



O Mandarim (Julio Bressane, 1995). Fonte: Divulgação.

## Atenção flutuante, dispersão e séries como metodologia para estudos desconstrucionistas do audiovisual

### Alexandre Rocha da Silva<sup>1</sup>

Professor e vice-coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

### André Corrêa da Silva de Araújo<sup>2</sup>

Estudante de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

### Cássio de Borba Lucas<sup>3</sup>

Estudante de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

### Luiza Müller<sup>4</sup>

Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**Resumo:** O trabalho apresenta o percurso metodológico utilizado na pesquisa *Teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual*, que buscava a formalização das teorias latentes de diretores de cinema brasileiros sobre o próprio audiovisual. Essas teses, que integram virtualmente a obra dos cineastas estudados, foram sistematizadas a partir da adoção de uma metodologia em três etapas, inspiradas por Freud, Foucault e Deleuze.

**Palavras-chave:** atenção flutuante; dispersão; serialidade; desconstrução

**Abstract:** This paper presents the methodological route used in the research *Theories in dispersion by Brazilian directors about the audiovisual*, which tried to formalize the latent theories by Brazilian filmmakers about the audiovisual itself. These theses, that virtually integrate the work of the studied directors, were systematized through a three-stage methodology, inspired by Freud, Foucault and Deleuze.

**Keywords:** free-floating attention; dispersion; seriality; deconstruction

1 [arsrocha@gmail.com](mailto:arsrocha@gmail.com)

2 [andreसारaju@gmail.com](mailto:andreसारaju@gmail.com)

3 [cassioborba@gmail.com](mailto:cassioborba@gmail.com)

4 [luizaemuller@gmail.com](mailto:luizaemuller@gmail.com)

## INTRODUÇÃO

A pesquisa *Teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual*, desenvolvida entre 2009 e 2013, propunha-se a tarefa de organizar em proposições formais as teses de Júlio Bressane, Glauber Rocha e Rogério Sganzerla sobre o audiovisual. Suas teorias, passíveis de descrição somente a posteriori, existiriam dispersas entre diferentes materiais: os filmes produzidos, as entrevistas e os artigos publicados ao longo de suas carreiras. O problema metodológico, assim, era o de como abordar as obras dos cineastas de modo a fazer surgir um traço teórico a respeito desta materialidade que não se apresenta formulado direta e formalmente. Era preciso adotar um método de análise para que os filmes se deslocassem de sua significação original, como obra artística, e pudessem ser tratados como veículos de ideias. Os métodos tradicionais de análise fílmica não nos permitiriam tal deslocamento, como constatado ao longo da pesquisa, pois, ainda que ricos e passíveis de gerar conclusões relevantes, mantinham-se presos a uma compreensão do filme enquanto objeto, dando conta especialmente de suas particularidades enquanto obra audiovisual.

Os estudos a respeito dos cineastas trabalhados em nossa pesquisa sempre indicavam a necessidade de avançar na compreensão de obras do cinema de autor. Muito se escreveu sobre Glauber Rocha, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, e tais escritos nos serviram de base para compreender o que ainda não havia sido dito sobre tais autores. Apoiados, então, sobre a extensa produção bibliográfica sobre os cineastas, e debruçados sobre as suas próprias produções teóricas sistematizadas (artigos, críticas, etc.) e a sua obra audiovisual, pudemos começar a refletir sobre como investigar esses materiais de modo a ter uma compreensão a respeito de uma teoria que organizaria o modo como cada um desses autores abordava a questão do audiovisual.

Para fins de operacionalização, decidimos compor uma tabela de imagens, contendo todos os filmes de tais cineastas decompostos em fotogramas e sequências significativas, para, então, começar as análises. Neste ponto, nos deparamos com uma possibilidade metodológica que se revelou pertinente e eficaz, diferente da análise fílmica, e que nos possibilitaria notar certos vetores que, sis-

tematizados, dariam conta de uma espécie de teoria em potência de tais cineastas. Essa proposta de metodologia se baseia em três procedimentos teóricos: a Atenção Flutuante, como proposta por Freud, numa primeira fase de coleta; a Dispersão, de Michel Foucault, numa segunda; e a produção de Séries, de Gilles Deleuze, na terceira e última fase. Pretendemos, neste trabalho, esclarecer como funcionam tais procedimentos e descrever sua inserção no contexto da pesquisa.

## PRIMEIRA FASE: A ATENÇÃO FLUTUANTE

Sigmund Freud introduz o conceito em um artigo de recomendações técnicas para os psicanalistas em 1922<sup>5</sup>. Relacionado com o problema da postura analítica no decorrer da sessão e também com o da memória do analista, apresenta-o assim:

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

<sup>5</sup> No original, *Ratschläge für den arzt bei der psychoanalytischen behandlung*; em português, “Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise”.

A técnica freudiana permanece, contemporaneamente, como um dos fundamentos da postura que o analista deve adotar para que haja uma comunicação adequada entre ele e o analisando. O conceito, porém, não deixou de ser aprofundado posteriormente por teóricos da psicanálise como Donald Meltzer (1994), Betty Joseph (1983) e principalmente Winfried Bion (Lewkowicz, 2005).

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

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

O analista, cuja ferramenta de cura não pode deixar de passar pela teoria, tem de evitar, contudo, a interpretação enviesada, que corresponda mais à particularidade de sua formação intelectual do que à condição patológica do paciente. Este, como condição básica do processo psicanalítico, deve comunicar-se por associação livre, relatando “tudo o que sua auto-observação possa detectar”, e “impedir todas as objeções lógicas e afetivas que procuram induzi-lo a fazer uma seleção entre elas” (Freud, 1996, p. 129). Frente ao vasto material disponível para interpretação, o mau médico fará uma seleção precipitada dos elementos, negligenciando sinais que possam vir a formar padrões que tragam, eventualmente, significado e coerência às associações relatadas. Assim, estará destruindo a vantagem que obteve com o relato por associação livre; o bom analista, porém, corresponderá à “regra fundamental da psicanálise” fazendo uso de tudo que lhe foi conferido pelo paciente como material de interpretação, no qual pode se ocultar

o inconsciente, que lhe cabe investigar. Sem, portanto, “substituir sua própria censura pela seleção de que o paciente abriu mão” (Freud, 1996, p. 129).

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

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

A variação atencional freudiana é chamada ora de *atenção flutuante*, ora de *atenção uniformemente suspensa*. A primeira designação se refere à flutuação de um ponto de vista a outro: “uma atenção que flutua livremente entre a objetividade, a subjetividade, e a intersubjetividade” (Lewkowicz, 2005, p. 2)<sup>6</sup>. A segunda, à suspensão da seleção: “esta atenção aberta, sem focalização específica, permite a captação não apenas dos elementos que formam um texto coerente e à disposição da consciência do analista, mas também do material ‘desconexo e em desordem caótica” (Kastrup, 2007, p. 16).

<sup>6</sup> Essa “intersubjetividade” aparece como um novo espaço de compreensão, que se cria pelo engajamento entre paciente e médico em um processo mútuo. Também aqui há a necessidade de uma atenção não-hermenêutica.

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

À parte as perturbações e possíveis recortes de atenção causados pelo desejo, há que se considerar a ação prejudicial da memória, que, quando excessivamente presente na mente do analista ao longo da escuta, fecha as portas ao desconhecido e ao surpreendente, e instaura o risco de mantê-los enclausurados no nível das coisas que já sabe. O paciente, para Bion, deve ser encarado sempre como se fosse visto pela primeira vez. Suas orientações são de árdua aplicação para o psicanalista, uma vez que abandonar tudo que sabe sobre o analisando (memória), bem como todas as diretrizes teóricas em que poderia inscrever os fatos para curá-lo (desejo), mantendo a mente em branco, resulta por vezes em uma sensação de terror. Para refugiar-se desta, comumente buscará, precipitadamente, abrigo em alguma teoria psicanalítica, novamente cedendo ao desejo de compreensão.

Este último perigo mencionado, para Bion, é característico do ser humano, que “abomina o vácuo, não consegue tolerar o espaço vazio, então ele vai tentar preenchê-lo encontrando alguma coisa que entre naquele espaço que foi revelado por sua ignorância” (Bion, 1977 apud Lewkowicz, 2005, p. 10). O psicanalista deve, por outro lado, acostumar-se ao silêncio, à ausência de uma significação imediata e esclarecedora – sem lamentar-se pela falta de evidências presente na sessão.

A atenção proposta por Freud e ampliada por Bion passa a se assemelhar cada vez mais à atenção necessária para a fruição artística. A descoberta desta articulação foi fundamental para pen-

sarmos a atenção flutuante como estratégia metodológica para identificar teorias de cineastas latentes. Em 1992, o psicanalista britânico chegou a comparar a atenção uniformemente suspensa à capacidade de “sonhar a análise conforme ela vai ocorrendo” (Lewkowicz, 2005, p. 13). Semelhantemente, aproxima a atenção flutuante da arte a psicóloga britânica Betty Joseph quando afirma que, para uma análise ser útil, deve ser uma *experiência*, em oposição ao simples fornecimento de explicações<sup>7</sup> (Joseph, 1983, p.10). Como na apreciação de um objeto artístico, o analista não pode se limitar ao que é dito, mas entrar em sintonia com o paciente. A frequência desta sintonia (pra seguir a metáfora) será uma de *ação* mais do que de palavras, ainda que palavras possam ser usadas<sup>8</sup> (Joseph, 1983, p. 10).

A utilização do conceito de Atenção Flutuante, portanto, nos parece relevante no contexto de uma pesquisa que aborda seu objeto do ponto de vista arqueológico. Suspender a atenção, como diz Freud, ou deixá-la flutuar, enquanto se assiste ao filme e se observam os fotogramas, permite deixar de lado questões que comandam a nossa percepção habitualmente, como o desenrolar da narrativa, por exemplo, para identificar traços típicos e padrões sistemáticos do discurso em questão. Deixar a percepção aberta para as imagens enquanto materialidade significa também a seleção de um número muito maior de fotogramas (uma média de trezentos por filme), capturados previamente a um julgamento teórico. Assim destacado do fluxo original da obra, o material pode apontar tendências ou regras no modo de expressão dos autores que não se deixariam perceber numa leitura assujeitada às hierarquias internas da obra. Trata-se de deixar de lado, como diz Freud, um utilitarismo metodológico e deixar que nosso julgamento se confunda em aspectos objetivos, subjetivos e intersubjetivos. Fazer uma coleta que permita desconstruir (Derrida) o texto coerente do filme, tanto em termos de expressão quanto de conteúdo. A

7 No original, em inglês: “This highlights a point, which in a sense is only too obvious, that analysis to be useful must be an experience, in contrast, for example, to the giving of understanding or explaining” (Joseph, 1983, parte 3, 10).

8 “understanding is difficult to achieve if our attention remains focused on what they are actually saying. I have tried to show how the analyst, in order to understand, has to tune in to the patient’s wavelength, which is a wavelength of action rather than words, though words may be used” (Joseph, 1983, parte 3, 10).

coleta das imagens e sua reorganização (re-montagem), seguindo os preceitos da Atenção Flutuante, fazem com que o filme deixe de ser o que era e se torne pura potência de significação em uma nova materialidade, que não é mais filme, e sim um agenciamento de formas que expressam ideias. Fazendo isso, temos a possibilidade de dispersar os elementos mais fortes do filme e retirá-los de sua centralidade, viabilizando a emergência de outros aspectos que até então não haviam aparecido.

## SEGUNDA FASE: ARQUEOLOGIA E DISPERSÃO

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

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

uma formação discursiva não ocupa, assim, todo o volume possível que lhe abrem por direito os sistemas de formação de seus objetos, de suas enunciações, de seus conceitos; ela é essencialmente lacunar, em virtude do sistema de formação de suas escolhas estratégicas. Daí o fato de que, uma vez retomada, situada e interpretada em uma nova

constelação, uma dada formação discursiva pode fazer aparecerem possibilidades novas (Foucault, 1995, p. 74)

Apoiados no método da Atenção Flutuante, é possível afirmar que o conjunto de fotogramas coletados já não é mais o filme ou a obra cinematográfica propriamente dita, pois as imagens foram retiradas de seu fluxo original e reposicionadas em um outro espaço. Esse espaço é um novo regime de visibilidade, que pode obedecer a novas regras de combinação capazes de abrir aquilo que não é visível. Como em nosso caso o foco é descrever de que modo se organiza a 'teoria' de um dado cineasta sobre o audiovisual, é preciso esclarecer que tal teoria sempre aparecerá a partir de uma dispersão, pois, de acordo com as normas de compreensão estabelecidas, um filme é uma obra artística e não um tratado teórico. Por isso, a arqueologia de Foucault (1995) nos cabe enquanto método, justamente por ser uma reescrita, isto é, uma prática que "não tenta repetir o que foi dito [...] [é] uma transformação regulada do que já foi escrito. Não é o retorno ao próprio segredo da origem; é a descrição sistemática de um discurso-objeto" (Foucault, 1995, p. 16). Trata-se de compreender, dentro da já proposta dispersão, quais os elementos ali presentes que se configuram como traços capazes de indicar um mapeamento teórico da obra de um cineasta. Portanto, é necessário notar que a

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

Ou seja, para descrever essa dispersão teórica percebemos ser necessário estabelecer, a partir dos elementos presentes no discurso, um conjunto de regras e relações capazes de desestabilizar

os sentidos hegemônicos e que poderiam dar forma a um novo conjunto, ou até mesmo um novo objeto, que não é mais um filme, mas uma teoria no filme latente sobre o audiovisual, nosso problema central de pesquisa. Para isso, foi preciso observar o material coletado e estabelecer relações entre os fotogramas para que se pudesse inferir elementos organizadores capazes de dar conta dessa formação discursiva: a tese de cineastas sobre o audiovisual.

## TERCEIRA FASE: A SÉRIE

Considerando o desafio de se pensar uma teoria apenas latente de cineastas brasileiros sobre o audiovisual, recorreremos ao método da série adotado por Gilles Deleuze (1975) em sua *Lógica do Sentido*. Esse procedimento revelou-se apropriado para reordenar o material coletado à luz do nosso problema de pesquisa.

Deleuze propõe três princípios que regem a organização da série como método:

[1º] São necessárias, pelo menos, duas séries heterogêneas, das quais uma será determinada como 'significante' e a outra como 'significada' (nunca uma única série basta para formar uma estrutura).

[2º] Cada uma destas séries é constituída por termos que não existem a não ser pelas relações que mantêm uns com os outros. A estas relações, ou antes, aos valores destas relações, correspondem acontecimentos muito particulares, isto é, singularidades designáveis na estrutura [...]

[3º] As duas séries heterogêneas convergem para um elemento paradoxal, que é como o seu 'diferenciante'. Ele é o princípio de emissão das singularidades. Este elemento não pertence a nenhuma série, ou antes, pertence a ambas ao mesmo tempo e não pára de circular através delas (Deleuze, 1975, p. 53-4)

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

É também necessário dar atenção ao segundo princípio, que diz que as séries se constituem por termos que só existem a partir de sua relação. O que significa, na prática, que é de dentro do próprio processo metodológico que os caminhos se abrem, deixando de lado assim questões particulares dos filmes em si ou do que foi geralmente tratado criticamente a respeito dos cineastas. Há também um aspecto criativo nesse método, pois, a cada série estabelecida, criam-se novas relações e tais relações irão refletir nas anteriores, ou, como diz Deleuze (2006), "esta referência a uma segunda série explica-se facilmente se nos lembrarmos de que as singularidades derivam dos termos e relações da primeira, mas não se contentam em reproduzi-los ou em refleti-los." (p.235). Tais relações tendem a convergir para singularidades na estrutura, capazes de fazer proliferar as séries indefinidamente de forma a abranger diferentes e até então impensados aspectos da obra dos cineastas.

O elemento diferenciante, exposto por Deleuze no terceiro princípio, é justamente aquilo que tentaremos mapear, que irá fazer as séries se animarem entre si e fazê-las proliferar. É 'máquina abstrata' que não pertence a nenhuma série e ao mesmo tempo pertence a todas: o elemento de não-sentido imanente a todas as imagens, mas que permanece disperso e pode ser mapeado quando são construídas séries. Como diz o autor: "o não-sentido não é a ausência de significação, mas, ao contrário, o excesso de sentido, ou aquilo que proporciona sentido ao significado e ao significante. O sentido aparece aqui como o efeito de funcionamento da estrutura, na animação de suas séries componentes." (2006, p. 241)

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

O segundo passo visava à relação entre imagens, seja no espaço da narrativa, seja em sequências diferentes de um mesmo filme (no caso de Bressane e o *Mandarim*) ou de sequências de diferentes filmes de um mesmo diretor (no caso de Glauber e suas cruces ou de Sganzerla e a reiteração dos quadrinhos). Aqui, foi priorizado o modo como as imagens colocadas lado a lado podem gerar sentidos, sejam eles claramente compatíveis com a ordem da narrativa do filme ou não. Neste ponto, é necessário esclarecer que, durante o processo de análise, foi inevitável uma volta ao filme, para desconstruir os sentidos a eles impostos por hábitos interpretativos expressos em entrevistas dos diretores ou mesmo em artigos teóricos de críticos e pesquisadores de cinema.

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

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

## EXCERTOS

Embora não seja objeto deste artigo apresentar os resultados da pesquisa “Teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual” sistematizados em diferentes artigos<sup>9</sup>, gostaríamos de, apenas como ilustração, apresentar sucintamente uma série elaboradas pelo Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC)<sup>10</sup>.

Esta série investiga a construção do referente no filme *O Mandarim* (Bressane,1995),

partindo de sequências que apresentam personagens históricas da música brasileira (Mário Reis, Sinhô, Carmen Miranda, Noel Rosa, Tom Jobim). A partir do procedimento metodológico referido, investigaram-se os modos de indicação que o diretor engendra em seu filme.

Nota-se que há, primeiro, um tipo de designação tradicional em que o ator representa seu personagem, ainda que a partir de procedimentos bastante diversos: Fernando Eiras faz uma representação icônica de Mário Reis, dublando canções e gesticulando

9 Silva, A. R. e Costa, R. W. S. (2010). Peirce na trilha deleuzeana: a semiótica como intercessora da filosofia do cinema. In *Intercom* (impresso), v. 33, p. 169; Silva, A. R. e Araújo, A. C. S. (2013). Semioses do tempo e do movimento no cinema. In: A. R. Silva; R. M. Nakagawa (Org.). *Semiótica da Comunicação*, p. 156-175; Silva, A. R. e Araújo, A. C. S. (2012). Glauber e os signos. *Intercom* (Online), v. 35, p. 53-73; Silva, A. R. e Araújo e A. C. S. (2012). Glauber e o transe na televisão: o caso Abertura. In *Revista Fronteiras* (Online), v. 14, p. 23-30; Silva, A. R. e Lucas, C. B. (2014). *Júlio Bressane e os jogos de designação*;

10 Durante a pesquisa foram propostas diferentes séries, com destaque para a série das histórias em quadrinhos elaboradas a partir de diferentes fotogramas retirados dos filmes de Rogério Sganzerla. Embora os quadrinhos fossem sempre secundários em sua obra, ao considerarmos os procedimentos narrativos hegemônicos, os elementos que se repetem e os enquadramentos empregados, pudemos reconhecer elementos estéticos e de vinculação com a *mise-en-scène* cujas características assemelhavam-se à dos quadrinhos. Outra série importante no desenvolvimento dos trabalhos foi a das cruces presentes em quase toda a obra de Glauber Rocha. Comumente associadas à crítica ao catolicismo e a seus símbolos, a serialização efetuada permitiu identificar usos bastante diferentes deste hegemônico, um uso macropolítico, composto pelas relações entre religiosidade, violência e poder; e outro micropolítico, evidenciando aspectos do desejo, do amor e da feminilidade na obra do cineasta. Tais associações permitiram desconstruir o sentido de crítica comumente associado ao uso das cruces em Glauber.

como o representado; Gil também representa Sinhô, mas adiciona elementos estilísticos próprios quando canta, somando ao signo indicial de Sinhô o seu próprio estilo; e Gal representa Carmen Miranda por procedimentos simbólicos de inversão: a imagem é sóbria, o ritmo é bossanovista e a gesticulação, contida.

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

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

A partir da análise em conjunto dessas séries, pode-se verificar uma tendência no cinema de Júlio Bressane de promover a desconstrução das estratégias de designação em direção a um cinema cuja lógica é a do sentido fabulado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A metodologia desenvolvida para a pesquisa “Teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual” foi o objeto preferencial deste artigo, não sua aplicação às obras de Glauber Rocha, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. Essas aplicações – com seus êxitos e insuficiências, com suas potencialidades e seus limites, podem ser avaliadas em outros trabalhos produzidos pelo Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação<sup>11</sup> (GPESC). A atenção flutuante, a dispersão e as séries articuladas em três etapas metodológicas com o objetivo de tornar explícitas construções teóricas latentes ao pensamento dos cineastas estudados não foram desde o início da pesquisa os procedimentos metodológicos adotados. Chegamos a eles no processo da pesquisa. Logo, este procedimento permanece propositivo, parcial, carente de novas experimentações e de debates no campo da comunicação e das semióticas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMARNEIRO, Fábio. **Contradições da canção**. Dissertação de mestrado, USP, São Paulo, SP, Brasil, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

DELEUZE, Gilles. **A Ilha Deserta**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FREUD, Sigmund. “Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise”. In **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud** (Vol. XII). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

<sup>11</sup> Indicações destes trabalhos podem ser encontradas na nota 10.



JOSEPH, Betty. "On Understanding and Not Understanding: Some Technical Issues". **International Journal of Psycho-Analysis**, 64, pp. 291-8, 1983.

KASTRUP, Virgínia. "O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo". **Psicologia & sociedade**, jan-abr, 2007.

LEWKOWICZ, Sérgio. "Atenção flutuante focada e desfocada: algumas considerações sobre a escuta analítica". **Revista de psicanálise da sociedade psicanalítica de Porto Alegre**, vol. XII, Dezembro de 2005.

MELTZER, Donald. "Routine and Inspired Interpretations: their relation to the weaning process in analysis". In **Sincerity and other works**. Londres: Karnac Books, 1994.