

INTERDISCURSOS TRANSMIDIÁTICOS E SEXUAIS EM APENAS 90 MINUTOS

Denis Porto Renó¹

Resumo

Estudar sobre narrativa audiovisual é algo que pode ser realizado a partir de distintos pontos-de-vista. Uma das formas de se compreender a narrativa proposta é a partir da análise do discurso em conjunto com a intertextualidade e a narrativa transmídia. Este artigo tem como proposta o estudo discursivo da obra brasileira Histórias de amor que duram apenas 90 minutos. Espera-se, a partir deste estudo, oferecer um cenário mais sólido sobre a construção discursiva desta obra, que apresenta e discute um tema polêmico e de fundamental discussão: a sexualidade.

Palavras-chave

Comunicação, Análise do Discurso, Intertextualidade, Linguagem, Narrativa transmídia.

Introdução

O cinema é marcado pela reprodução de temas polêmicos por imagens em movimento. Dentre os temas discutidos, um dos mais presentes no cinema brasileiro é a sexualidade, seja qual for o enquadramento ou discurso sobre. E neste espaço pouco importa o enquadramento, desde que a construção narrativa, apoiada tanto no roteiro e na direção de atores como também no campo artístico da aquisição da imagem, tenha um discurso coerente com a proposta do autor.

O cinema nacional adota, tradicionalmente, o sexo como *plot*, definido por Syd Field (2002) como a espinha dorsal da história, ou seja, a temática principal da narrativa construída. Essa tradição vem desde o final do cinema novo, em transição para a pornochanchada, onde inserções sobre o tema surgiam. Mas a presença do sexo na narrativa da cinematografia nacional ganhou força no período conhecido como boca do lixo, onde cenas eram carregadas de certo erotismo, também presente no *plot* oferecido. Na retomada, momento em que o cinema se recupera da era Collor e volta a produzir, sendo marcada pela obra Carlota Joaquina, tal característica perdeu fôlego, dando espaço para outras temáticas, como a cultura popular e o humor. Contudo, o tema sexo sobrevive até os dias de hoje, agora apoiado em outras temáticas mais socialmente justificáveis.

Outra presença agora constante nas obras nacionais é a intertextualidade, e em outros casos a narrativa transmídia, geralmente resultante dos processos midiáticos pós exibição da obra, a partir de *comic productions*, definidas por Henry Jenkins (2009) como o diálogo e/ou a continuidade da narrativa em outro espaço midiático, ou em outra narrativa. Sobre o mesmo tema, o argentino Carlos Scolari, durante palestra proferida em, 2011, na cidade de Bogotá², declarou que “o que o produtor não quer, não pode ou não sabe contar será contado pelos usuários”.

Na obra *Histórias de amor duram apenas 90 minutos*, Zeca (Caio Blat) é um homem que vive às custas do pai e da pensão da mãe. Um de seus piores hábitos é perambular pelas ruas e inventar histórias para si mesmo. No meio das invenções, Zeca fantasia que sua esposa, Julia (Maria Ribeiro), tem um caso extra-conjugal, com outra mulher, Carol. Para dar o troco, Zeca se envolve com ela. (Luzo Cipriota).

A narrativa do filme não possui um ritmo dos mais envolventes, mas discute duas importantes problemáticas sociais: a independência financeira e a aceitação à diversidade sexual. Para isso, Paulo Halm oferece um roteiro que sinaliza para uma relação conjugal cada vez mais líquida, volúvel, cada vez mais frequente na sociedade moderna.

Este texto apresenta uma análise do discurso adotado no filme, tendo como fundamental base teórica as categorias de classificação apresentadas por Charles Morris (2003), percorridas na análise. Por fim, abordo a construção narrativa adotada por Paulo Halm, que contempla a intertextualidade, mesclando estéticas distintas para a construção de uma narrativa final.

O método

O método de análise escolhido para desenvolver este estudo foi o da Análise do Discurso, e tem como característica elementar a de analisar o discurso a partir do contexto, e não somente pelo texto. Junto à análise textual, leva-se em conta o dialogismo Bakhtiniano e a intertextualidade de Kristeva, frequentemente empregada para observar a linguagem comumente adotada nas narrativas cinematográficas e compreender ideologias de personagens/autores.

Ainda que o termo linguagem nos sugira o campo da lingüística, considero, que a linguagem é toda manifestação significativa, codificada, do homem, ou seja, é uma potencialidade humana de exteriorizar seus pensamentos, sentimentos e emoções, por meio de códigos (das mais diferentes semióticas), total ou parcialmente comuns aos interlocutores. Bakhtin (1986; 51) apóia este ponto-de-vista:

É preciso insistir sobre o fato de que não somente a atividade mental é expressa exteriormente com a ajuda do signo (assim como nos expressamos para os outros por palavras, mímica ou qualquer outro meio) mas, ainda, que para o próprio indivíduo, ela só existe sob a forma de signos. Fora deste material semiótico, a atividade interior, enquanto tal, não existe. Nesse sentido, toda atividade mental é exprimível, isto é, constitui uma expressão potencial.

Assim, tanto se caracteriza como é linguagem o processo de interação verbal, oral ou escrita, quanto as manifestações artísticas, elaboradas com os diferentes códigos, sejam eles, por exemplo, visuais ou táteis ou ainda híbridos, tais como as obras cinematográficas, objeto deste estudo. O elemento que subsidia esta concepção de linguagem neste trabalho é a relação entre os interlocutores, de tal forma que a linguagem não pode ser vista como um ato individual, mas social, ou seja, a significação e o próprio signo só existem na relação enunciativa e contextual. Tal postura ultrapassa, portanto, a abordagem lingüística, assemelhando-se à concepção bakhtiniana, como registra Brait (2001; 71):

O conceito de linguagem que emana dos trabalhos desse pensador russo está comprometido não com uma tendência lingüística ou uma teoria literária, mas com uma visão de mundo que, justamente na busca das formas de construção e instauração do sentido, resvala pela abordagem lingüístico/discursiva, pela teoria da literatura, pela filosofia, pela teologia, por uma semiótica da cultura, por um conjunto de dimensões entretecidas e ainda não inteiramente decifradas.

Quando nos referimos à linguagem cinematográfica, consideramos que o cinema tem um sistema de signos que se articulam de forma especial no sentido de construir uma realidade e de representá-la, envolvendo o receptor de diversas maneiras, de acordo com a ideologia da obra e do diretor, muitas vezes aproximando-se da realidade objetiva, outras vezes criando uma ficção ou uma verossimilhança, capaz de envolver e surpreender, em diversos destes casos repleto de conceitos próprios de quem constrói a narrativa e seu significado ideológico a partir da conversação e da articulação de mensagens. As formas de articulação destas mensagens a partir do diálogo entre as imagens passam a fazer parte da própria linguagem cinematográfica. Tal construção muitas vezes é obtida a partir da montagem:

O cinema não copia de um modo ‘objetivo’, naturalista ou contínuo uma realidade que lhe é proposta: corta seqüências, isola planos, e recombina-os através de uma nova montagem. O cinema não reproduz coisas: manipula-as, organiza-as, estrutura-as. E só na nova estrutura obtida pela montagem dos elementos é que estes ganham um sentido. Este princípio da montagem, ou melhor da junção de elementos isolados, semelhantes ou contraditórios, e cujo choque provoca uma significação que eles não têm em si mesmos, foi Eisenstein encontrá-lo na escrita hieroglífica (Kristeva, 1988; 361).

A sintaxe cinematográfica compõe-se dos traços pertinentes e constantes do filme, independentemente, por exemplo, do gênero a que a obra se refere ou das características do seu diretor. Nesse sentido Kristeva (1988; 361) associa a sintaxe do cinema com o conceito de língua, remetendo-nos à dualidade língua/fala (*langue/parole*) proposta por Saussure, quando toma a língua como objeto de estudos da lingüística, por trazer os elementos invariáveis, diferentemente da fala, onde se situam as variáveis lingüísticas individuais:

Desde os seus princípios, o cinema considera-se como uma linguagem e procura a sua sintaxe, e podemos mesmo dizer que essa procura das leis da enunciação fílmica foi mais acentuada na época em que o cinema se construía independentemente da fala: mudo, o cinema procurava uma língua com uma estrutura diferente da da fala.

A linguagem cinematográfica, porém, não é estudada apenas no que se refere aos seus elementos básicos, mas expande-se para os outros recursos que, de acordo com as circunstâncias, objetivos e propostas enunciativas de cada obra cinematográfica, passam a individualizá-la (Kristeva, 1988).

Dentre os elementos que passam a compor ou a alterar a linguagem cinematográfica original, destacamos, neste estudo, a intertextualidade, como recurso capaz de, não apenas acrescentar criatividade à obra, mas de ampliar seus significados.

Tal mistura discursiva tem sido presente no cinema desde seu surgimento, mas ganha força à medida que a sociedade passa a conviver com outras formas contar histórias, como a narrativa transmídia, inicialmente proposta por Stuart Saunders Smith (1975), a partir do termo *trans-media music*, que apresentava uma mistura de melodias diferentes em uma única obra musical. Depois, o termo foi adotado para o campo da comunicação por Marsha Kinder (1991), fazendo uma alusão à intertextualidade a partir do tempo *Intertextualidade Transmídia*, depois adotado de forma frequente por Henry Jenkins (2009).

O filme

Com apelo erótico, a obra, escrita e dirigida por Paulo Halm, coloca em discussão valores considerados corretos pela sociedade, e o sexo, em suas variáveis condições,

com ou sem tabus, como mal e como cura. Um sexo sem limites, ou limitado pela consciência humana.

Zeca começa a refletir, em sua imaginação, toda a sua frustração e insegurança. Para ele, perder Julia é tão simples que isso pode acontecer não somente para um homem, mas também para uma mulher. “O que ela tem que eu não tenho?”, pergunta-se o personagem num dos momentos em que a consciência de Zeca conversa com o público. E Zeca resolve descobrir.

Só que Zeca acaba se perdendo em meio aos encantos de Carol, a dançarina de tango que, supostamente, tem um caso com Julia. E mergulha nesta perdição, nesta personagem homossexual que, para ele, conquistou sua mulher.

Logo no primeiro encontro, Zeca descobre “o que ela tem que ele não tem”: um “brinquedinho de borracha” que acaba apresentando a sua possível homossexualidade desconhecida, ou o sabor desta possível, mas indesejada, sensação homossexual. “Agora entendo o ditado: aquele que sai em busca de lã e volta tosquiado”, declara Zeca, ainda se recuperando do encontro com Carol, onde ele foi a caça.

Mas, com a chegada de Julia, Zeca “recupera sua masculinidade”, depois de uma noite de sexo. Contudo, as lembranças de Carol, ou de suas habilidades, não saem de sua cabeça, e ele volta a se encontrar com a bailarina argentina. E continua vivendo esse romance proibido, junto ao aceito pela sociedade, ao lado da doutoranda Julia, que passa a viver momentos mais picantes ao lado do marido infiel.

Porém, de estrategista o escritor não tem nada. Então, atordoado com a infidelidade, inaceitável para seus padrões éticos e morais, Zeca arma um plano para que Julia descubra sua relação com Carol, flagrando-os em sua própria cama. “Assim, me livro de uma e fico com a outra, não importa qual”, resmunga Zeca em sua consciência criativa, mas pouco realista. Só que o plano não dá certo, e Zeca perde as duas: a realidade doutoranda e a fantasia argentina.

Ao final, Zeca desce até o fundo do poço, e se reergue fazendo o que deveria ter feito há tempos: escrever seu romance. Só que sem Julia, e sem Carol. Apenas com a literatura.

Paulo Halm utiliza-se de uma excelente direção de cena, assim como cenários bem construídos e dispostos a fim de descrever os personagens. Zeca e Julia refletem o cenário, ou a casa onde moram: retrô, escuro. Já Carol vive em uma casa onde a alegria e a leveza reinam entre as paredes. Sobre sua *scooter*, Carol esbanja liberdade pelas ruas do Rio de Janeiro. A interpretação deve reproduzir uma verdade obtida pelo diretor ao convencer os personagens de que tudo apresentado pelo roteiro é a pura verdade (Gerbase, 2007; 91).

A trilha sonora também é coerente com a obra, que apresenta um ar *underground* ao mesmo tempo que explora uma boemia carioca. O mesmo ocorre com as roupas utilizadas pelos personagens: Zeca e Julia com certo simplismo clássico, enquanto Carol um visual alternativo.

Porém, o que mais marca a obra é o discurso construído pelas sequências dirigidas por Paulo Halm. Nele, o questionamento sobre o que é certo e o errado, assim como o que existe e o que é fruto de nossa mente, marca a obra. Da mesma forma, Caio Blat nos convida o tempo todo a mergulhar com ele em sua criatividade sexual. “Você só consegue pensar em buceta”, diz seu pai para tentar fazer o filho acordar para a realidade.

Discursos em 90 minutos

Os discursos encontrados na obra de Paulo Halm são diversos. De acordo com Morris (2003), podemos encontrar diversos tipos de discursos na narrativa fílmica proposta. Tal diversidade oferece ao espectador uma melhor interpretação da mensagem principal, presente no *plot* proposto pela obra, de que nossa ética é guiada e usurpada pela nossa própria mente, ou nossa consciência.

Um dos discursos presentes durante quase toda a narrativa é o de ficção. Segundo Morris (2003), o discurso de ficção constrói realidades a partir da imaginação, do irreal. Paulo Halm nos faz entender que a relação entre Carol e Julia não passa de uma imaginação de Zeca, inseguro com sua relação e com sua própria existência.

O discurso poético marca diversas sequências do filme. Imagens de Zeca caminhando pelas ruas do centro do Rio de Janeiro, especialmente quando se depara com um homem puxando um carrinho de mão com uma cadeira quebrada, como se ele fosse aquela cadeira, sem estabilidade, sem base nem encosto, ou mesmo quando Zeca e Julia assistem, com olhares atentos, a apresentação de tango de Carol, constroem uma atmosfera poética e fundamental para o preparo do espectador à interpretação do *plot* proposto.

Mas o mais expressivo discurso presente na obra é o ético. O autor (Morris, 2003) defende que o discurso ético coloca em discussão os valores propostos pela sociedade, podendo, inclusive, variar de uma sociedade para outra. A ética se baseia de forma substancial na estrutura social onde ela se encontra. O que é eticamente aceitável no Japão pode não ser aceitável na Argélia, ou mesmo entre indígenas andinos. E da mesma forma que as diferenças éticas são encontradas em distintas áreas geográficas, ela pode ser encontrada entre distintos estilos de vida, como ocorre entre Zeca, Julia e Carol.

Tal diversidade discursiva da obra ganha um aliado no campo da construção da linguagem: a intertextualidade. Compreendo a intertextualidade como o modo pelo qual se estabelecem o diálogo e a interatividade entre os textos em um contexto único, neste caso específico, no contexto do cinema; nem sempre textos puramente lingüísticos, mas também aqueles elaborados com diferentes semióticas, ou seja, textos de diferentes linguagens. Também considero a distinção entre intertextualidade e interdiscursividade, por entender, como Charaudeau e Maingueneau (2004; 286) que toda intertextualidade traz em si a interdiscursividade, uma vez que o interdiscurso consiste em “um jogo de reenvios entre discursos que tiveram um suporte textual, mas de cuja configuração não se tem memória [...] e o intertexto seria um jogo de retomadas de textos configurados e ligeiramente transformados”.

Essa intertextualidade está presente no início da obra, quando Zeca descreve seu romance com imagens de história em quadrinhos, dialogando com as imagens do filme. Duas linguagens. Dois textos. Dois ambientes discursivos. Duas linguagens que trabalham juntas para suportar, na sequência narrativa, diversos discursos que comungam o mesmo espaço e o mesmo *plot*.

A mistura de linguagens, a adoção de recursos extra-cinematográficos, está presente nos processos de mudança do cinema. Na obra de Paulo Halm essa diversidade de linguagens é marcada pela mistura de imagens de histórias em quadrinhos com imagens fílmicas. Parece simples, e pouco expressivo. Porém, tal diversidade logo no início do filme prepara o espectador para outras diversidades, desta vez discursivas.

Considerações

As discussões presentes nos discursos apresentados pela obra de Paulo Halm dialogam entre si. A diversidade discursiva é, inclusive, uma realidade em “textos” bem elaborados, sejam eles impressos, fílmicos, imagéticos, sonoros ou em outra forma de expressão. Na obra, os discursos mais expressivos constroem o *plot* de forma eficaz, não somente pelas mensagens construídas, mas também através de sua combinação.

No campo comunicacional, a obra apresenta uma riqueza de linguagem que chama à atenção, pois utiliza de forma considerável a intertextualidade e, de certa forma, adota traços transmidiáticos, ao apoiar-se na internet para potencializar sua construção narrativa. Além disso, de forma sutil, constrói uma relação intertextual e transmidiática com o que existe no cinema nacional e com alguns atores presentes na obra, como Caio Blat, já viveram em outras produções. O ator faz o papel de um jovem que está fumando constantemente e busca uma vida livre, como vive seu personagem Ítalo, na obra “O ano em que meus pais saíram de férias,” de Cao Hamburger. Ao mesmo tempo, o filme provocou, por suas cenas engraçadas, ou polêmicas, como a hora em que o “brinquedo de borracha” de Carol entra em ação, narrativas paralelas, transmidiáticas, a partir de *comics* presentes na internet. Um dos *comics* produzidos, disponível no Youtube, chama-se “Caio Blat dando a bundinha³” e termina com uma cena do Kiko, do seriado Chaves, dando risada do pobre tosqueado.

No campo cinematográfico, a obra atinge seu cume no que diz respeito à construção discursiva. A utilização de recursos audiovisuais, de cenário e de interpretação reforçam não somente o *plot*, mas também é responsável pela ambientação do espectador para assistir, receber e absorver os discursos promovidos. Essa tríade faz com que a temática proposta seja refletiva durante a obra, não somente depois, e de forma leve, suave e inofensiva.

Porém, o que se pode perceber, com a análise da obra, é que os discursos são bastante claros, honestos, sinceros, assim como a proposta do filme, que é o de refletir sobre a sexualidade em suas diversas manifestações, aceitando-a de qualquer uma das formas sem preconceitos ou tabus. Afinal, não sabemos em que situação nos envolveremos. Se sempre traremos lã ao buscá-las, ou se certa vez voltaremos tosquiados.

Bibliografia

Bakhtin. M. (1986). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 3ª ed. São Paulo: Hucitec.

Brait, B. *A natureza Dialógica da linguagem: formas e graus de representação dessa dimensão constitutiva*. En Faraco. C. A.; Tezza, C.; Castro, G. (orgs) (2001). *Diálogos com Bakhtin*. 3ª ed. Curitiba : Ed. Da UFPR.

Charaudeau, P.; Maingueneau, D. (2004). *Dicionário de Análise de discurso*. São Paulo : Contexto.

Dijk, T. A.V. (2003). *Ideologia y Discurso*. Barcelona: Ariel.

Field, S. (2002). *Como resolver problemas de roteiro*. Trad. Angela Alvarez Matheus. Rio de Janeiro. Editora Objetiva.

Gerbase, C. (2007). *Direção de atores: como dirigir atores no cinema e TV*. 2ª Ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios.

Jenkins, H. (2009). *Cultura da convergência*. São Paulo: Alephe.

Kinder. M. (1991). *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.

Kristeva, J. (1988). *História da Linguagem*. Lisboa, Portugal : Edições 70.

Morris, C. (2003). *Signos, Lenguajes y Conducta*. Buenos Aires: Losada.

¹ Jornalista e documentarista, mestre e doutor em Comunicação Social, onde pesquisou sobre comunicação audiovisual e tecnologias digitais, é professor associado de carreira da Escola de Ciências Humanas da Universidad del Rosario, em Bogotá, Colômbia. Pesquisa atualmente sobre narrativa transmídia e Jornalismo. É membro-fundador da Red INAV – Rede Iberoamericana de Narrativas Audiovisuais, onde coordena a linha de pesquisa Narrativas na Internet. E-mail: denis.porto@urosario.edu.co.

² O pesquisador argentino Carlos Scolari apresentou uma sequência de seminários sobre Narrativa Transmídia em setembro de 2011, na Universidade Javeriana, e um dos temas abordados foi a produção *Comic*.

³ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=bMTNMB8JTCs>. Acessado em 21/09/2011.