dia, pois as “comunidades guarda-roupa são reunidas enquanto dura o espetáculo e prontamente desfeitas quando os espectadores apanham seus casacos nos cabides.” Contudo, essa facilidade em trocar, capturar e desfazer-se de identidades diferentes e descartáveis, a multiplicidade de identidades e a facilidade de rompimento e de desengajamento, geram, ainda, incertezas e riscos, que continuam os mesmos, e são, apenas, distribuídos “juntos com a ansiedade que exalam, de modo diferente.” (BAUMAN, 2005, p. 38).

Além de fazer analogias à metáfora das comunidades guarda-roupa para explicar a multiplicidade das escolhas e a provisoriedade das mesmas, o autor sugere que, nesses tempos líquidos modernos, os indivíduos, assoberbados pelas responsabilidades e pelas diversas representações as quais estão expostos, como num supermercado, buscam se resguardar de algum tipo de exclusão. Homens e mulheres buscam na identificação o engajamento, mesmo que provisório, na tentativa de escapar de qualquer tipo de exclusão. O pavor de se sentirem excluídos da esfera da comunidade, mesmo que formada por instantes, acompanha os indivíduos em suas escolhas. Nessa busca desesperadora, homens e mulheres agarram qualquer identificação que lhes afaste o terror do abandono. Bauman (2005, p. 53-54) esclarece tal comportamento tecendo as seguintes considerações:

Não surpreende que para muitas pessoas a promessa fundamentalista de “renascer” num novo lar cordial e seguro, do tipo familiar, seja uma tentação à qual é difícil resistir. Poderiam ter preferido outra coisa à terapia fundamentalista – uma espécie de segurança que não exija apagar sua identidade e abdicar de sua liberdade de escolha –, mas essa segurança não está disponível. O “patriotismo constitucional” não é uma opção realista, ao passo que uma comunidade fundamentalista parece sedutoramente simples. É assim que eles vão imergir prontamente nesse calor, mesmo com a expectativa de depois terem de pagar por esse prazer. Afinal, não foram criados numa sociedade de cartões de crédito que elimina a distância entre a espera e o desejo?

As multidões espalhadas pelo mundo inteiro vivem essa mesma experiência angustiante da identificação, do medo da exclusão e da procura por segurança em identidades criadas nas circunstâncias globais, nas criações mercadológicas, nas instituições supra-nacionais, nas representações dos conglomerados midiáticos e assim por diante. No nosso mundo individualizado e competitivo, nesses tempos líquido-modernos, estamos sempre à busca de algo que nos conforte e nos apraza, mesmo que

na rapidez das escolhas feitas atentemos para o fato de que estamos sempre insatisfeitos. A mídia em geral nos fornece material bruto vasto para nos conformarmos com a nossa insatisfação, para inteligirmos menos face às circunstâncias dadas e para esquecermos as mesmas circunstâncias tão rápido quanto às apreendemos. Ao que tudo indica, a busca pela auto-identificação parece ser o ultimato dado as escolhas que temos que fazer, porém sem nenhuma garantia de sucesso. Para ilustrar essa parte de nossos questionamentos, que está longe de fornecer respostas conclusivas, posto que o debate está em cada um de nós, Bauman (2005, p.105) enseja que:

Se você deseja que eu ate os muitos fios que começamos a tecer, mas na maioria dos casos deixamos soltos, eu diria que a ambivalência que a maioria de nós experimenta a maior parte do tempo ao tentarmos responder à questão da nossa identidade é genuína. A confusão que isso causa em nossas mentes também é genuína. Não há receita infalível para resolver os problemas a que essa confusão nos conduz, e não há consertos rápidos nem formas livres de risco para lidar com tudo isso. Também diria que, apesar de tudo, teremos de nos confrontar vezes sem conta com a tarefa da “auto-identificação”, a qual tem pouco chance de ser concluída com sucesso e de modo plenamente satisfatório. É provável que fiquemos divididos entre o desejo de uma identidade de nosso gosto e a escolha de que, uma vez assumida essa identidade, possamos descobrir, como fez Peer Gynt, que não existe uma “ponte, se você tiver de bater em retirada”.

A formação de identidades estabelecidas nas práticas sociais e nas relações sociais responde ao afã das pessoas na busca de aceitação e não exclusão criadas nas circunstâncias dadas mundialmente. Ao nos depararmos com a realidade representacional do cotidiano, escolhemos nos identificar com o que nos parece mais “justo” ou “correto” diante das nossas relações interpessoais. Logo, nossas escolhas parecem ser as mais acertadas naquele determinado momento. Poder-se-ia dizer que estamos a todo instante situados em um grande supermercado de valores, crenças e identidades que podem ser adquiridos sem maiores constrangimentos, nos abastecendo e nos carregando de culturas e identificações, recriando, assim, sistemas outros de identificação. Se nos recriamos em novas identificações, postas nos supermercados culturais globais, estabelecemos uma relação dialética e contínua com outras identidades culturais que ultrapassam os limites fronteiriços e nos inserem em novos mundos que passam a ser nossos também. Como vimos anteriormente, os grandes conglomerados midiáticos são, em grande parte, responsáveis pela pulverização de novas culturas e identidades distintas de forma rápida e sistemática. Seja pela internet, pelo cinema ou televisão, seja pela mídia impressa, abastecemos-nos das mais variadas

culturas e identidades, adquirindo-as ou descartando-as tão rapidamente que parece, até, ser instintivo, mas essa é outra questão.

Como investigamos, nesse trabalho, questões ligadas ao processo tradutório, mais especificamente ao processo de adaptação, é mister evidenciar que as produções de adaptações recriam obras fonte, reescrevendo-as em consonância com o ambiente semiótico escolhido, sejam eles filmes, telefilmes, jogos eletrônicos, pinturas etc. Nesse ambiente semiótico distinto, a adaptação, processo tradutório intersemiótico, produz novas representações culturais, novas identidades, e, assim, releituras estabelecidas pelas e nas circunstâncias históricas e práticas sociais das comunidades, a depender das especificidades postas nas esferas locais ou/e globais. Logo, podemos inferir que as adaptações transformam e resignificam textos fonte produzindo novas identificações prontas a serem consumidas pelos leitores, espectadores ou telespectadores que, por sua vez, requalificam e reinscrevem novos significados. Venutti (2002) trabalha os conceitos de domesticação e estrangeirização em suas análises de traduções de textos estrangeiros como sendo parte de um processo escandaloso, logo negativo, em que as traduções são vistas como suspeitas desde o momento da escolha do texto a ser traduzido até sua produção, circulação e recepção. Para o autor, as traduções produzem novas identidades culturais domésticas que diferem das da obra traduzida, produzindo uma certa desconfiança. “A tradução com frequência é vista como suspeita porque, inevitavelmente, domestica textos estrangeiros, inscrevendo neles valores lingüísticos e culturais inteligíveis para comunidades domésticas específicas.” (VENUTI, 2002, p. 129). Ao considerar a tradução como fonte de escândalos, estabelece um caráter sempre negativo ao produto tradutório que, segundo o autor, produz “efeitos políticos e culturais a depender dos diferentes contextos institucionais e posições sociais.” Venuti (2002, p.131) coloca ainda que:

Ao mesmo tempo em que a tradução constrói uma representação doméstica para um texto ou cultura estrangeiros, ela também constrói um sujeito doméstico, uma posição de inteligibilidade que também é uma posição ideológica, informada pelos códigos e cânones, interesses e agendas de certos grupos domésticos. [...] A escolha calculada de um texto estrangeiro e da estratégia tradutória pode mudar ou consolidar cânones literários, paradigmas conceituais, metodologias de pesquisa, técnicas clínicas e práticas comerciais na cultura doméstica. Se os efeitos de uma tradução revelam-se conservadores ou transgressores vai depender fundamentalmente das estratégias discursivas desenvolvidas pelo tradutor, mas também de vários fatores envolvidos na sua recepção [...]

O passado histórico reescrito para os dias de hoje insere elementos que ressaltam aspectos do presente, como novas identidades e ideologias contemporâneas. Entendo que não devo levar em conta se há ou não aspectos negativos ou escandalosos na adaptação ao utilizar-se de estratégias julgadas suspeitas pelo referido autor, mas que tais estratégias fazem parte da recriação de um novo produto, que produz novas identidades e novos parâmetros que ultrapassam qualquer natureza reducionista ou negativista. Acredito que se considerarmos negativo ou escandaloso qualquer processo tradutório ao estabelecer novas identidades culturais, estaremos qualificando-o prematuramente, sem levar em conta que tal julgamento pressupõe uma ideologia que se contrapõe àquela exposta no produto da adaptação, no nosso caso o telefilme. Como vimos acima, a formação de identidades é parte de um processo ambíguo e complexo que ultrapassa os limites do negativo e positivo. As adaptações são mais um elemento nessa teia de representações e significados, cabendo aos analistas desvendarem os caminhos pelos quais passaram os tradutores, ao invés de julgá-los. Pois, se não de haver fatores positivos ou negativos/escandalosos nas traduções, na formação de identidades culturais, só o tempo, aliado às práticas sociais, será capaz de revelar.

## **2 – PONTO DE VISTA E IDEOLOGIA NA TELEVISÃO.**

Nossas reflexões passam para um segundo estágio da pesquisa que visa entender um pouco mais sobre o veículo utilizado para a produção, emissão e recepção do produto telefilme, fruto de uma adaptação. Para tanto, vamos enveredar pelo mundo da televisão, as estratégias utilizadas na produção de imagens, suas representações, ideologias e os pontos de vista usados para promover as idéias e os ideais produzidos nesse específico meio de comunicação de massa. Trataremos do mundo das representações imagéticas que oferece ao meio televisivo, numa relação íntima com o meio cinematográfico, uma infinidade de possibilidades artístico-culturais-ideológicas no desenvolvimento e na comercialização de seus projetos.

### **2.1 – A TELEVISÃO**

Nosso passeio pelo mundo televisivo nos leva a uma bifurcação conceitual sobre a importância desse meio de comunicação de massa, sua influência no cotidiano das pessoas e suas representações. Para muitos, a televisão é capaz de deturpar a “realidade” a favor de seus interesses de poder. Manipuladora e sugestiva, a TV está sempre a serviço de ideologias e culturas hegemônicas que desenvolvem projetos visando homogeneizar culturas. Para tantos, essa idéia negativista mascara e descarta o papel social da televisão e a ação/reação de consumidores ativos e conscientes de seus papéis sociais, capazes de julgar, a favor ou contra, os produtos desse meio de comunicação de massa. Contudo, ao positivarem em excesso os efeitos da TV, esquecem de conferir um caráter crítico a suas análises. Como veremos por intermédio de autores como Eco (1963), Thompson (1992), Wolton (1996), Bucci (2004), Machado (2005) e outros, faz-se necessário o desenvolvimento de uma análise mais clara e crítica do papel desempenhado pela televisão na centralidade da vida moderna. Nessas análises não deve faltar, aos olhos do analista, uma percepção mais apurada dos fatos e, sobretudo, dos contextos específicos nos quais se desenvolvem as mensagens instituídas pela mídia. Em nenhum momento deve-se deixar de levar em conta o papel central que a mídia eletrônica, no caso a TV, exerce nas vidas e no cotidiano dos indivíduos. Atualmente, poucos são os excluídos do acesso à TV, de sua programação e de seus efeitos, gerando uma massa de consumidores ávidos por informação, cultura e identificações. Nos lugares mais isolados da esfera global, encontraremos sempre um aparelho de TV ligado, levando seus indivíduos ao resto do mundo, mesmo onde não há rede de energia

elétrica, haverá um aparelho, a bateria, ligado. Podemos afirmar que tratamos de uma mídia extremamente poderosa e com um alcance jamais experimentado por outras mídias. Nesse sentido, é mister dar-lhe devida importância e acuidade nas análises, como atesta Machado (2005, p.12):

Na minha opinião, *a televisão é o que nós fizermos dela*. Nem ela, nem qualquer outro meio, estão predestinados a ser qualquer coisa fixa. Ao decidir o que vamos ver ou fazer na televisão, ao eleger experiências que vão merecer nossa atenção e o nosso esforço de interpretação, ao discutir, apoiar ou rejeitar determinadas políticas de comunicação, estamos, na verdade, contribuindo para a construção de um conceito e uma prática de televisão. O que esse meio é ou deixa de ser não é, portanto, uma questão indiferente às nossas atitudes com relação a ele. Nesse sentido, muitos discursos sobre televisão às vezes me parecem um tanto estacionários ou conformistas, pois negligenciam o potencial transformador que está implícito nas posturas que nós assumimos com relação a ela; e “nós”, aqui, abrange todos os envolvidos no processo: produtores, consumidores, críticos, formadores, etc.

As colocações feitas pelo citado autor nos insere num debate travado por Umberto Eco (2004) em seu livro *Apocalípticos e integrados*, coletânea de ensaios produzidos na década de sessenta, em que Eco evidencia posições divergentes em relação ao meio televisivo e suas implicações no mundo. Como o próprio nome já se auto-define e se conceitua, os apocalípticos expressam uma concepção extremamente negativa dos produtos televisivos e seus efeitos, e deixam de lado como tais produtos são consumidos e produzidos. Contrariamente, os integrados mascaram os produtos televisivos e seus efeitos ideológicos, deixando para trás qualquer concepção crítica, como veremos mais adiante, daí a importância do papel dos apocalípticos em denunciar a excessiva positividade ideológica dos integrados. Essa batalha teórica é bastante reveladora e de extrema importância para a tomada de posição no âmbito dos meios de comunicação de massa. A principal crítica aos apocalípticos denota a limitação de suas proposições, Eco (2004, p.19) afirma:

O que, ao contrário, se censura ao apocalíptico é o fato de jamais tentar, realmente, um estudo concreto dos produtos e das maneiras pelas quais são eles, na verdade, consumidos. O apocalíptico não só reduz os consumidores àquele fetiche indiferenciado que é o homem-massa, mas – enquanto o acusa de reduzir todo produto artístico, até o mais válido, a puro fetiche – reduz, ele próprio, a fetiche o produto de massa. E, ao invés de analisá-lo, caso por caso, para fazer dele emergirem as características estruturais, nega-o em bloco. Quando o analista trai então uma estranha propensão emotiva e manifesta um irresoluto complexo de amor-ódio – fazendo nascer a suspeita de que a primeira e mais ilustre vítima do produto de massa seja, justamente, o seu crítico virtuoso.

Eco faz uma crítica aos críticos que deixaram de lado uma visão política da cultura de massa em detrimento de uma concepção estético-aristocrática da cultura de massa. Aos analistas apocalípticos, o autor lembra que o homem não é mais o mesmo homem de outrora, ou aquele homem que querem idealizar, detentor de discernimento, potestador de uma cultura refinada em detrimento de um homem inserido numa cultura de massa, pois acabamos por estarmos todos no mesmo mundo, distantes espacialmente e temporalmente, mas no mesmo mundo mediado pelos meios de comunicação de massa. Tais críticos, e o referido autor evidencia McDonald, elegem uma estética de produto cultural posicionada em três níveis: *Alto, médio e baixo*<sup>5</sup>. Ao estabelecerem tal posição estética dos produtos culturais, desfavorecem os produtos televisivos em relação aos cânones literários e suas aristocráticas e contemplativas estéticas. Logo, o acesso aos produtos estéticos de alta complexidade não deveriam estar sendo reescritos e reelaborados para os meios de comunicação de massa ou, no mínimo, deveriam passar por uma análise rigorosa de suas produções. Assim, Eco (2004, p.38) questiona esses críticos e suas tomadas de posição nas quais...

[...] nasce a suspeita de que o crítico constantemente se inspire num modelo humano que, mesmo sem ele o saber, é classista: o modelo de um fidalgo renascentista, culto e meditativo a quem uma condição econômica permite cultivar com amorosa atenção, suas experiências interiores, preservando-as de fáceis comistões e garantido-lhes, ciosamente, a absoluta originalidade. Mas o homem de uma civilização de massa não é mais esse homem. Melhor ou pior, é outro, e outros deverão ser os seus caminhos de formação e salvação.

O autor ressalta a importância de conceber algumas das problemáticas propostas levando em consideração os aspectos industriais de uma cultura de massa, na qual os elementos por ela produzidos obedecem às leis da oferta e procura, leis regidas estabelecidas por grupos de poder econômico que ditam e obedecem a um complexo jogo de mercado. Como o próprio Eco (2004, p.49) esclarece alertando para o fato de que os produtos, sob o ponto de vista mercadológico, devem agradar ao cliente e não serem objetos de problemas advindos de seu consumo, pois o “freguês” precisa desejar o produto e ser persuadido ao consumo dos mesmos de forma a criar um recâmbio progressivo, isto é, o consumidor sempre consumirá mais e mais o produto quanto mais for induzido à compra do mesmo produto – o produto deve se requalificar e satisfazer as necessidades das pessoas num processo contínuo. Logo, segundo o autor, “as

---

<sup>5</sup> *high, middle e lowbrow*

características aculturais desses produtos, e a inevitável relação de persuasor para persuadido”. Ao enfatizar essa relação paternalista entre produtor e consumidor, base de qualquer atividade industrial, distingue apocalípticos e integrados e critica ambos em suas especificidades. E, assim, Eco (2004, p.49) expõe os erros de ambos:

O erro dos apologistas é afirmar que a multiplicidade dos produtos da indústria seja boa em si, segundo um ideal homeostase de livre mercado, e não deva submeter-se a uma crítica e a novas orientações.

O erro dos apocalípticos-aristocráticos é pensar que a cultura de massa seja radicalmente má, justamente por ser um fato industrial, e que hoje se possa ministrar uma cultura subtraída ao condicionamento industrial.

Diferentemente dos críticos que se posicionam a favor ou contra uma cultura de massa influenciada pelas leis de mercado, pelos apelos construídos numa relação industrial, o citado autor acredita que a questão não passa pelo maniqueísmo conceitual, pois em ambas as concepções existem indagações válidas e consistentes. Porém, o objeto de debate deve contemplar “o como” devemos agir em face de tais problemas na busca de uma cultura de massa que contemple as necessidades e anseios das pessoas e do mercado – anseios e necessidades que nascem numa relação dialética, não paternalista. Diante disso, Eco (2004, p. 50-51) destaca que o problema da cultura de massa reside na manipulação exercida pelos grandes grupos econômicos interessados somente nos lucros e não em possíveis perdas financeiras, e no interesse de “executores especializados” em oferecer produtos que vendam sempre mais. Isso tudo acontece sem a intervenção de homens de cultura na produção. Esses homens de cultura atuariam como negociadores de uma ação política na cultura de massa intervindo na sua produção, e, assim, formar-se-ia uma rede integrada crítica sobre a produção de produtos culturais de massa. O que se pretende é uma maior fiscalização nos meios de comunicação de massa e suas “obras” e, dessa forma, gerenciar criticamente os produtos. Aos que são contrários a essa idéia, o autor prefere uma atitude crítica, mesmo que individual, ao silêncio conformista e cúmplice, pois, para ele, a comunidade dos homens de cultura ainda constitui um grupo de pressão. Eco (2004, p.54) reforça sua análise:

A intervenção crítica pode, antes de mais nada, levar à correção da convicção implícita de que a cultura de massa seja a produção cultural para as massas (entendidas como subcidadãos), realizada por uma elite de produtores. Pode repropor o tema de uma cultura de massa como “uma cultura exercida por todos os cidadãos”. Embora isso não signifique que cultura de massa seja cultura produzida pelas massas;

não há forma de criação “coletiva” que não seja medida por personalidades mais dotadas, feitas intérpretes de uma sensibilidade da comunidade onde vivem. Logo, não se exclui a presença de um grupo culto de produtores e de uma massa de fruidores; só que a relação, de paternalista, passa a dialética: uns interpretam as exigências as instâncias dos outros.

Os questionamentos propostos por Eco vão ao encontro das análises feitas por certos teóricos que analisam os meios de comunicação de massa, em específico a televisão. Podemos começar identificando o papel da televisão nos dias de hoje ao começarmos uma nova era, a digital. Muitos vêm nos discursos proferidos pelos canais de emissão de programação perigos políticos que lhes são inerentes no que tange o uso ordinário da televisão. Os programas de televisão, desde seus *talkshows*, telefilmes, telenovelas, telejornalismo e etc., possuem a capacidade de produzir efeitos muito próximos do real, reproduzindo esse real e se utilizando dele para fazer ver e fazer crer no que se faz ver .

Bourdieu (1997, p.28) argumenta que o uso ordinário da TV pode desencadear sentimentos fortes e que seu modo de relatar os acontecimentos, incidentes, acidentes e variedades produzem efeitos, por vezes, negativos. Como exemplo, as mobilizações (ou desmobilizações) sociais implicadas dessa construção social da realidade. Para Bourdieu, a televisão deveria ser um instrumento de registro, mas torna-se um instrumento de criação da realidade, intervindo na existência social e política. Nesse sentido, construtora de um espaço real, a televisão se pretende dona de uma verdade que reflete e espelha práticas sociais e práticas discursivas próprias de um discurso aprisionado e não autônomo ligados sejam ao poder econômico, sejam ao poder político em vigência. Significa dizer que o discurso televisivo está intimamente relacionado a práticas sociais visando interesses comuns a grupos sociais em conformidade com as estruturas sociais postas e impostas pelos mesmos. Bourdieu (1997, p.54) afirma a esse respeito que a televisão...

[...] é um universo em que se tem a impressão de que os agentes sociais, tendo as aparências da importância, da liberdade, da autonomia, e mesmo por vezes uma aura extraordinária (basta ler os jornais de televisão), são marionetes de uma necessidade que é preciso descrever, de uma estrutura que é preciso tornar manifesta e trazer à luz.

Arlindo Machado (2005) nos faz questionar o efeito do discurso televisivo de forma a compreendermos que nem tudo que é produzido pela televisão é ruim ou bom. Longe dessa discussão maniqueísta, referenda suas análises em questões técnicas, de

produção e de recepção. Para Machado, muito se tem que discutir e refletir sobre o papel da televisão no mundo, e para isso nos faz lembrar nosso papel como sujeitos sociais ativos e responsáveis pelos nossos atos e produtos. Como foi colocado anteriormente, “a televisão é e será aquilo que nós fizermos dela. Nem ela, nem qualquer outro meio, estão predestinados a ser qualquer coisa fixa.” (MACHADO, 2005, p.12). Posicionando-se a favor do sujeito criador e assim responsável por suas ações, levanta um questionamento crucial na produção de discursos televisivos, a do sujeito emancipador e socialmente transformador, sujeito interpelado, contrapondo-se à definição de assujeitamento de Althusser, e assim responsabilizando todos que participam do processo discursivo: produtores, consumidores, críticos, formadores e etc. Aponta ainda que muitos dos discursos sobre televisão dão conta de uma visão conformista e um tanto estacionária, negligenciando seu “potencial transformador que está implícito nas posturas que nós assumimos com relação a ela.” (ibidem).

Dominique Wolton (1996), ao analisar a televisão como meio de comunicação de massa com ampla penetração social, desenvolve uma linha de raciocínio que corrobora com os postulados defendidos por Machado. Para ele a televisão padece de uma interpretação conciliadora por parte de vários teóricos, por vezes, definindo somente do ponto de vista da ideologia técnica e por vezes do ponto de vista da ideologia política. Compreende que ambas possuem particularidades, onde o técnico privilegia uma lógica voltada para o discurso modernista da sociedade, para a velocidade das informações e para um certo deslumbramento da informação. Portanto, é um tanto perigoso interpretar a sociedade e as relações sociais a partir do discurso determinista da adaptação. O político, entretanto, estaria mais voltado para uma reflexão da atuação da televisão como meio de comunicação de massa, revelando aí que o determinismo técnico deve estar de acordo com uma orientação política de desenvolvimento social vinculado a uma “utilidade social”. Nesse sentido, ambas estão ligadas de forma paradoxal, pois, para Wolton (1996, p.87)

[...] A ideologia tecnicista impõe uma representação das relações sociais, isto é, ela extrapola, a partir de um certo número de serviços oferecidos, uma reorganização das relações sociais, ou seja, das relações de poder. O mecanismo é idêntico, mas inverso, na ideologia política: partimos de um projeto social que não faz senão “utilizar” as possibilidades de um estoque de técnicas, mesmo que percebamos logo que a colocação em uso desse projeto depende das possibilidades técnicas!

Wolton (1996, p.125) também critica uma possível passividade do telespectador, de um possível sujeito assujeitado, ao receber as mensagens televisivas, pois para ele o grande público, como denomina aqueles que interagem com a televisão, recebe e concebe as mensagens de formas diferentes, contrariando assim o caráter massificador e standardista da televisão, tão defendido por uma sociedade de massa onde tudo se estandardiza (economia de massa, urbanização, saúde, educação, situações de trabalho). Outra crítica feita, refere-se a um poder maior destinado à televisão, investindo-a assim de um poder muito acima de sua capacidade e ignorando a capacidade de discernimento dos sujeitos atendidos/atingidos pelas mensagens. Argumenta ainda que:

O problema – e aí voltamos ao *status* do grande público numa sociedade e ao papel que nela desempenha a televisão – continua a ser o de descobrir até que ponto se deve fracionar esse grande público e a partir de que ponto esse fracionamento pode se tornar um fator de desigualdade social e cultural. (WOLTON, 1996, p.126)

A exemplo, as pesquisas de opinião pública sempre deixam a desejar quando tratam de uma sondagem de comportamentos sociais, como índices eleitorais, opiniões sobre personagens de telenovelas, ou como pensam os espectadores face à questões como homossexualismo na tv, corrupção ou ainda personagens de telenovelas “corruptos” aclamados. Nem sempre o “esperado” se confirma e, assim, despertam-se várias conjecturas complexas em relação à televisão que vão para além de seu poder massificador. Dessa forma, existe um poder de individualização do sujeito, que o leva a uma maior participação e colaboração com o aparato televisivo. Ainda em Wolton, encontra-se uma reflexão sobre o poder da individualização como “incontestavelmente, um poder de emancipação, mas cujo ponto de “não-retorno” é o risco de segmentação”. Nesse sentido, o autor classifica a televisão como sendo um meio democrático e ao mesmo tempo segmentado, fracionado para atingir diferentes gostos individuais e pequenas comunidades num mundo cada vez mais dividido, no que classifica de “massa folhada social”.

Quando tratamos do aspecto de um super-poder em moldar as relações e práticas sociais nas sociedades, poder atribuído à televisão por alguns críticos, é importante destacar que esse mesmo poder, incontestavelmente válido, não pode ser considerado como uma verdade única, poder inalienável e sem investidas da própria sociedade. A televisão, como importante e poderoso meio de comunicação de massa, é, antes de tudo,

reflexo, releituras e recriação das nossas próprias necessidades de identificação e de nossa cultura. Nesse caminho, Bucci (2004, p.24) atenta para o fato de que a televisão não cria processos, pois “aquilo que o telespectador vê na tela emerge não apenas da tela em si, mas também de algo que ele, telespectador, já estava demandando antes.” Apesar desse reconhecimento do poder do telespectador, o autor acredita que a tela de tv inscreve uma realidade através do olhar do telespectador, sujeito interpelado pelo olhar, fazendo com que a TV seja um lugar em si, lugar próprio, ou um não-lugar. Nesse sentido, em um tempo - sem passado ou futuro - e em um espaço próprio, o que é veiculado pela TV tem poder de verdade totalizante, numa acepção videológica ou ideológica de si mesma. Bucci (2004, p. 34-35) afirma ainda:

Assim é o lugar da TV: um lugar ubíquo, que a tudo abrange. Ao mesmo tempo, é um lugar que não está em lugar algum. No lugar em si da TV, um filme de publicidade se iguala, como verdade, a uma cena de guerra: o que permite à propaganda política interferir na guerra e o que reduz a guerra a um instrumento visual a serviço do proselitismo político.

De acordo com o citado autor, podemos inferir que os indivíduos são levados a crer que a verdade está no que é apresentado na TV, nas suas inserções e assertivas emitidas através de sua programação. As pessoas só acreditam no que vêem, pois a TV tem o poder de criar uma realidade de tal forma que o que não está visível não aconteceu. As interferências do Estado e do mercado, do poder político e econômico, ditam e camuflam o real pelo viés da tela ofuscante de nossos televisores. Logo, para o autor, estamos interpelados a sermos marionetes dessa realidade virtual sem tempo e lugar. Ora, tal concepção é válida no que concerne o poder da TV em transformar ficção em realidade, em tentar manipular os indivíduos, homens, mulheres e crianças em suas teias significativas, contudo, é duvidoso que esse mesmo poder ultrapasse o poder do telespectador de se indignar, de criticar, de julgar e de não aceitar tal realidade. Como vimos anteriormente, nem todos os indivíduos são tão manipuláveis assim, nem todos estão convencidos de que o que é apresentado pela TV é verdade, apesar da TV ser um lugar em si que apresenta imagens “verdade”. O poder de discernimento das pessoas é maior do que possamos imaginar, pois a relação de identificação com o real passa pelo reconhecimento crítico dos indivíduos ante ao imposto.

Ao questionarmos os efeitos imagéticos e a transformação da aparência do real em ficção e vice-versa, produzidos pela televisão para satisfazer anseios coletivos - inseridos aí anseios políticos e econômicos - podemos dizer que o real construído pelas

imagens nos remete a um mundo artificial/virtual, virtualidade bastante convincente nos pedindo aceitação ou negação. A esse respeito, Elizabeth Duarte (2006, p.28-29) conclui que é colocada ao dispor dos telespectadores uma gama variada de informações que mesclam, em suas narrativas, realidade e artificialidade. Para a autora, “há hoje na programação televisiva a evidente substituição de uma teologia da verdade e da mentira, do real e da ficção, pela da realidade e da artificialidade.” Nesse jogo representacional em que a TV está inserida, pode-se dizer que ainda construindo um mundo artificial, esse mesmo mundo apodera-se de elementos reais para se fazerem crer. Duarte (2006) ressalta que tudo isso gera uma grande confusão, própria do meio, e que se inserem nessa confusão interesses econômicos e sofisticadas operações de *marketing*. A autora conclui com uma advertência:

Embora muitos saibam que aquilo que é ouvido é uma configuração de mundo feita pelas linguagens, na qual mesmo as cores do mundo são reduzidas pelo cumprimento das ondas segundo escalas incapazes de «dizer» os matizes mais sutis do que nos rodeia, temos que admitir: o que vemos é bastante convincente.

Por isso é de se questionar: se a linguagem já havia roubado o acesso direto ao mundo natural, (ao real) -, hoje, perdida a natureza, a televisão oferece uma segunda natureza, uma segunda pele siliconada, vitaminada, construída no espaço de interação entre as diferentes mídias? Talvez o mundo artificial em que vivemos seja o verdadeiro, ainda que artificial. (DUARTE, 2006, p. 29)

As considerações da autora são extremamente importantes no que se refere ao jogo discursivo da televisão no mundo que trata de transformar em “sua verdade” os fatos reais na busca de identificação e, sobretudo, na busca de convencimento do telespectador. Ao relativizar o artificial em real e vice-versa, evidencia o efeito paradoxal do real e do artificial sobre as pessoas, efeitos existentes nos discursos televisivos e seus atributos na sociedade de massa, na vida cotidiana das pessoas e suas manifestações. Porém, não abre espaço, em suas análises, para o processo pelo qual passa o telespectador ao captar esse mundo artificial que, apesar de convincente, continua sendo uma representação do real e, portanto, uma (re)criação do real. O telespectador, como pudemos atestar anteriormente, não é um agente passivo diante das informações e imagens veiculadas pela TV. Logo, esse mundo artificial passa pelo crivo ativo dos indivíduos que podem julgá-lo próprio ou inapropriado, estando de acordo ou não com suas convicções, crenças e práticas sociais. Será que essa virtualidade “verdade” fará parte integrante da vida cotidiana dos telespectadores? Será que todos os telespectadores acreditam e reproduzem essa “verdade” como sendo suas “verdades”?

Essas são questões complexas e não há uma resposta que atinja globalmente a todos os indivíduos, mesmo em se tratando de discursos proferidos e veiculados por um meio de comunicação de massa poderoso como a televisão. Ao que tudo indica, os indivíduos são capazes de diferenciar, ante suas experiências próprias, o real do artificial, mesmo que sejam manipulados para um ponto ou outro. Muitas vezes, esse poder de decisão não é levado em consideração por alguns analistas, atribuindo maior poder ao discurso televisivo, mais do que ele pode ter.

Charaudeau (2001, p.16) em seu livro sobre o papel da televisão na guerra da Bósnia, intitulado *A televisão e a guerra. Deformação ou construção da realidade? O conflito na Bósnia.*<sup>6</sup>, reflete sobre as complexas teias significativas que envolvem o telespectador e as posições contraditórias em que se encontram os mesmos. Essas posições contraditórias do telespectador, segundo o autor, diz respeito ao papel dos mesmos ora como espectador do mundo e suas adversidades, ora como telespectador da televisão e seus discursos produtores de uma realidade. O telespectador se coloca ora dentro dos dramas do mundo, ora à distância de seu espetáculo, dividindo alegrias e tristezas e, ao mesmo tempo, julgando-as. A esse tipo de contradição, Charaudeau (2001, p.17) esclarece:

A esse tipo de contradição, deve-se aliar aquela que se produz entre um “eu” indivíduo consumindo a informação através de sua própria visão de mundo, suas próprias referências, seus próprios julgamentos, e um “eu” comunitário acreditando dividir as mesmas emoções e os mesmos pontos de vista que o resto do planeta. Assim, cada um acredita tanto que sua visão das coisas é justa e suas emoções legítimas, quanto, mais ainda, que as mesmas são partilhadas por outros, diga-se por um grande Outro que dá a essa visão a força da evidência. Daí os efeitos de julgamento coletivo e de rumor público que fazem com que cada um pense que o que diz tem valor de verdade.”<sup>7</sup>

Nesse sentido, o autor considera ser viável uma análise do papel da televisão no mundo da informação se levarmos em conta o relevante e indispensável poder de julgamento dos indivíduos diante do mundo artificial ou virtual proposto e veiculado pelos canais de televisão. Para o autor, se existe mesmo um poder de manipular por

---

<sup>6</sup> “La télévision et la guerre. Déformation ou construction de la réalité? Le conflit en Bosnie.

<sup>7</sup> “À ce type de contradiction, il faut ajouter celle qui se produit entre un moi individu consommant l’information à travers sa propre vision du monde, ses propres références, ses propres jugements, et un moi communautaire croyant partager les mêmes émotions et les mêmes point de vue que le reste de la planète. Ainsi, chacun croit non seulement que sa vision des choses est juste et ses émotions légitimes, mais en plus il pense que celles-ci sont partagées par d’autres, il faudrait dire par un grand Autre qui donne à cette vision la force de l’évidence. De là des effets de jugement collectif et de rumeur publique qui font que chacun pense que ce qu’il dit vaut pour ce qui est vrai.”

parte de televisão não devemos exagerá-lo, e aos que a analisam como um instrumento de dominação ideológica esclarece que “O que é essencial para a televisão é, antes de mais nada, não se deixar enganar por imaginários dominantes, do que passar uma explicação histórica satisfatória.”(CHARAUDEAU, 2001, p. 155).<sup>8</sup> Logo, a informação deve contemplar mais aos apelos da sociedade e às condições impostas pelo mercado do que manifestar maior interesse pelos ditames ideológicos calcados na historicidade de determinadas comunidades. É interessante perceber que ao determinar esse aspecto a-histórico da televisão, o autor faz referência ao caráter ambíguo que possui a TV ao procurar legitimar a informação. Charaudeau (2001, p.156) avalia finalmente que é importante levar em consideração que nesse jogo espetacular do real desempenhado pela TV, deve-se levar em consideração que é “ao termo de uma interação social entre o que se passa nos diferentes campos e domínios da prática social – nas quais os agentes interagem – que se constrói a *eventualização* do mundo social.”<sup>9</sup>

Apesar de parte dos críticos e analistas de televisão alertarem para a importância da interação ativa e crítica dos telespectadores, parece que, ainda assim, as políticas públicas e privadas voltadas para a imagem e, mais diretamente, para a televisão não são levadas muito em consideração. Podemos conferir tal questionamento através do que se tem produzido pelas TVs, abertas ou fechadas, públicas ou privadas, ao longo dos anos, o que posso chamar de uma panacéia enlouquecida em busca de audiência.

Baudrillard (2005) publicou um livro de artigos, por ele escritos na década de noventa, em que coloca sua perspectiva do chamado mundo virtual. Essa virtualidade, criada nas esferas da mídia em geral e, sobretudo, nas teias criadas pelos avanços tecnológicos, leia-se teia por redes internacionais e supra-nacionais integradas de comunicação, é o espaço atemporal e a-histórico ou um não-lugar, como vimos anteriormente, disposto a todos os indivíduos nas sociedades de massa. A crítica desenvolvida em seus artigos dá conta do que a televisão, em especial os telejornais, cria como informação “verdade” em seu espaço virtual. Trata de assuntos que foram divulgados importantes no panorama mundial e regional, no caso a França, e os questiona criticamente, com um certo grau de ironia e severidade. A virtualidade, para ele, nega o real, pois o real não existe mais, ou melhor, existe num real virtual. Segue

---

<sup>8</sup> “...ce qui est essentiel pour la télévision est bien d’avantage de ne pas se tromper sur ces imaginaires dominants que d’apporter une explication historique savante.” (CHARAUDEAU, 2001, p. 155)

<sup>9</sup> “au terme d’une interaction entre ce qui se passe dans les différents champs et domaines de la pratique sociale – dans lesquels les acteurs réagissent – que se construit l’événementialisation du monde social.”

suas indagações prevendo o que não é previsto pelos grandes conglomerados multinacionais e supra-nacionais, pela televisão, o poder crítico das massas arrebanhadas pela virtualidade de suas vidas. Esse poder crítico seria o grande desafio colocado às pessoas que vivem em mundo criado, virtualizado e midiaticizado, desafio sem garantias de “sucesso” ou de “fracasso”. Ao mesmo tempo, Baudrillard (2005, p. 141) põe todos em questão e desafia as culpas criadas nas ambíguas relações de poder exercidas pela mídia, em especial pela TV. Para o autor, todos estão passando por uma síndrome depressiva do poder, em especial a televisão, girando em torno de si mesma, não achando mais sentido no mundo exterior, produzindo informações, tentando dar-lhes sentido. Segue suas declarações:

[...] Por ter abusado do fato através das imagens, até se tornar suspeita de produzi-lo por inteiro, está virtualmente desconectada do mundo e involui no seu próprio universo como significante vazio de sentido, buscando desesperadamente uma ética, na falta de credibilidade, e um estatuto de moral, na falta de imaginação (uma vez mais, vale o mesmo para a classe política).

É aí que a televisão começa a corromper-se. Questionada por todos e incapaz de responder à interrogação fundamental que é, ao mesmo tempo, a principal acusação: que está acontecendo com as imagens e com o sentido destas, com o mito da informação e com a televisão que se exhibe, sem vergonha, por toda parte? E a sua responsabilidade nisso tudo? (BAUDRILLARD, 2005, p.142)

Nesses questionamentos, o autor evidencia o fato de haver uma incapacidade dos que fazem televisão em responder tais questões ou de fazer uma auto-avaliação de seus procedimentos, como numa roda-viva, numa circularidade viciosa do médium pelo médium. Daí a perda de credibilidade nas informações, dos fatos e das imagens apresentadas pelo meio, perdendo ao mesmo tempo a idéia do que faz e a imaginação do mundo real. Para Baudrillard (2005, p. 142), a consequência disso é a criação de uma linguagem voltada para a própria televisão, ou para “um público não identificado do qual só espera audiência”, o que acaba dando no mesmo.

Os apontamentos feitos até agora nos envolvem em questionamentos sobre o que vem sendo discutido, pelos intelectuais, sobre o papel das televisões públicas e privadas num mundo cada vez mais interconectado. Podemos inferir que tais questionamentos não são propriamente a base das análises feitas pelas políticas públicas voltadas para os meios de comunicação de massa, nem muito menos pelos agentes produtores e nem pela grande indústria da mídia. Meu propósito é o de levantar algumas considerações sobre este tema, pois nos insere no modo operante europeu da classe política nas

comunicações de massa e assim explica algumas das estratégias utilizadas na produção do telefilme que constitui o *corpus* de nosso trabalho. O telefilme “Le silence de la mer” foi produzido em meio tais discussões e intenções políticas e econômicas européias que ultrapassam as intenções do diretor e sua equipe, ou seja, intenções para além de questões meramente estéticas e artísticas.

A Europa, enquanto organização supra-nacional, possui leis para o audiovisual que visam a integração dos países da CEE em um único bloco econômico, político e cultural. As políticas são voltadas para a criação de uma rede integrada de TVs nacionais que destinem cotas para a difusão de uma programação que atenda aos anseios políticos, econômicos e culturais de todas as nações em conjunto, transformando-as em um bloco coeso culturalmente. A televisão européia, hoje, destina parte de seus investimentos para esse intento: reforçar uma política de cultura de massa antinacionalista em nome de uma integração européia. Essa idéia proliferou e ganhou sustentação em meio à classe política do pós-guerra e foi gradativamente sendo implantada nos países da Comunidade Econômica Européia. Wolton (1996, p.275) esclarece:

O nacionalismo é, provavelmente, a mancha negra da Europa. Ele, com efeito, não se impôs como necessidade categórica senão depois de duas guerras mundiais que, em menos de meio século, levaram à loucura o nacionalismo e mataram mais de cinquenta milhões de europeus. Foi para legitimar o nacionalismo, com o ódio e a recusa do outro que ele é capaz de engendrar, que os países da Europa inventaram esse princípio de cooperação com a CECA (Comunidade Européia do Carvão e do Aço), a partir de 1951, e depois o mercado comum em 1957. A absoluta necessidade de superar o nacionalismo foi, portanto, provavelmente, o único imperativo que conseguiu afinal dar nascimento à “Europa” do pós-guerra. Sem dúvida, as necessidades de reconstrução econômica, e depois a luta com a URSS e o comunismo também agiram nos anos de 1945 a 1965 fazendo avançar os valores da democracia ocidental, mas esses argumentos estavam em segundo lugar para R. Schuman, C. Audebert e Ch. De Gaulle, cuja obsessão era fazer cessar o ódio franco-alemão e, mais amplamente, superar o ódio nacionalista.

Apesar desse esforço político em efetivar ideais de uma Europa única, bloco maciço de cultura, economia e políticas, o projeto de uma televisão européia caminha sob duas contradições: a primeira de fazer uma TV como meio de comunicação que contemple a integração dos povos europeus e, por outro, fazê-la como meio de refletir as diferentes culturas. Para o autor, isso é praticamente impossível, pois ou se faz uma coisa ou outra, ao que diz: “Ou a televisão é mais um fator de integração social e

cultural, como quase sempre foi em todos os países do mundo, ou ela é um fator de expressão das diferenças” (WOLTON, 1996, p.280). Essa idéia complementar é idealista para o referido autor, pois ao tentar unir duas idéias antagônicas as separa ainda mais. Como promover uma integração européia a despeito das identidades culturais nacionais envolvidas? E vai mais além ao lembrar que não é em quarenta anos, nem com a influência das mídias que resolver-se-ão as contradições e antagonismos enraizados pela história cultural e social da Europa, pelo menos, dos últimos dois séculos.

Essa passagem nos é particularmente curiosa e esclarecedora, nos remetendo ao nosso propósito de análise do *corpus*, o telefilme “Le silence de la mer”. É preciso entender como se comportam as instituições políticas européias que possuem projetos voltados para a cultura e em especial para a televisão. Nossos apontamentos mostram que há um conflito generalizado quanto ao papel da televisão no mundo e em particular na Europa. Os tecnocratas da televisão e a indústria da mídia, bem como a classe política e seus interesses político-econômicos, demonstram certo afastamento das questões levantadas pelos teóricos e intelectuais. Nesse sentido, vivemos em um mundo cada vez mais diferente, mais plural, mais diversificado, onde a palavra de ordem é a diversidade cultural, mas, ao mesmo tempo, estamos envolvidos por discursos midiáticos que tentam nos unir em uma massa indivisível, em uma única identidade. Eis a grande contradição de todos os tempos, unir e separar. Wolton (1996, p.315) conclui:

Sim, a televisão perturba, excita, engana, fascina e cansa, mas ela é, hoje, parte da nossa antropologia, e a dificuldade que temos em pensar sobre ela ilustra bem a extraordinária ambivalência da imagem cotidiana numa sociedade ocidental que ao mesmo tempo a deseja, promove-a, mas não sabe o que fazer dela e dela desconfia.

## **2.2 – PONTO DE VISTA IDEOLÓGICO NO TELEFILME**

É salutar enfatizar que ao falarmos em telefilmes estritamente produzidos por técnicas próprias à televisão, estamos nos referindo a um produto que tem suas raízes técnicas nascidas no cinema, e, portanto, suas produções industriais de massa nos remetem ao mundo cinematográfico e sua linguagem. Obviamente, tais produções são influenciadas por essas técnicas filmográficas, impondo-lhes recursos próprios do discurso cinematográfico. Contudo, diferenciam-se quanto ao meio de difusão: filmes são destinados, em princípio, às salas de projeção e telefilmes às telas de aparelhos de

televisão. Apesar de haver certa distinção quanto ao aparato destinado à difusão dos produtos em questão, não há incongruência ao vermos filmes ou telefilmes<sup>10</sup> nas salas de cinema ou na televisão doméstica, pois ambos circulam livremente entre esses dois veículos de transmissão, TV e sala de cinema.

Vale ressaltar que ao falarmos em discurso cinematográfico, levamos em consideração que a produção de filmes para a televisão obedece às mesmas regras discursivas, com uma possibilidade maior ainda de penetração social, pois adentra aos lares de forma rápida, gratuita e, em breve, no Brasil todo, digitalizada. Tal penetração induz a uma identificação muito próxima da “realidade”, provocando uma semelhança ideal para aquele espectador.

Nesse caso, a imagem produzida no cinema/televisão, produtora de significados e representações, revela uma intencionalidade calcada em interesses particulares ou de grupos. Tais representações se dão a partir da construção de pontos de vista, próprios do desenvolvimento da narrativa fílmica e, assim, fabricam as paixões e os sentimentos na confecção da trama fílmica. Segundo Aumont (2006, p.156) o ponto de vista pode designar:

1. Um local, real ou imaginário, a partir do qual uma cena é olhada;
2. “o modo particular como uma questão pode ser considerada”;
3. Enfim, uma opinião, um sentimento com respeito a um fenômeno ou a um acontecimento.

É importante ressaltar que é a partir dos enquadramentos produzidos pela câmera e do auxílio indispensável da montagem que as formas simbólicas representativas se concretizam no filme/telefilme, construindo pontos de vista e discursos. É através das imagens produzidas e representadas que os discursos se estabelecem criando sentidos desenvolvidos numa relação dialética da qual todos participam: autor, diretor, espectador. Logo, o ponto de vista em um filme é condição principal para o desenvolvimento de um discurso. “O Cinema é um discurso e é ideológico” (XAVIER, 2005, p.132), capaz de criar representações para além da imaginação dos espectadores, pois estes são induzidos a repensar, a recriar e a reelaborar significados que por sua vez são dirigidos por interesses diversos. Ainda em Xavier (ibidem) :

---

<sup>10</sup> Faço tal distinção, filmes e telefilmes, pelo fato de que algumas das produções fílmicas são destinadas exclusivamente aos seus ambientes naturais, cinema e TV. Contudo, podemos apreciar ambos os produtos em seus ambientes não naturais, como vemos comprovadamente a todo instante.

“Em minha opinião, sem uma apresentação clara do ‘porque’ não se pode começar o trabalho num filme”. É impossível criar sem reconhecer os sentimentos e paixões em torno dos quais queremos especular – desculpe a expressão, sei que não é gentil, mas é profissionalmente e por definição exata. Dirigimos as paixões dos espectadores, mas usamos uma válvula de segurança, um pára-raios, e este é o *parti-pris*.

Essa direcionalidade, a que se refere Xavier, pretende a modificação ou manutenção do *status-quo* vigente, e assim denota a intencionalidade ideológica nas escolhas feitas pelo diretor do filme, sua equipe e as intenções da indústria cinematográfica e/ou televisiva as quais estão subordinados, seja por contrato ou por financiamentos milionários. Para o autor, mesmo quando um filme melodrama deixa de lado questões políticas latentes e questionamentos mais profundos relativos as relações e convivência humanas, em produções consideradas como “simples passatempo, sedativo e hipnótico”, está-se desenvolvendo um discurso em nome da tranquilidade, do “deixar as coisas como estão”. No mesmo sentido, Vanoye e Goliot-Lété (2006, p. 56) corroboram com a idéia de que:

O filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo ou sua recusa.(ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo

Tais escolhas, no caso específico da adaptação filmica, atualizam e/ou deslocam o tempo, espaço e identificações, e assim opera sobre um ponto de vista ideológico. Sobre essa questão os mesmos autores compreendem o ponto de vista sob três categorias: visual, narrativo e ideológico. Vanoye e Goliot-Lété (2006, p.51) explicitam que a categoria **visual** se insere na pergunta: De onde se vê aquilo que se vê? De onde é tomada a imagem? Onde está situada a câmera? ; a categoria **narrativa**: Quem conta a história? Do ponto de vista de quem é contada a história? Esse ponto de vista é detectável ou não? ; e a categoria **ideológica** remete a perguntas como: Qual é o ponto de vista, a opinião, o olhar do filme, do autor sobre os personagens, a história contada? Como se manifesta? Através desses questionamentos podemos detectar como o ponto de vista no filme/telefilme foi construído e assim identificarmos os discursos propostos, visíveis ou não. Ao detectarmos o ponto de

vista ideológico construído e constituído na produção de um filme/telefilme, podemos saber de que forma opera esse mesmo ponto de vista ideológico nas relações de poder. Vale ressaltar que essa separação dos pontos de vista em visual, narrativo e ideológico, serve ao um propósito metodológico e pedagógico. Isso posto, entendo que em uma análise sobre o ponto de vista, essas categorias funcionam de forma imbricada, pois uma auxilia a outra na construção de pontos de vista nos telefilmes.

### **2.2.1 – A IMAGEM CONSTRUTURA DE PONTOS DE VISTA E IDENTIFICAÇÃO.**

A imagem construída no âmbito cinematográfico e televisivo pode ser distinta no que tange à projeção. Como vimos anteriormente, uma destina-se à tela de cinema e a outra à tela de TV. Contudo, tal distinção não afeta substancialmente o produto em si, pois mesmo em se tratando de meios diferentes de difusão, a imagem continua sendo uma representação do real, construtora de ambientes verossímeis. Ao falarmos em representação do real, indicamos a possibilidade de, através das imagens, identificarmos-nos com o que estamos olhando e sentindo, tanto no cinema como em nossas casas diante do aparelho de TV. Nesse processo de identificação, de criação de emoções e de novos ambientes através dos produtos cinematográficos e televisivos, seja cinema ou aparelho de TV doméstico, não se pode descartar o papel ativo dos espectadores, participação individualizada e coletiva. Acredito que a diferença básica reside no fato de que as imagens projetadas na sala de cinema, escura e hermeticamente fechada, induzem a um sentimento de pertencimento e identificação individual e coletiva, partilhada na individualidade das pessoas espectadoras. Num sentido correlativo, a projeção das imagens de um telefilme na sala de nossas casas induz aos mesmos sentimentos e identificações, porém com um poder de socialização e interação bem maiores, tanto com o filme/telefilme quanto com os outros telespectadores.

Aumont (2007) classifica o processo de identificação pelo qual passa o espectador de cinema em primário e secundário. Para o autor, a identificação primária é relativa ao olhar do espectador de cinema, pois é ele quem tudo vê e a tudo participa, como se o filme fosse feito para o mesmo. Sujeito privilegiado assiste

ao filme identificando-se com os personagens e com as paisagens criadas e olhadas sob um ponto de vista único e central, o seu próprio. E o autor esclarece que...

[...] por mais que o espectador saiba – pois em um outro nível ele sempre sabe – que não é ele que assiste sem mediação a essa cena, que uma câmera a gravou preliminarmente para ele, obrigando-o de certa forma àquele lugar, que essa imagem plana e aquelas cores não são reais, mas um simulacro de duas dimensões inscrito quimicamente em uma película e projetado em uma tela, a identificação primária faz com que ele se identifique com o sujeito da visão, com o olho único da câmera que viu essa cena antes dele e organizou sua representação para ele, daquela maneira e desse ponto de vista privilegiado. (AUMONT, 2007, p.260)

A identificação secundária, segundo Aumont (2007, p.262-266) volta a atenção do espectador para as narrativas, e compara-o aos leitores de romances que se entrelaçam nas narrativas textuais. Para o autor, os indivíduos estão presos às narrativas, não há como negar, e tudo gira em torno do desejo em participar das narrativas propostas por livros e filmes. Considera que todos nós estamos sempre nos identificando com as histórias contadas por outros, num processo de identificação primordial em que toda e qualquer estória, ou narrativa, é um pouco a nossa própria história. Nesse processo de identificação com a narrativa fílmica, há certa carência por parte dos espectadores, uma falta de algo que busca suprir no desenvolvimento dos personagens e suas ações. Nisso consiste o poder das narrativas em prender o espectador diante das telas de cinema e televisão, como se houvesse uma fórmula condensadora e geral para todos os filmes. Aumont (2007, p.267) explica:

Não se trata de negar que um grande número de filmes – digamos, para simplificar, os mais rudimentares, os mais estereotipados, por exemplo, hoje, as novelas de televisão – funciona maciçamente de acordo com uma identificação bastante monolítica, regulada por um fenômeno de reconhecimento, por uma tipologia estereotipada dos personagens: o bom, o mau, o herói, o traidor, a vítima etc. É possível dizer, nesse caso, que a identificação com o personagem procede de uma identificação do (e com o) personagem como tipo. A eficácia dessa forma de identificação não deixa dúvida, sua perenidade e quase-universalidade são a prova disso: é porque o efeito dessa estereotipagem é reativar de maneira totalmente comprovada, em um nível ao mesmo tempo rudimentar e profundo, os afetos saídos diretamente das identificações com os papéis da situação edípica: identificação com o personagem portador de desejo contrariado, admiração pelo herói que representa o ideal do eu, temor diante de uma figura paterna etc.

Nesse sentido, a imagem projetada identifica-se e é identificada no/pelo espectador, criando sua própria razão de ser, sua própria identificação com o real. Ao assistirmos um filme/telefilme ou uma telenovela, encontramos nossos próprios “eus” representados nos personagens e narrativas num processo ambíguo, contínuo e dialético das representações. Isso explica o porquê de sentirmos raiva, piedade, alegria, enfim, de doarmos nossas emoções mais simples e complexas aos personagens criados pela televisão em seus telefilmes e novelas através dos anos. As narrativas passam a ter um caráter familiar em nossas vidas cotidianas, criando um ambiente só nosso e de todos. Os tipos representativos criados pela imagem participam das vidas das pessoas e podem servir de exemplos para as condutas e práticas sociais. Obviamente, não podemos deixar de levar em consideração o poder de decisão, de crítica e de julgamento dos espectadores face às representações imagéticas. O cotidiano retratado nos filmes/telefilmes e, por vezes, mostrado em suas modalidades mais perversas, encontra seu correspondente real nos sentimentos individuais e coletivos dos espectadores.

Podemos, então, dizer que a semelhança com o real produzido pelas imagens não acontece por mero acaso, sem nenhuma intencionalidade. A intencionalidade é latente, porém se é captável ou não, se atinge seu objetivo ou não, é uma outra questão. Ainda sobre este tema, é pertinente a observação feita por um dos maiores filósofos de nossos tempos, Gilles Deleuze (2007), sobre o uso dos clichês na imagem representativa nos filmes e na vida das pessoas. Para ele, o cotidiano das pessoas é formado por clichês, pois estamos sempre nos esquivando de situações desagradáveis, situações que contrariam a nossa própria percepção de mundo e que estão longe de ser o que pretendíamos fazer ou ter em nossas vidas. Os seres humanos socializados, indivíduos pensantes e ativos, estão sempre buscando esquivar-se ou escamotear o real, a realidade do dia-a-dia. Comportamo-nos de acordo com nossos gostos, nossas capacidades, nossa condição econômica, nossos pares. Quantas vezes mudamos os canais de TV buscando por algo que nos agrada, ou quantas vezes estamos diante dos horrores de nossa sociedade injusta e sanguinolenta e ficamos a nos deleitar com o sofrimento alheio ao nosso, ou mudamos imediatamente de emissora, numa tentativa de não participar e logo de não ser participe de tal situação. Estamos sempre buscando nas imagens representativas a nossa própria satisfação mórbida ou não. Porém, também possuímos um campo

protetor que nos faz esquivar de certas situações limites, um esquema que nos protege dos horrores, como diz Deleuze (2007, p. 31):

[...] Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. Notemos a este respeito que mesmo as metáforas são esquivas sensório-motoras, e nos inspiram algo a dizer quando já se sabe o que fazer: são esquemas particulares, de natureza afetiva. Ora, é isso um clichê. Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês.

No entanto, o citado autor revela que se os esquemas sensórios-motores quebrarem ou forem bloqueados, resta-nos apenas um outro tipo de imagem, uma pura, inteira e sem metáforas: uma imagem ótico-sonora. Nesse caso, as imagens fazem surgir a coisa em si, sem rodeios, em sua literalidade, os excessos de horror e de beleza injustificáveis, pois não busca mais justificativas no bem e no mal. Logo, as imagens mostram a vida como ela é, interrogam sobre como são as coisas, não numa relação de semelhança, mas numa relação com a realidade das coisas. Ainda sobre essa questão, Deleuze (2007, p.32) enfatiza que:

Por um lado a imagem está sempre caindo na condição de clichê: porque se insere em encadeamentos sensórios-motores, porque ela própria organiza ou induz seus encadeamentos, porque nunca percebemos tudo o que há na imagem, porque ela é feita para isto (para que não percebamos tudo, para que o clichê nos encubra a imagem...). Civilização da imagem? Na verdade uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem. Por outro lado, ao mesmo tempo, a imagem está sempre tentando atravessar o clichê, sair do clichê. Não se sabe até onde uma verdadeira imagem pode conduzir: a importância de se tornar visionário ou vidente. Não basta uma tomada de consciência ou uma mudança nos corações [...] Às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo o que não se vê na imagem, tudo o que foi dela subtraído para torná-la “interessante”. Mas, às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro.

Podemos, assim, perceber que as imagens propostas, criadas e representadas em filmes/telefilmes corroboram com o que vínhamos estabelecendo como imagem

representação. Ao mesmo tempo em que obedecem às condições criadas no cotidiano das pessoas, desvelando as relações e as práticas sociais, nossos gostos, incertezas e emoções, também camuflam e embotam essas mesmas condições, criando uma atmosfera fictível e pontos de vista no universo fílmico. Se nossas vidas são estabelecidas por clichês, também o é a representação imagética em filmes/telefilmes. A criação de pontos de vista ideológicos nos remete ao nosso próprio modo de ver as coisas, individual e coletivamente, e nos insere no mundo criado e representado conforme nossas escolhas, conforme nossos gostos e identificações inseridos em jogos discursivos e ideológicos.

Em uma análise mais voltada para os discursos e ideologias partícipes no jogo realidade, ficção e verdade, sob uma perspectiva da imagem eurocêntrica, Robert Stam e Ella Shohat (2006) percebem que a verdade instituída nas produções cinematográficas obedecem às circunstâncias e aos contextos inscritos na vida social e às suas implicações. Para os autores, a realidade ficcional estabelecida no discurso cinematográfico possui caráter de verdade, e assim trabalha para sê-lo - um discurso verdade - porque mantém vínculos com o cotidiano e com as auguras de um passado histórico situado socialmente. Suas análises se baseiam na noção de representação artística de Bakhtin na qual a consciência humana e a prática artística não têm contato direto com o “real”, pois tal contato se dá mediado pelas circunstâncias ideológicas estabelecidas ao nosso redor. Nesse sentido, Shohat & Stam (2006, p. 265) enfatizam, baseados em Bakhtin, que a arte representa discursos estabelecidos historicamente e socialmente e suas representações são sociais. Logo, os autores concluem que a questão não deve ser voltada para a “fidelidade a uma verdade ou realidade preexistente, mas a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas.” E continuam:

[...] Se em um determinado nível um filme se constitui através de uma prática mimética, e ele também é discurso, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente situados. Não basta dizer que a arte implica construção. Temos que perguntar: construção para quem? E em conjunção com quais ideologias e discursos? Dessa perspectiva, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético, mas político, uma delegação de vozes.(SHOHAT & STAM, 2006, p.265)

Esses apontamentos desenvolvidos até agora confirmam nossas ideias de que as representações nas imagens e os pontos de vista produzidos em filmes/telefilmes,

para se confirmarem como representações e obterem reconhecimento por parte dos espectadores, são produtos da própria estrutura nascida nas relações e práticas sociais. Dessas mesmas relações e práticas sociais, localizadas culturalmente, historicamente e ideologicamente, absorvem e tomam de empréstimo ou se apropriam de suas características fundamentais para se confirmarem como imagens verdade, e daí passarem a ser incorporadas, ajustadas, recriadas e identificadas pelos espectadores, no jogo dialético e contínuo das identificações.

### **2.2.2 - ESTRATÉGIAS TÉCNICAS CINEMATOGRAFICAS NA CONSTRUÇÃO DE PONTOS DE VISTA.**

Outra questão complementar ao que vimos até então, nos leva ao caminho das técnicas desenvolvidas na confecção de filmes/telefilmes para a realização de seus projetos. Mais que técnicas, podemos falar em estratégias técnicas discursivas e ideológicas que constituem e constroem pontos de vista nos produtos cinematográficos, como o uso da câmera, da montagem, do som e da música, do *close up*, *travellings*, iluminação, dos planos de fundo, do enquadramento e etc. Todos os tipos de recursos cinematográficos são utilizados com a finalidade de construir uma imagem, um discurso, que busquem identificação e mais ainda, aceitação pela maior parte possível de espectadores, pois nos acertos comerciais das grandes indústrias cinematográficas não se pode desperdiçar enormes cifras do precioso fio metal. Como vimos acima, as produções televisivas, e nesse rol, a produção de telefilmes obedece ao mesmo esquema comercial, não se diferenciando em muito da indústria de cinema.

Shohat & Stam (2006, p.302) evidenciam o uso da técnica na construção de um modelo discursivo e ideológico eurocêntrico de dominação ao qual fazem análises críticas envolvendo vários filmes e produções hollywoodianas “inocentes”. Os exemplos por eles utilizados nos servem de base para nossa análise, pois nos coloca no mundo das técnicas de cinema, dos estilos cinematográficos, das estruturas narrativas e das convenções do gênero. Para os autores, o discurso cinematográfico eurocêntrico pode estar não somente na construção dos personagens ou do enredo, mas também no uso da iluminação, do enquadramento, da música e na estrutura da *mise-en-scène*. Questões como a utilização do espaço e suas implicações nas relações de poder, no equilíbrio de discursos e ideologias dominantes, sempre foram usadas,

desde a pintura medieval, como forma de representar a classe dominante e o status social de nobres em desfavor dos camponeses. No cinema, as relações de poder são desveladas quando do uso de primeiros planos e planos de fundo, por elementos dentro e fora da tela, pelos silêncios e falas. Nesse sentido, os autores precisam que para se fazer uma análise com maior acuidade e desvendar os discursos e ideologias embutidos em um filme/telefilme devemos atentar para a posição dos personagens, dos objetos e de pontos espaciais diante do enquadramento, para as falas e expressões corporais, e para como tudo é registrado pela câmera e pelos olhares. Para entender melhor, Shohat & Stam (2006, p.303) elaboram algumas perguntas extremamente pertinentes:

[...] Para falar da “imagem” de um grupo social, precisamos formular perguntas específicas sobre as imagens. Quanto espaço eles ocupam dentro do quadro? Eles são vistos em *close-up* ou apenas em tomadas de longe? Com que frequência eles aparecem em comparação com os personagens euro-americanos e por quanto tempo? Eles são personagens ativos ou meramente decorativos? O espectador é encorajado a se identificar com o olhar de um ou outro tipo de personagem? Quais olhares são correspondidos e quais são ignorados? Como os posicionamentos dos personagens comunicam distância social ou diferença de status? Quem está na frente ou no centro? Como a linguagem corporal, a postura e a expressão facial comunicam hierarquias sociais, arrogância, servidão, ressentimento, orgulho? Qual comunidade é sentimentalizada? Há segregação estética através da qual um grupo é idealizado ou demonizado? A temporalidade e a subjetivação transmitem hierarquias sutis? Que homologias informam as representações artísticas e étnicas/políticas?

Uma análise crítica deve estar atenta às contradições entre os diferentes registros.

Tais indagações nos mostram o quanto rigorosa deve ser uma análise voltada para os discursos e ideologias impregnados em um filme. Os enquadramentos não são estratégias meramente estéticas, o posicionamento da câmera e seus *closes*, *zooms* e *travellings* aliado à montagem inscrevem pontos de vista que ultrapassam os limites da percepção visual dos espectadores, fazendo-lhes buscar, em seus registros históricos íntimos, em suas culturas, ideologias e crenças, a tão esperada e pretendida identificação. Devo enfatizar que todo o aparato técnico-cinematográfico se pretende formador e manipulador de pontos de vistas, contudo devemos atentar para o seguinte: para que haja uma construção de pontos de vista, a inclusão nesse aparato técnico de contextos sócio-históricos é condição *sine-qua-non* para que o espectador, através do aparato técnico, construa identificações.

Ismail Xavier (2003), em seu livro *O olhar e a cena*, trabalha as várias teorias de cinema voltadas para o aparato cinematográfico como dispositivo capaz de construir pontos de vista pelo viés imagético. A diegese inscrita nas imagens e sons propostos em filmes estabelecem uma relação representacional ambígua entre filme e espectador, na qual os elementos intrínsecos ao contexto sócio-histórico e o processos técnicos cinematográficos lhe são condição primordial para sua própria existência representacional e identificatória. O autor esclarece suas indagações ao fazer um paralelo entre duas teorias contemporâneas ligadas ao cinema clássico citando Eisenstein, Bazin, Jean-Louis Baudry e suas concepções. Ao procurar entender seus antecessores e suas teorias, Xavier (2003, p.46-48), no cerne da questão técnica para a construção de pontos de vista, distingue-os e os aproxima. Para o autor, em Eisenstein a imagem cinematográfica é de natureza plástica, não está inscrita como produção de um olhar, e a leitura de uma imagem cinematográfica passa pelos aspectos simbólicos, e devem ser lidos a partir de seus valores. Já em Bazin, a imagem é produto de um olhar, toda montagem é discurso e manipulação. O referido autor coloca que em ambos, um trabalhando sob a condição de imagem-signo e outro sob a condição de imagem-acontecimento, respectivamente, elaboram suas teses sob a falsa dicotomia entre verdade e mentira, na qual um enaltece a montagem como condição primordial na construção de discursos e o outro minimiza seus efeitos. Xavier (2003, p.47) reforça as contradições dessas teorias clássicas:

Numa visão mais atual, prestamos atenção especial ao que aproxima e não apenas ao que afasta o cinema-discurso de Eisenstein e o realismo existencial de Bazin: há em ambos, novamente, a atribuição de um poder de verdade e de um poder de mentira encarnados em determinados estilos. Para Eisenstein, há um estilo capaz de dizer o mundo social-histórico, colocando o cinema como potência maior no plano do conhecimento. Para Bazin, o cinema é uma espécie de “terceiro estado da criação” e existe um estilo autêntico, exclusivo, na captação da vivência humana em sua essencial abertura no tempo.

Para o autor, essas concepções teóricas auxiliam no entendimento de que o fazer cinema está sempre vinculado a um não mistério das ações humanas, à veracidade e/ou à mentira ficcionais, a um postulado de realidade. A técnica possui suas inclinações próprias, seus efeitos ideológicos e a mesma empurra o cinema industrial para seu ilusionismo e procura inserir o espectador nesse universo ficcional. Nesse sentido, Xavier (2003, p.49) faz referências ao que Baudry instaura como sendo a dificuldade primordial do cinema de vanguarda: vencer o que está disposto como real

pela técnica, pois existe um pecado original inscrito na técnica, que nasceu para cumprir outro destino. Isto é, a teorização clássica feita sobre a técnica não deixa alternativa, ao cinema dito “alternativo”, senão o de cumprir o que já fora estabelecido, o que já fora presumível ser o papel da técnica: o papel de objetivar na imagem estratégias de dominação da classe dominante. Tais questionamentos, feitos pelo autor, denotam o poder da indústria cinematográfica em trazer para seu universo o espectador e em tentar manipulá-lo. O cinema, para o autor, não deveria se prestar a tais imposições da técnica, mas é isso que vemos sendo feito pela grande indústria de cinema nos dias de hoje.

Dudley Andrew (1989), em seu livro *As principais teorias do cinema*, faz um panorama das principais teorias de cinema e promove um diálogo entre os principais teóricos de nossos tempos. No que tange a montagem, o autor dialoga com três teóricos cujas contribuições a uma teoria do cinema são inquestionáveis: Eisenstein, Bazin e Mitry. Na verdade, é sobre a ótica conceitual de Mitry que o referido autor posiciona a montagem de Eisenstein e de Bazin, posições antagônicas, como sendo um processo baseado exatamente na ênfase de uma situação real. Andrew (1989, p. 203) a esse respeito clarifica:

Mitry distancia-se de Bazin e se aproxima de Eisenstein quando apóia o que chama de “montagem reflexiva”. Aqui o cineasta, ao contar a sua história e respeitar o seu mundo, consegue construir outra linha de significado “ao lado” da narrativa. Pode estabelecer interdependências simbólicas entre objetos na história; pode jogar suas formas uma contra a outra; pode cortar o filme em resposta à iluminação ou ao movimento das imagens. Todos esses efeitos empurrarão o filme para a frente se tiverem uma base literal, isto é, se respeitarem a história e o mundo perceptivo que a história organiza.

Nesse âmbito, o autor evidencia a posição de Mitry a favor não tão somente de uma montagem reguladora da objetivação do real, mas passível também de uma subjetivação desse real natural criado pelos sujeitos. A naturalidade do real está na recriação dessa própria naturalidade, isto é, a naturalidade é parte de uma rede significativa criada pelos indivíduos. Aqui, o autor destaca a oposição conteudística entre Bazin e Mitry, na qual Bazin exagera ao atribuir, ao neo-realismo, uma proximidade maior com o sentido do mundo real. Mitry rebate afirmando que a realidade possui o sentido que nós mesmos damos, pois “todas as versões de

realidade são tentativas humanas de dar significado humano às incipientes percepções dos sentidos que encontramos.” (ANDREW, 1989, p. 204)

Outra questão de suma importância quanto ao trato técnico cinematográfico na construção de pontos de vista é a utilização dos sons e da música na construção da narrativa fílmica. Sabemos que o surgimento do cinema falado no início do século passado elevou o status dos filmes e suas apresentações despertaram maiores curiosidades e questionamentos sobre tão inovadora técnica. O som em um filme traduzia a importância da fala dos personagens e dava maior credibilidade ao que era revelado nas tramas fílmicas e suas narrativas, evidenciando um maior rigor nas suas produções. A música, que era utilizada nas projeções públicas desde os irmãos Lumière, ditava o ritmo que as narrativas tomavam, dando-lhes corpo e vida através das mãos de pianistas e/ou orquestras, tornando os sons utilizados parte integrante e de inquestionável importância na representação fílmica. O cinema sonoro passa a fazer parte, para sempre, das produções cinematográficas. Com a evolução das técnicas de sonorização dos filmes, podemos perceber também a evolução dos usos desses elementos insubstituíveis e complementares nas narrativas e seus desenvolvimentos. Contudo, o surgimento da sonorização gerou algumas controvérsias sobre seu uso e sobretudo quanto ao seu destino. Para alguns teóricos, o cinema falado e sonoro gerava uma representação realista da obra cinematográfica e assim perdia seu caráter artístico e ilusório, voltando-se para questões estéticas que impunham uma degenerescência do cinema, fazendo-lhe cópia do real a despeito dos gestos e da imagem. Para outros, entre tantos Bazin, achavam e consideram que o cinema deve sua importância de hoje à sonorização e que a verdadeira vocação da linguagem do cinema surge a partir dos efeitos produzidos pelos sons, chegando, alguns, a desmerecer o filmes mudos produzidos anteriormente. Assim, segundo Aumont (2007, p. 47), alguns teóricos consideravam que o cinema só obteve importância e só começou a partir do cinema falado, que “a partir de então, só devia abolir ao máximo tudo o que o separava de um reflexo perfeito do mundo real”. É bem verdade que a sonorização dos filmes possibilitou uma maior identificação dos espectadores como produto, contribuiu e contribui em muito para o desenvolvimento das narrativas e auxilia a imagem em sua tentativa de se estabelecer como verdadeira representação do real. Mas, como o próprio autor revela, se a imagem fílmica

possibilita a construção de um espaço semelhante ao real, o mesmo não acontece com o som.

[...] Dessa forma, nenhuma definição de um “campo sonoro” poderia calcar-se na do campo visual, nem que fosse apenas em virtude da dificuldade de imaginar o que poderia ser um fora do campo sonoro (ou seja, um som não perceptível, mas exigido pelos sons percebidos: isso quase não tem sentido). (AUMONT, 2007, p. 48-49)

O que podemos pretender é que a utilização do som e da música em filmes interage com a imagem na construção de uma representação da realidade calcada nos contextos sócio-históricos, ideológicos e culturais das sociedades. A música, em particular, potencializa as representações e as emoções colocando os espectadores em um nível emocional no qual as identificações com os personagens e com as narrativas filmicas se estabelecem criando significados.

A trilha sonora escolhida para um filme está condicionada, sobretudo no cinema clássico, ao referencial diegético<sup>11</sup> pertencente à narrativa escolhida por seus produtores. Não se trata apenas de um artifício meramente decorativo, podendo até sê-lo, mas é parte integrante da diegese construída na narrativa filmica.

Vanoye & Goliot-Lété (2006, p. 49-51) evidenciam a utilização dos sons como parte integrante da diegese e, apoiados em Michel Chion (1985)<sup>12</sup>, colocam três tipos de relações entre som e imagem para sua descrição e análise. O som *in* seria a própria fonte do som visível na tela, som sincrônico entre palavra, ruído ou música. O som *fora de campo* que não seria visível na imagem, seria o som diegético. E o som *off* que estaria situado em uma fonte invisível, em um outro tempo-espaço, a exemplo, o *voice-over*, uma conversa telefônica entre personagens e etc. Tais caracterizações dão conta dos usos implicados nos sons de um filme e que são capazes de formular questões sobre seus efeitos nas narrativas e nos espectadores. Para tanto, os autores evidenciam que devemos dar a mesma importância dispensada à imagem, ao som e à música de um filme. Os autores sugerem que para uma análise mais profícua no que tange o som podemos falar em ponto de escuta, e referendá-lo sob as mesmas circunstâncias do ponto de vista, ou pelo menos indagando sobre a origem dos sons e suas implicações objetivas e

<sup>11</sup> Diegese refere-se ao universo fictício do filme, parte integrante da história, do mundo e do contexto sugerido pelo filme

<sup>12</sup> Os autores basearam-se no livro de Chion, *Le son au cinéma*, Ed. de l’Etoile, 1985.

subjetivas. Vanoye & Goliot-Lété (2006, p.51) colocam a importância de formularmos as seguintes questões:

- De onde se ouve aquilo que se ouve? O ponto de escuta é coerente com o ponto de vista (visual)? Existe dissociação dos dois pontos?
- Quem ouve? Quem escuta? O espectador e o(s) personagens ouvem a mesma coisa?
- Distinguir os sons objetivos e os sons subjetivos.
- Detectar as dissociações entre pontos de vista e pontos de escuta (por exemplo, entre um ponto de vista exterior, objetivo, e ponto de escuta interior, subjetivo).

Inferindo sobre os usos da técnica cinematográfica e suas especificidades, podemos entender o porquê da utilização de determinados procedimentos e estratégias técnicas no fazer cinemático, na linguagem produzida pelos filmes e, sobretudo nos discursos e ideologias nelas inseridos. Podemos perceber a variedade de recursos estratégicos dispostos para a construção do produto filme e mais, podemos perceber seus efeitos, efeitos ideológicos, nos quais nossa análise está mais interessada. Encerro esta parte de nossas reflexões, mas não de modo definitivo, com uma citação de Jean-Louis Baudry (1983, p. 386) que acho extremamente pertinente diante do tema trabalhado:

A especificidade cinematográfica se refere, pois, a um trabalho, isto é, a um processo de transformação. O que importa é saber se o trabalho está à mostra, se o consumo do produto provoca um efeito de conhecimento; ou se ele é dissimulado e, neste caso, o consumo do produto será evidentemente acompanhado de uma mais-valia ideológica. No plano prático, coloca-se a questão dos procedimentos pelos quais o trabalho pode efetivamente tornar-se legível em sua inscrição. Estes procedimentos devem obrigatoriamente levar a técnica cinematográfica a intervir. Mas, por outro lado, e em relação à primeira questão, pode-se perguntar se os instrumentos (a base técnica) produzem efeitos ideológicos específicos e se tais efeitos são determinados pela ideologia dominante; nesse caso, a dissimulação da base técnica também provocará um efeito ideológico determinado. Sua inscrição, sua manifestação como tal, deveria, pelo contrário, produzir um efeito de conhecimento, ao mesmo tempo atualização do processo do trabalho, denúncia da ideologia e crítica do idealismo.

Outra questão relevante para a construção de pontos de vista nas produções cinematográficas é relacionada ao plano-ponto-de-vista. Tal concepção instaura os planos elaborados e concebidos para um filme como sendo condição de suma importância na realização das cenas e no conjunto das narrativas filmicas. É a partir dos planos-pontos-de-vista (PPVs) que os pontos de vista se desenvolvem e criam

uma relação de semelhança com o cotidiano e idéias pessoais e, acima de tudo, dão a noção de continuidade espacial e temporal, em muitos casos. Essa técnica é uma subdivisão do contracampo do olhar, elaborada por Edward Branigan (2005, p.251), em que divide os PPVs em seis elementos distribuídos em dois planos. Essa noção de planos na construção de pontos de vista e na narrativa fílmica é extremamente salutar no nosso caso, pois nos insere no mundo das identificações culturais e ideológicas produzidas nos filmes através da construção de pontos de vista, passando por questões técnicas de produção e realização. Branigan (2005, p.252) divide em dois planos o PPV, plano A e plano B:

Plano A: Ponto/Olhar

Elemento 1: PONTO – estabelecimento de um ponto no espaço.

Elemento 2: OLHAR – estabelecimento de um objeto (geralmente fora-de-campo) pelo olhar a partir do ponto.

Entre os planos A e B

Elemento 3: TRANSIÇÃO – continuidade temporal ou simultaneidade.

Plano B: Ponto/Objeto

Elemento 4: A PARTIR DO PONTO – a câmera se posiciona no ponto, ou muito perto dele, no espaço definido pelo elemento 1.

Elemento 5: OBJETO – o objeto do elemento 2 é revelado.

Planos A e B

Elemento 6: PERSONAGEM – o espaço/tempo dos elementos 1 a 5 são justificados, ou indicados, pela presença normal de um sujeito.

Todos esses elementos têm relações mútuas intrínsecas e necessitam uns dos outros para a realização e produção de pontos de vista. Por exemplo, no plano A, os elementos 1 e 2 determinam o posicionamento da câmera sobre um ponto e um objeto, respectivamente, onde o objeto é olhado através do ponto estabelecido para tanto. Podemos dizer que os elementos agem em consonância com o plano na observância de um personagem, humano ou não, que olha através da câmera um ponto ou objeto e é olhado pelo o objeto ao qual destina o olhar. O elemento 3 se refere à transição entre os espaços e tempos destinados ao filme e está intimamente ligado à continuidade temporal e à simultaneidade fílmicas.

Como podemos perceber, o autor trabalha o ponto de vista sob a perspectiva do personagem e seu campo de visão, e inclui também outros pontos de vista advindos do autor, narrador e espectador que participam do complexo jogo de pontos de vista criados no e pelo filme. Em artigo intitulado *O olhar embaciado de Miguilim: Mutum (2007, dir. Sandra Kogut)* e as estratégias cinematográficas de representação do narrador com onisciência seletiva.”, Marcel Silva (2008, p.6) organiza sua análise interagindo com

Branigan no tange a concepção de pontos de vista e esclarece a relação existente entre narrador onisciente da trama romanesca e obra adaptada para o cinema, e expõe os diferentes tipos de pontos de vista existentes para a concepção de um filme.

De acordo com Edward Branigan (1984, p. 01), o ponto de vista, enquanto categoria narratológica, deve ser entendido a partir de sua manifestação dentro de outras quatro categorias, em que congrega particularidades que devem ser nuançadas. Primeiramente, há o ponto de vista do *autor*, que se refere às opiniões particulares expressas por um escritor de livro ou diretor de filme, bem como suas questões ideológicas e político-partidárias. De maneira diversa, existe o ponto de vista do *narrador*, que é também comumente conhecido como foco narrativo ou focalização; nesse caso, está relacionado à voz narrativa, isto é, a quem conta a história e por qual perspectiva. Algumas vezes, o ponto de vista ideológico de autor e de narrador não são os mesmos, podendo ser, inclusive, estruturalmente conflitante.

O referido autor, tendo como base teórica Branigan (1984), evidencia o papel do personagem na construção de pontos de vista através do uso de planos-pontos-de-vista (PPV) e suas interfaces com os outros criadores de pontos de vista. O que Silva (2008) e Branigan (1984, 2005) postulam é a característica subjetiva ou a subjetivação da forma como uma história ou um personagem é percebido e criado por autores, espectadores narradores e personagens (estes intimamente ligados ao narrador). Nesse sentido, é a partir do conceito de subjetividade que tratamos o ponto de vista em um filme e sua apreensão que varia de acordo com as ideologias vigentes ou não. Silva (2008, p.6) completa:

Na teoria de subjetividade proposta por Branigan, sujeito e objeto são elementos integrantes da estrutura de representação, em que o sujeito é o produtor da narração enquanto processo de percepção do objeto, e este, por conseguinte, é o ponto de atração da atenção do sujeito; a separação entre sujeito e objeto, como argúi Branigan, é puramente teórica, e é no espaço entre ambos que se desenvolve o ponto de vista. Este seria, portanto, o conjunto de estratégias estilísticas (posicionamento de câmera, som, montagem, fotografia, construção de cena, etc.) criado para representar a subjetividade de um personagem.

Referindo-se ao caráter subjetivo na construção de pontos de vista e às maneiras de criá-los através dos componentes envolvidos da criação narrativa, seja autor, espectador, personagem/narrador, podemos organizar nossa análise a partir de um ponto de vista ideológico criado por circunstâncias da própria diegese filmica e sua relação com o mundo extra-diegético, aquele fora da ficção, da criação romanesca, da narratividade dramática, ou seja, o mundo dito real.

É nesse caminho que nossas análises rumam, identificando como a história é contada para um espectador contemporâneo, amalgamado ao um mundo globalizado que tenta unificar as diversidades e apagar as contradições existentes e inerentes ao convívio humano e às relações sociais. Quando tratamos do telefilme *O silêncio do mar* concebido e adaptado a partir de dois contos, *O silêncio do mar* e *Naquele dia*, escritos durante a ocupação nazista na França, percebemos que estamos analisando um produto escolhido para representar um momento histórico vivido pela humanidade e sempre presente na memória mundial. Para tanto, nossas análises enveredam para a construção de um ponto de vista ideológico que não está em acordo com aquele proposto nos contos, na narrativa folhetinesca da década de quarenta, e propõe um novo olhar sobre a história, para um olhar dos fatos históricos nos dias de hoje. Os interesses mercadológicos, ideológicos e políticos incrustados nas relações e nas práticas sociais podem interferir na produção de formas simbólicas que por sua vez agem diretamente na construção de pontos de vista e seus efeitos ideológicos. Nesse sentido, os pontos de vista produzidos nos e por filmes/telefilmes podem acarretar em novos sentidos e novas formas de perceber e produzir o mundo e seus aspectos históricos, que podem ou não estabelecer relações de poder assimétricas.

Na análise de nosso *corpus* poderemos exemplificar melhor como tais questionamentos, acerca do ponto de vista, são importantes, essenciais para entendermos como a história se refaz na história contada pelo telefilme e como o ponto de vista ideológico do telefilme se comporta, se está ou não está a serviço das relações de poder assimétricas.

### **3. A ADAPTAÇÃO DE *O SILÊNCIO DO MAR* E *NAQUELE DIA* PARA A TELEVISÃO - UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DO PONTO DE VISTA IDEOLÓGICO.**

#### **3.1. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.**

##### **3.1.1. CONSTITUIÇÃO DO *CORPUS*.**

O *corpus* da pesquisa é composto pelos contos “O silêncio do mar” e “Naquele dia” ambos pertencentes ao livro “O silêncio do mar” (escrito em 1941 e publicado em 1942) de Vercors, e do filme homônimo produzido para a televisão em 2004 com o mesmo título do livro e sob a direção de Pierre Boutron e adaptação de Anne Gafferri.

##### **3.1.1.1. O LIVRO DE CONTOS *O SILÊNCIO DO MAR*.**

O livro de contos intitulado *O silêncio do mar* traz em sua coletânea sete contos que foram escritos durante a ocupação nazista na França e distribuídos à população francesa como folhetins clandestinos. Escritos por Vercors, pseudônimo de Jean Bruller, os contos foram reeditados em 1951, com poucas modificações, dando origem à versão atual. No livro destacamos os contos *O silêncio do mar* e *Naquele dia*, adaptados para a televisão em 2004 e veiculados na programação europeia em 2005.

O livro de Vercors teve grande impacto nos anos subsequentes ao período da ocupação, em particular os contos em questão, pois tratam de um espaço no tempo histórico do mundo que todos queriam esquecer e, sobretudo, apaziguar as memórias dramáticas e traumáticas vividas. Nesse sentido, seus contos trazem a tona outra forma de ver e perceber as pessoas envolvidas nas tramas e nas teias da história narrada, tratando-as como vítimas de um poder autoritário e totalitário, isentando-as das responsabilidades das suas ações e dando-lhes uma roupagem humanista, digna de respeito e consideração.

### 3.1.1.2 – *O SILÊNCIO DO MAR.*

No conto *O silêncio do mar*, título que leva o nome do livro, temos a narração onisciente do personagem mais velho da trama, um francês sexagenário que vive com sua sobrinha em uma casa nos arredores de uma cidadezinha francesa próxima ao mar. É a partir dos olhos desse senhor que passamos a ver todo o ambiente no qual a narrativa se desenvolve, toda a trama e as características dos personagens envolvidos e como os mesmos se relacionam na trama. A casa dessa família é requisicionada pelo exercito alemão para a hospedagem de um capitão, Werner von Ebrennac, e este passa a morar com seus anfitriões. Seus anfitriões, tio e sobrinha, vivem modestamente e passam longas horas na sala menor da casa falando de coisas banais do cotidiano, onde se passa a maior parte da narrativa. Encontramos sempre os três personagens na saleta e a narrativa se desenvolve à noite, horário em que o capitão chega de seus afazeres. O clima na casa não é o dos melhores, pois os moradores da casa não estão conformados com a situação imposta pelas circunstâncias e nem com seu visitante “ilustre”. Contudo, os ânimos são, pouco a pouco, abrandados pelas longas palavras proferidas pelo capitão, em seus longos solilóquios.

Os outros personagens ouvem os discursos do capitão com certa distração atenta, velho e sobrinha fazem de conta que não existe ninguém a falar e, assim, deixam que o alemão fale sobre tudo um pouco. Em suas divagações, revela que está no exercito alemão por uma contingência da vida, pois havia prometido ao seu pai, em seu leito de morte, que seguiria a carreira militar, pois como se tratava de uma tradição de família, não poderia se furtar de tal compromisso. A todos os instantes dos longos solilóquios, o capitão deixa transparecer uma admiração incondicional para com o país invadido e seus cidadãos, sempre tem uma palavra de contentamento por estar ali, na França que tanto ama e respeita. Os outros personagens são levados pelas palavras amistosas e corteses de seu algoz e percebemos, através do olhar do narrador, que aos poucos tio e sobrinha são cooptados pelas lindas palavras e pela situação criada pelos questionamentos humanistas feitos. O capitão, sempre que chega à casa, dirige-se aos seus moradores com afeto e respeito, com polidez e refinamento, elogiando os grandes feitos do povo francês, seus escritores e filósofos. Dessa forma, conquista a simpatia de todos, uma simpatia velada, não revelada, descrita no silêncio interior dos personagens.

Aos poucos, somos inseridos nos pensamentos do narrador que, como tudo vê, sente forte simpatia e respeito por seu hóspede e revela, nos mínimos detalhes, a inquietação pela qual passa sua sobrinha. Tal inquietação é obra de um sentimento de amor que cresce no silêncio da personagem, descrita como silenciosa e calma, com aparente distância dos acontecimentos.

O sentimento de amor também é descrito, pouco a pouco, nas palavras do narrador em relação ao capitão, que sente uma profunda admiração pela moça enigmática e silenciosa. Ao descrever os sentimentos que envolvem o capitão e sua sobrinha, o faz através dos olhares trocados pelos mesmos e vistos por ele, narrador. Ao lermos o conto, percebemos claramente uma história de amor impossível, que cresce com o passar dos dias e é vitimado pelas circunstâncias impostas pela historicidade e pelas conveniências do tempo em que a ação se desenvolve. Nesses momentos, em que os sentimentos afloram, o capitão passa por longas horas de inquietação e dúvida sobre seu dever, como representante das forças nazistas. Seu destino está em questão.

O personagem nazista acredita estar a serviço de um propósito maior: unir culturalmente e economicamente as duas maiores nações européias. Contudo, suas intenções não condizem com as do III Reich. Descobertas as reais intenções de seus compatriotas, sente-se enganado e ludibriado em seu íntimo, pois nada do que está por vir condiz com suas expectativas. Ao final, revela a seus anfitriões suas incertezas e resolve partir para o “inferno”, longe daqueles com quem compartilhou suas esperanças de um mundo unido em uma só nação humanista. É com grande pesar que tio e sobrinha despedem-se do capitão, que julga não haver mais esperanças para a humanidade. Durante a despedida, cheia de carga dramática, a única palavra dita pela personagem da sobrinha é “adeus”.

### **3.1.1.3 –NAQUELE DIA.**

O conto *Naquele dia* traz em sua narrativa simples a história de um garoto que misteriosamente perde sua mãe e é deixado pelo pai aos cuidados de uma vizinha. A narrativa se segue em uma conversa entre pai e filho, na qual o personagem do pai tenta explicar o que acontecera com sua esposa. O conto traz as impressões do garoto sobre o fato ocorrido e é através de seu ponto de vista que a narrativa se constitui. Logo somos levados pelo garoto e pelo narrador a desvendar o que aconteceria. Encaminhamo-nos

pelas veredas do campo francês até um rochedo com vista para uma pequena cidade e suas casas e sua paisagem. O menino observara que sua mãe colocava sempre um vaso de gerânio na janela quando seu pai saía de casa, e dessa vez não era diferente. Na volta do passeio com seu pai, eles passam em frente de sua casa e o vaso de gerânio não está mais ali, e assim seguem para a casa da vizinha que os recebe com certa benevolência e espanto. O menino é entregue, chora muito e logo adormece. Seu pai havia partido sem destino conhecido. Sua mãe também sumira. Ouve, nesse ínterim, uma conversa entre a vizinha e outra mulher, ambas choravam penalizadas, não podia entender a causa de tanta comoção. Os comentários davam conta de uma viagem de trem, na qual seu pai encontraria sua mãe em uma cabine, não entende direito. Entretanto, ambos teriam sido descobertos, descobertos por quem? Não sabia. Jogava com um jogo de cubos ao ouvir a conversa, que para ele não faz muito sentido. Continua jogando a procura de uma peça em forma de olho. Chora sem parar e termina por encontrar o último cubo, um chapéu.

Nessa narrativa, o narrador se confunde com o garoto e vice-versa colocando em evidência a confusão mental da criança e sua incapacidade de entender o que estava acontecendo. É a partir do olhar da criança que entendemos o que poderia ter acontecido com seus pais. Onde antes poderíamos entender a trama como mais uma sobre traição e vingança, mais um caso passionai entre marido e mulher, percebemos, aos poucos, tratar-se da fuga de dois resistentes que, por infortúnio, são descobertos pelos nazistas.

#### **3.1.1.4 – O TELEFILME *O SILÊNCIO DO MAR*.**

O telefilme *O silêncio do mar*, adaptado dos contos *O silêncio do mar* e *Naquele dia*, foi filmado em 2004 em uma produção fraco-belga e difundido em larga escala pelas TV's francófonas em 2005, por ocasião dos festejos de sessenta anos do final da Segunda Guerra Mundial. O telefilme recebeu vários elogios por sua produção, sendo premiado em 2004 no Festival da Ficção de St. Tropez com os títulos de melhor telefilme unitário, melhor interpretação feminina e melhor música. Com a direção de Pierre Boutron, grande nome da cinematografia e dramaturgia televisiva europeia, e a adaptação de Anne Gjafferi, o telefilme traz em seu elenco os atores Thomas Jouannet como o capitão alemão Werner von Ebrennac, o consagrado ator francês Michel Galabru como Monsieur Larosière e a atriz Julie Delarme como Jane Larosière. Fruto da união de dois contos, a adaptação possui a mesma temática humanista e paradoxal na constituição e representação de seus personagens.

Os longos solilóquios são proferidos pelo capitão alemão enquanto seus anfitriões ouvem com atenção dissimulada. Aos poucos, os personagens de avô e neta, no telefilme o grau de parentesco é modificado, são impelidos a sentir certa admiração pelo hóspede nazista. A condição imposta pela tradição familiar do jovem capitão é vista, pelo mesmo, como uma obrigação, da qual não poderia furtar-se em cumpri-la. Nesse sentido, todos os discursos proferidos pelo oficial alemão são de ordem humanista e idealista, que não possuem bases sólidas na situação vivida por todos: a guerra entre povos culturalmente diferentes. Toda a complexidade relativa às relações humanas é posta nas palavras do personagem alemão e nas indagações do avô, M. Larosière, sobre o caráter e o comportamento de seu hóspede.

Nesse ínterim, o conto *Naquele dia* é colocado como pano de fundo da narrativa principal e evidencia as tentativas da Resistência francesa em aniquilar os inimigos e seus projetos totalitários. Os personagens transitam na trama fílmica de um conto para o outro. Os personagens de Jane e da família vizinha, mãe, pai e criança, são amigos íntimos e seus caminhos sempre se cruzam na narrativa fílmica. Neste caso, os personagens dos vizinhos de Jane, sobretudo a mulher, participam ativamente de reuniões da Resistência francesa e a personagem feminina coloca sempre um vaso de gerânio na janela para que o garotinho não entre em casa naqueles momentos. Na fusão dos dois contos podemos perceber que os contos se entrelaçam e fazem fluir uma vida no campo daqueles dias tão tristes. A vida cotidiana das pessoas parece não ser afetada pelos acontecimentos, ainda que vivessem nos subterrâneos silenciosos das armadilhas contra o exército alemão. Jane, personagem feminino principal, é professora de piano no lugarejo mais próximo de sua casa e possui alguns alunos regulares, dentre eles destaco a personagem de uma moça judia. Esse personagem é responsável pela inserção de famílias judias na narrativa fílmica que logo desapareceram “inexplicavelmente” ou sem maiores detalhes sobre a vida de tais pessoas e suas vidas.

O telefilme encerra sua narrativa com a partida do oficial alemão para os campos de batalha russos, onde a temperatura chega aos quarenta e cinco graus abaixo de zero. Jane despede-se de seu hóspede e as lágrimas demonstram o quanto era querido o invasor, a vida volta ao seu estado anterior. Contudo, algo havia se modificado no comportamento de Jane depois da partida. As últimas cenas dão conta de uma suposta reunião clandestina à qual Jane participa e coloca um vaso de gerânio na janela, código secreto utilizado pela vizinha e amiga desaparecida.

### 3.1.2. ANÁLISE DE DADOS

A pesquisa foi desenvolvida no intuito de analisar a adaptação de obras literárias para o sistema televisivo levando em consideração aspectos culturais e ideológicos partícipes no processo tradutório. Ela é, portanto, uma pesquisa de natureza analítico-descritiva.

Na elaboração do projeto de pesquisa, que deu origem a essa análise dissertativa, foi feita uma leitura apurada sobre o processo tradutório e suas implicações culturais e ideológicas servindo de base teórica para a consolidação das idéias propostas para uma análise da adaptação fílmica e seus percalços. Com o intuito de aprofundar o debate sobre a ideologia e a cultura no discurso midiático, leituras mais detalhadas em Charaudeau (2001), Kellner (2001), Bourdieu (1997) e outros filósofos da linguagem foram lidos. Em relação à difusão da mídia televisiva nas sociedades foram feitas algumas incursões nas considerações analíticas de Duarte (2006), Wolton (1996), Bucci (2004), Machado (2000) e outros.

Foram observadas as técnicas cinematográficas utilizadas na tradução do filme, analisando-se aspectos próprios à tradução. Por exemplo, que elementos típicos da linguagem cinematográfica foram utilizados para traduzir essas características para a televisão, fazendo-se assim uma análise mais apurada. Para isto foram lidas e aprofundadas as leituras em teóricos como Xavier (2003), Andrew (1989), Aumont (2006), Branigan (2005) e outros.

Quanto às análises feitas sobre o ponto de vista ideológico na narrativa fílmica foram utilizados os conceitos de ideologia e cultura calcados nas idéias de Thompsom (2007), Geertz (1989), Fairclough (1992), e outros especificados nas discussões feitas anteriormente. Para o embasamento teórico sobre questões como identidade, nacionalismo e memória, utilizo-me dos conceitos e discussões feitas pelos teóricos Baudrillard (2005), Seligman-Silva (2006), Bauman (2005), e outros.

### **3.2. LIVRO E FILME: UMA REFLEXÃO SOBRE O PONTO DE VISTA IDEOLÓGICO.**

#### **3.2.1- A OBRA ESCRITA E AS CONTROVÉRSIAS EM SUA RECEPÇÃO.**

A obra escrita por Vercors no início dos anos quarenta teve grande repercussão entre os intelectuais e leitores de sua época por conter em sua narrativa aspectos ideológicos humanistas que não estavam de acordo com os postulados aspirados naquele momento. A França era um país dominado militarmente pelo exército nazista, a ocupação chegava a quase noventa por cento de seu território, seus cidadãos eram tratados como seres inferiores aos arianos dominantes e seu governo provisório, o governo de Vichy, odiado por suas convicções colaboracionistas. Nesse contexto conflituoso, a obra de Vercors foi considerada como um apelo à colaboração ao governo e aos invasores alemães. Entretanto, o folhetim de contos distribuídos na clandestinidade das noites, nas edições de meia noite<sup>13</sup>, tinha o propósito de passar aos seus leitores uma forma de resistência apregoada por alguns intelectuais que não se sujeitavam aos ditames de seus algozes, mas também não acreditavam que os mesmos eram, em sua totalidade, maus em essência, abrindo, assim, uma discussão sobre os seres humanos obrigados a desempenhar papéis ditados por superiores, nem sempre condizentes com aspirações individuais. O que dizer de um soldado que obedece a ordens cegamente e que destrói seus “inimigos”, criados em circunstâncias políticas e ideológicas que favorecem aos anseios e aos interesses de seu país? Nesse sentido, diferentemente dos artistas e intelectuais conhecidamente colaboracionistas, como Drieu la Rochelle, Brasillach, Giono e Cocteau que aderiram ao regime nazista, Jean Bruler (Vercors) decide que é através da literatura e de sua arte silenciosa que deve resistir aos invasores. Sua atitude acaba por divergir de seus colegas Jean de Lescure, Prévost, René Char, André Malraux e Pierre Reverdy que haviam decidido participar ativamente da resistência calando suas canetas e suas criações. Riffaud (1999, p.88-89) esclarece tais aspectos históricos:

Encontramos de um lado escritores como Vercors, Mauriac, e mais amplamente aqueles que publicarão nas Edições de Meia Noite. Para estes, a luta era, primeiramente, espiritual e humanista; a dignidade humana e a permanência da cultura francesa constituem sua preocupação primeira.

---

<sup>13</sup> Éditions de minuit

A outra tendência reagrupa escritores favoráveis à violência e à luta armada: eles desejam criar uma literatura de combate. É o caso da revista *As cartas francesas*, de orientação comunista, de Kessel, Aragon ou Triolet, bem como Pierre Seghers com sua revista *Poesia 40, 41...*<sup>14</sup>

Podemos perceber que as formas escolhidas para agir contra as ações dos nazistas eram muitas e conflitantes, pois um grupo agia de forma silenciosa, utilizando-se da palavra escrita, e o outro preferia a luta armada. A luta armada ou a Resistência armada na França teve seu início no final do ano de 1941, de forma fraca e desordenada, e intensificou-se no ano de 1943 até o final da Segunda Guerra Mundial em 1945 com a chegada dos aliados e das tropas lideradas por Charles de Gaulle.

O livro de contos de Vercors, então iniciante na arte de escrever, não obteve grande êxito na época de sua distribuição, pois foi incompreendido e muito criticado por construir personagens não condizentes com o momento vivido pela França e seus cidadãos. Logo foi taxado de colaboracionista e seu conto *O silêncio do mar* considerado como literatura a serviço do exército nazista. Contudo, nos anos seguintes ao final da guerra, o próprio autor retrucou qualquer tentativa de ligá-lo ao movimento colaboracionista e explicou que seu principal conto estaria de acordo com seus ideais humanistas e que a construção dos personagens fictícios tinha inspiração em pessoas que havia conhecido no período anterior à guerra e que contribuíam para uma visão mais humana dos indivíduos independente de suas nacionalidades. Ainda assim foi duramente criticado pelos intelectuais que atribuíam caráter inverossímil aos seus personagens, a exemplo as declarações de Arthur Koestler (1943) em *Chegada e Partida*<sup>15</sup> de 1943 em que critica veementemente o fato de não entender o valor alegórico do conto de Vercors posto que “desde 1942 os judeus eram assassinados e que

---

<sup>14</sup> On trouve d'une part les écrivains comme Vercors, Mauriac, et plus généralement ceux qui publieront aux Éditions de Minuit. Pour eux la lutte a d'abord été spirituelle et humaniste; la dignité humaine et la permanence de la culture française constituent leur première préoccupation.

L'autre tendance regroupe des écrivains favorables à la violence et à la lutte armée: ils souhaitent créer une littérature de combat. C'est le cas de la revue *Les lettres françaises*, d'obédience communiste, de Kessel, Aragon ou Triolet, de même que Pierre Seghers avec sa revue *Poesie 40, 41...*

Encontramos de um lado escritores como Vercors, Mauriac, e mais amplamente aqueles que publicarão nas Edições de Meia Noite. Para estes, a luta era, primeiramente, espiritual e humanista; a dignidade humana e a permanência da cultura francesa constituem sua preocupação primeira.

A outra tendência reagrupa escritores favoráveis à violência e à luta armada: eles desejam criar uma literatura de combate. É o caso da revista *As cartas francesas*, de orientação comunista, de Kessel, Aragon ou Triolet, bem como Pierre Seghers com sua revista *Poesia 40, 41...*

<sup>15</sup> *Arrival and Departure*. Fragmento de um ensaio publicado em novembro de 1943 na Tribuna. Título original do ensaio “O catarro francês”. Chartlot, 1946, p.36-37, Arthur Koestler. Fonte: Riffaud, texto 6, p. 114.

os campos de batalha do mundo inteiro estavam cobertos de cadáveres.”<sup>16</sup> (apud RIFFAUD, 1999, p. 90)

Jean-Paul Sartre (apud RIFFAUD, 1999, p. 80-82) coloca em evidência a época em que o livro foi escrito, no ano de 1941, e deixa claro que o efeito causado nas pessoas desse ano não era o mesmo que nas pessoas de 1943, pois o momento histórico fora outro, a situação e as relações sociais haviam sido modificadas nos anos seguintes. Lembra que no início do ano de 1941 os franceses ainda estavam em choque com a invasão, a derrota e a submissão do governo francês. Esse povo dominado misturava-se ao seu invasor nos afazeres cotidianos a pelo menos um ano e meio. Nesse ínterim, o invasor era considerado mais uma vítima de um poder totalitário e de uma ideologia à qual não podia se furtar em defender. É nesse contexto que o livro de Vercors é concebido, editado e distribuído. Sartre (1948) em resposta a Kœstler (1943) num texto recolhido de 1948 (apud RIFFAUD, 1999, p.115) coloca ainda que:

Quando o inimigo é separado de você por uma barreira de fogo, você deve julgá-lo em bloco, como a encarnação do mau: toda guerra é maniqueísta. Logo é compreensível que os jornais da Inglaterra não percam tempo em distinguir o joio do trigo no exército alemão. Mas, ao contrário, as populações vencidas e ocupadas, misturadas aos seus vencedores reaprendem, por hábito, pelos efeitos de uma propaganda hábil, a considerá-los como homens. Homens bons ou maus; bons e maus respectivamente.<sup>17</sup>

A reflexão atenta de Sartre nos mostra como agiam os indivíduos em 1941, período anterior às atrocidades cometidas pelos alemães em território francês nos anos seguintes. Pois é a partir de 1942 que as investidas contra os judeus e os resistentes começam a mostrar a real face, devastadora e impiedosa, dos propósitos nazistas. Podemos, assim, entender como se deu tal investida e como o autor analisa a obra de Vercors:

Uma obra que lhes tivesse apresentado soldados alemães, em 41, como ogros, teria feito rir e, assim, perdido sua finalidade. Desde o fim de 42, *O silêncio do mar* havia perdido sua eficácia: a guerra havia recomeçado em nosso território: de um lado, propaganda clandestina, sabotagens, descarrilamentos, atentados; de outro, contra-ataque, deportações, encarceramentos, torturas, execuções de sequestrados.

<sup>16</sup> “dès 1942 des juifs étaient assassinés et que les champs de bataille du monde entier étaient couverts de cadavres.”<sup>16</sup> (apud RIFFAUD, 1999, p. 90)

<sup>17</sup> Quand l’ennemi est séparé de vous par une barrière de feu, vous devez le juger en bloc comme l’incarnation du mal: toute guerre et un manichéisme. Il est donc compréhensible que les journaux d’Angleterre ne perdissent pas leur temps à distinguer le bon grain de l’ivraie dans l’armée allemande. Mais, inversement, les populations vaincues et occupées, mélangées à leurs vainqueurs, réapprennent, par l’accoutumance, par les effets d’une propagande habile, à les considérer comme des hommes. Des hommes bons ou mauvais; bons et mauvais à la fois.

Uma barreira de fogo invisível separava novamente os alemães dos franceses; nós não queríamos mais saber se os alemães, que arrancavam os olhos e as unhas de nossos amigos, eram cúmplices ou vítimas do nazismo; frente a eles não era suficiente guardar um silêncio altivo, eles não teriam tolerado todavia: a essa faceta da guerra, teríamos que estar com ou contra eles; em meio a bombardeios e a massacres, a vilas queimadas, a deportações, o livro de Vercors parecia um idílio: ele havia perdido seu público. (RIFFAUD, 1999, p.115).<sup>18</sup>

Sartre (1948) ainda evidencia a importância da obra para aquele leitor de 1941, mas deixa claro que uma obra de circunstância deveria ser lida no momento em que fosse escrita, no espaço e tempo a que se referia, pois correria o risco de acontecer o que aconteceu com o conto de Vercors, ser rechaçado pelas populações e críticos do pós-guerra. É importante notar que as considerações feitas por Sartre nos mostram certa descrença para com as obras de circunstância e, sobretudo com os contos de Vercors. Ao referir-se à obra *O silêncio do mar* credita ao tempo de sua circulação o sucesso e infortúnio na recepção. Acreditando estar sendo coerente com suas proposições, não imaginava que a obra acabaria por ser uma das mais lidas e estudadas nos dias de hoje, a ponto de ter uma adaptação filmada em 1949 com direção de Jean-Pierre Melville, uma adaptação para o teatro feita pelo próprio Vercors em 1979 e em 2004 outra adaptação televisiva feita por Butron e Giafferi. Vale ainda ressaltar que após várias críticas quanto ao conteúdo humanista da obra, o próprio autor viu-se na obrigação de redimensionar suas posições no conto *O silêncio do mar* colocando em evidência o ponto de vista do personagem do avô através de seus questionamentos mais íntimos sobre a conduta de seu hóspede e suas idéias humanistas. Riffaud (1999, p.91) ressalta:

Vercors foi levado a corrigir seu texto. Logo após o debate nascido durante a guerra, na sua versão definitiva de 1951, Vercors acrescenta a reflexão do narrador sobre a submissão do oficial: « Eu pensava: «Dessa forma ele se submete. Eis então tudo o que eles sabem fazer. Eles todos se submetem. Mesmo este homem»(p.50). Na versão que ele adaptou para o teatro em 1979, algumas respostas explicitam

---

<sup>18</sup> Une œuvre qui leur eût présenté les soldats allemands en 41 comme des ogres eût fait rire et manqué son but. Dès la fin de 42, *Le silence de la mer* avait perdu son efficace: c'est que la guerre recommençait sur notre territoire: d'un côté, propagande clandestine, sabotages, déraillements, attentats; de l'autre, couvre-feu, déportations, emprisonnements, tortures, exécutions d'otages. Une invisible barrière de feu séparait à nouveau les Allemands des Français; nous ne voulions plus savoir si les Allemands qui arrachaient les yeux et les ongles à nos amis étaient des complices ou des victimes du nazisme; en face d'eux il ne suffisait plus de garder un silence hautain, ils ne l'eussent pas toléré d'ailleurs: à ce tournant de la guerre, il fallait être avec eux ou contre eux; au milieu des bombardements et des massacres, des villages brûlés, des deportations, le roman de Vercors semblait une idylle: il avait perdu son public. (RIFFAUD, 1999, p.115)

certos pontos, e no final o tio saca uma arma na frente de sua sobrinha, referência ao combate armado da Resistência.<sup>19</sup>

Logo, podemos entender o quanto foram importantes os debates acerca de sua obra e o impacto criado por seus personagens naquela época. Marcados pelo fim de uma guerra traumatizante, intelectuais e críticos debateram os possíveis aspectos ideológicos e culturais de uma obra tão controversa, e assim puderam fomentar uma reparação, uma readequação da obra por parte do autor.

Essa breve explanação nos serve de base para as discussões vindouras de nossa pesquisa, pois nos insere no mundo no qual o livro de contos foi escrito e, sobretudo nos mostra como foi sua recepção naqueles tempos. Além disso, as colocações anteriores nos mostram um pouco das discussões feitas pelos críticos e intelectuais que defendiam posições culturais e ideológicas na época da guerra e posterior a ela. As posições defendidas pelos autores são extremamente fortes e requalificam a obra de Vercors posicionando-a num patamar ideológico e cultural que não condiz com aqueles postulados pela grande maioria de seus pares. Tais indagações e postulados defendiam a cultura francesa acima de toda e qualquer submissão estrangeira, enalteciam a liberdade e autonomia de uma nação e de seu povo que submetido às atrocidades alemãs devia, no mínimo, encontrar maneiras de libertar-se a qualquer custo. As promessas de liberdade por meio da luta armada, disseminadas pela Resistência – organizada a partir de 1942 – produziam efeitos positivos na população, por conseguinte, nos intelectuais que viviam na França durante a ocupação e naqueles que estavam no exílio. A obra de Vercors, obviamente, não ditava regras para uma resistência clara e armada, não destacava os anseios de liberdade de seu povo e nem mostrava o caminho da libertação, mas, contrariava a todos ao defender um possível amor entre inimigos que, apesar de sê-los, eram, acima de tudo, indivíduos marcados pelos ditames de uma política totalitária e racista. É nesse sentido que os contos de Vercors são marcados pelo seu humanismo ingênuo e pacifista. O silêncio, para o autor, era a forma mais eficaz, naquele momento, de resistir a todo tipo de invasão e opressão causados por seus “inimigos”, seus adversários do momento.

---

<sup>19</sup> Vercors a été amené à amender son texte. À la suite du débat né pendant la guerre, dans sa version définitive de 1951, Vercors ajoute la réflexion du narrateur sur la soumission de l’officier: «je pensai: « Ainsi il se soumet. Voilà donc tout ce qu’ils savent faire. Ils se soumettent tous. Même cet homme-là» (p.50). Dans la version qu’il adapte pour le théâtre en 1979, des répliques permettent d’expliciter certains points, et à la fin l’oncle sort une arme devant sa nièce, allusion au combat armé de la Résistance.

Podemos atentar para o fato de que Vercors postulou um mundo melhor sem violência ou revides que utilizassem as mesmas armas de seus antagonistas. Contudo, as armas ideológicas, como a propaganda ideológica, e de fogo utilizadas por seus invasores eram muito mais poderosas que sua tênue e sublime intenção. Ainda restaria, para a humanidade, escapatória em tempos tão adversos? Parece que para o autor, em sua obra, a resposta é positiva apesar de que nos anos seguintes à rendição alemã, o próprio autor tenha tomado a decisão de corrigir seu conto *O silêncio do mar* e inserir, simbolicamente, a luta armada em sua adaptação para o teatro.

Percebemos, assim, que os aspectos ideológicos mudam conforme a obra passa pelo tempo, pelo crivo de seus interlocutores temporais, deixando marcas diferentes e formas simbólicas que adequam-se ao tempo e ao momento da obra. Nesse sentido, podemos afirmar que a adaptação televisiva, produzida em 2004 e parte de nosso *corpus*, produz efeitos díspares daqueles apreciados ou detestados e criticados, por tantos, em épocas passadas. Como Sartre (1948) havia dito: Parece que as bananas são mais saborosas ao serem colhidas: as obras do espírito, paralelamente, devem ser consumidas no lugar e na hora”<sup>20</sup> (apud RIFFAUD, 1999, p.116).

Ressalto que as críticas mais ferrenhas ou que tiveram mais destaque são destinadas ao conto *O silêncio do mar*, e que o conto *Naquele dia* não foi, por parte dos críticos e intelectuais, vitimado pelo olhar minucioso daqueles que faziam parte do mundo intelectualizado da época.

Estabelecendo uma relação entre obra escrita e sua recepção, a obra televisiva adaptada e a época em que foi produzida e veiculada pelas emissoras de TV, poderemos fazer uma análise mais eficaz de como se dá o processo de tradução intersemiótica e a relação do produto adaptado com a cultura e ideologia vigentes. É nesse sentido que nossas apreciações serão feitas, sempre com um olhar mais crítico e atento no processo tradutório e seus efeitos através das técnicas cinematográficas que constroem pontos de vistas que estão ou não de acordo com as formas de poder assimétricas e se estabelecem ou não relações de dominação.

---

<sup>20</sup> “il paraît que les bananes ont meilleur goût quand on vient de les cueillir: les ouvrages de l’esprit, pareillement, doivent se consommer sur place.” (apud RIFFAUD, 1999, p.116)

### 3.2.2 – O TELEFILME “O SILÊNCIO DO MAR”

Quando falamos em estratégias usadas na transmutação de romances para cinema, televisão ou teatro referimo-nos a todas as formas e meios utilizados pela equipe que desenvolveu tal tarefa. Assim, referimo-nos à montagem, câmera, luz, construção de personagens, cenário, som, à tudo aquilo que corrobora em satisfazer a composição da imagem e do som. Xavier (2003, p.19) afirma que:

[...] em cada modalidade de arte, os recursos são diferentes, mas cineasta, diretor de teatro e romancista têm em comum esse exercício de uma escolha que pode ser descrita, em parte, nos mesmos termos. No que diz respeito à adaptação, nos deparamos aí com cotejos assentados no que há de comum e que pode ser motivo de identidade ou de diferença entre romance e filme.

Nossa pesquisa analisa as estratégias usadas pelo diretor e sua equipe para a construção do ponto de vista em relação aos personagens: o capitão alemão, Werner Von Ebrennac, Jeanne e Sr. Larosière. Para essa análise, levamos em consideração, entre outros aspectos, a luz, a música, o posicionamento da câmera e seus PPVs, elementos que colaboram inegavelmente com a montagem para a construção de pontos de vista.

A construção do personagem do Capitão alemão se dá a partir de sua chegada na casa de seus “anfitriões”. É mister enfatizar que, no conto de Vercors, tal personagem se desenvolve de forma equilibrada, mostrando-se sempre amável, educado, fino, culto e de conduta irreparável, ilibada. Em nenhum momento da narrativa tal personagem personifica a imagem de um Capitão do exército alemão, imagem a qual estamos “acostumados”, que seria justamente oposta à apresentada no conto e no telefilme. Sua conduta nos é apresentada e representada como a de um Lorde ou a de um membro da nobreza, um príncipe afinal, com todas as prerrogativas necessárias para o exercício de tal posto. Nesse sentido, podemos concluir que o personagem possui grandes questionamentos em relação ao seu papel social, ao desempenho de suas funções. Os monólogos proferidos pelo utópico e idealista Werner vislumbram a união entre as culturas que considera mais importantes no mundo ocidental, a francesa e a alemã. Mostra-se, assim, um admirador incontestado do povo francês e de sua literatura. Como podemos perceber em seu discurso no conto que fora adaptado na íntegra para uma das cenas do telefilme:

[...] Balzac, Barrès, Baudelaire, Beaumarcheait, Boileau, Buffon...Chateaubriand, Corneille, Descartes, Fénelon, Flaubert... La Fontaine, France, Gautier, Hugo...surpreendente! (...) e ainda estou na letra h!...nem Molière, nem Rabelais, nem Racine, nem Pascal, nem Stendhal, nem Voltaire, nem Montaigne, nem todos os outros!  
 [...] E na música, ah na música somos nós: Bach, Haendel, Beethoven, Wagner, Mozart... que nome vem em primeiro? (VERCORS, 1994, p. 28).<sup>21</sup>

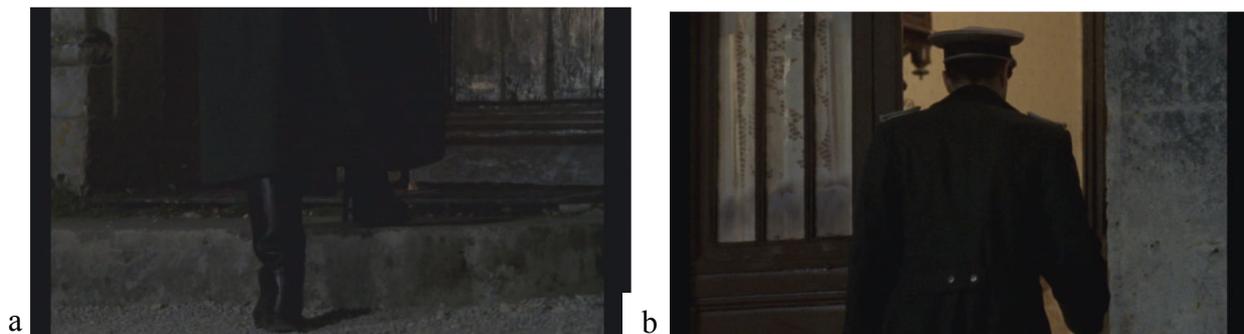
No entanto, continua sendo um Capitão alemão, ligado a um exército que deve obedecer aos ideais de Hitler que são completamente opostos aos seus. Caracteriza-se aí o conflito interior do personagem no conto e no telefilme.

O conflito interior do Capitão Werner von Ebrennac é inicialmente analisado aqui a partir da montagem e dos *closes* feitos em seu rosto e corpo, construindo passo a passo seu caráter e sua personalidade. Sua chegada na casa é marcada por um *close* em suas botas de capitão do exército alemão, subindo pelas suas costas largas e cabeça. Há de se esperar que o personagem seja um oficial de grande patente, arrogante e pretensioso. Contudo, quando é feita a imagem em *close* do rosto do personagem, vê-se a figura de um homem aparentemente doce e de feições delicadas. Seu olhar terno não se assemelha à imagem convencional de um oficial da Alemanha nazista. Dessa forma, fica evidente a desconstrução do simbolismo imagético em torno da representação de um nazista. Como foi evidenciado por Shohat & Stam (2006), e já discutido no capítulo 2 de nossa pesquisa, as técnicas cinematográficas desempenham papel fundamental para a construção de personagens, em especial *closes*, primeiro planos e planos de fundo podem revelar discursos e ideologias. A imagem feita corrobora para se chegar a esta conclusão, como podemos perceber nas figuras a seguir:

---

<sup>21</sup> [...]Balzac, Barrès, Baudelaire, Beaumarchait, Boileau, Buffon[...]Chateaubriand, Corneille, Descartes, Fénelon, Flaubert[...]La Fontaine, France, Gautier, Hugo...Quel appel! [...] Et je n'en suis qu'à lettre H ! ...Ni Molière, ni Rabelais, ni Racine, ni Pascal, ni Stendhal, ni Voltaire, ni Montaigne, ni tous les autres! [...]

[...] - Mais pour la musique, alors c'est chez nous: Bach, Haendel, Beethoven, Wagner, Mozart [...] quel nom vient le premier? (VERCORS, 1994, p. 28)



**Figura 1: A chegada do oficial na casa dos anfitriões**

Além dessa questão imagética, evidencia-se, por atitudes e palavras, a mesma desconstrução. Sempre que o personagem aproxima-se dos donos da casa, onde está hospedado, não possui atitudes ríspidas ou grosseiras, mas esmera-se em gentilezas, não se comportando como um intruso, um invasor que de fato é. Podemos elencar algumas das atitudes inusitadas do personagem, como por exemplo: Como poderia um oficial alemão aceitar dividir o espaço com seus inimigos sem tratá-los como servos? Por que não os expulsara da casa? Por qual razão ofereceria carona à jovem francesa? Por que era tão gentil, cumprimentando os donos da casa ao se recolher à noite? Todas as ações do Capitão alemão denotam sua personalidade conflituosa e, mais, condizentes com seus princípios humanistas.

Da mesma forma percebemos que as atitudes dos personagens do senhor Larosière e de sua neta tendem a demonstrar, com o desenrolar do telefilme, um olhar mais condescendente em relação ao Capitão alemão. A aversão demonstrada inicialmente pelo silêncio, pela indiferença e pelas atitudes pouco receptivas. É enfatizada pela montagem, que faz uso de enquadramentos e cortes abruptos indicando a oposição dos personagens. Porém, aos poucos essa aversão vai se esvaindo para o telespectador e para os personagens de Jeanne e seu avô, que se identificam com a beleza do Capitão, com as formas angelicais de seu rosto e a pureza de espírito nas ações demonstradas pelo mesmo.

No capítulo 2, pudemos atentar para o poder das imagens em criar identificações, classificadas por Aumont (2007) em primária e secundária. A identificação primária é relativa ao olhar do espectador que vê o que quer ver, como se o filme fosse feito para ele mesmo e seu ponto de vista fosse único. Na identificação secundária, o espectador encontra nas narrativas um pouco de sua própria história, em uma espécie de carência

vivida pelo mesmo. Deleuze (2007) vai mais além quando fala que as identificações dos telespectadores está vinculada aos clichês que fazemos de nossas vidas, sempre nos esquivando de situações desagradáveis. Assim, por meio dos closes e enquadramentos podemos inferir que há uma possível identificação dos telespectadores com os conflitos vividos pelos personagens e uma possível simpatia pelo personagem do Capitão Werner von Ebrennac. As imagens feitas através dos closes, cortes e enquadramentos propiciam ao telespectador a criação de suas próprias imagens gerando identificações e pontos de vista.



**Figura 2: Oposição dos personagens – PPV do Capitão alemão.**

Um dos recursos cinematográficos utilizados para construção de pontos de vista está presente na ocupação dos espaços diegéticos. Os papéis sociais são claros e bem definidos quando os personagens estão fora da casa. Em contrapartida, os conflitos interiores dos personagens emergem quando todos estão no interior da residência, onde se percebe uma certa hostilidade ao oficial alemão. Como vemos na figura acima, Jeanne e seu avô são colocados sempre em oposição ao oficial alemão, o olhar de ambos não é direcionado ao seu antagonista. Eles apenas ouvem o que é dito e agem respondendo com silêncio e desaprovação.

Outro aspecto que expõe o conflito interior dos personagens é a iluminação. Sempre que os mesmos se encontram no interior da casa, a iluminação é débil e

amarelada, de cor âmbar. Essa característica ajuda na produção de sombras, entendida aqui como um elemento a mais na demonstração do conflito. Os papéis sociais não estão claros nesse ambiente de penumbra, ressaltado pelas indagações do avô que indicam certo conformismo ao ver o oficial - “Graças à Deus. Ele parece ser razoável”<sup>22</sup>. Nesses momentos existe uma tênue linha que separa a razão e a emoção, podendo ser a qualquer momento transposta.

Assim sendo a iluminação, no telefilme de Pierre Boutron, traz em si a tentativa de representação dos sentimentos conflituosos dos personagens principais e revela como deveria ser o seu comportamento social durante a segunda guerra mundial. A casa onde os personagens coabitam é sempre visualizada no seu interior com a utilização de uma iluminação sombria, induzindo à compreensão do comportamento e dos conflitos internos dos personagens, sobretudo do Capitão alemão e de Jeanne, professora de piano.



**Figura 3: O interior sempre escuro e conflituoso.**

Como vimos no capítulo 2, os elementos técnicos cinematográficos ajudam-nos a entender como estes atuam na construção de personagens no telefilme e como se dá a relação entre eles num mundo tão adverso para a época. A representação do nazismo é

---

<sup>22</sup> “A Dieu merci. Il a l’air convenable”. Palavras do avô logo após receber o oficial alemão em sua casa.

desconstruída nessa produção por meio das ações dos personagens - em específico o oficial alemão -, possibilitando um reforço ao propósito maior do telefilme em 2004: comemorar os sessenta anos do fim da guerra.

Ao inferir que a iluminação ajuda a narrativa fílmica destacando os conflitos, incertezas e comportamentos dos personagens, cria-se um paralelo: como era o comportamento social de um capitão alemão e de uma jovem francesa nos tempos da grande guerra e como é aceito tal comportamento nos dias de hoje. Dessa forma, a representação do real através de técnicas de cinema, no caso a iluminação, nos faz rememorar e reconhecer o real tendo a imagem como verdadeira. Werner von Ebrennac, personagem com problemas de consciência e de identidade, é revelado através do uso de sombras em seu rosto, traduzindo-se assim sua angústia interior ao se ver como soldado alemão e indicando uma possível segunda identidade. Vemos na figura abaixo a representação simbólica de seus conflitos com as sombras produzidas em seu rosto.



**Figura 4: As sombras representando os conflitos interiores de Ebrennac**

Esse jogo claro/escuro no filme, em relação aos ambientes e à construção dos personagens, não só nos leva a crer que os papéis sociais são claros, bem como as relações sociais se fazem sob circunstâncias bem delimitadas. Logo, alemães e franceses não poderiam de forma alguma manter ligações mais estreitas ou íntimas, já que no papel de invasores, os alemães não eram bem vistos nem tão pouco aceitos socialmente

nos círculos sociais da época e aqueles que mantinham relações de amizade com os inimigos eram vistos como traidores da pátria.

Vale ressaltar que o jogo claro/escuro utilizado no telefilme proporciona à narrativa fílmica uma idéia de que as relações humanas se dão num limiar maniqueísta. Nas cenas onde o filtro de câmera e a iluminação evidenciam o claro, percebe-se que as ações e os atos dos personagens são bem marcados pelas suas convicções sociais, culturais e históricas. Em nenhum momento tais convicções são postas em contraponto nem tampouco contestadas, nem se reivindica outro comportamento senão o “esperado”. O capitão alemão é portador de sua insígnia nazista e deve assim respeitá-la, mantendo-se fiel ao seu comando e suas tradições. A personagem Jeanne deve comportar-se como uma legítima francesa que se sente ofendida pela invasão, não só de seu país como de sua casa. Todos estão de acordo com o ambiente verossímil criado pelo telefilme, onde tudo é transparente e “natural”.



**Figura 5: Papéis sociais bem delimitados no ambiente claro.**

No ambiente escuro ou com propositada iluminação débil, as ações e os conflitos dos personagens são exacerbados por indagações e questões reflexivas em que os papéis sociais não mais se identificam com a normalidade ou a naturalidade. O capitão alemão não se reconhece eminentemente nazista nem carrasco de um povo, e sim como um filantropo, um artista, enfim um sonhador, desconstruindo, assim, a identificação do

sujeito em detrimento de uma nova identificação do personagem. O personagem da professora de piano francesa, Jeanne, também é desconstruído, pois no ambiente escuro ela deixa transparecer seus sentimentos mais íntimos em relação ao Capitão. Como vimos acima, existe uma tentativa de amainar os sentimentos dos telespectadores em favor de uma história de amor, buscando identificações com os conflitos dos personagens e suas ações. Os fatos históricos ficam em segundo plano, num espaço extradiegético compartilhado por todos mas que não encontra forças para subverter a ficção. A adaptação fílmica, no nosso caso o telefilme, tende a exercer um poder imagético transformador, resignificando os personagens e levando o telespectador a obter um ponto de vista favorável a uma história de amor entre inimigos. É certo que esta é uma questão complexa e repleta de ambigüidades, ao que podemos apenas inferir uma possibilidade. Duarte (2006) afirma que a televisão, na tentativa de convencer os telespectadores, é capaz de transformar em “sua verdade” os fatos reais e ao trabalhar a ficção tende à recriação do real em virtual. Ora, mesmo o telespectador sendo um agente ativo e crítico em relação ao que vê na TV, não podemos deixar de levar em consideração o poder da imagem e da própria TV em criar pontos de vista condizentes aos seus anseios político-econômicos e, assim, criar novas identidades condizentes com a cultura e as ideologias dominantes atualmente.



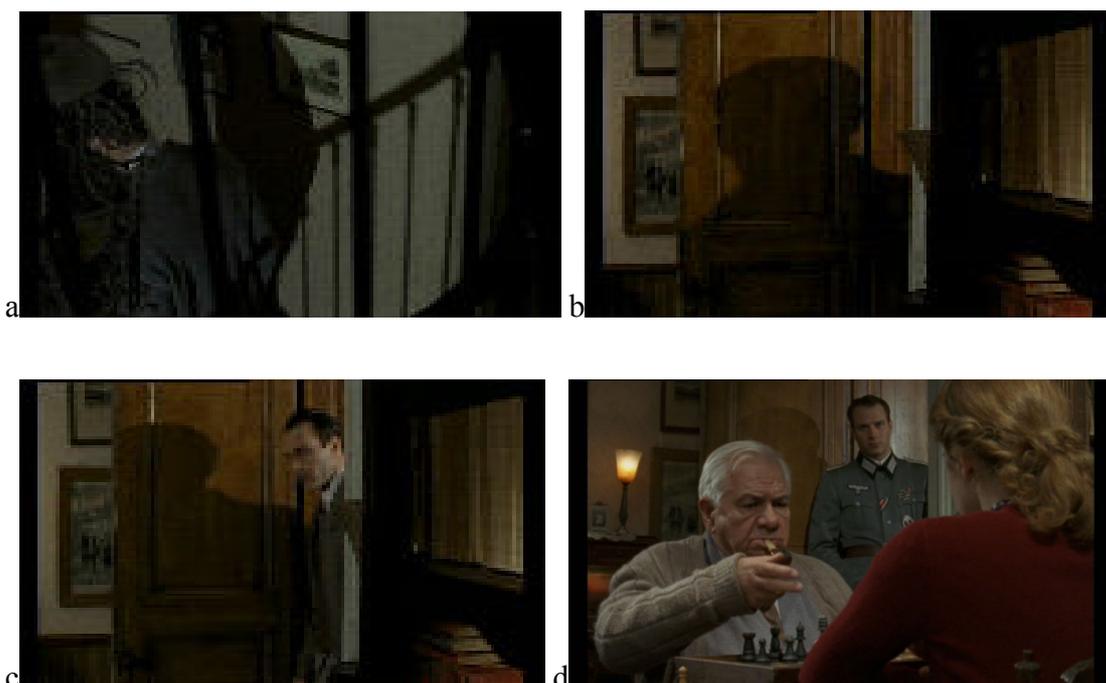
**Figura 6: Exaltação da cultura francesa e alemã.**

No figura acima vemos uma cena em que a cultura francesa, através da literatura, e a cultura alemã, por meio da música, são enaltecidas pelo invasor. Ao comparar as grandes obras literárias e as composições clássicas dos mestres da música alemã, revela seus propósitos de união entre as culturas e suas verdadeiras intenções, solitárias e humanistas, que não são condizentes com a ideologia nazista. Mais uma vez as contradições e conflitos interiores do personagem são postos em evidência revelando um lado do personagem que não se coaduna com a representação imagética de um oficial alemão da época. Esses conflitos, postos nos discursos e nas imagens-discurso do telefilme, podem enfatizar a natureza humanista e ideológica da produção em desmistificar e desconstruir os ideais nazistas em nossos dias. O *entre-meio* criado pelas cenas, como Bhabha (1998) revela, no qual presente e passado se fundem na direção de um futuro intersticial, mostra-nos um personagem nazista ideal para nossos dias, para a cultura e ideologias vigentes na era da globalização, das informações sem tempo e espaço, da virtualidade. O plano-ponto-de-vista (PPV), concepção elaborada por Branigan (2005) que adotamos a partir de agora, coloca o telespectador em posição central para decidir o que deve pensar e sentir perante a cena. A identificação proposta pela câmera e o ponto de vista criado por ela evidenciam o caráter amigável e sensível do oficial alemão em oposição às formas simbólicas estabelecidas no passado, nos tempos da guerra. Em todo o telefilme obtemos pontos de vista que nos direcionam para uma identificação com novas formas simbólicas criadas para um não-lugar verossímil no tempo e no espaço.

No ambiente verossímil, parafraseando Aumont (2007, p.141), os conflitos interiores no filme são permeados pelos planos claro/escuro e o efeito de sombras que funcionam como uma censura dos atos e das ações dos personagens. Jeanne e Werner jamais poderiam ficar juntos num espaço onde pré-existe um julgamento de conduta naquela sociedade em guerra. Assim, a imagem construída do personagem Werner Von Ebrennac no telefilme busca uma identificação com a realidade da época, com o momento, e se veste de uma nova roupagem buscando aceitação. A mesma se dá por meio de eufemismos na caracterização e construção dos personagens, evidenciados no uso de sombreamentos e de planos claro/escuro. A busca por identificação com a realidade nos remete ao que Thompson (1990) indaga sobre os fenômenos culturais nas sociedades e na necessidade de entendermos como os mesmos são afetados pelas formas simbólicas cristalizadas e os contextos sociais. Quero salientar que o uso da

iluminação como estratégia cinematográfica na adaptação do telefilme ressalta formas simbólicas naturalizadas no presente e no passado dos indivíduos, na história escrita e contada. Essas formas simbólicas naturalizadas são a fonte na qual buscamos, de forma crítica, nos identificar com o oficial alemão para em seguida desconstruí-lo.<sup>23</sup>

Vale ressaltar, ainda, que a sombra não é utilizada somente como recurso que evidencia o conflito interior do oficial alemão, mas também denota a negatividade da invasão do exército alemão na França e a indefinição vivida pelo personagem alemão, ora humanista, ora nazista. Esse aspecto é percebido em todas as vezes que o capitão está entrando nos ambientes da casa, ocupados pelos outros personagens. Antes da imagem do capitão se apresentar, ela sempre é precedida da projeção de sua sombra, introduzindo uma visão negativa do invasor, cena imageticamente desconstruída nos momentos em que há a personificação do personagem. Vemos nas figuras abaixo justamente algumas das cenas em que as sombras são vista.



**Figura 7: As sombras do oficial ao entrar nos ambientes da casa.**

Ainda sobre a caracterização do personagem do oficial alemão, podemos citar a elaboração minuciosa de sua personalidade “boa” por meio de suas ações e pensamentos. Suas qualidades, seu caráter e sua bondade são a todos os instantes

<sup>23</sup> Essas discussões estão presentes no primeiro capítulo de nosso trabalho .

ressaltados pelos PPVs que inserem o telespectador num ambiente verossímil que busca a identificação com o personagem.

A cena que vamos mostrar na figura seguinte nos remete a um homem, que mesmo fora da casa onde os papéis sociais são claros e sem questionamentos mais íntimos, é capaz de ações bondosas e revelam sua personalidade desprovida de maldade. Nessa figura temos a união dos contos “O silêncio do mar” e “Naquele dia” que passam a fazer parte da narrativa filmica ressaltando a luta armada e a representação das relações sociais entre as famílias. Com o desenrolar do telefilme, é mostrado ao telespectador como se faziam as reuniões clandestinas para a preparação dos ataques ao exército alemão e como famílias acima de qualquer suspeita participavam ativamente de tais conspirações.



**Figura 8: A face bondosa e humana de Werner von Ebrennac.**

Nessa imagem obtemos o PPV que põe o telespectador como testemunha da bondade do oficial e, também, testemunha da visão da jovem Jeanne das ações do oficial, construindo, assim, sua própria imagem do homem a quem começa admirar e amar. Como exemplo das boas ações do Capitão alemão, vemos um Werner von Ebrennac sempre respeitoso e delicado ao falar com seus “inimigos”, Jeanne e seu avô. Ele oferece carona a Jeanne quando a vê caminhando pela estrada em direção à cidade e, ao ver uma criança caída, ele resolve ajudá-la, pegando-a em seus braços e entregando-a

à mãe. São atos relevantes que nos levam, nós telespectadores, juntamente com os personagens, a uma desconstrução da imagem de certos oficiais nazistas a qual fomos habituados.

Os enlases dos contos na adaptação filmica nos mostram como as narrativas se compõem para mais adiante descobriremos que os vizinhos de Jeanne são colaboradores da Resistência armada, e que os mesmos tentaram contra a vida do oficial alemão. Em cenas seguintes a essa, podemos ver a referência ao conflito armado e às atrocidades promovidas pelo exército nazista. O senhor Larosière, ao ler um jornal, destaca o assassinato de alguns resistentes em represália à morte de oficiais alemães em território francês. Lendo o folhetim, o avô se coloca contra os atos promovidos por Petain, Presidente da França durante a ocupação, que entrega para execução cinco resistentes franceses em troca da morte de dois soldados nazistas. O Sr. Larosière nega a sua neta conhecer os resistentes mortos e sua possível participação ou colaboração para com a Resistência. O jornal, de tendência nazista, enaltece os feitos do exército alemão e repreende veementemente aqueles que participam ou participaram dos esforços de libertar a França através da luta armada.



**Figura 9: As notícias de Paris.**

Como podemos ver na figura 9, o jornal coloca em destaque a produção cinematográfica e teatral da época e em um pequeno espaço a notícia dos atentados que

ocorrem em toda a França. O entretenimento popular através das artes é destacado no jornal, numa breve alusão a uma possível normalidade ou naturalidade da vida em tempos de guerra. A inserção de fatos históricos na trama fílmica coloca-nos como testemunhas dos fatos ocorridos nos anos da Segunda Guerra Mundial e nos remete ao mundo das identificações, sobretudo nos insere na impossibilidade de um amor entre inimigos. Revela ainda a intenção da produção em proporcionar ao telespectador o poder de decisão sobre o destino dos personagens, criando uma espécie de não-lugar onde ficção e realidade se entrelaçam. Quero enfatizar que, em se tratando de uma produção realizada para a TV, temos que levar em consideração as estratégias por ela utilizadas, como técnicas cinematográficas, para empreender seus discursos e ideologias. O poder que a TV exerce sobre os telespectadores não pode ser descartado, mas considerado, mesmo sabendo que os telespectadores possuem atitudes críticas e sabem decidir sobre que escolhas podem fazer ante o que está sendo veiculado na programação televisiva. Nesse sentido, como vimos nas discussões elaboradas no capítulo 2, devemos entender que a televisão tenta transformar ficção em realidade e, por muitas vezes, nós telespectadores somos impelidos a crer na verdade dita por ela. Duarte (2006) chega mesmo a inquirir, como já citado anteriormente, se o mundo artificial, do qual fazemos parte, não é o verdadeiro. Contrariamente à autora, Wolton (1996) questiona os analistas que atribuem um super-poder à TV. Para ele, os indivíduos recebem as mensagens de formas variadas e assim criam identificações próprias.

Outro aspecto histórico requalificado na adaptação, quer dizer, inserido na trama fílmica, é a presença de uma família judia e a necessidade de a mesma escapar das atrocidades cometidas contra os judeus pelo III Reich. Jeanne é professora de piano de uma garota judia que se vê obrigada a interromper suas aulas, pois deve partir da França com rumo desconhecido. Ao descobrir, por meio de uma vizinha da família judia, que sua aluna partiu para algum lugar, Jeanne é invadida por uma tristeza e apreensão demonstradas na figura seguinte. Mesmo assim segue adiante, como todos naquela época. Somos impelidos a, mais uma vez, sermos testemunhas dos acontecimentos históricos, telespectadores cientes dos fatos vividos por tantas famílias judias e seus amigos.



**Figura 10: A partida da aluna judia.**

Essa inserção na adaptação nos mostra que, passo a passo, a narrativa filmica nos coloca evidências históricas que constroem nossas identificações com a realidade pela qual passaram aqueles que viveram naqueles tempos. Revivendo o tempo, as memórias, a historicidade dos fatos, construímos novas identificações que se fazem mais adequadas ao que pensamos e às novas identidades construídas através dos tempos, no nosso caso, sessenta anos após o término da guerra com a rendição dos alemães.

A inclusão de elementos históricos na adaptação tem seu apoio, sobretudo, nas cenas em que a luta armada da Resistência é destacada pela união entre os contos *O silêncio do mar* e *Naquele dia*. Tal união dá a tônica sobre os feitos e as reuniões clandestinas organizadas pela população insatisfeita com a invasão alemã. No conto *Naquele dia*, como foi apresentado anteriormente, a família é desfeita sob o ponto de vista da criança que não entende as razões pelas quais foi deixada na casa de uma vizinha e por que seu pai parte posteriormente ao sumiço de sua mãe. Na adaptação, essa mesma família se desfaz como no conto. As cenas são sempre mostradas, em sua maioria, fora da casa da família, ambiente claro e onde as relações sociais são bem definidas. As mesmas são montadas, ponto a ponto, contando a participação da mãe nos planos conspiratórios da Resistência. Jeanne, vizinha da família, descobre aos poucos

tal participação mas se mantém afastada dessa realidade tão presente no cotidiano das pessoas da época.



**Figura 11: As reuniões clandestinas.**

Jeanne chega no momento em que a mãe do garotinho se despede de seu companheiro resistente e é despistada do real motivo da visita de um homem estranho ao seu convívio. O plano mostrado coloca mais uma vez o telespectador como testemunha do que acontecera, das preparações de um possível atentado, da chegada de Jeanne com o garoto, ambos desconhecedores do que acontece. Podemos destacar que o PPV nessa cena indica a iniciação da personagem de Jeanne no mundo da resistência armada e a perda de certa inocência compartilhada com a criança. Logo, o telespectador é impelido a buscar na memória histórica os fatos ocorridos durante a ocupação, fatos ligados aos atentados cometidos pela Resistência e, mais ainda, é a partir desse momento que se identifica com uma identidade nacional na qual nem todos os franceses da época estavam de braços cruzados ante o domínio de tão poderoso exército. A adaptação fílmica extrai dos fatos históricos elementos na busca de identificações nacionalistas e assim redimensiona os contos em sua trama.

Destaco aqui as incursões feitas por Hall (1992) sobre a construção de novas identidades culturais formadas a partir de aspectos históricos como forma de reforçar identidades nacionais e locais. O autor afirma que as identidades nacionais estão se

desintegrando no confronto com o crescimento da homogeneização cultural e do “pós-moderno global” e que as mesmas estão em declínio. Contudo, novas identidades se formam e tomam o lugar das antigas num processo complexo e ambíguo. Vimos no capítulo 1, que o referido autor destaca a formação de identidades plurais e deslocadas fruto de manifestações culturais, políticas, mercadológicas e simbólicas em consonância com as relações sociais num processo imbricado e complexo. Nesse sentido, ensejo que a adaptação do telefilme se insere nesse processo complexo de identificação, levando os telespectadores a construir novas identificações, mais plurais e deslocadas.

A música, elemento cinematográfico marcante nesse filme, funciona com um interessante recurso significativo. Ela está presente no universo diegético e extradiegético, permitindo o melhor desenvolvimento da narrativa, bem como facilitando e permeando a comunicação entre os personagens. Em consequência disso, a música não deve ser vista somente como pano de fundo (extradiegético) de uma fotografia que se presta unicamente a ornar ou acentuar emoções. Longe disso, aqui é elemento primordial na passagem entre cenas, costurando os contos *O silêncio do mar* e *Naquele dia*, e, acima de tudo, é parte do universo extradiegético dos telespectadores. Mais uma vez os elementos históricos se fazem presentes na busca por identificações. A música nessa cena tem uma melodia conhecidamente anglo-americana tocada, sobretudo, nos anos da II guerra e do pós-guerra.



**Figura 12: A partitura de um “foxtrot”. Balada alegre da época da II Guerra Mundial.**

Na figura 12 obtemos a cena na qual a professora de piano, Jeanne, passa à aluna Judia uma partitura de uma balada alegre e dançante, *foxtrot*, indicando assim a chegada dos aliados que, futuramente, desembarcarão na França para libertá-la do julgo alemão. A melodia, nesse caso, dá a tônica de liberdade à trama filmica no intuito de propiciar ao telespectador uma identificação com o que aconteceu no passado. Esse fato histórico é compartilhado apenas por aqueles que estão fora do campo diegético do filme, os telespectadores. A música tocada pelas mãos da jovem passa de uma cena a outra e costura o caminho de Jeanne rumo à casa de um primo que ouve a mesma música no rádio de sua oficina. Ainda nessa figura podemos ver a estatueta de Bach, músico e ícone da música alemã, sobre o piano. Destaco aqui a oposição criada entre culturas e povos com ideologias distintas na época, alemães, franceses e americanos.

A música também serve como elemento essencial ao desenvolvimento do personagem da jovem Jeanne. Diferentemente do conto, ela é professora de piano e ensina aos alunos a tocar prelúdios de Bach. Nas cenas em que se encontra com os alunos para ministrar suas aulas, a música de Bach é sempre tocada, como *La petite Musette* e *Prélude N.º.1* e *Prélude N.º.2*, comprovando sua admiração por compositores advindos do país invasor. Assim, elementos culturais são, propositadamente, colocados ao dispor dos telespectadores para que através da música, tocada e ouvida no telefilme, haja uma identificação com os personagens, suas ações e gestos. Em outros momentos, a música tema do filme toca várias vezes no desenrolar das cenas, identificando, com o uso das cordas (harpa, piano e violinos), o maior ou menor grau de clímax, antevendo o que vai acontecer

Vale ressaltar que ambos, capitão e Jeanne são amantes da música. Ele é compositor, que por imposição e tradição de família vem a ser capitão, e ela ministra aulas de piano no vilarejo. Aqui notamos um elo importante entre os personagens, que unidos para sempre pela música e pela arte, são definitivamente separados por seus papéis sociais. A exemplo disso temos a cena na qual o silêncio que corrobora com a distância entre esses personagens é quebrado pela música. Aflita para alertar Werner sobre uma bomba posta no carro de seus amigos oficiais, Jeanne toca desesperadamente um trecho de *Printemps* de Mozart, chamando a atenção do oficial, retardando sua saída da casa e, assim, evitando sua morte.



**Figura 13: O aviso de bomba através da música.**

O diálogo entre os personagens antagonísticos não existe, somente um grande silêncio por parte de Jeanne que ouve as palavras de Werner. Podemos inferir que o silêncio protagonizado pelos personagens franceses representa a própria França, seus intelectuais e cidadãos no período inicial da invasão alemã. Sabemos que, por meio dos discursos realizados pela história e pelos testemunhos, não houve ataques aos símbolos nacionais franceses quando da invasão alemã e que vários intelectuais, artistas e políticos mantiveram-se calados ante o domínio estrangeiro. O silêncio era a forma encontrada para resistir aos nazistas nos dois primeiros anos da conquista do exército alemão. Essa situação muda nos anos seguintes com os trabalhos e ataques da Resistência francesa que eram preparados na surdina, silenciosamente. No telefilme, a representação simbólica do silêncio engrandece a atitude do povo francês e insere, mais uma vez, aspectos históricos representativos de tempos passados.

Voltando à música no telefilme, ela coloca-os em sintonia e serve de instrumento para estabelecer o não-dito no amor dos dois. Podemos inferir que, ao ficar sem nada dizer, Jeanne parece resistir às investidas do capitão. Silenciosamente aguarda, ouve atentamente e se emociona. Nesse sentido, o oficial e a professora de piano são colocados como vítimas das circunstâncias advindas da guerra. No ambiente verossímil criado pelo telefilme adaptado, a música une os personagens principais e ao unir, mostra

um canal de comunicação que poderia levar os personagens a uma realização de seus sentimentos mais íntimos.

Vanoye & Goliot-Lété (2006) explicam, como vimos no segundo capítulo, que a música deve ser tratada com devida atenção, pois incita o espectador a criar pontos de vista sobre a cena rodada e, mais, cria ambientes favoráveis a um melhor entendimento da narrativa fílmica, seja de forma objetiva ou subjetiva. A equipe de televisão, constitutiva da produção do telefilme, utiliza-se das técnicas cinematográficas para propor a união entre pessoas que vivem um conflito emocional e ideológico para aquele universo verossímil criado. A música subjetiva a relação social dos personagens e, ao fazê-lo, traz para a trama o telespectador e suas inferências objetivas e subjetivas criando pontos de vista e identificações, ou seja, o telespectador é aquele para quem o telefilme se destina e é com ele que o ponto de vista se define, numa relação mútua, contínua e complexa de construção de significados e identidades.

É interessante perceber também que as atitudes do oficial alemão são sempre decorrentes de uma grande admiração pelo povo francês, ativo e culto, e pela cultura francesa, rica e admirada durante séculos. Em um de seus discursos solitários sobre a cultura francesa e, em particular, sobre os grandes escritores e pensadores franceses, o Capitão alemão enaltece a cultura francesa considerando-a como sendo uma cultura sem igual no mundo, sem precedentes e sem concorrentes. Ao fazer tal pronunciamento, vistos na figura 6, coloca-se aos pés da literatura francesa, fazendo-lhe reverências. A música entra nessa cena não como elemento cinematográfico, mas como uma referência feita à cultura alemã, da qual o Capitão faz parte e, igualmente à cultura francesa, reverencia. Suas palavras são destinadas a um público silencioso e atento, porém não recebe nenhum sinal de concordância ou rejeição ao que é dito. Suas intenções são as mais puras e nobres, unificar a literatura e a música, enfim, a cultura francesa e alemã, se possível fosse. Ao enaltecer a música alemã e compará-la à literatura francesa, colocando-as como as demonstrações artísticas mais proeminentes das duas culturas no mundo, demonstra suas verdadeiras paixões, a música e a cultura francesa.

A representação do oficial alemão relaciona-se com o que discutimos anteriormente, no capítulo 2, sobre as novas identidades culturais formadas e resignificadas nos dias de hoje. Como observamos acima, Hall (1992) afirma que, com a globalização, as identidades deixam de ser únicas e estáveis, pois estamos o tempo

inteiro expostos a novas formas identitárias, novas representações formadas e transformadas pelos sistemas culturais dispostos à nossa volta. Nesse sentido, a adaptação do telefilme em questão expõe o telespectador francófono a uma nova representação do oficial alemão, mais próxima do aceitável e condizente com as ideologias dominantes atualmente.

A importância da música nesse telefilme ressalta o quanto é determinante, em vários casos, o uso de técnicas que auxiliem a narrativa fílmica, dando-lhe fluidez e contribuindo para o processo de identificações. Sem música não haveria comunicação entre os personagens Jeanne e Werner, não haveria elo que unisse os dois na impossibilidade da concretização do amor. Destaco que a música tema no telefilme foi composta, orquestrada e dirigida por Angélique e Jean-Claude Nachon, recebendo o prêmio de melhor música no Festival da Ficção de Saint Tropez em 2004.

O telespectador constrói, passo a passo, suas identificações e é testemunha do que acontece, ouvindo e se emocionando com a música. Para além disso, o telespectador francófono caminha em direção ao respeito às diferenças culturais e é induzido a respeitar, admirar e contemplar os feitos artísticos e culturais alemães. Podemos acrescentar que na busca por identificação o telespectador encontra nas diferenças novas identidades, ao que Hall (1992) considera como um processo ambíguo e complexo. É interessante perceber como o telefilme adaptado enquadra-se às reflexões feitas pelo referido teórico, quando o mesmo se refere ao surgimento de novas identidades culturais construídas sob a influência das tradições, das representações históricas e suas manifestações através dos anos.

Como vimos mais acima, os PPVs buscam criar uma identificação dos telespectadores junto aos sentimentos, caráter e humanismo praticados pelo oficial alemão e, assim, criar um ponto de vista favorável à ideologia humanista praticada nos discursos proferidos pelo personagem. No desenrolar da trama fílmica, somos confrontados com a desilusão do personagem ao tentar convencer seus amigos oficiais de que a França, seu povo e cultura devem ser preservados e respeitados na sua diferença, fato que ideologicamente fugiria aos intentos nazistas.



**Figura 14: Fidelidade ao Reich e ao Führer!**

Na figura 14, vemos a discussão entre os oficiais e a tristeza do personagem ao descobrir que suas idéias não são aceitas e, muito menos, próprias à ideologia defendida por seus pares. A câmera coloca em plano os oficiais e cria um PPV onde somos, telespectadores, chamados a participar da decepção do personagem e, assim, impelidos a nos solidarizar com tal sentimento. Essa identificação com o personagem cria um elo entre telespectador e personagem no qual somos induzidos a desconstruir a imagem de um oficial ríspido e grotesco. Nesse caminho, criamos uma relação de simpatia com o personagem Werner e uma relação de aversão aos outros oficiais alemães. Essa mesma aversão é incentivada na trama fílmica quando os personagens que não corroboram com ideias humanistas são condenados a um fim trágico, a morte.



a



b



**Figura 15: O atentado.**

O atentado elaborado pela Resistência francesa surte efeito, como surtiram efeitos vários outros produzidos nos anos de guerra. Os personagens de Jeanne e seu avô observam atentamente o possível início do fim de uma era, a dominação alemã. A imagem apresentada nos chama a atenção para uma metáfora imagética na qual o fogo é capaz de queimar ideais tão nefastos como a ideologia nazista. Podemos acrescentar que a morte dos ideais nazistas, simbolicamente queimados, representa o triunfo do discurso humanista, um basta à tentativa de supressão de uma cultura em favor de outra. Nesse sentido, a adaptação se adequa à ideologia local que prega a proibição de qualquer manifestação nazista e de qualquer propaganda que induza à sua volta no mundo.

A adaptação de *O Silêncio do mar* para a televisão, na busca por identificações, traz a tona outro elemento de suma importância para tal intento, o papel da mulher nas relações sociais. *Vercors* foi duramente criticado pelos intelectuais no que se refere ao lugar da mulher em suas narrativas. Nos contos em questão, o papel social feminino dos personagens não representava a real mulher de 1941, negando-lhes voz e atitudes. O universo feminino da época, segundo relatos, era outro. A mulher francesa participava ativamente das decisões de sua comunidade, além de cumprir com a difícil tarefa doméstica de buscar alimentos em tempos tão adversos. Riffaud (1999, p.91) nos transmite a insatisfação feminina da época, pois “Algumas mulheres, igualmente, não aceitam a figura desta sobrinha que tricota à beira da lareira, ao passo que as durezas das condições e privações obriga frequentemente as mulheres, em primeiro lugar, a procurar por comida e por madeira para o aquecimento das casas”<sup>24</sup>

Percebemos no telefilme que a produção, com base no papel social desempenhado pelas mulheres contemporâneas, reverencia as ações femininas e repara a figura da

<sup>24</sup> “Certaines femmes également n’acceptent pas la figure de cette nièce qui tricote au coin du feu, tandis que la dureté des conditions et des privations oblige souvent les femmes à s’occuper davantage de rechercher de la nourriture et du bois de chauffage.”

mulher nos tempos da guerra. Em várias cenas podemos perceber que são as mulheres que tomam a iniciativa na busca por trabalho e comida, são elas que estão em evidência na trama fílmica.



**Figura 16: Mulheres na busca por alimentos.**

No figura 16 vemos mulheres na fila para comprar alimentos, escassos na época. Em outros momentos, como nas figuras 5, 10, 11, 12 e 13, são as mulheres que estão sempre em evidência, representadas em seus afazeres domésticos, nas aulas de piano e na educação dos filhos. Tais personagens coadjuvantes são determinantes no processo de identificação proposto no telefilme, pois eles são determinantes para uma melhor visão dos papéis sociais desempenhados pelas mulheres naquela época.

A personagem da mãe do garotinho – personagem sem expressão no conto *Naquele dia* que ganha projeção pelo seu desaparecimento envolto por mistérios – é requalificada no telefilme tornando-se a expressão máxima de carinho para com seu filho e marido, preocupada sempre com o destino de ambos. Além de ser a mulher dedicada aos afazeres domésticos, representa também aquela que não se entrega facilmente aos abusos cometidos pelo exército alemão, sendo, ela, peça fundamental para a Resistência e seus projetos de ataque e atentados.



**Figura 17: A mulher afetuosa e destemida.**

Nesse figura 17 vemos uma família feliz, representação simbólica de união e felicidade nas sociedades ocidentais e da família francesa da época. Porém, a cena mostrada mascara as atitudes misteriosas e clandestinas de uma mulher, que por trás de sua doçura feminina, esconde sua principal função no telefilme, organizar um atentado contra os oficiais alemães que estão na casa vizinha. Como vimos acima, o papel social da mulher na trama filmica transcende o seu caráter doméstico e passivo ante os acontecimentos e traz para o telespectador a posição de destaque em eventos decisivos na história, a reação francesa contra seus invasores.

Destaco ainda o PPV feito pela câmera quando da prisão da família do garoto. Observamos que a mulher continua em destaque, não apenas por ser a organizadora do atentado, mas por simbolizar a mulher destemida dos anos 40.



**Figura 18: A prisão dos pais do garoto. A mulher em destaque.**

Jeanne também passa por esta transformação na adaptação, sendo a imagem da mulher dedicada aos afazeres domésticos e aos afazeres profissionais, bem diferente daquela que tricotava em silêncio num canto da sala. Personagem dinâmica e audaz, destaca-se pela intensidade com que se movimenta nos espaços diegéticos. Longe da representação feminina no conto, a personagem possui atitudes que estão mais de acordo com a mulher atual, dona de seus pensamentos e atos, consciente do seu papel social e de suas escolhas. Mesmo em condições adversas, não se deixa abater pela infelicidade dos acontecimentos aos quais está exposta. Jeanne representa a mulher que vai à luta, que procura resolver os problemas, que vive sem perder a suavidade, criatividade e sensibilidade expressa por seu desempenho como professora de piano. Nesse sentido, podemos atentar para um possível auto-reconhecimento por parte dos telespectadores, sobretudo por parte das telespectadoras, identificando-se com o papel social da mulher que, na sua maioria, é intrépida na hora de defender seus pares. Logo, podemos atestar a iniciativa da adaptação em prestigiar e enaltecer o papel social da mulher dos anos de guerra e ocupação. Dessa forma, busca, na identificação com o personagem, salvaguardar o papel social das mulheres francesas e francófonas nos dias de hoje.

O telefilme cria espaços importantes para a discussão do papel da mulher nas sociedades ocidentais e, acima de tudo, possibilita um incentivo a mais, às mulheres francesas, na compreensão de seus papéis e relações sociais atualmente. Acredito ainda que, por ter sido adaptado e roteirizado por uma mulher, Anne Giafferi, o telefilme possua tal abrangência e penetração no universo feminino. Como podemos ver na figura 19, Jeanne é a mulher que perpassa as cenas com uma mobilidade sem igual. Em sua bicicleta, sai de casa em direção ao vilarejo para suas aulas de piano, vai às compras e ainda observa o que acontece atentamente.





**Figura 19: O vai-e-vem de Jeanne em sua bicicleta.**

Nessas imagens, podemos ver que o plano criado insere o telespectador no mundo observado por Jeanne. É ela quem leva o telespectador aos lugares propostos no telefilme e é o seu ponto de vista que é colocado em destaque, como na figura 8 na qual olha atentamente o capitão alemão ajudando o garotinho da família vizinha. Como vimos anteriormente, os personagens femininos representam a mulher do século XXI criando espaços que reflitam sobre suas ações e atitudes, suas relações e papéis sociais contextualizados no passado e no presente.

Podemos dizer que o telefilme encontrou o lugar perfeito, o meio de comunicação de massa perfeito, para disseminar seu ponto de vista ideológico, a televisão. Sabemos que os televisores fazem parte do mobiliário de uma casa e sua programação faz parte da vida cotidiana da maioria das pessoas nos países de cultura ocidental. Assim sendo, obtemos o maior número de espectadores no interior das casas, onde vivem mulheres ativas e produtivas, donas de casa e profissionais que ao chegarem em casa, por vezes ou sempre, ligam seus aparelhos de TV em busca de entretenimento e espetáculo. Porque não buscar identificação diretamente no seio familiar? As mulheres contemporâneas são o exemplo claro de alta mobilidade e presteza nos seus afazeres profissionais e domésticos. São, na grande maioria, as detentoras do poder de decisão nas famílias. O telefilme insere o discurso feminino no ambiente familiar e assim destaca as grandezas da mulher no mundo de ontem e de hoje, uma mulher que passa longe do discurso feminista da década de 60, mas que está atenta aos direitos por ele conquistados e dele não abre mão. Por esta razão, acredito que o telefilme, através de seus personagens femininos, resgata o papel e as relações sociais exercidos pelas mulheres da década de quarenta como uma maneira de ratificar sua participação e intervenção nas decisões tomadas por elas na Resistência francesa. Na figura 20, Jeanne comprova sua valentia e coragem ao aliar-se aos resistentes.



**Figura 20: O vaso de gerânio na janela.**

Como havia sido feito, por sua amiga e vizinha, Jeanne coloca um vaso de gerânio na janela, PPV de suas futuras ações contra o exército alemão. Aqui, o telespectador é conclamado a antever o final da trama fílmica no qual uma professora de piano, sensível e apaixonada por um oficial alemão, não se deixa abater pelas circunstâncias e vai à luta para tentar libertar seu país e seu povo do julgo nazista. A cultura francesa não se deixará abater pelas dificuldades nem por nenhum poder totalitário a ela imposto.

É importante reforçar que o telefilme em questão foi produzido para festejar as comemorações do final da II Guerra Mundial e o fim do poder totalitário imposto por Hitler e seu III Reich. No contexto atual europeu não há espaço para idéias racistas, busca-se o entendimento entre as raças e povos através da Comunidade Econômica Européia, bloco formado para unir economicamente suas nações ocidentais. Nesse relevo, o telefilme deve ser visto como o representante de uma ideia, uma ideologia que visa a cooperação entre as nações, sem criar desafetos culturais sob pena de arruinar o projeto de bloco orquestrado política e economicamente por seus gestores. Nesse sentido, a análise da construção dos personagens e suas ações refletem os anseios políticos e econômicos do momento e mais, reforça a ideologia dominante. As imagens colhidas nos frames nos dão a noção de que o ponto de vista ideológico do telefilme é respaldado pelas circunstâncias atuais e pelos indivíduos nelas socialmente partícipes. Wolton (1996, p. 260) coloca o seguinte:

[...] a imagem, a despeito de sua “leitura” efetivamente mais fácil, obriga igualmente a levar em conta o caráter nacional, tanto para a produção quanto para a recepção. Não é pelo fato de ser a imagem uma mensagem visível por todo mundo que ela tem a significação que queremos lhe atribuir. Existe uma cultura de contexto e, na sua ausência, a imagem perde uma boa parte do seu poder comunicativo.

Quando falamos do papel da televisão num mundo globalizado, logo nos propomos, ou eu me popunha, a enveredar por um caminho mais denunciador de práticas discursivas massificadoras, em que o “grande mal” residia no fato de acreditar que a linguagem televisiva era superdotada de um poder inabalável e dominador do público espectador. Quando justamente vimos que os discursos, as identificações e as representações na televisão se dão na dialeticidade dos processos de produção e que através da programação de televisão, que espelha uma sociedade, significando-a e representando-a, podemos inquirir sobre pontos de vista abordados em programas, novelas, telefilmes e etc, e a quais discursos e ideologias estão vinculados.

Burke (2005) afirma que atualmente tanto livros como filmes tendem a buscar nas memórias culturais de uma sociedade uma identidade unificadora e diferenciada das identificações propostas pelo discurso neoliberal da globalização. Burke afirma que

[...] há um forte interesse popular pelas memórias históricas. Esse interesse cada vez maior provavelmente é uma reação à aceleração das mudanças sociais e culturais que ameaçam as identidades, ao separar o que somos daquilo que fomos. Em nível mais específico, o crescente interesse por memórias do Holocausto e da Segunda Guerra Mundial ocorre em um tempo em que esses acontecimentos traumáticos estão deixando de fazer parte da memória viva. (BURKE, 2005, p.88)

Os discursos nacionalistas também se fortificam, numa tentativa das sociedades se diferenciarem uma das outras, em resposta direta ao discursos globalizantes. Nos últimos trinta anos, a Europa deixou de lado discursos nacionalistas em detrimento de uma comunidade europeia unificada em interesses econômicos, políticos, e sociais comuns a todas as nações.

Foi nesse caminho que trilhamos nossas análises, pois os papéis sociais estabelecidos nas relações sociais da época se apóiam na história e na memória nacional criada a partir dos fatos. Hoje, percebe-se uma busca por filmes que contam a história de um povo e seus feitos gloriosos do passado como forma de ressaltar identidades nacionais que com a globalização tendem a se desintegrar em detrimento de novas identidades híbridas.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O telefilme “O silêncio do mar” foi produzido na época dos festejos de 60 anos do fim da guerra. Foi veiculado em conjunto por duas grandes redes de televisão européias, a RTBF (Bélgica) e France 2 e distribuído, em forma de DVD, por um grande conglomerado americano a Warner Bros, com filial na França. Quero enfatizar que uma produção dessa natureza encontra respaldo em grandes empresas supranacionais que possuem interesses mercadológicos e político-culturais estabelecidos e determinados por fatores múltiplos. No nosso trabalho, exponho os questionamentos sobre o papel da televisão e seus interesses, moldados pelos tecnocratas que a fazem.

Empreendo uma análise a respeito da influência que esse poderoso meio de comunicação de massa exerce sobre as pessoas. Nesse contexto, acredito que o telefilme em questão estabelece um canal de comunicação e identificação no qual os indivíduos são impelidos a desmistificar a figura de um oficial alemão em favor do possível amor entre os personagens Jeanne e Werner. Entendo que o telefilme trata de questões polêmicas que contam com o respaldo do tempo e espaço atuais para se concretizar significativamente. Quero dizer que após sessenta anos do fim da II Guerra Mundial, o telespectador é tomado por sentimentos e identificações diferentes daqueles vividos no tempo e espaço em que os contos de Vercors foram escritos, divulgados e criticados. Logo, as ideologias dispostas no mundo globalizado, culturalmente diversificado e ameaçado por crises distintas – crises políticas, econômicas, sociais, culturais, de identidade e etc. – são favoráveis à massificação das sociedades. Nesse caminho, tenciono dizer que o ponto de vista ideológico no telefilme corrobora idéias voltadas para a identificação e reconhecimento por parte dos indivíduos com as ideologias do passado. Contudo, tal reconhecimento e identificação encontram, nas ideologias do presente, um não pertencimento ou um não-lugar pois foram requalificados através dos tempos, ou melhor, foram transformados em novas formas simbólicas que não condizem com aquelas do passado. Logo, entendemos que os indivíduos, como seres críticos, são impelidos a redimensionar as formas simbólicas, adequando-as às suas relações sociais, gostos e crenças, gerando novas identificações ou identidades híbridas.

A cultura e a ideologia devem ser consideradas como preponderantes na adaptação em questão, redimensionando os personagens e as identidades culturais nela imbricados. A adaptação produzida para/pela televisão francófona requalificou o tema

central dos contos em favor de uma nova construção e representação dos personagens obedecendo ao distanciamento entre épocas. Ao representar o ano de 1942 em nossos dias, o telefilme trouxe em si a recriação e a releitura da guerra, da Resistência francesa, do papel social da mulher e proporciona ao telespectador uma nova dimensão nas relações sociais de outrossim. Significa dizer que o telefilme de 2004 organizou sua narrativa filmica de modo a estabelecer com o telespectador uma identificação temporal e espacial na qual os personagens e suas ações estavam em conformidade com a atualidade. Nesse sentido, a adaptação atualizou elementos históricos e sistemas com a intenção de aproximar o telespectador de suas próprias identificações e relações sociais. Aliada à história de amor, a resistência de um povo se revela como sendo parte importante da narrativa e se desenvolve através do silêncio protagonizado pelos personagens franceses, fazendo com que se ressalte a idéia de uma identidade nacional representada pela não colaboração aos ditames alemães durante a ocupação.

Podemos perceber que a adaptação de 2004 privilegiou a memória de uma identidade nacional francesa reconstruindo os papéis sociais e assim favorecendo uma nova leitura da época em questão. Essa mesma memória, ressaltada em seus personagens de origem francesa, recuperou a história e ampliou/atualizou as relações identitárias francesas. Vale lembrar que a Europa de hoje se define em um grande bloco econômico e tenta a todo custo unificar suas nações em torno de suas aspirações mercadológicas. Nesse processo de unificação, movimentos por novas identidades se desenvolvem na busca de novas formas de poder.

Nesse sentido, o ponto de vista ideológico do telefilme traz à tona o reforço de uma identidade nacional francesa, sua cultura e seu povo, que com seus feitos gloriosos do passado não se deixaram abater por regimes totalitários e racistas.

Os personagens de Jeanne e do oficial alemão possuem diferentes papéis nesse contexto. Jeanne representa a mulher ativa e destemida, sensível e apaixonada, mas com uma determinação intrépida. Logo, faz valer o discurso voltado para a resistência de uma cultura e ideologias francesas em que não há espaço para discriminações raciais, nem culturais. Werner von Ebrennac, capitão alemão, é visto como um humanista, representação desconstruída da ideologia nazista.

Outro elemento essencial para a construção do ponto de vista ideológico foi a música tocada no telefilme. Elemento que busca a comunicação entre os personagens, também proporciona uma aproximação dos elementos artísticos e culturais alemães. Nesse sentido, a música funciona como um elo entre as culturas francesa e alemã, amainando os ódios historicamente estabelecidos. O contexto social, econômico, político, as novas formas simbólicas representadas em contextos socialmente estruturados, a cultura e a ideologia são elementos decisivos para uma análise crítica de uma adaptação fílmica.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema – uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1989.

ARROJO, R. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: IMAGO, 1993.

AUMONT, J. 2007 Feb 22. *Claro e confuso: a mistura de imagens no cinema*. *Revista Galaxia* [Online] 3:6. Disponível: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1349/834>

\_\_\_\_\_. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 2006.

\_\_\_\_\_. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. *Tela Total: mito-ironias do virtual e da imagem*. Tradução: Juremir

Machado da Silva. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.

BAUDRY, Jean-Louis. *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*.

Tradução: Vinícios Dantas. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*.

Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução: Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar

\_\_\_\_\_. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi/ Zigmunt Bauman*; Tradução, Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BRANIGAN, Edward. O plano-ponto-de-vista. Trad. Eliana Rocha In: *Teoria contemporânea do cinema*, volume II/ Fernão Pessoa Ramos, organizador. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

\_\_\_\_\_, Edward. *Point of view in the cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. New York: Mouton Publishers, 1984.

BUCCI, Eugênio. A crítica da televisão. In: *Videologias: ensaios sobre televisão*. Orgs. Eugênio Bucci e Maria Rita Kehl. São Paulo: Boitempo, 2004.

BURKE, Peter. *O que é história cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2005.

CATTRYSSE, Patrick. *Film Adaptation as Translation: Some Methodological Proposals*. In Target 4: 1. 53-70 (1992): John Benjamins. Amsterdam.

CHARAUDEAU, Patrick. *La télévision et la guerre : déformation ou construction de la réalité ? Le conflit en Bosnie (1990-1994)*. Bruxelles : Éditions De Boeck Université, 2001.

DINIZ, Thaís Flores N. *Tradução intersemiótica: do texto para a tela*. Florianópolis: Cadernos de Tradução nº3, GT de Tradução, 1998.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Reflexões sobre gêneros e formatos televisivos. In: *Televisão: entre o mercado e a academia*. Elisabeth Duarte e M. Lília Dias de Castro, organizadoras. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

ECO, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Tradução: Izabel Magalhães. Brasília: Editora UNB, 1992.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução: Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro, DP&A, 2005.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix (trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes), 1995.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Tradução: Ivone Benetti. Bauru: Edusc, 2001.

LEFEVERE, André. *Translation, rewriting & the manipulation of literary fame*. London and New York: Routledge, 1992.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2000.

MATHEWS, Gordon. “Sobre os significados da cultura.” In “*Cultura global e identidade individual*”. São Paulo: Edusc, 2002.

MATTELART, Armand. *Diversidade cultural e mundialização*. São Paulo: Parábola, 2005.

RIFFAUD, Alain. *Le silence de la mer: Parcours de lecture*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1999

RODRIGUES, Cristina C.. *Tradução e diferença*. São Paulo: Unesp, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Palavra e imagem: memória e cultura*. Chapecó: Argos, 2006.

SILVA, Marcel V. Barreira. O olhar embaciado de Miguelim: Mutum (2007, dir. Sandra Kogut) e as estratégias cinematográficas de representação do narrador com onisciência seletiva. In: *Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008*: São Paulo, SP - Tessituras, Interações, Convergências Sandra Nitrini... et al. - São Paulo: ABRALIC, 2008. e-book.

THOMPSON, John B. . *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Tradução: Grupo de Estudos sobre Ideologia, comunicação e representações sociais da pós-graduação do Instituto de Psicologia da PURCS. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: PELLEGRINE, T. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

\_\_\_\_\_. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papyrus, 2006.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility – A history of translation*. London: Routledge, 1998.

\_\_\_\_\_. *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença*. Trad. Laureano Pelegrin,

Lucinéia Villela, Marileide Esqueda e Valeria Biondo. Bauru, S.P.: EDUSC, 2002.

VERCORS. *Le silence de la mer*. Paris: Librairie Générale Française, 1994.

WOLTON, Dominique. *O elogio do grande público. Por uma teoria crítica da televisão*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1996.

## FILMOGRAFIA

BOUTRON, Pierre. *Le silence de la mer*. Paris: Expand drama/RTBF (Télévision belge)/SAGA Film, Édition vidéo France Télévision Distribution, 2004. DVD 5: 1H32mn. PAL.