



Centro Universitário de Brasília - UniCEUB

FACULDADE DE TECNOLOGIA E CIÊNCIAS SOCIAIS - FATECS

CURSO: COMUNICAÇÃO SOCIAL

HABILITAÇÃO: JORNALISMO

ÁREA: Cinema

**A FOFOCA NO CINEMA:
UM ESTUDO SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE**

GABRIELA SELBACH ARAUJO BECKER

2070508/6

Professora Orientadora:

Ursula Betina Diesel

Brasília

2010

GABRIELA SELBACH ARAUJO BECKER

**A FOFOCA NO CINEMA:
UM ESTUDO SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE**

Monografia apresentada como um dos requisitos para
conclusão do curso de Comunicação Social do
UniCEUB – Centro Universitário de Brasília.

Prof^a. Orientadora: Ursula Betina Diesel

Brasília
2010

GABRIELA SELBACH ARAUJO BECKER

**A FOFOCA NO CINEMA:
UM ESTUDO SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE**

Monografia apresentada como um dos requisitos para
conclusão do curso de Comunicação Social do
UniCEUB – Centro Universitário de Brasília.

Prof^a. Orientadora: Ursula Betina Diesel

Banca examinadora:

Prof^a. Ursula Betina Diesel
Orientadora

Prof^a. Cláudia Busato
Examinadora

Prof^a. Maíra Carvalho
Examinadora

Brasília
2010

DEDICATÓRIA

*Aos senhores Stephen Holden e A. O. Scott,
que me fizeram querer ser crítica de cinema.*

AGRADECIMENTOS

A minha família, meu porto seguro.

Aos meus amigos, pela paciência e carinho.

A minha orientadora Ursula Diesel, pelo apoio e dedicação.

A todos os professores que me desafiaram e me tornaram uma pessoa melhor.

Ao meu namorado, por abrir meus olhos ao fantástico mundo do cinema.

Ao Lux Aurum, minha terapia, meu abrigo.

À arte, minha razão de ser.

EPÍGRAFE

I realized that falling in love with a movie is like falling in love with another person.

Imperfections, however glaring, become endearing quirks once you've tumbled.

- Stephen Holden

RESUMO

A fofoca é um fenômeno da sociedade desde a pré-história. Antes de ser criada a escrita, pessoas se reuniram para compartilhar histórias sobre os mais diversos temas. E nem sempre essas histórias eram verdadeiras. O ouvir-dizer funcionava como único meio de informação da sociedade e ele fazia e desfazia reputações à mercê de quem estivesse transmitindo a notícia. De lá pra cá pouco mudou da essência da fofoca. Mas muitos outros meios de comunicação surgiram e incorporaram o ato de focar dentro deles. O cinema, que surgiu no final do século XIX, é hoje um dos principais canais para contar histórias. Mas nem todas são fictícias. A questão da representação da realidade migrou das histórias faladas para histórias retratadas por meio de imagens e palavras escolhidas especialmente para criar significados específicos. Esta monografia pretende analisar como é feita a representação da realidade dentro do cinema, usando a fofoca como parâmetro dessa realidade.

Palavras-chave: Cinema. Fofoca. Imagem. Representação da realidade. Semiologia fílmica.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 – REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE	13
1.1 – A imagem como representação da realidade	13
1.2 – Semiótica da imagem	14
1.3 – A imagem na comunicação social	16
2 – O REAL DENTRO DA MÍDIA	18
2.1 – Representação ou criação da realidade?	18
2.2 – O jornalismo como “espelho” da realidade	21
2.3 – Cinema: o contador de histórias	25
2.4 – A fofoca: construindo novas realidades	28
3 – ANÁLISE DOS FILMES	35
3.1 – Metodologia de análise	35
3.1.1 – Procedimentos metodológicos	36
3.2 – Análise do filme <i>Intrigas</i> (2000)	40
3.2.1 – Análise da primeira sequência	41
3.2.2 – Análise da segunda sequência	46
3.3 – Análise do filme <i>Dúvida</i> (2008)	51
3.3.1 – Análise da primeira sequência	51
3.3.2 – Análise da segunda sequência	55
3.4 – Síntese da análise	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
REFERÊNCIAS	65
ANEXO A	67
ANEXO B	68
ANEXO C	71
ANEXO D	74
ANEXO E	75
ANEXO F	78

INTRODUÇÃO

Jornalismo e cinema caminham juntos, por mais que para muitos não pareça, há séculos. Ambos têm um objetivo em comum, passar uma mensagem a um público específico. Tanto o jornalismo quanto o cinema contam histórias, utilizam personagens e tratam de representar o real para seu espectador de forma que seu público esteja entretido e informado ao mesmo tempo.

O jornalismo, por excelência, tenta retratar a realidade apegando-se a fatos concretos. Uma das suas teorias é a do espelho, que afirma que o jornalismo reproduz a realidade fria e objetivamente, pura e simplesmente porque assim é a realidade. Essa teoria já foi questionada diversas vezes, e outras já surgiram provando que é impossível copiar fidedignamente a realidade.

A ficção, seja ela por meio da literatura, do teatro ou do cinema, nunca teve a pretensão de retratar fielmente a realidade. “A ficção, por sua vez, não repete, ela compõe, e sua preocupação é com o *verossímil*, não com a verdade”. (COUQUELIN, 2005, p. 62, grifo do autor) O objetivo maior da ficção sempre foi entreter o público com histórias bizarras e diferentes, mas próximas o suficiente do espectador para que este possa se identificar com os eventos narrados. “Películas cinematográficas demonstram [...] a sua eficácia como instrumento formador de consciências e a sua função como agente da história”. (NÓVOA, 2008, p.31)

Exatamente por ter essa abertura na ficção, o cinema consegue transmitir o sentimento por trás de um acontecimento de maneira mais compreensível ao seu público. Os fatos podem até ser distorcidos ou romanceados na narração da história, mas os porquês quase sempre são contados de maneira extremamente realista. “O cinema tornou-se um insubstituível instrumento de produção e difusão [...], de massificação de ideologia mantenedora do *status quo*”. (NÓVOA, 2008, p. 33, grifo do autor)

De modo a conseguir analisar como a realidade é retratada no cinema, um aspecto foi escolhido como objeto de análise: a fofoca e a maneira como ela é transmitida na sociedade. Levando como base o que os teóricos da área têm a dizer sobre a fofoca e como ela está presente no dia-a-dia das pessoas, pode-se analisar se o cinema a retrata de maneira realista.

De qualquer forma, as películas cinematográficas são um meio de comunicação que abrange a fofoca. Já que as histórias contadas dentro dos filmes

têm compromisso com o verossímil, caso contrário não seriam assimiladas pelo público, o cinema tem como dever mostrar também o que acontece quando alguém começa uma fofoca. O ponto central desta análise é conseguir responder à seguinte pergunta: como o cinema retrata a fofoca e a sua transmissão?

O tema desta monografia surgiu da paixão da autora pelo cinema e da vontade de analisar isso mais a fundo. Como o currículo de jornalismo não tem espaço para aprofundar na sétima arte, um instrumento importantíssimo da comunicação há décadas, encontrou-se na monografia um bom lugar para poder aprender mais sobre esse modo de transmitir uma mensagem para o público.

Ainda em nível pessoal, sempre houve um gosto pelo cinema e um fascínio pela forma como os filmes se comunicam com as pessoas. Existe algo especial na ficção retratada no audiovisual das telas do cinema que tem a capacidade de trazer o público que está assistindo para dentro da história. Certamente é possível encontrar dezenas de pessoas que foram levadas pela história de diversos filmes assistidos.

Além desse interesse prévio pelo cinema, há planos de seguir pelo caminho do jornalismo cultural depois de formada. Ainda mais, pretende-se fazer especialização ou mestrado na área de crítica de cultura, mais especificamente crítica de cinema. Uma monografia que leva como tema a análise de filmes é um ótimo começo para conseguir entender como funciona a sétima arte e poder aprofundar-se no campo da crítica cultural com embasamento teórico adequado.

Nos dias de hoje, em que a mídia faz parte quase que permanentemente das nossas vidas, é imprescindível compreender como uma fofoca ou um rumor pode afetar o nosso cotidiano. Não há controle total sobre o que é divulgado na mídia ao mesmo tempo em que todos deveriam ter controle total sobre o que divulgam na mídia. Qualquer jornalista conhece os danos que pode causar caso publique um fato incorretamente ou afirme algo sem previamente checar sua exatidão. Entender como a fofoca molda a vida de uma pessoa é entender como a sociedade é moldada pela difusão da informação.

Do ponto de vista acadêmico, pouco foi escrito sobre a fofoca. Menos ainda foi estudado sobre como ela é retratada no mundo do cinema. Sendo a sétima arte parte da própria mídia, uma análise da fofoca dentro de uma narrativa cinematográfica permite avaliar como a mídia enxerga o problema que está dentro dela própria.

Este trabalho procura estudar como a própria mídia analisa os efeitos da transmissão da fofoca no cotidiano das pessoas. Ao estudar como o cinema retrata o tema, a voz do problema está justamente onde o problema começa. Analisando a narrativa cinematográfica, vê-se como a própria mídia critica a si mesma.

É possível enxergar também até que ponto o cinema é capaz de retratar a realidade. Por ser ficção e por princípio não estar preocupado 100% com a veracidade dos fatos, um filme pode acabar distorcendo a realidade. Entretanto, ainda é provável encontrar uma análise crítica sobre o tema dentro do mundo do cinema.

Este estudo é importante para a academia por ser inédito no sentido em que se apresenta. É importante para a sociedade por trazer à tona um tema que define a maneira como qualquer pessoa age dentro de uma sociedade. No fim, o trabalho é relevante para qualquer pesquisador da sétima arte pois trata de afirmar e comprovar que mesmo partindo do princípio da ficção o cinema é capaz de retratar a realidade e, ainda mais, fazer uma análise crítica sobre ela.

O objetivo geral deste trabalho é estudar como o cinema retrata a realidade nos filmes. Já os objetivos específicos são: entender, segundo os teóricos e pesquisadores da área, como a fofoca é transmitida e qual o efeito dela na vida das pessoas; compreender como é feita uma narrativa cinematográfica; e analisar os filmes *Dúvida* e *Intrigas*, corpus da pesquisa, para verificar se a narrativa cinematográfica traduz os efeitos da fofoca na vida social. Foram escolhidos estes dois filmes pela maneira explícita com que eles tratam do tema da fofoca, a maneira como ela é transmitida e o fato dela afetar todos que estão em sua volta.

Partindo do pressuposto de que o cinema só existe dentro de um contexto social específico e tudo que é reproduzido dentro do mundo cinematográfico já existiu fora dele, no mundo real, pode-se dizer que o cinema retrata a fofoca como ela ocorre de fato, até os limites que a narrativa cinematográfica permitir.

O primeiro capítulo aborda como a imagem é usada na representação da realidade, já que o cinema se utiliza majoritariamente das imagens no processo de representação da realidade. Além disso, há também uma explicação acerca da ciência da semiologia, dispositivo teórico de análise utilizado no trabalho. Para abordar esses dois temas se usou como ponto de partida as teorias apresentadas por Martine Joly e Charles Sanders Peirce.

O segundo capítulo faz uma análise de como a realidade é representada nas

diversas áreas da mídia, como o jornalismo e o cinema. Alguns autores como Roger Silverstone, Nelson Traquina, Nicolau Sevcenko e Ismail Xavier foram importantes para fazer uma exposição detalhada desses pontos. Ademais, este capítulo incorpora uma explicação detalhada de como a fofoca faz parte da vida cotidiana da sociedade e como ela mesmo aborda a questão da representação da realidade, segundo as pesquisas feitas por Jean-Noel Kapferer.

Por fim, o terceiro capítulo é dedicado exclusivamente à análise de quatro cenas, duas de cada um dos dois filmes escolhidos. Nesta análise, feita usando a semiologia fílmica de Christian Metz, apresenta-se como o cinema retrata a fofoca, a maneira como ela é transmitida e os efeitos que ela tem sobre as pessoas.

1 – REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

1.1 – A imagem como representação da realidade

Vivencia-se o mundo através dos cinco sentidos básicos: visão, olfato, audição, paladar e tato. É assim que se percebe o mundo. Mas nos tempos modernos ocorre um bombardeio de imagens que captam a atenção de quem as está vendo. O interessante não é mais o mundo em que se vive, mas sim as representações que essas imagens fazem desse mundo. Pode-se dizer que isto é fruto da mídia presente na sociedade contemporânea. Pode-se dizer também que o mundo moderno está mais veloz e cada vez mais centrado no audiovisual.

Seja qual for o motivo desse bombardeio, surge então uma importância em estudar como essas imagens representam a realidade. Aparecem também inúmeras questões sobre o assunto. A representação do real é fidedigna? O que as imagens estão realmente representando? Será que as pessoas devem tomar cuidado com esse bombardeio para não se deixarem levar para um outro mundo que não este? E por fim, será que as pessoas criam essas imagens ou são criadas por elas?

Segundo Martine Joly (2000), em seu livro *Introdução à análise da imagem*, existe uma construção mental quando se pensa na semelhança entre uma imagem e a realidade. Será que essa semelhança existe realmente ou é a própria mente que cria essa representação?

Seres humanos tentam recriar o mundo em que vivem desde a Antiguidade. Desenhos, peças de teatro, obras literárias, todos são tentativas de representar a realidade na qual os autores vivem. As imagens que enfeitavam as cavernas na pré-história tentavam representar eventos, perigos, o dia-a-dia. Joly entende que essas imagens fazem parte dos primórdios da comunicação humana:

Esses desenhos (na antiguidade) destinavam-se a comunicar mensagens, e muitos deles constituíram o que se chamou “os precursores da escrita”, utilizando processos de descrição-representação que só conservavam um desenvolvimento esquemático de representações de coisas reais. “Petrogramas”, se desenhadas ou pintadas, “petroglifos”, se gravadas ou talhadas – essas figuras representam os primeiros meios de comunicação humana. São consideradas imagens porque imitam, esquematizando visualmente, as pessoas e os objetos do mundo real. (JOLY, 2000, p. 18, grifo do autor)

Os primeiros a se preocuparem com a mensagem que essas imagens estavam passando foram os filósofos gregos. Para Platão, uma imagem era

meramente um objeto que tentava imitar algo. Por isso, ele acreditava que as imagens enganavam e seduziam “as partes mais fracas de nossa alma”. (JOLY, 2000, p. 19) Já para Aristóteles, a imagem educava e era eficaz pelo prazer que passava a quem estivesse aprendendo com ela. “A única imagem válida aos olhos de Platão é a imagem 'natural' (reflexo ou sombra), que é a única passível de se tornar uma ferramenta filosófica.” (JOLY, 2000, p. 19, grifo do autor) Ou seja, para Platão apenas o que era palpável no mundo real podia ser tomado como real e correto, todo o resto era mera imitação.

O fato é que qualquer imagem reproduzida é uma imitação pela simples razão de não ser o objeto em si que se está retratando e sim um retrato desse objeto. A imagem como “instrumento de comunicação, divindade, assemelha-se ou confunde-se com o que representa”. (JOLY, 2000, p. 19)

1.2 – Semiótica da imagem

Para entender melhor como uma imagem representa a realidade é preciso desvincular-se, pelo menos inicialmente, da questão emocional ou do prazer estético que se tem ao ver a imagem. O primeiro passo deve ser uma análise sob o ângulo da significação, ou seja, encontrar quais elementos presentes na imagem fazem a pessoa associá-la a algo no mundo real.

Charles Sanders Peirce explica que a ciência que estuda os signos e a relação que eles tem com o que estão representando é chamada de semiótica. “Estudar certos fenômenos em seu aspecto semiótico é considerar seu *modo de produção de sentido*, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações.” (JOLY, 2000, p. 29, grifo do autor). Para Peirce, um signo é “algo que está no lugar de alguma coisa para alguém”. (PEIRCE apud JOLY, 2000, p. 33)

O mérito dessa definição é mostrar que um signo mantém uma relação solidária entre pelo menos três pólos [...]: a face perceptível do signo, “representamen”, ou significante; o que ele representa, “objeto” ou referente; e o que significa, “interpretante” ou significado. (JOLY, 2000, p. 33, grifo do autor)

A teoria de Peirce utiliza o tripé: significante, a imagem psíquica do objeto; referente, o objeto em si ao que se refere; e significado, o que a pessoa interpreta como sendo o objeto e não necessariamente o próprio objeto. Aqui o significado representa a mensagem que é transmitida e como ela é interpretada pelo receptor.

Dando prosseguimento no seu raciocínio, Peirce detalha três tipos de signos. Estes signos apresentam a relação que existe entre o significante e o referente. O ícone é designado como a “classe de signos cujo significante mantém uma relação de analogia com o que representa, isto é, seu referente”. (JOLY, 2000, p. 35) Uma fotografia que represente uma árvore é um ícone na medida em que se pareça com uma árvore. Um som gravado que imite o som real também pode ser considerado um ícone.

O índice é a “classe dos signos que mantêm uma relação causal de contiguidade física com o que representam”. (JOLY, 2000, p. 35) A fumaça é um índice para o fogo; a nuvem é um índice para a chuva. Ou seja, um índice é apenas um signo que indica que algo vai ocorrer ou já ocorreu. Ele é um sinalizador.

Por fim, o símbolo é a “classe dos signos que mantêm uma relação de convenção com seu referente”. (JOLY, 2000, p. 35) Para um símbolo existir precisa haver um princípio de hábito ou convenção aceito dentro de uma sociedade. A pomba branca é um símbolo da paz porque a sociedade habituou-se a entendê-la como tal. Os próprios signos linguísticos são símbolos já que são convencionais e aceitos dentro de determinada sociedade.

Independentemente da imagem ser ícone, índice ou símbolo, significado ou significante, sabe-se que ela não é o objeto em si. Toda imagem é uma fabricação. “A teoria semiótica permite-nos captar não apenas a complexidade, mas também a força da comunicação pela imagem, apontando-nos essa circulação da imagem entre *semelhança*, *traço* e *convenção*, isto é, entre *ícone*, *índice* e *símbolo*.” (JOLY, 2000, p. 40, grifo do autor)

Imagens diferentes podem ter mais ou menos semelhança com o objeto que representam. O fato de representarem ou não a realidade depende de quem está analisando a imagem, qual o seu histórico pessoal, em que sociedade vive e em que época vive. Todos estes fatores influenciam a maneira de uma pessoa ver certas imagens e identificar nelas uma representação ou não da realidade.

Entretanto, representando ou não tal realidade, imagens sempre serão representações de alguma coisa. Sejam elas criadas por quem as está observado ou por outra pessoa, sempre vai ser a mente do observador decodificando a representação de algo por intermédio de uma imagem.

A questão da representação da realidade está um passo além, e cabe ao observador e analítico identificar se a realidade é representada fidedignamente pela

imagem. Enfim, o importante é interpretar a mensagem que está sendo transmitida. Muitas vezes, não importa para quem fez a imagem se ela representa corretamente ou não a realidade do todo, contanto que represente alguma realidade para alguém.

1.3 – A imagem na comunicação social

As imagens veiculadas dentro da mídia, seja na forma de propaganda comercial, narrativas de ficção em filmes ou mesmo matérias jornalísticas, transmitem mensagens diferentes para o público. De modo geral, para a mídia pouco importa se a realidade apresentada para o público é a verdadeira. “A imagem tem a particularidade de poder produzir o que os críticos literários chamam o *efeito de real*, ela pode fazer ver e fazer crer no que faz ver.” (BOURDIEU, 1997, p. 28, grifo do autor)

As imagens na mídia produzem significados próprios para gerarem efeitos emocionais no espectador conforme a motivação da empresa que está por trás da mensagem. “O que se passa na televisão é determinado pelas pessoas que a possuem, pelos anunciantes que pagam a publicidade, pelo Estado que dá subvenções.” (BOURDIEU, 1997, p. 19-20) De certa forma, dentro da comunicação, as imagens apresentadas têm o poder de derrubar o limite da ficção e do real.

Em sua tese de Doutorado em Antropologia Social, Everardo Rocha apresenta um episódio presenciado por ele que ilustra bem a distorção dos limites entre ficção e realidade presentes dentro da mídia.

Na televisão, observo o anúncio de um grande Shopping Center do Rio de Janeiro, o Rio Sul. No anúncio [...] Papai Noel começa um curioso diálogo com ninguém menos que São Pedro. Diante dos meus olhos (certamente, diante de milhões de outros olhos também), e com a minha conivência de espectador, Papai Noel e São Pedro estão ali. Eu os vejo, ouço, participo no seu drama. Começa o desafio da lógica. (ROCHA, 1995, p. 30)

Rocha conta que, no anúncio, Papai Noel pede a São Pedro para que caia neve no natal, pois tal fato tornaria o evento mais belo. Após uma longa discussão fica decidido que irá nevar, mas apenas dentro do mencionado shopping.

O mais impressionante do mágico mundo, dentro [...] do consumo que ele configura, é que a história ainda não acabou. Não bastava como estranhamento a ideia de participar de um diálogo entre Papai Noel e São Pedro, não bastava que este diálogo fosse sobre neve no Rio de Janeiro, pois este incrível jogo do impossível iria continuar ainda além. Dias depois, eu estava efetivamente dentro do shopping do anúncio, e os alto-falantes avisavam, insistentes, que iria começar a nevar [...] e ela caiu. (ROCHA, 1995, p. 30-31)

O episódio demonstra o poder que os meios de comunicação têm de fazer a sociedade acreditar na ficção. Ainda mais alarmante, essa fantasia torna-se a própria realidade. Por meio de signos e imagens, a mídia é capaz de representar a realidade que quiser, real ou imaginada, ordenada sempre pela motivação daquele que está transmitindo a mensagem.

Justamente por isso é importante estudar os efeitos que as imagens têm sobre as pessoas, estudar como são assimiladas. Um filme pode contar uma história extremamente plausível. Entretanto, ao analisar minuciosamente os signos apresentados, talvez poder-se-á ver que a realidade representada não está ali por acaso. Certamente há representações que refletem os fatos apenas por eles serem verdadeiros. Mas há também muitas imagens que representam uma realidade escolhida pelos criadores, sem que o público tenha consciência do que está assistindo.

É preciso entender qual realidade se está vivendo, a verdadeira ou aquela criada pela mídia. De fato há uma diferença entre representar o real e criar uma nova realidade. Mas pela maneira como os meios de comunicação agem, às vezes fica difícil diferenciar as duas ações.

2 – O REAL DENTRO DA MÍDIA

2.1 – Representação ou criação da realidade?

“Profissionais da imagem lutam para que o que poderia ter se tornado um extraordinário instrumento de democracia direta não se converta em instrumento de opressão simbólica.” Nesta citação, Pierre Bourdieu (1997, p. 13) define claramente os dois caminhos que a mídia pode escolher seguir. Mas para ele, a televisão escolhe seguir apenas um deles, o da opressão.

Os avanços tecnológicos que ocorreram desde a revolução industrial até o presente transformaram a mídia e lhe deram poderes jamais vistos. Bourdieu sustenta que a velocidade na qual a informação é transmitida para o público distorce a realidade e faz com que esse instrumento destrua certos valores da sociedade.

A televisão pode, paradoxalmente, ocultar mostrando uma coisa diferente do que seria preciso mostrar caso se fizesse o que supostamente se faz, isto é, informar; ou ainda mostrando o que é preciso mostrar, mas de tal maneira que não é mostrado ou se torna insignificante, ou construindo-o de tal maneira que adquire um sentido que não corresponde absolutamente à realidade. (BOURDIEU, 1997, p. 24)

Esses mesmos avanços tecnológicos fizeram com que a mídia incorporasse as experiências pessoais e se apoderasse de todos os meios usados para retratar a realidade. “A mídia está mudando, já mudou, radicalmente. O século XX viu o telefone, o cinema, o rádio, a televisão se tornarem objetos de consumo de massa, mas também instrumentos essenciais para a vida cotidiana.” (SILVERSTONE, 2005, p. 17) Ao tornar-se objeto indispensável para o funcionamento do dia a dia, a mídia dita uma nova maneira de agir. No fim das contas, cria uma nova realidade ao infiltrar-se no subconsciente da sociedade.

Mais precisamente, são as imagens que confundem a noção da diferença entre o real e o inventado. Numa sociedade onde a vida é ditada pelo monopólio da visão, qualquer imagem com movimento propagada pela mídia, como na televisão ou no cinema, produz ainda mais a impressão de realidade.

A experiência humana está mais submetida hoje aos estímulos visuais e aos processos de visualização do que jamais esteve, [...] na era das telas e visores, o seu ponto de vista é crucial. Para a maioria das pessoas nos Estados Unidos, a vida é mediada pela televisão e, em escala menor, pelo cinema. O americano médio de dezoito anos assiste apenas a oito filmes por ano, mas vê pelo menos quatro horas de TV por dia. [...] Em meio a esse turbilhão de imagens, ver significa muito mais que acreditar. As imagens não são mais uma parte da vida cotidiana, elas são a vida

cotidiana. (MIRZOEFF apud SEVCENKO, 2001, p. 123)

Surge aqui um outro problema: “a extensão extraordinária da influência da televisão sobre o conjunto das atividades de produção cultural, aí incluídas as atividades de produção científica ou artística”. (BOURDIEU, 1997, p. 51) Por meio de significados próprios, a mídia incentiva o espectador a seguir essa nova realidade, entregue a ele inteira e pronta. Esse fenômeno instiga e acaba gerando novas tendências e novas produções. A menina que assiste seu ídolo vestindo um casaco de determinada marca logo vai querer comprar um casaco igual, independente de sua realidade financeira comportar ou não tal objeto de consumo.

A comunicação luta diariamente com os limites entre o que é real e o que é fantasiado. Em certos momentos a mídia torna-se útil e serve para desvendar outras realidades que autoridades preferem manter ocultas. Sevcenko (2001, p. 125) cita a brutalidade da guerra do Vietnã como um momento vitorioso do alcance da televisão. É a mídia cumprindo seu papel de controle da sociedade. Não fosse esse poder, a sociedade não teria ficado sabendo das barbáries que eram cometidas. Aqui o real triunfou sobre a fantasia.

Mas sempre cabe uma ressalva:

O enorme potencial para a informação, o esclarecimento e a ação transformadora que existe latente nesse estratégico veículo de comunicação raras vezes se manifesta, em meio aos rígidos mecanismos políticos e mercadológicos que o controlam. (SEVCENKO, 2001, p. 125)

E quando isso ocorre, “a televisão, que se pretende um instrumento de registro, torna-se um instrumento de criação de realidade”. (BOURDIEU, 1997, p. 29)

É neste momento que Silverstone (2005, p. 26) faz uma observação interessante e relevante a essa questão. Por mais que a mídia tenha o poder de deturpar a realidade e corromper significados para fazer crer em algo que não é verdadeiro, é preciso reconhecer que a experiência tida pela mídia também é uma forma de realidade. Muitas vezes, essa torna-se a nova realidade. “Sabemos, talvez ao menos em relação a nós mesmos, que podemos distinguir, e de fato distinguimos, fantasia de realidade, que podemos preservar, e de fato preservamos, alguma distância crítica entre nós e a mídia.” (SILVERSTONE, 2005, p. 26) Mas muitas vezes, a mídia não dá espaço para que essa diferença seja percebida claramente. O real e aquilo mostrado pela mídia como sendo real confundem-se.

A questão fica mais problemática ainda ao tratar do tema de entretenimento. Desde a Grécia antiga os homens usavam o teatro como forma de entretenimento

para fugir dos problemas da vida real. A ficção, a fantasia, a brincadeira eram uma forma de baixar a guarda e não precisar se preocupar com nada naquele momento. Mas a distinção entre brincadeira e realidade sempre foi bem clara. “Brincamos para deixar o mundo. Mas não é o mundo. E retornamos.” (SILVERSTONE, 2005, p. 115)

A mídia tem, por excelência, o poder de proporcionar ao público a possibilidade de escape do mundo real por meio do entretenimento. “Assistir à televisão, navegar na Internet, fazer palavras cruzadas, adivinhar as respostas num *quiz*, participar de uma loteria – tudo implica brincadeira.” (SILVERSTONE, 2005, p. 116, grifo do autor) E é justamente nesse escape que novas realidades são criadas.

As pessoas que decidem embarcar para dentro do mundo do entretenimento não estão, pelo menos naquele momento, nem um pouco interessados na realidade em que vivem. O fato da mídia não mostrar fidedignamente a realidade deles é justamente o que os atrai. Mas é nesse mesmo momento de relaxamento que reside o perigo. Ao estar mais aberto a outras realidades, muitas vezes fantasiadas e surreais, novos conceitos e significados são incorporados. E a mídia acaba criando as realidades que pretende. “Os significados gerados sobreviviam ao momento de sua experiência.” (SILVERSTONE, 2005, p. 119)

É exatamente por esta razão que Silverstone defende o fato do mais importante ser entender como funciona o processo de mediação no ato da comunicação e compreender quais são as consequências dos significados que surgem com as mensagens transmitidas. “A mediação é como uma tradução segundo a visão de George Steiner. Nunca é completa, sempre transformativa, e nunca, talvez, inteiramente satisfatória.” (SILVERSTONE, 2005, p. 35) Por isso, a mídia nunca poderá representar fielmente a realidade. O próprio processo de mediação, aqui comparado ao ato de traduzir algo, implica aceitar que tal método é imperfeito. Uma mensagem sofre alterações tanto no momento da criação quanto no ato da transmissão e principalmente no momento da recepção.

O autor cita em seu livro um exemplo onde a mídia é utilizada visando a representação da realidade tal como ela é. Um pesquisador, repórter de uma televisão, estuda a maneira como um mosteiro socializa novos membros. A ideia é o pesquisador infiltrar-se no mosteiro durante um ano para conversar com os membros e entender ao certo como acontecem as coisas lá dentro. Só assim poderá ter a experiência real e não se deixará levar pelos relatos dos outros. Ao final, produzirá um documentário relatando fielmente a realidade dos monges.

(SILVERSTONE, 2005)

Essa é uma tradução feita de boa-fé. Contudo, no momento em que os significados emergentes cruzam a soleira entre o mundo das vidas mediadas e o da mídia viva, no momento em que as agendas mudam e em que a televisão, neste caso, impõe suas próprias formas de trabalho, uma nova realidade, mediada, ergue-se do mar, rompendo a superfície de um conjunto de experiências e oferecendo, afirmando, outras. (SILVERSTONE, 2005, p. 40)

Por mais que a intenção seja relatar os fatos de maneira verdadeira, as próprias características da mídia tornam o processo impossível. Uma outra realidade é mostrada. E mais, cada espectador assimila os significados da mensagem de forma diferente. A maneira como se entende o que está sendo mostrado pela mídia varia “por indivíduo e segundo os grupos sociais, de acordo com sexo, idade, classe, etnia, nacionalidade”. (SILVERSTONE, 2005, p. 27) Todos esses fatores alteram a compreensão da realidade. Pode-se dizer, ainda, que tais fatores por si só criam realidades distintas.

Mas Silverstone é otimista. Por mais que se saiba que os processos de mediação são deturpados pelo fato da mídia só funcionar de tal maneira, o importante para ele é justamente entender como esse processo ocorre. Por fim, é preciso aceitar que sem confiança a mídia não funciona. “Cinicamente ou não ela é uma pré-condição da mediação.” (SILVERSTONE, 2005, p. 42) Estudar os procedimentos da mídia na criação da realidade é o fator mais importante para saber qual realidade é a vivida e qual é a fantasiada.

2.2 – O jornalismo como “espelho” da realidade

De todas as áreas encontradas na mídia, o jornalismo é a que mais defende a representação fiel da realidade. Entretanto, até o processo de criação da notícia, produto jornalístico tido como retrato inalterado do que está sendo contado, mostra-se impotente diante dos poderes de tradução de significado da mídia. O jornalismo acaba ajudando a criar o mundo além de noticiar o que ocorre nele.

Para entender como o jornalismo é pensado hoje, faz-se necessário retroceder alguns séculos da sua história. Durante o século XIX, publicações impressas eram usadas em grande parte para expressar interesses de políticos. Aqueles que escreviam os textos publicados, já chamados de jornalistas, atuavam apenas como militantes dessas causas políticas. Na virada para o século XX, surgiu

no jornalismo um novo paradigma e jornalistas passaram a informar sobre o que ocorria de maneira imparcial ao invés de advogar por uma causa. (TRAQUINA, 2005, p. 147)

Nesse contexto, surgiu a primeira teoria do jornalismo, usada até hoje como a base da ética profissional. A teoria do espelho explica que o produto jornalístico “é apresentado como sendo uma transmissão não expurgada da realidade, um *espelho*”. (TRAQUINA, 2005, p. 146, grifo do autor) O princípio do jornalismo defende que o papel do profissional é observar o mundo e relatar de maneira honesta e equilibrada os acontecimentos, sem deixar opiniões pessoais aparecerem. (TRAQUINA, 2005, p. 146)

Na mesma época surgiu também um novo invento: a máquina fotográfica, “que parecia ser o espelho, há muito procurado, capaz de reproduzir o mundo real”. (TRAQUINA, 2005, p. 148) A teoria de poder representar a realidade tal qual ela é se fortaleceu com a possibilidade de tirar uma fotografia daquilo que se estava noticiando. Por mais que se entenda hoje que qualquer imagem reproduzida, como em uma fotografia, é uma imitação pela simples razão de não ser o objeto em si, a ideologia profissional do jornalismo era então consolidada.

Até hoje, qualquer membro da comunidade jornalística recita instantaneamente os mandamentos da profissão de relatar apenas o ocorrido de maneira neutra e transparente. Entretanto, por mais que a teoria do espelho seja defendida até hoje como a correta e aceitável para a profissão, surgiram ao longo dos anos diversas teorias que questionam a sua legitimidade.

A teoria do espelho [...] é uma explicação pobre e insuficiente, que tem sido posta em causa repetidamente em inúmeros estudos sobre o jornalismo e, na maioria dos casos, sem qualquer intuito de pôr em causa a integridade dos seus profissionais. (TRAQUINA, 2005, p. 149)

Nos anos 70 surge um novo paradigma que defende que as notícias não refletem a realidade, mas sim ajudam a construí-la. O primeiro argumento que sustenta esta nova teoria é o fato das notícias serem produzidas por “pessoas que operam, inconscientemente, num sistema cultural, um depósito de significados culturais armazenados e de padrões de discursos.” (SCHUDSON apud TRAQUINA, 2005, p. 170-171) De novo é levantada a questão de que cada pessoa ou cada cultura atribui significados diferentes para as situações. No campo do jornalismo, já que é também um produto da sociedade, não seria diferente.

Mas o fato de as notícias serem resultado do meio onde elas são criadas não

tira delas o mérito de tentarem expressar o que realmente está acontecendo. “As notícias como construção não implica que as notícias sejam ficção.” (TRAQUINA, 2005, p. 169) Pelo contrário, as notícias são escritas e construídas de maneira diferente mas os fatos que elas estão noticiando não são modificados. Apenas as interpretações feitas a partir dos significados criados é que se modificam de pessoa para pessoa.

Os textos jornalísticos resultam das informações concedidas pelas fontes sobre acontecimentos que não presenciaram ou só testemunharam partes deles. No entanto, mesmo na suposição que determinada fonte tenha não só presenciado como também participado do ato em questão, sua narrativa seguirá seu olhar num sentido de certeza perceptiva ou terá por base um esquema conceitual que organiza o sistema natural da realidade. (SILVA, 2006, p. 36)

Aqui o autor está dizendo que os significados que a fonte relata do tal acontecimento levam em si dois pontos de referência, o significado imposto pela cultura predominante e que é socialmente aceito como verdadeiro e o significado atribuído especificamente pela pessoa que está relatando o acontecido. Vale mencionar que é possível encontrar um terceiro significado que surge do ponto de vista da pessoa que está lendo a notícia.

O jornalismo, na sua essência, pretende relatar ao mundo os acontecimentos do dia a dia para que as pessoas possam inteirar-se da realidade em que vivem. Mas nem todos os acontecimentos são notícia. É dever de um editor ou pauteiro determinar quais eventos serão noticiados e quais não serão.

Surge então um outro porém. Fatos são noticiáveis justamente quando são diferentes do comum. Ou seja, desde o começo, não fazem parte da realidade estabelecida na vida das pessoas. Percebe-se, então, que por mais que o jornalismo pretenda retratar o mundo real, a grande maioria dos acontecimento só se transformam em notícia quando são diferentes ou fogem do comum. De certa forma, estes eventos não correspondem à realidade daqueles que estão recebendo a mensagem transmitida.

Aqui observa-se o jornalismo funcionando dentro do contexto da mídia e criando uma nova realidade para as pessoas ao proporcionar acesso a fatos que não fazem parte dos significados estabelecidos na sua sociedade.

Este trazer de acontecimentos ao campo dos significados quer dizer, na essência, reportar acontecimentos invulgares e inesperados para os 'mapas de significado' que já constituem a base do nosso conhecimento cultural, no qual o mundo social já está 'traçado'. A identificação social, classificação e contextualização de acontecimentos noticiosos em termos destes quadros de referência de fundo constitui o processo fundamental através do qual os

media tornam o mundo a que fazem referência inteligível a leitores e espectadores. (HALL et. al. apud TRAQUINA, 2005, p. 171, grifo do autor)

Notícias como essas, que fogem do comum, são chamadas de *fait-divers*, termo que se origina do francês e, numa tradução livre, quer dizer *fatos diversos*. Em essência, são aquelas notícias bizarras e sem importância visível para a vida dos indivíduos, mas que chocam e com isso atraem a atenção do público. “As notícias de variedades, que sempre foram o alimento predileto da imprensa sensacionalista; o sangue e o sexo, o drama e o crime sempre fizeram vender [...]. Mas as variedades são também notícias que distraem.” (BOURDIEU, 1997, p. 22)

Pode-se dizer que os *fait-divers* são para o jornalismo o que o entretenimento é para a mídia como um todo. Ao lerem notícias sem muita importância, o público não está interessado no mundo real e sim nas divergências que existem com relação a esse mundo. Estão presentes aqui outras realidades e, querendo ou não, parte delas acabam sendo incorporadas na vida daqueles que entram em contato com elas.

É importante entender de onde surge a criação dessa nova realidade dentro do jornalismo. Dois argumentos defendem a teoria das notícias como criação da realidade. O primeiro explica o fato de o contexto social de cada emissor e receptor ser diferente criando então significados diferentes para as mensagens. O segundo explica o fato de as notícias que atraem a atenção do público serem justamente aquelas criadas fora do contexto social comum.

Aqui é preciso que a ética profissional dite o caminho mais correto a ser seguido. Se não é possível fugir do fato de que as notícias são criações e não meros retratos da realidade, é necessário lembrar a importância de se fazer comunicação de interesse público e não apenas de interesse *do* público. Qual realidade deve ser retratada, a verdadeira ou a que vende?

Por fim, vale lembrar que o simples fato das notícias serem escritas já faz com que elas não consigam retratar fielmente a realidade.

A própria linguagem não pode funcionar como transmissora direta do significado inerente aos acontecimentos, porque a linguagem neutral é impossível. [...] Os *media* noticiosos estruturam inevitavelmente a sua representação dos acontecimentos. (TRAQUINA, 2005, p. 169, grifo do autor)

Marconi Oliveira da Silva, em sua tese de doutorado sobre linguagem e verdade, aprofunda justamente a questão do processo de criação da linguagem no jornalismo e as construções da realidade que ocorrem durante o processo. “A

conclusão a que se chega, partindo das premissas do método científico adaptado para o jornalismo, é que as notícias e as reportagens, por exemplo, são o mundo transformado em textos e imagens.” (SILVA, 2006, p. 14)

Partindo do conceito semiótico sobre os significantes e significados presentes na linguagem, Silva (2006) defende que as notícias jornalísticas, por mais que pretendam retratar o real, acabam construindo significados que não necessariamente refletem o esperado. “Assim como as palavras não possuem uma conexão necessária com os seus referentes, também os relatos jornalísticos se relacionam com os fatos através de uma convenção de representação.” (SILVA, 2006, p. 16)

Já foi detalhado que é praticamente impossível construir um retrato fiel da realidade por meio de imagens. Aqui fica claro também que é improvável conseguir retratar realidade fidedignamente por meio das palavras. O jornalismo, por mais que tenha a pretensão de ser um espelho do mundo, faz parte da mídia. É preciso entender que o papel do jornalismo não deve ser meramente relatar o acontecido, mas sim proporcionar uma maneira de assimilar o ocorrido. Ou seja, criar significados apropriados e coerentes para que o público possa compreender a mensagem transmitida.

Na verdade, o jornalismo apresenta aos leitores um tratamento da realidade, mas que pode ser confundido como um retrato do mundo. [...] O mundo da experiência sensorial não tem uma face externa palpável. Por isso, não produzo o mundo, mas fabrico a forma de perceber este mundo. Assim, a minha percepção do mundo e a descrição que faço dele são frutos de categorizações que elaboro constantemente dos objetos que me rodeiam. (SILVA, 2006, p. 15)

2.3 – Cinema: o contador de histórias

Em uma única imagem estão presentes significantes específicos que produzem significados singulares compreendidos pelo público que as vê. Na linguagem verbal também está presente a mesma relação entre significante e significado. Como já foi explicado, tanto a imagem visual quanto a verbal têm o poder de retratar ou criar realidades, dependendo da intenção do transmissor e da capacidade de captação do receptor, o público. Não seria errado inferir, então, que o cinema, meio de comunicação que integra o visual com o verbal, tem a mesma capacidade de representar uma realidade, talvez até mais.

Segundo Joly (2000, p. 116-117), para julgarmos uma imagem verdadeira, levamos em consideração a linguagem verbal associada à linguagem visual. Se encontramos apenas o visual, muitas vezes não sabemos analisar se este é real ou não. A linguagem verbal ajuda a colocar o “real” no visual. Ou seja, no cinema, é tão importante para a representação do real o que é dito assim como a maneira em que o que é dito é mostrado. Um tipo de linguagem, o visual, não vive sem o outro, o verbal.

Filho da revolução industrial, o cinema foi criado em 1894 e imaginado no começo como um “processo de registro ou arquivo, tecnografia auxiliar na pesquisa e no ensino de ciências tais como a botânica ou a cirurgia, forma nova de jornalismo”. (METZ, 1977, p. 112) Mas logo se percebeu o poder que a imagem em movimento tem em transpor uma pessoa do mundo real para o mundo fantástico. “As luzes se apagam e a tela se irradia com uma hipnótica luz prateada, isolando todos os sentidos e fazendo com que a vertigem nos entre pelos olhos.” (SEVCENKO, 2001, p. 73-74)

Não demorou para o cinema incorporar na sua essência a função de entretenimento das massas. O que se pretendia ser uma nova forma de retratar a realidade fidedignamente, como havia feito a fotografia algumas décadas antes, se tornou “antes de mais nada uma máquina de contar estórias”. (METZ, 1977, p. 113)

José D’Assunção Barros (2008, p. 43) expôs em seu artigo, *Cinema e história: entre expressões e representações*, a relação inegável que a sétima arte tem com a criação e evolução da sociedade: “o Cinema foi considerado por muitos como a ‘Arte do século XX’ [...] e a par disto não cessou de interferir na história contemporânea”. Marc Ferro (1992) também já discorreu extensamente sobre a relação do cinema com a história; tanto o cinema como agente da história como também como fonte historiográfica para entender o passado de uma sociedade.

Neste contexto, fica claro que existe uma assimilação entre a verdade de um fato e aquilo que é contado nas narrativas cinematográficas. Desde que o primeiro filme foi apresentado ao público no final do século XIX e todos correram por medo do trem que vinha em sua direção, o mundo cinematográfico tem gerado fascínio entre as gerações.

A produção cinematográfica tem sido um espaço privilegiado na expressão da diversidade cultural e dos olhares sobre a realidade, dialogando não apenas com os diversos campos do saber, mas também tendo papel importante nas políticas dos governos ao longo da história, ora influenciando, ora sendo influenciada pelos momentos históricos e políticos

que construíram as sociedades atuais. (FANTINI, 2009, p. 51)

Como qualquer arte, quem faz cinema pretende de alguma maneira traduzir um sentimento ou um fenômeno social através da linguagem apropriada. Independentemente da linguagem, entretanto, a utilização da ficção está presente no processo. “Fazer cinema praticamente confunde-se com traduzir em imagens, dar expressão visual a uma representação da consciência que, atentamente, observa o mundo que a rodeia”. (XAVIER, 2008, p. 53)

Segundo Aristóteles, é possível contar uma história com dois tipos de narrativa: a histórica e a poética. Ambas passeiam pelo domínio da realidade. Entretanto, a histórica está presente concretamente no mundo real. Já a poética transita no mundo da verossimilhança. (FANTINI, 2009, p. 52)

Nesta acepção, a ficção é construída naquilo que – sem ser necessariamente real – tenha ou possa ter acontecido no campo da verossimilhança. Assim, o cinema pode ser *graffado* no território daquilo que fala da realidade, mesmo quando o suporte da narrativa é construído com elementos distantes da realidade. (FANTINI, 2009, p. 52, grifo do autor)

Ao inferir que o cinema é capaz de reproduzir para as telas um fato histórico de maneira verídica, infere-se também que o cinema é capaz de reproduzir a realidade. Grande parte dessa capacidade vem da maneira como um filme é contado: a linguagem cinematográfica.

Muitos autores concordam que a ficção do cinema é muito mais realista do que a ficção da fotografia. Ambos têm como carro chefe o uso da imagem, mas há uma diferença importantíssima. “É o movimento que dá uma forte impressão de realidade”. (METZ, 1977, p. 19)

Para [Ricciotto Canudo] crítico italiano, o cinema é dotado de poderes sintetizadores e abarcadores de outras seis linguagens estéticas em sua película – a linguagem da pintura, arquitetura, escultura, dança, música e, por fim, relacionado mais uma vez à literatura, do código estético da poesia. (LIMA, 2009, p. 40)

Joly concorda:

é impossível contar uma história em uma só imagem, enquanto à imagem em sequência (fixa ou animada) se proporcionou os meios de construir narrativas com suas relações temporais e casuais. A fotonovela, as histórias em quadrinhos e os filmes podem contar histórias, a imagem única e fixa, não. (JOLY, 2000, p. 119)

Ou seja, o fato de o cinema ser em movimento dá a ele mais potencial ainda de representar a realidade de maneira verossímil.

Tomando elementos de todas as outras artes, o cinema foi transformando-se e criou uma linguagem única utilizada até hoje. Uma das primeiras inovações que

ajudou a criar a linguagem cinematográfica começou com o diretor Jack London em 1908. “O diretor moveu a câmera aproximado-a do ator. Esse movimento representou o início da exploração da mobilidade de câmera e da técnica de dividir uma cena, até então fotografada num único plano”. (LEITE, 2003, p. 18)

Apesar do peso que a imagem tem na narrativa cinematográfica, a literatura também doa ao cinema pontos fundamentais para que a linguagem da sétima arte funcione completa. Tanto a literatura quanto o cinema tem como pretensão um ato comunicativo e é justamente nesse objetivo em comum que reside sua semelhança. (LIMA, 2009, p. 40) “O cinema, [...] que quer dizer ‘escrita em movimento’, pode ser tomado como uma aquisição moderna das linguagens de arte e que se encontra em direta pertinência com o registro da literatura”. (LIMA, 2009, p. 40, grifo do autor)

Verifica-se, então, que o cinema se apropria da função comunicativa da literatura antes de incorporar imagens para criar uma linguagem cinematográfica única.

A literatura é capaz de doar sua estrutura narrativa para que o cinema possa construir suas imagens em movimento de forma linear [...]. Enquanto isso, a cinematografia transmite sua propriedade cinética, isto é, de movimentação, à estática da escrita, configurando tal cinema ao imaginário do leitor dos dias de hoje – já habituado às tecnologias audiovisuais que o condicionam a um novo esquema da construção ficcional em sua imaginação. (LIMA, 2009, p. 47)

Xavier (2008, p. 27) explica que tradicionalmente um filme é construído com uma sequência de cenas. Mas a maneira como ele é filmado e, principalmente, como ele é transmitido ao público fazem com que a linguagem do cinema tenha efeitos diferenciados sobre aqueles que assistem ao filme.

Diferentemente de outras linguagens artísticas, o cinema distingue-se pela capacidade de fazer crer, em parte pelo próprio aparato cinematográfico – a sala escura, a imobilidade do espectador, o privilégio do visual -, mas especialmente pelo atributo da imagem que é percebida em sua bidimensionalidade como análoga à realidade. (FANTINI, 2009, p. 58)

O cinema utiliza elementos de todas as formas artísticas para contar uma história de maneira nova. Ele cria, por fim, uma linguagem única: a narrativa em movimento. E é justamente essa maneira de contar a história que aproxima o que está sendo contado da realidade que deseja representar. O cinema só consegue representar a realidade pela linguagem cinematográfica que tem para usar.

2.4 – A fofoca: construindo novas realidades

Todos concordam que uma fofoca se enquadra no conceito de entretenimento da mídia. A fofoca remete ao lazer, à brincadeira. No campo do jornalismo, os boatos são classificados dentro da categoria dos *fait-divers*. Justamente por isso, surgem preconceitos ao tentar aprofundar um estudo sobre a fofoca, já que acreditam que qualquer informação presente no rumor é, sem sombra de dúvida, uma informação falsa.

Mas é preciso entender que “o boato não é necessariamente ‘falso’: em compensação, ele é necessariamente não-oficial. [...] Ele contesta a realidade oficial propondo outras realidades”. (KAPFERER, 1993, p. 241, grifo do autor) O que define uma fofoca como tal não é o seu conteúdo verídico ou falso mas a procedência de tal informação. (KAPFERER, 1993, p. 16) Ou seja, um rumor é necessariamente iniciado ou relatado por terceiros e não pelos objetos do boato.

Entende-se, então, que a fofoca lida com a questão da representação da realidade de maneira muito delicada. No fim das contas o problema a ser discutido não é a veracidade da informação transmitida, já que na imensa maioria das vezes fica comprovado que tal informação é falsa, mas sim estudar o poder que a fofoca tem de transformar vidas e surtir efeitos devastadores sobre as pessoas envolvidas na história.

Um boato é apenas uma “proposição ligada aos acontecimentos diários, destinada a ser aumentada, transmitida de pessoa a pessoa, habitualmente através da técnica do ouvir-dizer, sem que existam dados concretos capazes de testemunhar sua exatidão”. (ALLPORT e POSTMAN, apud KAPFERER, 1993, p. 5) E ao não se importar com a realidade, o rumor vai criando imagens e significados próprios.

Entretanto, antes de chegar nos efeitos da fofoca é preciso entender como ela começa e, principalmente, como a sociedade usa a mídia para ajudar a propagar essas histórias. Fofocas, rumores, boatos, fazem parte do convívio social desde a pré-história. Mas não faz muito tempo que se começou a estudar esse fenômeno social em profundidade “em parte porque foi difícil definir exatamente o que é a fofoca. Hoje, a maioria dos estudiosos concorda que se trata de falar de maneira informal, divertida – e, em geral, maliciosa e até cruel – sobre pessoas que não estão presentes”. (McANDREW, 2009, p. 36)

A história humana está recheada de fatos que foram distorcidos e se transformaram em rumores famosos que perduram até hoje.

No século I, por exemplo, um deles foi fundamental para o destino da rainha egípcia Cleópatra e seu amante romano Marco Antônio. A própria rainha, acuada pelo Senado romano, que declarara guerra a ela e a Antônio [...], fez circular a fofoca de que tinha se matado. Antônio acreditou e enfiou uma faca na própria barriga. (MONTENEGRO e LIMA, 2007, p. 43-44)

Esse é apenas um exemplo. Existem inúmeros boatos que circularam sobre as personalidades mais diversas da Antiguidade que mudaram o rumo da história humana. Percebe-se com isso o poder que a fofoca tem de influenciar a maneira de agir das pessoas e o quão inerente ela é no contexto social. “Antes mesmo de existir a escrita, o ouvir-dizer era o único veículo de comunicação nas sociedades. O boato veiculava as informações, fazia e desfazia as reputações, precipitava os motins ou as guerras.” (KAPFERER, 1993, p. 4)

Estudiosos do boato sustentam que contar fofocas causa fascínio nas pessoas. Se a sociedade fala dos outros é porque foi programada para tal na sua carga genética.

O fato é o intenso interesse pelas ações e os (quase inevitáveis) comentários sobre a vida dos outros [...] revela um comportamento, psicologicamente compreensível, que evoluiu para tornar nossos ancestrais socialmente bem-sucedidos. Parece mesmo que somos psiquicamente estruturados para sermos fascinados pela fofoca. (McANDREW, 2009, p. 36)

Outro autor vai um passo além, “seu modo de ação sobre os humanos seria próximo da hipnose: o boato fascina, subjuga, seduz, excita”. (KAPFERER, 1993, p. 3) Nota-se, aqui, que espalhar um rumor não pode ser considerado um ato ruim, já que faz parte do comportamento normal de todos. “A fofoca é o mais fundamental dos fatos humanos”. (GAIARSA, 1978, p. 15)

Diferente de outros meios de comunicação, a fofoca sobrevive justamente pelas transformações que sofre. Os rumores começam sempre da mesma maneira,

um ruído, vindo não se sabe de onde, começa a proliferar, a circular. O movimento toma corpo, atinge um paroxismo, antes de cair, de fragmentar-se em mil estilhaços e de mergulhar, na maioria das vezes, no mais completo silêncio. (KAPFERER, 1993, p. 2)

De imediato a fonte que deu início à história não importa mais. Começa a valer apenas o poder de adesão e de mobilização de um grupo em propagá-la. (KAPFERER, 1993, p. 24)

E é essa difusão intensa que ajuda a transformar o boato ao passar por cada etapa de transmissão. O que acontece com a fofoca é exemplificado de maneira simples na brincadeira do telefone sem fio.

Uma pessoa olha durante alguns segundos a foto de uma cena de rua, em

seguida ela conta o que viu a uma segunda pessoa, que, por sua vez, faz a mesma coisa com uma terceira etc. Ao fim do sexto ou sétimo relato, a informação transmitida terá uma relação distanciada com a fotografia do início. (KAPFERER, 1993, p. 6)

Como dizer que a fofoca tem preocupação com a representação da realidade se a cada mediação da mensagem ela é modificada?

Entretanto, vale ressaltar que nenhuma dessas modificações foge dos limites do verossímil. (KAPFERER, 1993, p. 123) Além do alto índice de transformações, um boato só se mantém vivo pela eterna dúvida que surge acerca da veracidade daquela nova informação. Se as modificações fugissem do mundo do possível para o mundo do impossível, a própria população não se interessaria mais pela história. Ficaria bastante claro que a informação era falsa.

Existem estudos também que explicam porque as pessoas criam ou espalham boatos sobre determinadas pessoas. A teoria mais aceita é que a fofoca geralmente tem como personagens principais aquelas pessoas mais próximas dos que estão contando a história. Ao conhecer bem as pessoas que viviam nos mesmos grupos sociais, os homens das cavernas tinham mais sucesso nos confrontos com sociedades externas. (McANDREW, 2009, p. 39)

Na opinião de um dos pioneiros do estudo da pesquisa da fofoca, Jerome Barkow, deveríamos estar especialmente interessados em informações sobre pessoas que mais importam em nossas vidas: parceiros reprodutivos, rivais, parentes, aqueles com quem partilhamos projetos profissionais e figuras de elevada condição social, cujo comportamento possa nos afetar. (McANDREW, 2009, p. 39)

Kapferer (1993, p. 151 – 208) também identifica diversos usos para boato. Há o boato por vingança, onde a intenção é destruir alguém que tenha causado mal; há o rumor que nasce da competição, muito presente no campo do marketing, onde o objetivo é derrubar um concorrente com a divulgação de um fato pejorativo. Além desses, o autor menciona a fofoca criada dentro do próprio ambiente de trabalho, onde ela pode funcionar como arma sindical, gestor de comunicação interna ou mesmo estímulo administrativo.

De modo geral, toda fofoca busca criar uma imagem da pessoa sobre a qual está contando a história. (KAPFERER, 1993, p. 151 – 208) Como já foi visto aqui, toda imagem é apenas uma representação do objeto e não o objeto em si. Além disso, a criação dessa imagem está recheada de significantes e significados. Por isso, é preciso entender como os boatos são criados e com que motivo para entender o efeito que podem causar na sociedade.

Pode-se ver nesses exemplos do boato como vingança ou por competição que o rumor funciona a partir do pressuposto de que uma pessoa irá ganhar com a história que foi contada e uma outra perderá. De qualquer maneira, mesmo aquela pessoa não necessariamente perdendo com o boato, ele acaba afetando sua vida de alguma maneira. (KAPFERER, 1993, p. 151 – 208) Vários autores já não defendem a hipótese de que todo boato é maléfico, mas concordam com a teoria de que todo boato causa um efeito na vida das pessoas que estão ao redor dele, seja por ter começado o boato, tê-lo escutado ou por ter sido o próprio objeto do boato.

Normalmente “na gênese do boato há sempre um acontecimento, importante e ambíguo”. (SHIBUTANI, apud KAPFERER, 1993, p. 10) Entretanto, Kapferer aponta um tipo de fofoca que “não parte de um acontecimento mas sim de um detalhe, um indício que até então passou despercebido ou foi considerado sem importância especial”. (KAPFERER, 1993, p. 245)

Esses detalhes acabam sendo ignorados pela maioria da população e poucas pessoas se dão ao trabalho de investigar a fundo o que realmente aconteceu. Com isso, surgem interpretações erradas desses detalhes já que quem está decodificando o acontecimento está vendo de fora algo do qual não faz parte e que não foi explicado para ninguém em momento algum. Ocorre aqui “um erro de interpretação da mensagem. O mal-entendido faz referência a um testemunho de testemunho e a uma diferença entre o que foi dito e o que foi decodificado”. (KAPFERER, 1993, p. 37)

Observe-se um exemplo de tal situação: alguém testemunha de longe um diálogo entre um professor e um aluno. No decorrer da conversa, o professor dá um abraço no aluno que demora um pouco mais do que seria “socialmente aceito”. Para uma pessoa desinteressada isso pode não significar nada. Mas para alguém que vê algo em qualquer detalhe esse abraço pode significar algo a mais: pedofilia. Começam a surgir então boatos de que o professor está tendo relações sexuais com o aluno. É um clássico caso de interpretação errada da mensagem transmitida por aquele abraço. Ou não. Mas a veracidade do fato aqui não vem ao caso. O que interessa é perceber como o rumor se espalha com apenas essa interpretação, sem que o professor ou o aluno possam dar explicações sobre o caso.

Aqui, a fofoca nem teve a intenção de criar uma nova realidade. Acreditava-se que o que estava sendo transmitido era o real. Entretanto, por não ter sido confirmado ou desmentido pelo objeto do boato, o que resta é a interpretação de

terceiros a uma mensagem ambígua.

Outro tipo clássico de boato é aquele que começa como uma história simples e termina totalmente modificado pelo fato de ter passado por vários receptores e emissores diferentes. Nesta situação, os boatos, geralmente, apenas se encarregam de criar realidades. História fantasiosas são repassadas como verdadeiras sem a intenção de se tornarem fofocas maliciosas. Mas essas narrativas ingênuas ganham tamanho e forma sobrenaturais, que vão se modificando até tornarem-se outra coisa.

Esse processo de inserção de um fantasma no real não é novidade. Já em 1910 Carl Jung tinha chamado a atenção sobre um boato surgido num pensionato de moças. Um professor estava sendo acusado de ter tido relações sexuais com uma delas. Na verdade a história partiu de uma adolescente que havia contado um de seus sonhos a três colegas. (KAPFERER, 1993, p. 34)

Muito semelhante à brincadeira do telefone sem fio, aqui também o boato começa como uma coisa e acaba como outra. Entretanto, “a evolução do conteúdo do boato não se explica pelas distorções da memória, mas pela evolução e ao acréscimo de comentários ao longo da formação do boato”. (KAPFERER, 1993, p. 10)

Como foi visto, as características desde meio de comunicação, a fofoca, fazem dela o vetor ideal para a destruição de certas verdades e a criação de outras. Mas é importante lembrar que

falar assim é esquecer *que frequentemente, não há verdade inicial*: o boato resulta de um processo construtivo. Diante de um acontecimento ambíguo, os membros do grupo esforçam-se para chegar a uma definição satisfatória da realidade. [...] Nesse campo, existe, de preferência uma multiplicidade de interpretações, cada uma tentando dar conta da melhor maneira possível da ‘realidade’, isto é, construir sua própria verdade. (KAPFERER, 1993, p. 124, grifo do autor)

De uma maneira ou de outra, os rumores, boatos, fofocas criam realidades diferentes. Seja por começarem como relatos de acontecimentos nem sempre verídicos ou pela distorção que sofrem ao longo do processo comunicativo: as fofocas não relatam uma realidade e sim criam várias possíveis. “Dessa maneira não há ato falho. O erro é, na realidade, uma construção da informação segundo um cenário plausível e o boato um reflexo das imagens e estereótipos em curso.” (KAPFERER, 1993, p. 39)

Mesmo trazendo prejuízos incalculáveis às vidas de algumas pessoas, é importante ver que a própria característica da fofoca causa a sua inevitável morte.

Segundo Kapferer (1993, p. 250), é difícil desmentir um boato. Quem escutou a fofoca não consegue acreditar na possibilidade dela não ser verdadeira. Se tal informação era falsa, por que foi divulgada então?

Mas os boatos acabam se autodestruindo.

Quando o rumor defende uma tese, ele reorganiza o mundo: o menor fato é um índice, o menor índice é uma prova. Ao querer absorver todos os fatos, mesmo os desmentidos, a construção imaginada pelo grupo torna-se exagerada e tão frágil quanto um castelo de cartas. (KAPFERER, 1993, p. 98)

A overdose de teorias e interpretações traz à tona a impossibilidade de tal acontecimento. Uma história não pode ser modificada tantas vezes e ainda tentar sobreviver como uma verdade absoluta. A suposta realidade representada voa pelos ares e as realidades que foram criadas pelo caminho são desmascaradas.

3 – ANÁLISE DOS FILMES

3.1 – Metodologia de análise

Este projeto pressupõe uma análise qualitativa. Por isso, pretende-se usar métodos de observação dos filmes e descrição das observações ao analisá-los.

Segundo Jacques Aumont, “o objetivo da análise é apreciar melhor a obra ao compreendê-la melhor. Pode igualmente ser um desejo de clarificação da linguagem cinematográfica”. (AUMONT, 2004, p. 11) Em seu livro, *A análise do filme*, Aumont defende que “não existe uma teoria unificada do cinema [e] também não existe qualquer método universal de análise do filme”. (AUMONT, 2004, p. 8) Para o autor, é preciso escolher uma metodologia de análise de filme dentre tantas que já foram utilizadas no passar do tempo. Entre estas estariam análise textual, análise de narrativa e análise de som e imagem.

Por tratar-se de uma mídia de entretenimento, todos, em algum momento de suas vidas, já pararam para analisar um filme. “Analisar um filme [...] é no fundo uma atividade banal, pelo menos de maneira não sistemática, que qualquer espectador, por pouco crítico, e distante do objeto, pratica a dado momento da sua visão”. (AUMONT, 2004, p. 12) O autor segue para especificar condições próprias para que a análise de uma obra cinematográfica possa ser feita de maneira mais produtiva. “O olhar com que se vê um filme torna-se analítico quando [...] decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação”. (AUMONT, 2004, p. 12)

É importante destacar na metodologia a diferença que Aumont faz entre a atividade crítica e a atividade analítica. “O crítico informa e oferece um juízo de apreciação; o analista deve produzir conhecimento”. (AUMONT, 2004, p. 14) Parte da metodologia deste projeto, portanto, pressupõe a produção de conhecimento acerca do objeto analisado.

Já segundo José D’Assunção Barros,

uma metodologia adequada à análise fílmica necessita ser complexa. Deve tanto examinar o discurso falado e a estruturação que se manifesta externamente sob a forma de roteiro e enredo, como analisar os outros tipos de discurso que integram a linguagem cinematográfica: a visualidade, a música, o cenário, a iluminação, a cultura material implícita, a ação cênica. (BARROS, 2008, p. 63)

O autor fala por diversas vezes que é equivocado concentrar a análise de

uma obra cinematográfica apenas no textual, nos componentes discursivos associados à escrita.

É este nível superficial de análise que precisa ser ultrapassado pelo estudioso do Cinema como objeto de significação cultural e política, seja este estudioso um historiador ou um pesquisador da Comunicação. Para superar limites deste tipo, a metodologia para análise fílmica deve ser acima de tudo multidisciplinar e pluridiscursiva. (BARROS, 2008, p. 63)

Observa-se que os dois autores discordam de como deve ser feita a análise de um filme. Aumont defende uma análise específica, pontual. Já Barros defende uma análise complexa e total. Para este projeto, pretende-se seguir a linha de análise de Barros já que se acredita numa análise pluridiscursiva da obra cinematográfica. Não está aqui sendo menosprezada a metodologia de Aumont, apenas não será utilizada para o desenrolar deste projeto.

3.1.1 – Procedimentos metodológicos

Como houve uma escolha pela análise pluridiscursiva da obra cinematográfica é importante definir um método que permita concluir a análise global dos filmes. Ao mesmo tempo, é preciso entender que, mesmo para uma análise da obra como um todo, é necessária a fragmentação desta em elementos individuais que representam algo tanto sozinhos, como também num contexto da película por inteiro. Neste caso, foi escolhida a semiologia fílmica como método principal de análise.

Vale ressaltar que a proposta deste trabalho não permite tempo para se realizar uma análise semiológica minuciosa dos mais de 100 minutos que compõem cada filme previsto no *corpus* da pesquisa. O que se propõe neste momento é realizar a interpretação dos signos dentro de determinadas cenas, ou sequências, escolhidas de acordo com a importância que representam para o objeto da pesquisa: a representação da fofoca no meio cinematográfico.

Christian Metz, no livro *A significação no cinema*, expõe detalhadamente quais são os elementos semiológicos presentes dentro de um filme. Os termos usados por ele ajudam no processo de fragmentação da obra antes de poder ser feita a análise.

Metz inicia seu raciocínio mostrando quais são “as grandes figuras fundamentais da semiologia do cinema – montagem, movimento de câmara, escala

dos planos, relações da imagem com a palavra, seqüências”. (METZ, 1977, p. 113) Para fazer a análise semiológica de um filme corretamente é imprescindível pontuar esses elementos.

Em seguida, o autor explica como deve ser feita a divisão do filme em unidades menores. De modo geral, um filme se divide em seqüências, que se dividem em cenas, que se dividem em planos. Os planos são as menores unidades dentro do filme e se referem ao posicionamento de distância e ângulo da câmera com relação ao que está sendo filmado.

Entre os planos encontra-se o plano geral, onde “a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação” (XAVIER, 2008, p. 27); o plano médio, onde “a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação” (XAVIER, 2008, p. 27); o plano americano, onde os personagens são filmados apenas até a cintura “em função da maior proximidade da câmera em relação a [eles]” (XAVIER, 2008, p. 27); o primeiro plano, onde “a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela” (XAVIER, 2008, p. 27-28); e o primeiríssimo plano, uma variação do primeiro plano com maior aproximação da câmera.

Metz explica, também, a diferença entre denotação e conotação dentro da semiologia. A denotação implica uma imitação, “a semelhança perceptiva do significante e do significado”. (METZ, 1977, p. 130) Já a conotação “é sempre de natureza simbólica”. (METZ, 1977, p. 130)

Na semiologia fílmica de Metz, “a tela é o lugar do significante e a diegese o lugar do significado”. (METZ, 1977, p. 150) Ou seja, os elementos físicos do filme, como a movimentação de câmera, a escolha dos planos e a montagem das cenas são os significantes. Já o efeito que eles produzem na história narrada ou a maneira como o público interpreta esses elementos representam os significados.

O autor segue sua exposição detalhando os diversos tipos de seqüências que compõem uma obra cinematográfica. Ele explica que o segmento autônomo é uma unidade do filme composta por várias imagens, uma depois da outra. Hoje, qualquer conjunto de imagens ou cenas é denominado de seqüência, mas Metz prefere usar o termo *sintagma*, pois conserva o termo seqüência para explicar outro conceito.

O primeiro tipo de segmento autônomo é o plano autônomo, que tem dois tipos: a) o *plano seqüência*, onde uma cena inteira é apresentada num único plano e b) as *interpolações*, ou seja, um plano com imagens inseridas dentro dele, onde as

imagens não tem relação imediata com a ação do plano original. Dentro das interpolações há quatro tipos: a) uma imagem meramente comparativa, b) uma imagem que não remete ao mesmo tempo da narração, como lembranças ou pensamentos aleatórios, c) uma imagem inserida num local estranho de propósito ou d) um detalhe ampliado da própria cena. (METZ, 1977, p. 146-147)

O segundo tipo de segmento autônomo é o sintagma acronológico. Aqui também há dois tipos de sintagmas acronológicos: a) é apresentado uma alternância de cenas que não têm relação precisa entre si mas guardam certo valor simbólico quando juntas, como por exemplo cenas de tranquilidade alternadas com cenas de agitação e b) o *sintagma em feixe*, onde há uma série de ceninhas curtas apresentando ocorrências que o filme dá como sendo amostras típicas de uma mesma ordem de realidades. (METZ, 1977, p. 148-149)

Ha também o sintagma cronológico descritivo, onde a relação temporal entre as imagens implica simultaneidade. Aqui a câmera mostra elementos diferentes de uma paisagem para descrevê-la. “A única relação inteligível de coexistência entre os objetos que as imagens apresentam é uma relação de coexistência espacial”. (METZ, 1977, p. 150)

Todos os sintagmas cronológicos que não são descritivos são narrativos. Aqui também há dois tipos: a) sintagma narrativo alternado, onde imagens alternadas são usadas para mostrar a simultaneidade dos fatos e b) sintagma narrativo linear, que representa basicamente uma cena inteira de um filme. Nestas cenas os significantes são percebidos de maneira fragmentada, mas o significado é percebido de modo unitário e contínuo. (METZ, 1977, p. 150-152) Ou seja, por mais que hajam diversos elementos semiológicos dentro da cena, a intenção é criar um único significado ao analisar a cena por inteiro. Os elementos em si não carregam grande importância quando vistos sozinhos.

Por fim, Metz explica que também há diferença entre os sintagmas e as sequências dentro da película. Metz diferencia a sequência como sendo um grupo de sintagmas, ou seja, um grupo de imagens e um grupo de cenas que apresentam uma relação de consecução temporal dos fatos descontínua. (METZ, 1977, p. 152)

Aqui Metz detalha dois tipos de sequências: a sequência habitual ou em episódios. Ambos dão a ideia de sucessão e de descontinuidade da ação. Na sequência em episódios, a imagem vale mais porque representa um “resumo” de uma fase inteira; na habitual a imagem é só uma imagem porque representa apenas

uma das partes que não foi cortada da história narrada. (METZ, 1977, p. 153-155)

Utilizando os elementos semiológicos detalhados por Metz, é possível fazer uma análise denotativa dos fragmentos do filme que compõem as sequências e os sintagmas. Entretanto, para levar a análise semiológica um passo adiante é necessária a combinação da proposta do Metz com o exemplo de metodologia para análise de uma imagem apresentada por Martine Joly no livro *Introdução à análise da imagem*.

Joly propõe que seja feita como primeiro passo uma descrição geral da imagem estudada. Em seguida, ela explica que a mensagem visual é composta por três tipos de signos diferentes e que para realizar-se uma análise completa é necessário abordar a interação dos três. (JOLY, 2000, p.92)

A significação global de uma mensagem visual é construída pela interação de diferentes ferramentas, de tipos de signos diferentes: plásticos, icônicos, linguísticos. E que a interpretação desses diferentes tipos de signos joga com o saber cultural e sociocultural do espectador, de cuja mente é solicitado um trabalho de associações. (JOLY, 2000, p.113)

A mensagem plástica é composta por “signos plenos e inteiros e não simples material de expressão dos signos icônicos”. (JOLY, 2000, p.92) Para começar a análise da obra, no caso o filme, é preciso identificar os seguintes elementos dentro de cada cena estudada: o suporte, o quadro, o enquadramento, o ângulo da tomada e a escolha da objetiva, a composição, as formas, as cores e a iluminação e, finalmente, a textura. (JOLY, 2000, p.93-101)

Os elementos da mensagem plástica sugerida por Joly remetem quase que diretamente aos sintagmas explicados por Metz. Neste sentido, é desnecessária uma análise dupla da mesma coisa. Incorporando a questão do uso de cores, iluminação e composição sugeridas por Joly na análise feita pelo método de Metz, dá-se por completa a análise da mensagem plástica dentro do filme.

O próximo passo proposto por Joly na fragmentação da obra é a identificação da mensagem icônica.

Na realidade, esse tipo de representação é eminentemente sinédótico (ou metonímico), isto é, só vemos *partes* de elementos que ali estão para designar o *todo* por contiguidade, da mesma maneira que a ausência de moldura nos levava plasticamente a construir o fora de campo da imagem. Temos, portanto, uma espécie de deslocamento de sentido. (JOLY, 2000, p.104, grifo do autor)

Vale ressaltar que a autora identifica significados em primeiro e segundo nível para cada significante icônico.

Por fim, resta a interpretação da mensagem linguística, que diz respeito a uma análise específica do texto e do roteiro do filme. Nesta parte é preciso estudar e entender porque foi feita a escolha de dizer o que foi dito visando provocar determinados sentimentos no público. (JOLY, 2000, p.108) Metz (1977, p. 161) lembra que estudar as falas no filme é importante mas que isso não diz respeito especificamente à semiologia fílmica. As falas devem ser analisadas por si só, como linguagem, e não como parte da linguagem cinematográfica.

Vale ressaltar ainda dois pontos levantados por Metz. A relação entre significante e significado no mundo cinematográfico não é arbitrária, nem num contexto de denotação. A relação entre o significante e o significado no cinema sempre guarda algo de natural, que faz sentido. (METZ, 1977, p. 158) O entendimento do público com relação aos significantes e significados do filme, então, torna-se ainda mais fácil.

Por fim, os produtos finais da significação no filme têm relação com paradigmas culturais e não com o filme em si. A linguagem cinematográfica é caracterizada pela maneira como reproduz e combina “pedaços da realidade”. Mas a realidade dos signos diz respeito ao mundo de fora das telas. (METZ, 1977, p. 163) Entende-se, então, o porquê da escolha pela metodologia de semiologia fílmica no contexto de análise de representação da realidade. Para Metz, o filme está lá para reproduzir a realidade, utilizando significantes para formar significados que possam ser compreendidos pelo público.

Pretende-se, então, seguir os modelos de análise propostos por Metz e Joly na interpretação dos signos presentes nos filmes estudados. Concluída a análise, ficará mais claro o êxito na representação, ou não, da realidade, no que diz respeito ao objeto de estudo do trabalho, a fofoca.

3.2 – Análise do filme *Intrigas* (2000)¹.

Resumo do filme:

Depois de presenciar cenas picantes entre um casal no quarto em uma festa, alunos de comunicação de uma universidade americana resolvem criar um boato baseado nesse acontecimento. A intenção é fazer um trabalho para uma disciplina

¹ Ficha técnica no Anexo A (pág. 67).

ao estudar como a fofoca cresce e se modifica com o decorrer do tempo. O que eles descobrem é que um rumor pode mudar de maneiras inesperadas e o dano causado na vida dos envolvidos pode ser irreparável.

3.2.1 – Análise da primeira sequência.

Começo: 15min01seg – 19min14seg

Resumo da sequência:

Dereck, personagem principal do filme, está no banheiro de uma casa onde acontece uma festa. Há um brecha na porta do banheiro que dá para dentro do quarto da casa. Por essa brecha ele vê um casal indo deitar na cama. O casal está de mãos dadas e se beijando, demonstrando um clima romântico entre eles.

Dereck acompanha o que ocorre no quarto estando ainda dentro do banheiro. Ele não enxerga o espaço do quarto inteiro. A música alta da festa permite que ele ouça apenas pedaços da conversa do casal.

O rapaz no quarto, Beau, percebe que alguém os está assistindo e fecha a porta. Dereck, então, não consegue mais ver nada que ocorre dentro do quarto. Ele apenas ouve pedaços da conversa, que, agora com a porta fechada, ficam ainda mais difíceis de escutar.

A imagem muda então para a sala principal da casa onde estão as outras pessoas da festa conversando entre si. O público vê Beau descendo as escadas e comentando com os amigos dele que está de saída. Um dos amigos pergunta se aconteceu alguma coisa entre ele e a mulher, Naomi, no quarto. Beau responde que não seria correto um cavalheiro responder tal pergunta. Ele está com um sorriso no rosto. De volta para o quarto, Dereck está observando Naomi, que agora dorme, em cima da cama.

O cenário muda para uma rua da cidade. Dereck já não está mais na festa e caminha de volta para sua casa na companhia de dois amigos, Travis e Cathy. Dereck conta para eles que pensou num rumor que podem espalhar na faculdade para o trabalho que precisam fazer. Ele pergunta a Cathy o que ela sabe sobre Naomi.

Em seguida, Dereck conta que viu Naomi com Beau no quarto da festa. Ele diz que os dois estavam juntos na cama mas que ela adormeceu e o Beau foi embora em seguida. Dereck explica que podem espalhar a fofoca contando que

Beau e Naomi tiveram relações sexuais na festa. A justificativa é que dessa forma eles terão certeza de que a fofoca foi iniciada por eles. Ele diz também que este relato não é muito longe da verdade e por isso as pessoas vão acreditar que realmente aconteceu.

Justificativa da escolha:

Esta sequência foi escolhida pois mostra o momento do acontecimento que gera a fofoca. O ocorrido presenciado por Dereck remete aos dois tipos de fofoca apresentados por Kapferer. Algo realmente aconteceu e a testemunha, que logo relata o acontecimento, estava distante e pode ter interpretado mal o que viu. Ao mesmo tempo, a história contada por Dereck e seus amigos é simples e vai ganhando força e distorções ao longo do enredo. Analisar o momento em que a fofoca surge é importante para entender se o processo de transmissão do boato foi retratado de maneira verdadeira pelo filme.

Análise da sequência:

A sequência mostrada enquadra-se no conceito de “sequência habitual”, descrita por Metz. Ela é composta por várias imagens que ocorrem cronologicamente em lugares diferentes onde o tempo do significante, ou seja, o tempo total da cena, não representa o tempo total da diegese, ou seja, o tempo retratado da história narrada.

Metz explica que numa sequência cada imagem não tem um valor altamente simbólico por si só. O conjunto das imagens e a relação que elas têm entre si é que determina a importância simbólica da sequência. Por ser uma sequência habitual, cada imagem apresentada relata apenas os acontecimentos não pulados da ação total. Infere-se, então, que certos momentos foram pulados.

Aqui Metz não especifica se o fato de haver elementos pulados é relevante ou não para o significado, ou entendimento, da cena. Leva-se, então, a análise um ponto além do apresentado por Metz. Em certos casos, os acontecimentos que são pulados no enredo de um filme podem não ter importância para a narração da história. Eles foram pulados justamente para diminuir o tempo do filme e torná-lo mais orgânico e conciso. Apesar disso, neste caso fica claro que os acontecimentos pulados têm extrema importância para a significação da cena. O fato de eles não terem sido mostrados é que dá a incerteza do que realmente ocorreu naquele

quarto.

As cenas não mostradas fazem surgir a dúvida acerca da veracidade do que Dereck está contando. Como já foi discutido, o valor da fofoca está na incerteza do acontecimento relatado. Como não se sabe se o fato realmente aconteceu, o interesse em propagar a fofoca aumenta.

Identifica-se, também, nesta sequência, o fato de os significantes (elementos presentes na tela) e significados (elementos da diegese, a história contada) não terem uma relação arbitrária entre si. Certos significantes foram cortados justamente para dar um significado diferente à sequência apresentada.

Na primeira parte da sequência, as imagens fazem parte de um sintagma cronológico descritivo, onde o que é mostrado nas imagens alternadas está acontecendo simultaneamente. O sintagma é descritivo pois apenas descreve aquele momento no tempo e não faz parte de uma narração mais prolongada.

Aqui, a câmera mostra imagens do que está acontecendo no quarto por uma brecha na porta do banheiro (Imagem B.1 – Anexo B). Identifica-se que esta é a visão que Dereck tem. A imagem do quarto está em plano geral mas ela é mostrada apenas por um buraco. Ou seja, um detalhe dentro do plano geral ganha efeito de lupa mesmo sem estar sendo mostrado em primeiríssimo plano. O significado que o público tem deste detalhamento é o fato de Dereck estar vendo o clima romântico do casal apenas por um espaço pequeno da porta entreaberta. O clima romântico do casal ganha muita importância neste contexto, mas ao mesmo tempo, a possibilidade de uma interpretação errada do acontecimento por parte de Dereck é muito grande.

Alternando simultaneamente com as imagens do casal, a câmera mostra a reação e curiosidade de Dereck com relação ao que está acontecendo. As imagens de Dereck estão sempre em primeiro e primeiríssimo plano para mostrar em detalhes apenas o rosto dele (Imagem B.2 – Anexo B). Isto gera uma significância específica. O público é levado a entender que o interesse de Dereck com o acontecimento é de extrema importância e merece ser destacado.

A alternância das tomadas entre o quarto e o rosto de Dereck continua por mais um minuto, sendo que agora o quarto aparece em plano geral num primeiro momento e depois a câmera mostra apenas determinados detalhes em primeiríssimo plano. A significação disto sugere um efeito de lupa em certos detalhes que chamam a atenção de Dereck: Beau tentar tirar a alça do vestido

(Imagem B.3 – Anexo B) e levantar a saia (Imagem B.4 – Anexo B) enquanto Naomi pede para ele parar.

Essa alternância das imagens demonstra uma simultaneidade dos fatos. Mesmo depois de Beau ter fechado a porta e Dereck apenas estar escutando o que se passa no quarto, o público continua vendo o que acontece já que as imagens continuam alternando entre o plano geral do quarto e o primeiríssimo plano dentro do banheiro. No final deste sintagma descritivo, Dereck abre novamente uma brecha na porta e a câmera fecha em primeiríssimo plano no olho dele dando uma importância conotativa no fato dele estar vendo o acontecimento para depois relatá-lo.

Na segunda parte da sequência apresentada, a ação muda para um sintagma cronológico narrativo. A câmera passeia em plano geral e médio pela festa mostrando os outros convidados conversando. Há também uma imagem de Beau descendo as escadas, conversando com seus amigos e saindo da festa. A conversa dele com os amigos tem a importância apenas de remeter a uma maior dúvida sobre o que realmente aconteceu entre ele e Naomi no quarto.

Em seguida, uma imagem em plano americano mostrando Naomi deitada e dormindo na cama do quarto. Há cortes para imagens em plano americano e primeiro plano de Dereck observando-a (Imagem B.5 – Anexo B).

A ação muda então para uma rua já fora da festa onde Dereck está caminhando e contando para seus amigos o que presenciou. A câmera permanece em plano geral e plano americano durante o decorrer da sequência enquanto os amigos conversam (Imagem B.6 – Anexo B).

A significação desta segunda parte da sequência não está nas imagens de forma separada e sim nelas apresentadas como um todo. A escolha feita foi apenas para efeitos de narração dos eventos de maneira rápida e sem muitos detalhes. Entretanto, essa falta de detalhe remete justamente ao que foi mencionado anteriormente. As cenas não mostradas na sequência têm quase que maior significado do que as que de fato foram apresentadas ao público. Por não saber ao certo o que ocorreu no quarto é que a fofoca é contada e acaba tomando força no decorrer da transmissão.

A análise feita com base nos elementos fílmicos apresentados por Metz serve de início à análise dos signos plásticos sugeridos no exemplo de Joly. Continuando nessa análise dos signos plásticos, identifica-se no decorrer de toda a sequência

uma restrição do espaço visual nas imagens que mostram o que está acontecendo no quarto. De novo, isto é feito com o intuito de limitar o conhecimento do público, e também de Dereck, com relação ao que realmente ocorreu.

No decorrer da sequência percebe-se, também, uma iluminação baixa nos momentos de suspense do enredo. Nas imagens dentro do quarto, não há uma luz específica que cai sobre Beau e Naomi. A iluminação vem de imagens que aparecem nas paredes. Num momento a luz aparece e no outro apaga. Com isso, uma hora o casal fica mais visível e na outra mais escondido. A iluminação aqui é usada com a mesma significação da restrição do espaço visual. Quanto menos o público souber do acontecimento, mais interesse vai ter na fofoca que vai surgir dele.

Há vários signos icônicos apresentados durante toda a sequência. A decoração da festa é feita quase que exclusivamente de cartazes que mostram bocas, olhos e orelhas gigantes em primeiríssimo plano (Imagem B.7 – Anexo B). Os cartazes ocupam o espaço inteiro das paredes. O significado que é retirado disto é bastante óbvio: os olhos remetem ao fator visual da testemunha com relação ao acontecimento, as orelhas remetem ao fator auditivo da mesma coisa e as bocas remetem à maneira como o fato é relatado e transmitido posteriormente em forma de boato.

Outros elementos como o álcool e a música alta da festa funcionam quase que da mesma maneira que a restrição do espaço visual e da iluminação baixa. O álcool limita a percepção das pessoas e modifica a memória no dia seguinte. A música alta limita o potencial auditivo da testemunha que está presenciando o evento. Ambos fatores ajudam a provocar uma possível interpretação errada dos fatos testemunhados.

Finalmente, chega-se à análise do diálogo presente na sequência escolhida. Apenas duas partes merecem uma observação no nível conotativo. Quando Beau está indo embora da festa, um amigo dele pergunta se aconteceu alguma coisa concreta entre ele e Naomi no quarto. A maneira como o amigo pergunta implica o significado de perguntar se houve relação sexual entre os dois. Beau então apenas responde que um cavalheiro nunca responderia tal questionamento. Mas ele dá essa resposta com um sorriso na cara.

A intenção de significância aqui é novamente fomentar o surgimento de dúvida no público a cerca do que ocorreu entre o casal no quarto durante a festa.

Volta-se a ressaltar, quanto maior a dúvida, maior a chance da fofoca crescer e propagar entre as pessoas.

A segunda parte do diálogo que merece atenção é a justificativa de Dereck com relação ao rumor que ele vai contar. Isto ocorre no final da sequência. Dereck explica para seus amigos que a versão que ele vai contar, de que Naomi e Beau realmente tiveram relações sexuais, é simples, tem potencial para crescer e é perto o suficiente da verdade, portanto as pessoas vão acreditar nessa versão. A importância deste diálogo é identificar a sua veracidade com relação à explicação de como uma fofoca funciona, fato que foi explicado por Kapferer. Demonstra-se, então, que por mais que este seja um filme de ficção, há uma preocupação em retratar os elementos culturais da sociedade de maneira verídica.

3.2.2 – Análise da segunda sequência.

Começo: 23min36seg – 25min30seg

Resumo da sequência:

Cathy está andando com uma amiga num corredor da faculdade. Durante a conversa, ela conta para a amiga que Naomi e Beau tiveram relações sexuais no quarto da festa que todos estavam na noite anterior. Este é o início da transmissão da fofoca.

A imagem muda para outras duas pessoas conversando no mesmo corredor em outro momento. Essa mesma amiga de Cathy agora conta para uma terceira pessoa a mesma história. As duas conversam e comentam sobre o acontecimento entre Beau e Naomi. No decorrer da conversa, elas fazem um novo questionamento sobre Naomi. Com isso já é acrescentado outro elemento na história.

Aparecem agora imagens de pessoas que o público desconhece. Elas não têm nenhum tipo de identificação. Todas estas pessoas já estão sabendo da fofoca e agora estão comentando o acontecimento ou contando para outras pessoas. Alguns, em forma de depoimento, contam a fofoca para o próprio o público. Sempre que uma nova pessoa conta a história surgem novos detalhes para o acontecimento.

O cenário muda novamente e a primeira amiga para quem Cathy contou a fofoca agora aparece numa escada contando a mais nova versão da fofoca para alguém. A câmera vira e o público vê que ela está contando a história para a própria Cathy. Ela está sorrindo.

Justificativa da escolha:

Esta sequência foi escolhida pois mostra a maneira como a fofoca é transmitida entre as pessoas, desde a primeira vez que ela é contada até o seu retorno para o transmissor inicial. São apresentadas também todas as novas versões que surgem da história a medida que ela é repassada para uma outra pessoa. Analisar esta sequência é importante para ver se o fato de surgirem novos detalhes no decorrer da transmissão do boato foi representado de maneira fidedigna pelo filme.

Análise da sequência:

Esta sequência também enquadra-se no conceito de “sequência habitual”. Ela é composta por várias imagens que ocorrem cronologicamente em lugares diferentes onde o tempo do significante, ou seja, o tempo total da cena, não representa o tempo total da diegese.

Neste exemplo certas imagens também foram mostradas em lugar de outras que foram puladas por razões específicas. Entretanto, diferente da primeira sequência analisada, aqui as imagens puladas não pretendem criar uma situação de dúvida no público. O fato de cenas terem sido puladas nesta sequência foi com o objetivo torná-la mais ágil e rápida. A rapidez da sequência é o principal significado em todo este exemplo. Ao fazer isso, o filme mostra como a fofoca é transmitida de forma muito rápida no mundo real.

A sequência começa com imagens que fazem parte de um sintagma cronológico narrativo linear. Como já foi dito, neste caso as imagens em si não tem tanta importância quanto a totalidade da cena. Cathy está contando para sua amiga a fofoca sobre Beay e Naomi na festa da noite anterior. A câmera apresenta a conversa das duas em plano americano (Imagem C.1 – Anexo C). A intenção do significante aqui é apenas narrar os acontecimentos do enredo. Não há um significado maior.

Em seguida, a amiga de Cathy está contando para uma terceira pessoa a mesma história só que já com detalhes diferentes. Nesta parte, a câmera começa no chão mostrando apenas os sapatos das duas mulheres e sobe em primeiro plano até chegar no rosto das duas.

A significância deste movimento de câmera é gerar uma sensação de estar

ouvindo algo sem saber exatamente a totalidade do que está acontecendo. Apenas quando a câmera fecha no rosto das mulheres é que o público se dá conta de que são elas que estão tendo essa conversa. Esta sensação remete à própria essência da fofoca, vê-se ou ouve-se algo sem compreender exatamente a totalidade do fato.

A mudança do plano americano da conversa anterior para o primeiro plano desta conversa (Imagem C.2 – Anexo C) tem a intenção de chamar mais atenção para o que está sendo dito. Com isso, é possível perceber as diferenças nos detalhes contados numa versão da história com relação à outra.

A sequência então muda para um sintagma anacrônico do tipo *sintagma em feixe*. Neste momento são mostradas várias cenas curtas que se alternam e que não apresentam uma relação cronológica real entre elas. Não fica claro qual imagem acontece antes e qual acontece depois, mas essa distinção não é o propósito dessa parte da sequência. A importância está em todas as cenas serem exemplos de um mesmo acontecimento.

Aqui aparecem depoimentos em primeiro plano onde apenas o rosto das pessoas é representado (Imagem C.3 – Anexo C). Nestes depoimentos, as pessoas estão contando o que ouviram sobre a história entre Beau e Naomi. A cada novo personagem que aparece contando sua versão do boato, novos detalhes e distorções vão surgindo.

Alternado com os depoimentos, aparecem várias bocas diferentes em primeiríssimo plano, mostradas em cadeia de maneira extremamente rápida (Imagem C.4 – Anexo C). A significação disto é, justamente, remeter à maneira rápida como a fofoca é transmitida entre as pessoas e também a forma como o rumor modifica à medida em que passa para uma nova pessoa. O primeiríssimo plano é usado também para dar total ênfase no ato de transmissão da fofoca.

Ainda intercalado com esses dois tipos de imagens, os depoimentos e as bocas em primeiríssimo plano, aparecem também imagens em plano geral de um corredor visto de cima com pessoas andando de maneira aleatória por ele (Imagem C.5 – Anexo C). Cada vez que a câmera vai e volta para as imagens do corredor, a velocidade com que as pessoas estão andando por ele aumenta. Toda a sequência é apresentada numa sensação contínua de aumento de velocidade. O significado disto é, novamente, demonstrar a velocidade crescente com que a fofoca é transmitida.

O final da cena acontece em plano autônomo, ou seja, uma série de imagens

mostradas num só plano. Aqui a amiga inicial para quem Cathy tinha contado a fofoca aparece agora em plano médio sentada numa escada da faculdade (Imagem C.6 – Anexo C). Ela conta a história para outra pessoa, mas agora a fofoca está bem mais incrementada do que a primeira versão que ela ouviu de Cathy no começo da sequência.

Neste plano autônomo é possível ver inserções de imagens mas que não foram feitas da maneira comum, com alternância. Enquanto a amiga conta a nova história, o público percebe imagens de pessoas subindo e descendo as escadas no pano de fundo da cena. Estas pessoas estão numa velocidade totalmente diferente da amiga que conta a história no centro da tela. Estas imagens foram inseridas desta maneira estranha com significado específico. A intenção era justamente dar esse contraste entre o acelerado e o tempo normal para o público perceber a rapidez com que a fofoca é contada.

Enquanto a amiga contava a história, a câmera estava o tempo todo focada nela. Só depois da câmera virar é possível ver que ela estava contando a nova versão da fofoca justamente para Cathy. Ou seja, a fofoca completou o círculo inteiro de transmissão já que retornou à pessoa de origem. A última imagem é de Cathy em plano americano (Imagem C.7 – Anexo C) com um sorriso de satisfação no rosto pelo sucesso da fofoca que foi transmitida e cresceu tanto em tão pouco tempo.

Não há muitos outros signos plásticos nesta cena em particular. Vale ressaltar as diversas janelas (Imagem C.8 – Anexo C) que aparecem no decorrer da sequência enquanto os personagens estão contando a fofoca para outras pessoas. Aqui, as janelas têm o significado de ser uma moldura pela qual outras pessoas podem observar a história contada. Novamente, o boato está representado não só nas histórias contadas mas também nos suportes visuais dentro da cena.

As cores nesta sequência também apresentam um significado especial. Todos os personagens estão com cores neutras como preto, bege, cinza, branco. Apenas a primeira amiga para quem Cathy conta a fofoca está vestida de vermelho. A intenção aqui era apenas chamar a atenção do público com relação a essa amiga. O público precisava ter essa referência para entender que o boato completou o ciclo ao retornar para os ouvidos de Cathy por meio dessa mesma amiga a quem ela tinha contado a história no começo.

O sentido de chamar a atenção para a roupa dessa amiga é também para

que o público entenda que toda essa transmissão da fofoca ocorreu num mesmo dia, talvez até numa mesma tarde. Aqui, novamente, a significação é a rapidez com que a fofoca é transmitida.

O primeiro signo icônico presente neste exemplo está na abertura da própria sequência. A primeira imagem é de uma porta de aço com recortes quadrados por toda parte (Imagem C.9 – Anexo C). Visualmente parece que a porta está toda com detalhes de xadrez. A significância disto é óbvia: só é possível ver algumas coisas através de uma porta assim por ser um acesso parcial. A moldura que isto causa na tela também remete a alguém observando um fato de fora.

Ambos os significados dizem respeito a elementos essenciais da fofoca. Ao mesmo tempo que a pessoa geralmente assiste de longe um acontecimento antes de repassá-lo como boato, normalmente não é possível ver a totalidade do ocorrido, surgindo assim as interpretações distintas sobre um único fato.

Durante toda a sequência aparecem imagens de janelas, portas e corredores. Estes signos são usados para dar a sensação de movimento ao boato. Como esta sequência conta justamente o momento em que a fofoca é transmitida de pessoa para pessoa, o significado desses elementos é apenas reforçar o fato de o rumor estar sendo transmitido por toda a faculdade.

Outro signo icônico que aparece em evidência são as bocas mostradas em primeiríssimo plano. Como na primeira sequência analisada, as bocas aqui remetem à maneira como o fato é relatado e transmitido posteriormente em forma de boato e o primeiríssimo plano é usado para chamar a atenção do público para isto.

A trilha sonora que toca durante toda a cena também tem significado especial. Ela começa calma e com volume médio. À medida que a fofoca vai ganhando rapidez a música fica mais rápida, alta e intensa. O significado aqui é novamente deixar evidente a rapidez em que ocorre a transmissão do boato.

A importância das falas nesta sequência está apenas no fato de novos detalhes da história estarem surgindo a cada nova versão. Na primeira vez que a fofoca foi contada por Cathy, ela disse apenas que Beau e Naomi tinham tido relações sexuais durante a festa. Já na última versão da história, estariam dentro do quarto Naomi, Beau e mais uma terceira pessoa e todos eles estariam vestidos com roupas de látex preta.

Estes novos detalhes que surgem no decorrer da transmissão do boato refletem exatamente o que Kapferer falou sobre a transformação dos rumores. “A

evolução do conteúdo do boato não se explica pelas distorções da memória, mas pela evolução e ao acréscimo de comentários ao longo da formação do boato.” (KAPFERER, 1993, p. 10)

Os depoimentos dos personagens que estão contando as novas versões da história ocorrem em lugares neutros e com cenário genérico. Muitas vezes o público nem sabe o que está atrás da pessoa contando a história. O significado aqui é dar maior ênfase na história que está sendo contada, sem ter outros elementos para distrair a atenção do público. Tudo é feito para que o foco esteja apenas nas distorções do boato em si.

Percebe-se, então, com esta análise, que a rapidez com que a fofoca é transmitida e as distorções que ela vai ganhando ao longo de sua transmissão são retratadas de maneira fidedigna pelo filme. Ambos estes elementos essenciais da fofoca foram explicados desta mesma maneira pelo Kapferer. A fofoca já começou como uma realidade criada e com o tempo foi tendo maior efeito sobre a realidade ao criar novos fatos. Ou seja, a retratações destes elementos do boato na linguagem cinematográfica foi bem sucedida.

3.3 – Análise do filme *Dúvida* (2008)².

Resumo do filme:

Irmã James, professora de uma escola particular nos Estados Unidos na década de 60, conta para a diretora do colégio, irmã Aloysius, suas suspeitas sobre o recém chegado padre Flynn. Ela conta que viu cenas que levaram-na a acreditar que o padre estaria tendo um relacionamento demasiadamente íntimo com o também recém chegado primeiro aluno negro do colégio, Donald. As suspeitas são o suficiente para que a irmã Aloysius inicie uma cruzada moral contra o padre, tentando a qualquer custo expulsá-lo da escola.

3.3.1 – Análise da primeira sequência.

Começo: 16min40seg – 18min40seg

Resumo da sequência:

² Ficha técnica no Anexo D (pág. 74).

A cena começa numa sala de jantar com oito freiras jantando em silêncio. Todas são professoras da escola. A diretora, irmã Aloysius, pede a atenção de todas para fazer uma pergunta. Ela questiona acerca da temática do sermão do, recém chegado, padre Flynn no domingo passado. Uma das freiras, a irmã James, lhe responde dizendo que o sermão foi sobre dúvida.

A irmã Aloysius então pergunta para as outras irmãs o motivo do padre ter feito um sermão sobre isso e a irmã James sugere que ela pergunte para o próprio padre para ter uma resposta mais correta. A diretora diz que isso não seria correto já que o padre é o superior dela e portanto elas não deveriam falar com ele sobre a vida pessoal.

Em seguida, a irmã Aloysius pede para que todas as outras freiras fiquem atentas às ações do padre pois ela tem uma suspeita de que algo de ruim vai acontecer. Neste momento um vento bate dentro da sala e a diretora observa os papéis que estão em cima da mesa se mexerem.

O cenário muda e a câmera mostra o padre Flynn visto de cima entrando na igreja. As imagens passeiam entre ele e pedaços da igreja, sempre em plano médio. O padre está com um semblante de preocupação.

Justificativa da escolha:

Esta cena foi escolhida para ser analisada por apresentar o clima criado pela diretora da escola que torna propício o surgimento de boatos. O fato dela pedir para as freiras observarem o padre sem conversar com ele diretamente cria uma situação imediata de interpretação equivocada de possíveis acontecimento. Com isso, surgem fofocas. Analisar o ambiente onde os rumores são criados é tão importante quanto estudar a própria criação e transmissão deles.

Análise da sequência:

Esta cena está dividida em duas partes. A primeira parte representa um sintagma cronológico narrativo linear. Nesta categoria os significantes são apresentados de maneira fracionada mas o significado deve ser interpretado na totalidade da cena. O significado mais importante neste caso é o clima deixado pela irmã Aloysius pelo discurso que ela dá as outras freiras.

A primeira imagem apresenta a irmã Aloysius, diretora do colégio, em primeiro plano (Imagem E.1 – Anexo E), já chamando a atenção do público para

uma cena que deve ser vista com atenção. O primeiro plano e o primeiríssimo plano sempre tem a função de aproximar o espectador com a imagem para que ele possa reparar nos detalhes.

Neste momento, a irmã está perguntando para as outras freiras o que elas acharam do sermão do padre Flynn do domingo passado. Uma alternância nas imagens mostra a irmã James (Imagem E.2 – Anexo E) também em primeiro plano. Ela sugere que o tema do sermão foi a dúvida.

A irmã Aloysius começa, então, a questionar o porquê do sermão do padre Flynn ser sobre dúvidas. As imagens continuam alternando entre a irmã Aloysius e a irmã James enquanto elas têm um pequeno diálogo. A alternância apresenta apenas o significado de mostrar que as duas coisas, o questionamento da irmã Aloysius e a resposta da irmã James, estão acontecendo ao mesmo tempo.

No momento em que a irmã James sugere que ela vá perguntar ao próprio padre Flynn sobre o porquê do sermão, a irmã Aloysius diz que isso não seria o correto pois ele é o superior dela. Como aqui o mais importante é o significado da totalidade da cena e não cada elemento imagético separadamente, vale ressaltar que a resposta da irmã Aloysius gera uma situação propensa a fofoca.

Além desse comentário, a diretora diz para as outras freiras que elas devem se interar mais sobre o padre Flynn mas sem perguntar diretamente a ele qualquer coisa em particular. As novas informações que elas devem colher são apenas usando as suas observações. Como já foi explicado inúmeras vezes, observar acontecimentos de longe gera muitas vezes interpretações equivocadas sobre o que realmente aconteceu. Ou seja, no momento em que a pessoa transmite a informação acerca daquilo que viu está automaticamente começando uma fofoca pois o significado do ocorrido não foi confirmado com a fonte principal da história.

É importante aqui perceber este clima criado pela irmã Aloysius. Pelo seu cargo mais alto em relação às outras irmãs, ela está praticamente obrigando-as a espionarem o padre Flynn de longe para depois contar o que viram para ela. Fica muito claro que um boato, verdadeiro ou não, vai surgir com esse pedido. Novas imagens alternadas entre as freiras (Imagem E.3 – Anexo E) servem para mostrar o espanto delas com o pedido da irmã Aloysius.

Até aqui na cena não havia trilha nenhuma, fato que aumenta a atenção do público com o que está sendo contado pela diretora do colégio já que não há elementos externos para distrair a atenção. Entretanto, no final desta primeira parte

da cena surge uma trilha suave e com volume baixo. O tom da música é de suspense. O significado disso é inferir para o público que provavelmente irá surgir alguma história sobre o padre Flynn em forma de fofoca e que a princípio não se saberá se a história é verdadeira ou não.

A última imagem da primeira parte da cena mostra a irmã Aloysius em primeiro plano observando o vento que começou a bater dentro da sala de jantar onde as freiras estão comendo. O vento balança uns papéis que estão em cima da mesa (Imagem E.4 – Anexo E).

Há dois significados aparentes para este vento observado pela irmã. O primeiro é uma referência à transmissão dos boatos, tema que estava sendo discutido pelas freiras sem usar especificamente este termo. O segundo motivo que dá significância ao vento é a mudança que ele pode trazer na vida de alguém. Aqui o vento é apresentado como símbolo e remete também ao fato de um boato ter poderes para transformar, para o bem ou para o mal, a vida daqueles envolvidos.

Nesta primeira parte da cena fica claro que o significado mais importante era o discurso que a irmã Aloysius está dando para as outras freiras. Neste sentido, analisar os demais signos plásticos dentro da cena servem apenas para demonstrar que pouco foi feito para tirar a atenção do público do que está sendo dito. Ademais, as imagens sendo mostradas apenas em primeiro plano e plano médio geram a proximidade necessária para que o público preste atenção e entenda a importância do que está sendo contado.

Ocorre agora uma mudança no cenário da cena. Nesta segunda parte as imagens fazem parte de um sintagma cronológico descritivo ou sintagma cronológico narrativo alternado. Ambas estas categorias têm como propósito mostrar um ambiente utilizando imagens que alternam entre si para mostrar todo o cenário em planos mais próximos da câmera em vez de apenas um plano geral que mostrasse tudo de uma vez. Com isso, certos elementos do cenário podem ser pontuados.

Como esta parte da cena é relativamente pequena não se poderia dizer com total certeza que se trata de um sintagma narrativo alternado. Entretanto, como as imagens alternam entre o cenário e o padre Flynn também não se pode dizer que se trata apenas de um sintagma descritivo. Por esta razão utiliza-se ambas as denominações.

Na primeira imagem a câmera mostra o padre Flynn entrando numa igreja. Ele está sendo visto de cima (Imagem E.5 – Anexo E). A intenção deste significante

é gerar o significado de que alguém está observando o padre. Por esta imagem acontecer logo após a conversa da irmã Aloysius com as outras freiras, isto remete ao pedido dela para as irmãs observarem o padre de longe.

Alternando com as imagens do padre aparecem imagens de certos elementos dentro da igreja. O mais importante deles é a imagem de uma vidraça que tem um olho bem no meio do desenho (Imagem E.6 – Anexo E). Este olho representa um signo icônico, e pode simbolizar tanto Deus observando o padre Flynn como também alguma outra pessoa observando-o. De qualquer maneira, isto remete novamente ao pedido da irmã Aloysius para que as outras irmãs prestassem atenção nas ações do padre dentro do colégio. Por fim, o olho representa mais do que nada a maneira como um acontecimento é visto de longe para dar início a um boato.

Um último signo plástico que pode ser observado nesta cena é o fato da iluminação estar bem fraca quando as imagens do padre são mostradas. Novamente este signifiante remete ao significado de interpretação equivocada que pode ocorrer quando um acontecimento é presenciado de longe ou sem ser visto corretamente. Todos estes significados, no fundo, fazem alusão à fofoca, a sua criação e a sua transmissão. Isto demonstra que o filme tem a preocupação de retratar fielmente como os boatos surgem e como afetam a vida de todos envolvidos, em comparação com as teorias apresentadas por Kapferer.

3.3.2 – Análise da segunda sequência.

Começo: 54min19seg – 57min09seg

Resumo da sequência:

Uma igreja católica está cheia de pessoas que foram assistir a uma missa. O padre Flynn está no altar fazendo o sermão do dia. Ele começa a contar a história de uma senhora que adorava fofocar com as amigas e numa dessas fofocas acabou espalhando rumores maliciosos acerca de um homem que ela mal conhecia. Na história, essa senhora teve um sonho no qual uma mão aparecia dos céus apontando para ela como se estivesse querendo dizer que ela era culpada.

O padre Flynn continua contando a história: assustada com o sonho, a senhora vai então até uma igreja para se confessar. Ela pergunta para o padre que está lá se fofocar é pecado. Ele diz a ela que é pecado sim e ela, então, pede

perdão pelos seus pecados.

O padre pede que ela faça uma coisa para que ela possa entender a gravidade do pecado cometido. Ele fala para a senhora ir até a casa dela, pegar um travesseiro e subir no telhado da casa. Lá, ela deve rasgar o travesseiro com uma faca. Em seguida, deve voltar para a igreja para conversar novamente com o padre.

Já de volta à igreja o padre pergunta para a senhora se ela fez o que lhe foi pedido. Em seguida ele pergunta para ela qual foi o resultado e ela diz que surgiram penas. Ela diz que essas penas começaram a voar pelos ares e pelas ruas da cidade. O padre pede então que a senhora volte para recolher todas as penas que voaram de dentro do travesseiro. Ela explica que isso seria impossível pois ela não sabe mais onde as penas foram parar pois voaram com o vento. Ele termina dizendo que a mesma coisa acontece com uma fofoca.

O padre Flynn termina de contar a história no sermão e dá prosseguimento à missa. A cena termina com imagens de penas sendo levadas com a ajuda do vento pelas ruas da cidade.

Justificativa da escolha:

A análise desta sequência é importante pois mostra a maneira como o filme explica a fofoca e o seu funcionamento. A história que o padre Flynn conta serve de metáfora para a transmissão e propagação de um boato e o fato do filme escolher mostrar essa metáfora demonstra o entendimento que a obra tem deste fenômeno da comunicação na sociedade. Analisar a metáfora e determinar se ela representa fielmente a fofoca acaba mostrando se o filme por inteiro consegue representar os boatos também de forma fidedigna.

Análise da sequência:

Esta cena enquadra-se na categoria de sintagma cronológico narrativo linear apresentada por Metz. Aqui, novamente, os significantes são apresentados de maneira fragmentada mas o significado é, e deve ser, percebido em sua totalidade. Nesta cena, o que interessa para perceber o significado é muito mais a história que o padre Flynn está contando do que a maneira como ela é mostrada visualmente.

Alguns elementos ajudam na significância da cena, mas de maneira geral o importante para atingir o significado desejado é não desviar a atenção do público das palavras do padre Flynn. Por essa razão, durante toda a cena há pouca

movimentação de câmera e praticamente nenhuma trilha sonora.

De qualquer forma, é importante pontuar alguns elementos do significante que auxiliam na criação do significado. A cena começa com um plano geral da igreja (Imagem F.1 – Anexo F). Este plano cria a sensação de uma moldura na tela com o padre Flynn no altar bem no centro da tela. O significado disto é deixar claro que ele é o centro da história naquele momento e por isso a história que ele está contando é o mais importante. A moldura representa quase que um quadro mostrando para o público que o que está prestes a ser revelado é uma história. Só depois é percebido a relevância metafórica da história contada com relação ao tema em si, a fofoca.

Em seguida, a câmera apresenta, em plano médio, o povo que foi a igreja, enquanto eles escutam a história que o padre Flynn está contando. Nesta imagem o padre aparece de costas (Imagem F.2 – Anexo F). Com isso, o público que está assistindo ao filme consegue ter a imagem a partir do ponto de vista dele. Aqui o significado é vivenciar a mesma situação que o padre está tendo. O público acaba entrando na história pelo ponto de vista dele.

O fato de perceber a história desta maneira remete à questão da interpretação equivocada de uma fofoca. No filme, quem presenciou o acontecimento e o determinou digno de ser objeto de um boato foi a irmã James. No caso, a fofoca dizia respeito ao próprio padre Flynn. Entretanto, em nenhum momento no decorrer da obra cinematográfica o público fica sabendo concretamente se a história propagada pela irmã James é verdadeira ou não.

Esta cena mostrada do ponto de vista do padre é uma tentativa de mostrar ao público como ele se sentiu sendo objeto do rumor. Fica claro, então, que o boato impactou o padre Flynn de forma significativa. O teor da história que ele está contando é pesado e demonstra uma visão exclusivamente pessimista do ato de fofocar. Ou seja, infere-se que o padre pensa justamente desta maneira sobre este ato.

Enquanto o padre Flynn conta a história, a câmera vai se aproximando dele. Depois, ela mostra o padre e o altar novamente de frente agora em plano médio. As mudanças simples de planos e angulações têm uma significância simples. À medida que a câmera vai se aproximando do padre, a história vai ganhando mais importância. A sensação é de estar entrando mais afundo na história e estar acompanhando mais atentamente os detalhes contados pelo padre Flynn. Com isso, a atenção está quase que exclusivamente na história.

Aqui também surgem algumas imagens alternando com as imagens do padre contando a história. A primeira é uma imagem em primeiro plano da irmã Aloysius (Imagem F.3 – Anexo F) e outra imagem em primeiro plano da irmã James (Imagem F.4 – Anexo F). Já que elas foram as duas que iniciaram a transmissão da fofoca, uma por ter visto algo de longe sem saber ao certo o que estava vendo e a outra por ter levado o boato adiante, é importante perceber a reação delas à história que o padre está contando.

Com as imagens, fica claro pelas reações das duas irmãs que elas entenderam que a história contada é direcionada a elas. Ao mesmo tempo, o público entende também que a história foi inspirada pelo ato mal-intencionado delas de espalhar o boato malicioso acerca do padre.

Alternam aqui também imagens de outras pessoas aleatórias que estão assistindo à missa. O importante é perceber que cada vez que a câmera volta para uma imagem do padre Flynn ele está mais perto e aparece maior na tela. A câmera, que antes mostrava ele em plano médio, mostra ele agora em plano americano e finalmente em primeiro plano (Imagem F.5 – Anexo F). O significado aqui, como já foi dito, é trazer o público cada vez mais perto da história que o padre está contando para mostrar a importância da metáfora apresentada na história contada por ele com relação ao boato.

No momento em que o padre Flynn começa a falar das penas que voaram de dentro do travesseiro, surge uma música ao fundo, quase imperceptível no começo. A música, com volume baixo, é lenta e carrega um tom de suspense. A significância aqui é aumentar a tensão da cena enquanto a história que o padre está contando vai alcançando o clímax.

Aqui, também, a câmera muda para uma imagem das ruas da cidade com milhares de penas voando pelos ares (Imagem F.6 – Anexo F). O significado é finalmente mostrar visualmente o sentido da metáfora apresentada pelo padre Flynn na história que ele estava contando. Ele explica que um boato se dissemina da mesma maneira que um punhado de penas levadas pelo vento. A partir do momento em que são soltas não há mais volta pois ninguém consegue encontrar todas as penas ou, no caso, as versões da fofoca que foram propagadas pelos ares.

Depois de mais algumas alternâncias entre imagens do padre Flynn e das irmãs Aloysius e James, todas em primeiro plano, a cena acaba com mais imagens das penas voando pelas ruas da cidade. O sentido aqui é lembrar qual é a parte

mais importante da história contada pelo padre Flynn, o fato das pessoas não terem mais controle sobre as fofocas que contam a partir do momento em que elas são transmitidas, ou soltas ao vento, pela primeira vez.

Como já pode ser exemplificado, o maior signo icônico nesta cena é a própria história do padre e a imagem visual deste signo icônico são justamente as penas voando. Exatamente por isso, percebe-se que nesta análise a história que está sendo contada pelo padre Flynn é o elemento significativo mais importante para a compreensão do significado. Todos os outros elementos de movimentação de câmera e outros elementos plásticos, como a quase inexistente trilha sonora, são utilizados da maneira mais simples e mínima possível para que a atenção do público esteja sempre nas falas do padre.

3.4 – Síntese da análise

Terminada a análise, percebe-se que cada uma das quatro cenas escolhidas remete a uma porção distinta da vida de um boato. Foram apresentados os momentos em que a fofoca foi criada pela observação de um acontecimento duvidoso, a maneira como esta fofoca foi transmitida, o clima inicial entre as pessoas envolvidas que levou elas a quererem iniciar uma fofoca e, finalmente, uma metáfora apresentada pelo próprio filme acerca da essência da fofoca.

Ambos os filmes têm dentro deles estes quatro momentos da vida de um boato. Poderia, então, ter sido escolhido os mesmo momentos nos dois filmes para serem analisados e comparados entre si. Entretanto, a intenção deste trabalho nunca foi a comparação entre as duas obras cinematográficas e sim a análise delas para determinar a capacidade que elas tinha de representar a fofoca de maneira fidedigna. Por esta razão, optou-se por representar um número maior de momentos distintos do curso de um boato com a intenção de verificar que todos estes momentos são retratados realisticamente pelo cinema.

Vale ressaltar que no restante não analisado dos filmes surgem alguns elementos romanceados e dramatizados que levam à criação de realidades fictícias. Entretanto, este fato era de se esperar, até pelo fato de ambos serem filmes hollywoodianos. De qualquer maneira, o importante é perceber que, mesmo assim, há em ambos os filmes cenas que representam a fofoca como ela é entendida pelos seus historiadores e teóricos. Ou seja, o filme não apenas conta uma história, mas

recria uma realidade capaz de ser assimilada pelo público para ser compreendida e incorporada.

Por mais que ambos os filmes representem a fofoca de maneira realista, eles fazem-no com algumas diferenças que merecem ser pontuadas. No filme *Intrigas*, os elementos cinematográficos são mais presentes e têm maior importância significativa pelo fato desta obra ter sido imaginada primeiramente para o cinema. No caso do filme *Dúvida*, os significantes linguísticos as vezes sobrepõem os elementos cinematográficos pelo fato da obra ser originalmente uma peça de teatro. Ou seja, na transposição de uma linguagem teatral para uma linguagem cinematográfica as palavras continuaram tendo mais importância do que os elementos plásticos da própria linguagem cinematográfica do filme.

Da mesma maneira, o uso da trilha sonora é diferente nos dois filmes. No filme *Intrigas*, as músicas são velozes, agitadas e apresentadas com volume bastante alto. Além de ter sido escolhido apresentar as músicas desta maneira para agradar o público alvo que eles pretendiam atingir com o filme, jovens e adolescentes, este significante também remete à imagem da fofoca que o filme quis mostrar. A música alta dificulta o entendimento das coisas e sua velocidade funciona como metáfora da maneira rápida em que um boato é transmitida.

Por outro lado, no filme *Dúvida*, as trilhas são quase inexistentes já que o importante nas cenas geralmente é o que está sendo falado e não o que está sendo percebido. Quando há trilha ela é calma e com volume baixo, mas sempre apresenta um tom de suspense. A significância disto é gerar um grande questionamento por parte dos personagens, e do próprio público, se a história que foi contada no boato é verdadeira ou não.

Por fim, vale ressaltar nesta conclusão que as fofocas criadas em ambos os filmes refletem fielmente o comportamento sugerido por Kapferer e por McAndrew. Segundo Kapferer, as fofocas surgem a partir de “um erro de interpretação da mensagem. O mal-entendido faz referência a um testemunho de testemunho e a uma diferença entre o que foi dito e o que foi decodificado”. (KAPFERER, 1993, p. 37) Além disso, “a evolução do conteúdo do boato não se explica pelas distorções da memória, mas pela evolução e ao acréscimo de comentários ao longo da formação do boato”. (KAPFERER, 1993, p. 10)

McAndrew também aponta que as pessoas estão

especialmente interessados em informações sobre pessoas que mais

importam em nossas vidas: parceiros reprodutivos, rivais, parentes, aqueles com quem partilhamos projetos profissionais e figuras de elevada condição social, cujo comportamento possa nos afetar. (McANDREW, 2009, p. 39)

Ou seja, os rumores geralmente surgem por motivos passionais e pela proximidade das pessoas envolvidas.

Tanto o que foi explicado por Kapferer quanto o que foi explicado por McAndrew são apresentados dessa mesma maneira nos dois filmes. Infere-se, então, que os filmes conseguiram, mesmo que através da ficção, retratar a realidade dos boatos utilizando uma linguagem própria da cinematografia para que o público pudesse incorporar os significados criados pelos significantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Meios diferentes lidam com a representação da realidade de formas diferentes. Mas, de modo geral, a mídia se utiliza de elementos da realidade para criar novas realidades. No entanto, isto nem sempre é proposital. O jornalismo, por exemplo, cria realidades muitas vezes não por querer mas pelas próprias características sociais do ambiente onde as notícias são feitas. Cada pessoa tem seu ponto de vista e suas experiências que diferem do resto do mundo. E são justamente essas experiências diferentes que fazem as pessoas enxergarem realidades distintas.

No fim das contas a criação de uma nova realidade está mais ligada ao fato de ser conceitualmente impossível retratar uma realidade corretamente. Como pôde ser visto na análise dos filmes *Intrigas* e *Dúvida*, ambos conseguiram retratar a fofoca da maneira mais fiel possível segundo as teorias de Kapferer e outros tantos teóricos da fofoca.

O cinema é capaz de representar a realidade? Até certo ponto sim, mas é preciso reafirmar que na verdade essa realidade apresentada na tela do cinema é de fato uma criação pelo simples fato de estar sendo representada por meio de imagens. A realidade apresentada depende muito da intenção do artista de querer ou não representar o real de acordo com as imagens escolhidas, mas depende, principalmente, da maneira como o espectador interpreta as mensagens.

Portanto, a mídia nunca poderá representar fielmente a realidade. O próprio processo de mediação implica aceitar que tal método é imperfeito. Uma mensagem sofre alterações tanto no momento da criação quanto no ato da transmissão e principalmente no momento da recepção. O importante é a mídia apegar-se à intenção de criar uma história que tenha verossimilhança para poder ser assimilada e compreendida pelo público.

Há também um outro problema no que diz respeito à criação de novas realidades. No cinema, a questão do entretenimento influencia em grande parte a representação da realidade. Por mais que as realidades apresentadas sejam de certa forma criadas, até pelo fato de tratar-se de um meio que conta histórias de ficção, estas mesmas realidades estão diretamente relacionadas com a própria realidade vivida pela sociedade.

As pessoas que decidem embarcar no mundo do entretenimento não estão,

pelo menos naquele momento, nem um pouco interessados na realidade em que vivem. O fato da mídia, neste caso, não mostrar fidedignamente a realidade deles é justamente o que as atrai. Mas é nesse mesmo momento de relaxamento que reside o perigo. Ao estar mais aberto a outras realidades, muitas vezes fantasiadas e surreais, novos conceitos e significados são incorporados. E a mídia, aqui, acaba criando as realidades que pretende. “Os significados gerados sobreviviam ao momento de sua experiência.” (SILVERSTONE, 2005, p. 119)

A própria fofoca tem um papel importante na criação de novas realidades. Por definição, o rumor não se preocupa com o verdadeiro, a intenção é apenas compartilhar informações.

Uma pessoa olha durante alguns segundos a foto de uma cena de rua, em seguida ela conta o que viu a uma segunda pessoa, que, por sua vez, faz a mesma coisa com uma terceira etc. Ao fim do sexto ou sétimo relato, a informação transmitida terá uma relação distanciada com a fotografia do início. (KAPFERER, 1993, p. 6)

E a questão do entretenimento também está presente. A fofoca faz parte desse mundo. Por isso, criar novas versões e fazer com que a história vá se modificando faz parte do fascínio.

Finalmente, vale lembrar que mesmo que uma imagem represente uma realidade, nem sempre representa apenas uma. É importante entender que cada sociedade, cada situação, cada momento, cada circunstância provoca o entendimento de uma realidade diferente. Vemos uma realidade na imagem analisada, mas essa realidade é nossa e não necessariamente de todos. (JOLY, 2000, p. 44)

De certo existem, para a humanidade inteira, esquemas mentais e representativos universais, arquétipos ligados à experiência comum a todos os homens. No entanto, deduzir que a leitura da imagem é universal revela confusão e desconhecimento. (JOLY, 2000, p. 42)

Por mais que uma imagem seja compreendida e uma semelhança com o real seja estabelecida, nem sempre todos vêem essa imagem da mesma maneira. Realidades diferentes surgem e existem pelo simples fato de existirem também culturas diferentes. O compromisso do cinema em retratar a realidade é de apenas retratar uma e de maneira verossímil para que o público consiga acompanhar o raciocínio apresentado. Caso surjam outras realidades pelo caminho não há problema pois “a ficção, por sua vez, não repete, ela compõe, e sua preocupação é com o *verossímil*, não com a verdade”. (COUQUELIN, 2005, p. 62, grifo do autor)

Este trabalho apresenta apenas uma pequena parte do vasto mundo da

análise cinematográfica. Para conseguir entender completamente como o cinema representa a realidade seriam necessárias análises mais longas e detalhadas, fato impossível de ser executado no curto tempo e espaço permitidos para esta monografia. A principal sugestão para prosseguimento deste trabalho acadêmico seria conseguir fazer a análise semiótica do filme por inteiro para compreender por inteiro a mensagem que ele está transmitindo.

Por fim, é interessante escolher outros aspectos da realidade para estudar, e não apenas a fofoca. O cinema representa várias realidades e todos os aspectos dessas realidades. O mundo acadêmico não estará completo até existirem inúmeros trabalhos que pesquisem a representação do real na tela do cinema e o impacto que essa mensagem transmitida tem na sociedade.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, J. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Gráfica, Ltda., 2004. Trad. Marcelo Félix.
- BARROS, J. D. Cinema e história: entre expressões e representações. In: NÓVOA, J. e BARROS, J. D. (org). **Cinema-História: Teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. 2.ed.
- BOURDIEU, P. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. Trad. Maria Lúcia Machado.
- COUQUELIN, A. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Trad. Rejane Janowitz.
- FANTINI, J. A. Diálogos entre história e cinema – do real ao virtual. In: DROGUETT, J. G. e ANDRADE, F. F. A. (org). **O feitiço do cinema – Ensaio de griffe sobre a sétima arte**. São Paulo: Saraiva, 2009.
- FERRO, M. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. Trad. Flávia Nascimento.
- GAIARSA, J. A. **Tratado geral sobre fofoca: uma análise da desconfiança humana**. São Paulo: Summus, 1978. 13.ed.
- JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 2000. 3ed. Trad. Marina Appenzeller.
- KAPFERER, J. **Boatos: o mais antigo mídia do mundo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. Trad. Ivone da Silva Ramos Maya.
- LEITE, S. F. **O cinema manipula a realidade?** São Paulo: Paulus Editora, 2003.
- LIMA, G. S. As funções comunicativas da literatura e do cinema: branco no preto. In: DROGUETT, J. G. e ANDRADE, F. F. A. (org). **O feitiço do cinema – Ensaio de griffe sobre a sétima arte**. São Paulo: Saraiva, 2009.
- METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977. 2.ed Trad. Jean-Claude Bernardet
- McANDREW, F. T. A sedução da fofoca. **Mente e cérebro**, São Paulo, v. 16, n. 194, p. 36-43, mar. 2009. Trad. Vera de Paula Assis.
- MONTENEGRO, E. e LIMA, C. Você sabe da última? **Aventuras na história**, São Paulo, n. 48, p. 42-45, ago. 2007.
- NÓVOA, J. Apologia da relação cinema-história. In: NÓVOA, J. e BARROS, J. D. (org). **Cinema-História: Teoria e representações sociais no cinema**. Rio de

Janeiro: Apicuri, 2008. 2.ed.

ROCHA, E. **A sociedade do sonho: comunicação, cultura e consumo**. Rio de Janeiro: Mauad Ed., 1995. 4ed.

SEVCENKO, N. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, M. **Imagem e verdade: jornalismo, linguagem e realidade**. São Paulo: Annablume, 2006.

SILVERSTONE, R. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Edições Loyola, 2005. 2ed. Trad. Milton Camargo Mota.

TRAQUINA, N. **Teorias do jornalismo: porque as notícias são como são**. Florianópolis: Insular, 2005. 2ed.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2008. 4.ed.

FILMES

DÚVIDA. Direção: John Patrick Shanley. Produção: Mark Roybal e Scott Rudin. EUA: Miramax Films, 2008. DVD.

INTRIGAS. Direção: Davis Guggenheim. Produção: Bruce Berman. EUA: Warner Bros. Pictures, 2000. DVD.

ANEXO A – Ficha técnica do filme *Intrigas*.

Título original: Gossip

Gênero: Drama

Duração: 01 hs 30 min

Ano de lançamento: 2000

Estúdio: Village Roadshow Productions / Outlaw Productions / Warner Bros.

Distribuidora: Warner Bros.

Direção: Davis Guggenheim

Roteiro: Gregory Poirier e Theresa Rebeck, baseado em estória de Gregory Poirier

Produção: Robert F. Newmyer e Jeffrey Silver

Edição: Jay Lash Cassidy

ANEXO B – Imagens da análise 3.2.1



Imagem B.1

Fonte: Filme *Intrigas*. Direção: Davis Guggenheim. Produção: Bruce Berman. EUA: Warner Bros. Pictures, 2000. DVD.



Imagem B.2

Fonte: Filme *Intrigas*. Direção: Davis Guggenheim. Produção: Bruce Berman. EUA: Warner Bros. Pictures, 2000. DVD.



Imagem B.3

Fonte: Filme *Intrigas*. Direção: Davis Guggenheim. Produção: Bruce Berman. EUA: Warner Bros. Pictures, 2000. DVD.



Imagem B.4

Fonte: Filme *Intrigas*. Direção: Davis Guggenheim. Produção: Bruce Berman. EUA: Warner Bros. Pictures, 2000. DVD.



Imagem B.5

Fonte: Filme *Intrigas*. Direção: Davis Guggenheim. Produção: Bruce Berman. EUA: Warner Bros. Pictures, 2000. DVD.



Imagem B.6

Fonte: Filme *Intrigas*. Direção: Davis Guggenheim. Produção: Bruce Berman. EUA: Warner Bros. Pictures, 2000. DVD.



Imagem B.7

Fonte: Filme *Intrigas*. Direção: Davis Guggenheim. Produção: Bruce Berman. EUA: Warner Bros. Pictures, 2000. DVD.

ANEXO C – Imagens da análise 3.2.2



Imagem C.1

Fonte: Filme *Intrigas*. Direção: Davis Guggenheim. Produção: Bruce Berman. EUA: Warner Bros. Pictures, 2000. DVD.



Imagem C.2

Fonte: Filme *Intrigas*. Direção: Davis Guggenheim. Produção: Bruce Berman. EUA: Warner Bros. Pictures, 2000. DVD.



Imagem C.3

Fonte: Filme *Intrigas*. Direção: Davis Guggenheim. Produção: Bruce Berman. EUA: Warner Bros. Pictures, 2000. DVD.



Imagem C.4

Fonte: Filme *Intrigas*. Direção: Davis Guggenheim. Produção: Bruce Berman. EUA: Warner Bros. Pictures, 2000. DVD.



Imagem C.5

Fonte: Filme *Intrigas*. Direção: Davis Guggenheim. Produção: Bruce Berman. EUA: Warner Bros. Pictures, 2000. DVD.



Imagem C.6

Fonte: Filme *Intrigas*. Direção: Davis Guggenheim. Produção: Bruce Berman. EUA: Warner Bros. Pictures, 2000. DVD.



Imagem C.7

Fonte: Filme *Intrigas*. Direção: Davis Guggenheim. Produção: Bruce Berman. EUA: Warner Bros. Pictures, 2000. DVD.



Imagem C.8

Fonte: Filme *Intrigas*. Direção: Davis Guggenheim. Produção: Bruce Berman. EUA: Warner Bros. Pictures, 2000. DVD.



Imagem C.9

Fonte: Filme *Intrigas*. Direção: Davis Guggenheim. Produção: Bruce Berman. EUA: Warner Bros. Pictures, 2000. DVD.

ANEXO D – Ficha técnica do filme *Dúvida*.

Título original: *Doubt*

Gênero: Drama

Duração: 01 hs 44 min

Ano de lançamento: 2008

Estúdio: Scott Rudin Productions / Goodspeed Productions

Distribuidora: Walt Disney Studios Motion Pictures / Miramax Films

Direção: John Patrick Shanley

Roteiro: John Patrick Shanley, baseado em peça teatral de John Patrick Shanley

Produção: Mark Roybal e Scott Rudin

Edição: Dane Collier e Dylan Tichenor

ANEXO E – Imagens da análise 3.3.1



Imagem E.1

Fonte: Filme *Dúvida*. Direção: John Patrick Shanley. Produção: Mark Roybal e Scott Rudin. EUA: Miramax Films, 2008. DVD.



Imagem E.2

Fonte: Filme *Dúvida*. Direção: John Patrick Shanley. Produção: Mark Roybal e Scott Rudin. EUA: Miramax Films, 2008. DVD.



Imagem E.3

Fonte: Filme *Dúvida*. Direção: John Patrick Shanley. Produção: Mark Roybal e Scott Rudin. EUA: Miramax Films, 2008. DVD.



Imagem E.4

Fonte: Filme *Dúvida*. Direção: John Patrick Shanley. Produção: Mark Roybal e Scott Rudin. EUA: Miramax Films, 2008. DVD.



Imagem E.5

Fonte: Filme *Dúvida*. Direção: John Patrick Shanley. Produção: Mark Roybal e Scott Rudin. EUA: Miramax Films, 2008. DVD.

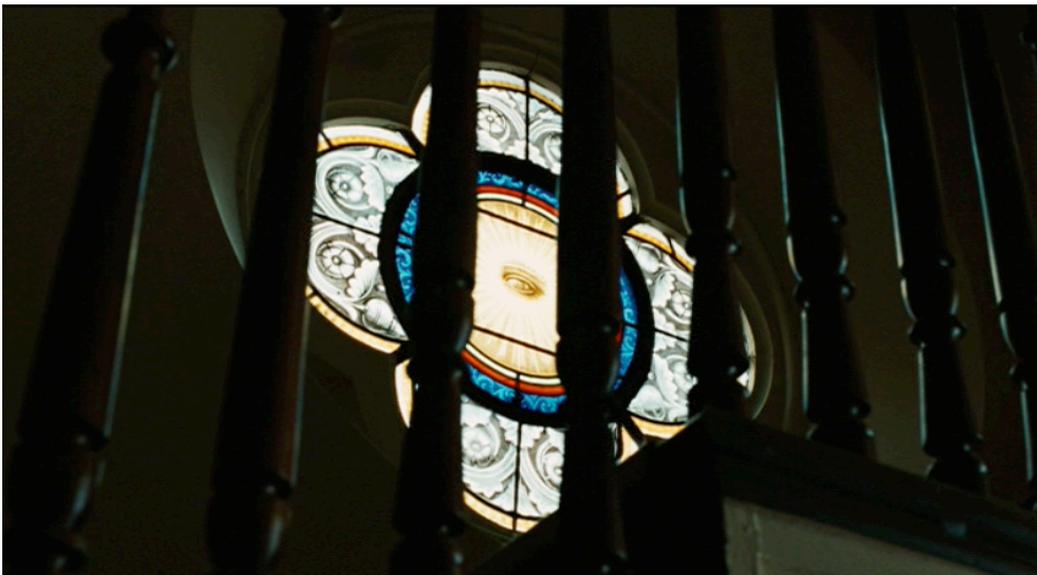


Imagem E.6

Fonte: Filme *Dúvida*. Direção: John Patrick Shanley. Produção: Mark Roybal e Scott Rudin. EUA: Miramax Films, 2008. DVD.

ANEXO F – Imagens da análise 3.3.2



Imagem F.1

Fonte: Filme *Dúvida*. Direção: John Patrick Shanley. Produção: Mark Roybal e Scott Rudin. EUA: Miramax Films, 2008. DVD.



Imagem F.2

Fonte: Filme *Dúvida*. Direção: John Patrick Shanley. Produção: Mark Roybal e Scott Rudin. EUA: Miramax Films, 2008. DVD.



Imagem F.3

Fonte: Filme *Dúvida*. Direção: John Patrick Shanley. Produção: Mark Roybal e Scott Rudin. EUA: Miramax Films, 2008. DVD.



Imagem F.4

Fonte: Filme *Dúvida*. Direção: John Patrick Shanley. Produção: Mark Roybal e Scott Rudin. EUA: Miramax Films, 2008. DVD.



Imagem F.5

Fonte: Filme *Dúvida*. Direção: John Patrick Shanley. Produção: Mark Roybal e Scott Rudin. EUA: Miramax Films, 2008. DVD.



Imagem F.6

Fonte: Filme *Dúvida*. Direção: John Patrick Shanley. Produção: Mark Roybal e Scott Rudin. EUA: Miramax Films, 2008. DVD.