



DISCURSOS DE IMAGENS: REFLEXÕES ENTRE LINGUAGENS, IDEOLOGIAS E CINEMA

Leandro Santos Bulhões de Jesus¹

RESUMO:

No presente artigo, pretende-se levantar reflexões acerca dos registros humanos, suas utilizações, significações e apropriações ao longo da história, sobretudo através da linguagem verbal. Diante das discussões recentes sobre a importância das imagens e seu potencial narrativo, é necessário oportunizar debates relativos às suas formas de tratamento e usos nas ciências a fim de desenvolver potencialidades metodológicas. Nesse ínterim, destaca-se o cinema, que caracterizado por ser uma linguagem composta de linguagens, conquistou espaços de relevância na sociedade, de modo que se tornou recorrente sua utilização político-ideológica ao longo do século XX, como é o caso de obras do produtor Walt Disney.

PALAVRAS-CHAVE: Linguagens – imagens - ideologia - história – cinema

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O trabalho de interpretação da imagem, como na interpretação do verbal, vai pressupor também a relação com a cultura, o social, o histórico, com a formação social dos sujeitos. E vai revelar de que forma a relação imagem/interpretação vem sendo "administrada" em várias instâncias².

Na cultura Ocidental, costumou-se legitimar a linguagem escrita como principal ponte de comunicação entre os indivíduos em sociedade. Se *escrita* difere de *letramento*, uma vez que a capacidade de narrar e de sua materialização não é privilégio exclusivo dos signos lingüísticos, enumeram-se outros meios de registros históricos que precedem a escrita, bem como se desenvolvem paralelamente, como a pintura, a escultura, iluminuras etc.

Interpretações sobre as intenções de sujeitos da antiguidade ágrafa como desenhos e rabiscos em cavernas, artefatos, dentre outros elementos da cultura material, escrevem e inscrevem marcas, mundividências, elementos fragmentados que também compõem os registros que podem ser utilizados no processo de construção do conhecimento histórico.

¹ Aluno do programa do Mestrado Multidisciplinar em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional – Uneb Campus V – leohist@hotmail.com

² SOUZA, Tânia C. Clemente de. *Discurso e Imagem: perspectivas de análise do não verbal*. In: Ciberlegenda, n. 1, 1998. Disponível em <<http://www.uff.br/mestcii/tania1.htm>> Acessado em 08 de dezembro de 2008.

Para além do recurso oral em torno de tais matérias-primas, a conotação que aprendemos a construir com os componentes não-verbais configura-se com escrita. A palavra - o sentido, signos materializados, afinal, nos estudos do não-verbal, tem-se como recorrente a compreensão do não-verbal perpassado pela linguagem verbal. Vários autores ao se referirem a métodos de interpretação das imagens sugerem que o façamos tal qual aprendemos com a escrita, isso através da compreensão do potencial narrativo, analisar as vozes presentes, os personagens, silêncios, os jogos semânticos, as pretensões, discursos, a recepção, relação autor – obra contexto.

Sobre a possível compreensão da visualidade como um discurso, Tânia Souza argumenta que

A não co-relação com o verbal, porém, não descarta o fato de que a imagem pode ser lida. Propriedades como a representatividade, garantida pela referencialidade, sustentam, por um lado, a possibilidade de leitura da imagem e, por outro, reafirmam o seu status de linguagem.

Não porque, dadas essas propriedades, se diga que a imagem também informa, comunica, e sim porque - em sua especificidade - ela se constitui em texto, em discurso. E nesse ponto, sublinhamos que falar dos modos de significação implica falar também do trabalho de interpretação da imagem, procurando entender tanto como ela se constitui em discurso, quanto como ela vem sendo utilizada para sustentar discursos produzidos com textos verbais³.

Reflexões como estas, legitimam a importância de não se perder de vista que quando se pensa em sugestões de usos de elementos propriamente visuais, abre-se o leque de possibilidades de diálogos com outras áreas do conhecimento, e que nesse sentido, deve-se pensar de que forma a interdisciplinaridade pode ajudar no desenvolvimento de um panteão metodológico que possa contemplar partes de um sistema lógico-simbólico de representação de categorias visuais que possa transcender às traduções meramente lingüísticas dos componentes da visualidade.

A Análise de Discurso, conforme afirma Eni P. Orlandi⁴, não trata especificamente da língua nem da gramática, mas do *discurso*, que pode ser entendido como um *movimento*, uma “prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando”, as diferentes maneiras de significar, aparatos ideológicos, intencionalidades. Assim, ampliando as possibilidades do uso da AD, podemos começar a refletir, por exemplo, de que forma é concebível construir uma relação teórico-

³ *Idem.*

⁴ ORLANDI, Eni P. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. SP: Pontes, 2005, p. 15.

metodológica entre uma obra cinematográfica fazendo uso das contribuições dessas categorias de análise?

ANÁLISE DE DISCURSO E CINEMA: CAMINHOS POSSÍVEIS

Por esse mecanismo – ideológico – de apagamento da interpretação, há transposição de formas materiais em outras, constituindo-se transparências – como se a linguagem e a história não tivessem sua espessura, sua opacidade – para serem interpretadas por determinações históricas que se apresentam como imutáveis, naturalizadas.⁵

De objeto científico à atração de feiras; de filmes-jornais a documentários, de registros de “grandes acontecimentos” à representação de comédias, eventos, contos; e de “movimento extraído da máquina” e “divertimento para ignorantes e iletrados”⁶ para fábrica de sonhos, magia, fascinação. Sétima arte ou veículo propagador de ideologias e legitimador de interesses da cultura dominante? Eis alguns passos percorridos pelo cinema desde seu surgimento (1895) e os termos designados a ele ao longo dos anos.

A história do cinema não pode ser analisada indissociada de toda história também do século XX. O “olho da História” - a câmera, não só foi testemunha dos eventos concernentes a esse século, como congelou os instantes, forjou, representou, manipulou e permitiu às futuras gerações um poder até então atribuído aos deuses.

Compreendido como um meio de comunicação, o cinema será uma *linguagem composta de linguagens*, pois as imagens agregam nas projeções a oralidade, a escrita, os gestos, e desta forma, constroem realidades, produzem e reproduzem significados que estão comprometidos com o sistema cultural envolvido.

A ilusão da realidade congelada e projetada talvez tenha sido a base para explicação do sucesso do cinema em todo mundo. Ainda hoje nos sentimos seduzidos pelos aspectos que compõem o ambiente da sala de cinema, ficando meio que hipnotizados com a projeção, envolvidos pelo som, dinâmica das imagens, deportando-nos aos personagens através da identificação, sofrendo suas dores, concordando ou não com o que lhes acontecem, chorando, sorrindo, sonhando, conhecendo.

Sabemos que os filmes criam um efeito de realidade que supera em muito o de qualquer outra forma de arte; a imagem em movimento produz o que se convencionou chamar de *impressão de realidade*, base do grande sucesso do

⁵Idem, p. 46.

⁶ FERRO, Marc. *O filme: uma contra-análise da sociedade?*. In: LE GOFF, J., NORA, P. (Dir.). História: novos objetos. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.

cinema. Essa impressão de realidade encontra, do lado de cá da tela, uma pessoa que também está buscando a ficção e é por essa razão que ela vai ao cinema. Precisamos da ficção tanto quanto precisamos da realidade⁷.

Apoiado no sucesso que o cinema alcançou em meio ao público, que está entre os mais variados, abraçando negros, brancos, ricos, pobres, mulheres, homens, crianças e idosos, o mercado passa a oferecer variados gêneros que seguem uma lógica de contemplação de demandas diversificadas entre os indivíduos, como o melodrama, cine-aventura, musicais, animações, comédias, dentre outros.

O estudo do cinema não pode perder de vista a soma dos caracteres que o constitui e que acabaram sendo responsáveis pelo desenvolvimento de uma linguagem própria, como: cenas, roteiro, imagem, música, tema, juntamente com a concepção da apreensão do real. Utilizadas como objeto de análise, as obras filmicas terão sido demarcadas por esses sinais dados, *a priori*, pois seu sistema de representação sinaliza logo para o espectador, o seu pano de fundo, ou seja, os pontos sobre os quais o pesquisador vai se debruçar, como seu estilo, narrativa, ano de lançamento, título, assunto, cores, música. Será o esmiuçar desses aspectos, e, ao mesmo tempo, o resultado dessa soma que vai configurar a base para o processo analítico. Os filmes devem ser compreendidos como reflexo de seu tempo, das demandas da época, inserido na dialética do espectador, contexto e obra.

Nos meandros da arte da técnica e da produção dos filmes, destaca-se o objeto que se refere às possibilidades de montagem de todo processo de construção de determinado filme: a câmera, e a relação existente entre cinema e ideologia remontam à concepção primária de seu uso sobre a ilusão da captação do real. A filmagem simboliza um antigo sonho do congelamento de instantes, alcançado antes pela fotografia, que aprimorada, oferece a ilusão da realidade materializada com o movimento.

Assim, trazendo consigo a fantasia por meio do congelamento do real, essa característica sugere ao cinema uma função ideológica duplicada, uma vez que a câmera tem reproduzido e refletido ideologias, sendo parte essencial na circulação da mesma e, caracterizada por propor uma realidade através da captação do movimento, produz uma ideologia própria.

Jean-Patrick Lebel em seu estudo sobre *Cinema e Ideologia*⁸ analisa esse engenho como uma “representação de uma representação”, afinal, a câmera não tem vida própria, ela caminha historicamente e vem legitimando uma série de intenções, mas

⁷DUARTE, Rosália. *Cinema e Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p.62

⁸LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e Ideologia*. Lisboa: Estampa, 1972

situada em lugares e experiências que devem ser o principal foco dos estudos. Torna-se imprescindível se debruçar nos bastidores e entrelinhas que compõem a construção de uma produção cinematográfica, para, assim, poder desvencilhar, separar, pontuar, compreender as partes pelo todo e o todo pelas partes. Não basta afirmar que o cinema influencia a sociedade, que dita regras, modas, muda costumes, vícios, tradições, se faz necessário refletir de que forma isso se torna possível.

Se o cinema parece refletir ‘naturalmente’ a ideologia dominante, isso não se deve ‘à natureza ideológica’ do cinema, mas ao ‘domínio’ que a ideologia dominante exerce. “Esse ‘naturalmente’ deve ser aqui substituído por ‘culturalmente’, pois não se deve a um defeito original da câmera, mas à cultura ideológica dos cineastas ou ao condicionamento ideológico dos espectadores.”⁹

Um outro ponto fundamental é compreender o pano de fundo das obras cinematográficas: o fascínio exercido pela projeção. O que se nota é que acaba havendo uma *construção do discurso* sob o qual essa “fascinação” seria automática na relação cinema/espectador. Segundo J-P. Lebel, quando os espectadores viram pela primeira vez *L’entrée d’un train en gare de La Ciotat*, (primeira exibição pública cinematográfica em 1885) a reação foi também de medo e pânico diante do trem que se dirigia contra eles, e não apenas de fascínio, “O filme, aí, remetia-nos directamente à vida e a uma atitude prática. A mistificação baseava-se, pois unicamente no facto de o comboio não ser real e não na passividade beatífica dos espectadores”¹⁰. O autor analisa a relação do cinema com o sonho como uma apropriação deste falseamento da realidade para fazer do cinema uma “fábrica de sonhos”, o que vai caracterizar a forma pelo qual as sociedades passarão a ver, compreender e sentir as projeções.

Medo, fascínio, delírio, magia, dentre outros sentimentos eufóricos certamente fizeram parte do imaginário de pessoas de determinadas categorias na época em que foi lançado o engenho. Da mesma forma, será também nesse contexto que surge o discurso da possibilidade da captação do real, do verdadeiro. O que Lebel quer demonstrar, no entanto, é que, por outro lado, houve uma apropriação do discurso do sonho na projeção, o que acaba facilitando e recheando ainda mais a imagem carregada de intenções e de males causados por sua propagação, sobretudo calcada na junção da distância entre espectador e tela e da construção desta em referenciais de modo de vida, visão de mundo, que dita regras, beleza, constrói estereótipos, pois, conforme afirma

⁹*Idem*, p.37.

¹⁰ *Idem*, p. 53.

Orlandi, “este é o trabalho da ideologia: produzir evidências, colocando o homem na relação imaginária com suas condições materiais de existência”¹¹.

Os caminhos do cinema estão ligados às possibilidades de explorações ideológicas a partir do que denomino lugar da cinematografia. Se inicialmente os documentários e cinejornais são os principais gêneros a ser produzidos e difundidos, suas apresentações serão constantemente marcadas pela associação com o poder de captação do real, a veracidade dos elementos projetados devia antes à peculiaridade da câmera pela apreensão do verdadeiro. Hitler, por exemplo, utilizou-se bastante dessa estratégia no processo de hegemonia nazista na Alemanha na década de trinta, o que pode ser percebido através da análise das obras financiadas em seu governo, onde se destaca a documentarista oficial Leni Riefenstahl.

Quando o cinema e as técnicas cinematográficas se desenvolvem, sobretudo tendo como pano de fundo as possibilidades lucrativas do invento, a sedução às massas se dá a partir da inserção de temas populares que teriam uma rápida identificação com o espectador com as representações. Este sistema propagandístico em crescimento terá seu pilar calcado na extensão de interesses ligada à magia, graça e fascínio reelaborados agora pelo cinema.

Nesta perspectiva, ao invés da impressão da realidade nos conduzir para a vida, acaba nos levando ao sonho, mas a questão é: para que sonho e de quem? Que aspirações? Que ilusões?

Por isso, é necessário recorrer a uma tentativa de mapeamento dos sinais ideológicos que estariam na órbita das produções cinematográficas.

Quando se fala em ideologia como visão distorcida das relações sociais, ou como forma alienada de ver a realidade conforme conveniência da classe dominante, falsa consciência, ou realidade invertida, remonta-se a uma discussão dos primeiros momentos de sua utilização e popularização deste termo por Karl Marx. Através do pensamento decorrente de seu estudo, sua função principal seria ocultar e dissimular as divisões sociais e políticas, por meio de representações, regras e valores, numa rede de significados que pudesse sustentar toda a realidade, ditando formas sobre como a sociedade deveria sentir, falar, agir, pensar, tendo como pano de fundo, o poder das classes dominantes.

¹¹ ORLANDI, 2005, p. 46.

Com o tempo, esse conceito foi ampliado, modificado e reformulado, mas ainda hoje, não existe uma definição adequada e ideal que possa contemplar situações e contextos diversos, sem falar nos paradoxos que essas concepções carregam entre si.

A palavra “ideologia” é, por assim dizer, um texto, tecido com uma trama inteira de diferentes fios conceituais; é traçado por divergentes histórias, e mais importante, provavelmente, do que forçar essas linhagens a reunir-se em alguma Grande Teoria Global é determinar o que há de valioso em cada uma delas e o que pode ser descartado¹².

Terry Eagleton aponta para uma vasta possibilidade de definições correntes na atualidade. Ainda que num emaranhado de significados, este termo será aqui tratado como “visão social de mundo”, um processo de produção de significados, signos e valores na vida social, conjuntura de discurso e poder. Ideologia como um veículo pelo qual os atores sociais conscientes entendem seu mundo, assim como o meio como os indivíduos vivenciam suas relações com determinada estrutura social, e como um conjunto de idéias que de alguma forma ajudam a legitimar o poder político dominante¹³.

No caso específico do cinema, sintetizemos essas concepções, analisando minorias como detentoras de poderes sobre a consciência social, a partir de um conjunto variado de transmissão de idéias que se pretendem hegemônicas para toda a sociedade, sobretudo através das artes, religião, escola, filosofia, da ciência, dos costumes, das leis e do direito, moldando a consciência de todas as classes sociais na pretensão de uniformizar o pensamento de todas as categorias¹⁴. Neste bojo, o filme será também entendido como um importante veículo social de propagação ideológica.

Eagleton sugere que num processo de análise de determinado objeto, deve-se ter o cuidado de não examiná-lo fora de seu contexto discursivo (ou de suas condições de produção), de seu lugar, o que acaba sendo necessário pontuar *quem está falando, para quem, o que, de que forma, em que momento e com que finalidade*. As estratégias de convencimento de um grupo devem estar assim ligadas com seu contexto social, com a receptividade, senão caem em meio ao vazio. É nessa perspectiva que estudiosos do cinema afirmam que o contexto sob qual o filme é construído e lançado pode dizer muito mais do que a própria obra. Cristiane Nova, fazendo uma relação com os novos objetos propostos a partir da década de setenta pela Escola dos *Annales*, afirma que

¹² EAGLETON, T. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Boitempo/Unesp, 1997, p. 15.

¹³ Idem.

¹⁴ CHAUI, Marilena. *Filosofia*. Ed. Ática, São Paulo, ano 2000, p. 216-219.

“todo filme, seja qual for, desde então, passou a ser encarado enquanto testemunho da sociedade que o produziu, como um reflexo – não direto e mecânico – das ideologias, dos costumes e das mentalidades coletivas¹⁵”.

A autora propõe também uma seqüência analítica pela qual os filmes devem ser submetidos, como a seleção dos títulos que se vai trabalhar, seguido da análise individual das obras, relevando aspectos como cronologia, alterações, censura, equipe técnica, custos, processo de produção, biografia dos produtores, classe social, características gerais das produções destes. Logo depois desse processo, é necessário apontar elementos explícitos nos diálogos, cenários, figurino, enredo, seguido da análise do conteúdo existente nas entrelinhas.

É necessário salientar que essas duas etapas estão intimamente ligadas às intenções (objetivos conscientes) dos produtores com a película. A escolha (do produtor ou dos produtores) pela via implícita de representação e de formulação das idéias e conteúdos pode estar relacionada com a existência das diversas censuras de uma sociedade (política, econômica, moral, religiosa e social) e com a sua vontade de burlá-la¹⁶. Pode também se relacionar com as possíveis vantagens de um conteúdo assimilado de forma indireta pelo público e com as conseqüências provocadas por esse processo ou ainda com uma opção estética¹⁷.

O resultado da análise desses dois pólos pode revelar muito sobre uma obra, uma vez que tornam perceptíveis fatores diretos e indiretos no processo de construção de determinado filme. Outra etapa se refere à descoberta dos elementos inconscientes existentes nos filmes, ou seja, a tudo o que está na obra, mas quem produziu de repente não percebeu as intenções que o filme vai acabar legitimando, momento em que os mecanismos ideológicos devem ser desemaranhados mais intensamente. O pesquisador, para transformar o filme em um “documento historiográfico utilizável”, teria ainda que relacionar os elementos percebidos no filme com o conhecimento histórico-sociológico da sociedade que produziu o filme.

É válido ressaltar que as sociedades sempre utilizaram de contos, fábulas, parábolas, para transmitir valores, ensinamentos, códigos morais. Da mesma forma,

¹⁵ NOVA, Cristiane. *A “História” diante dos desafios imagéticos*. In: Revista projeto História, Nº. 21, São Paulo: PUC-SP, novembro/2000, p. 218.

¹⁶ Michel Foucault afirma que existem inúmeros procedimentos de controle e de delimitação dos discursos e que geralmente tais censuras se exercem de certo modo do exterior, funcionando como sistemas de exclusão e concernem à parte do discurso que põe em jogo o poder e o desejo. Ver - FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2004, p. 21.

¹⁷NOVA, 2000, p. 223.

conforme é destacado no trabalho de Solange Straube Stecz¹⁸, a humanidade tem demonstrado no decorrer do tempo, o constante desejo de representar o mundo e a vida através do movimento. O cinema seria, numa compreensão histórica, a forma de representação em movimento do homem moderno (que simboliza e resume um anseio de há tempos) assim como será um lugar ressignificado de transmissão de valores, doutrinas, preceitos, teorias, princípios da contemporaneidade.

É por causa de sua presença praticamente universal, (dentre outros mecanismos de comunicação), que se arrisca afirmar que este engenho mudou a história, de forma que nossa sociedade passa a ser caracterizada por ser reflexo e por compor uma cultura audiovisual. E em sociedades como a nossa, em que milhões de pessoas têm acesso aos meios de comunicação veiculados em imagem-som, é comum atribuir-se certas atitudes, crenças e valores de grupos ou de pessoas à influência desses meios. A idéia de que filmes (ou propagandas de tevê) podem incutir opiniões e produzir comportamentos, principalmente nos espectadores mais jovens ou menos escolarizados, é relativamente corrente. No entanto, “estudos sérios vêm mostrando o quanto é difícil constatar isso¹⁹”.

Ter consciência do poder do engenho cinematográfico é fundamental para o processo analítico de seus produtos. Entretanto, a influência que o cinema exerce na sociedade é altamente recíproca. É dialética a relação público/produção fílmica. Os filmes populares têm seguido uma lógica empresarial ao longo da história, sendo que determinados temas em seus contextos, são produzidos segundo demanda e expectativa do público-alvo, o que denota essa troca. A forma e intensidade sobre como o cinema influi o espectador que é a principal questão.

MUNDOS ADULTOS DA CRIANÇA: HISTÓRIA, LINGUAGENS E APROPRIAÇÕES

Você gostaria de morar na Casa do Espelho, gatinho? Fico pensando se o pessoal de lá vai dar leite a você... Pode ser que o leite do Espelho não seja bom de beber. Mas olhe, gatinho! Agora dá pra ver a passagem. A gente pode dar uma *espiadinha* na passagem que dá para o resto da Casa do Espelho, desde que se deixe a porta de nossa sala de visitas bem aberta. É muito parecida com o nosso corredor, até onde se vê, só que a gente sabe que pode ser completamente diferente mais adiante²⁰.

¹⁸ STECZ, Solange S. *O cinema Paranaense 1900 – 1930*. Dissertação de mestrado apresentada na UFPN em 1994.

¹⁹ DUARTE, 2001, p56.

²⁰ CAROLL, Lewys. *Alice no País do Espelho*. Porto Alegre: L&PM, 2004, p. 24.

No livro *Alice no País dos Espelhos*, Lewis Carroll nos convida a fazer uma viagem. Ao quebrar a barreira do reflexo, Alice se insere num mundo outro, lugar de contrários, ambigüidades, do fantástico, e nós, leitores, podemos nos atentar à infinidade de questões relativas aos sentidos das coisas e eventos, às possibilidades de inversão do convencional. Fazendo uso do imaginário infantil e de um instrumento tão comum e corriqueiro que é o espelho, sutilmente, Carroll questiona a ordem, os conceitos, os comportamentos.

Num retângulo, podemos ver refletido o conjunto das coisas que estão ao nosso redor que concebemos como real, mas cada vez mais que analisamos a imagem, vemos que a ordem dos elementos apresentados está invertida: os ângulos, as palavras, e nesse processo, questiona-se: também os significados? Nas entrelinhas dessas questões, acompanhamos Alice num conjunto de experiências extraordinárias. Para se tornar uma rainha do xadrez, a garota é encarregada de uma série de compromissos que se expandem e se dissipam no decorrer de seus passos no jogo social pelo qual se insere. No entanto, o *deslocamento* de Alice é evidenciado não pelo fato de constatar estar apenas num lugar que nunca teria ido, mas por passar a conviver com situações para além do consagrado mundo de onde vinha.

Ao analisar os reis e rainhas do xadrez falante, Alice percebeu logo que naquele mundo também a escrita era algo importante, uma vez que o rei logo se referiu a um memorando que registrava suas experiências. Nos escritos do rei, Alice se deu conta de que a escrita estava na ordem inversa, afinal ela estava no mundo dos espelhos. No entanto, ainda que tivesse tornado possível a leitura do mesmo através do reflexo, Alice se deparou com um conjunto de palavras novas, um universo de significados sob o qual não foi possível estabelecer maiores entendimentos.

Ao conhecer Humpty Dumpty, personagem que vivia sugestivamente em cima de um muro alto, descobriu que “assador”, “escalarxugos”, “elasticojentos”, “miseráveis”, “esfregachugos”, dentre outras, compunham outras possibilidades de comunicação com o mundo, com as coisas e as pessoas. Logo, ela percebe também que aquele que lhe explica os passos de compreensão das lógicas lingüísticas, significados das palavras e situações pelas quais se deparou ao longo da conversa, exigia uniformidades conceituais entre ele e a receptora Alice, que, vulnerável às inúmeras formas de interpretação, é coagida com o argumento “Quando eu utilizo uma palavra –

disse Humpty Dumpty, em um tom de grande sarcasmo -, ela significa exatamente o que quero que signifique, nem mais, nem menos”. (p.117).²¹

Alice estava lidando com o discurso de uma ordem instituída por Dumpty que, utilizando o que chamou de “impenetrabilidade”, resumia as palavras de modo que se tornassem todas operárias suas, afirmando que aos sábados, elas se “aglomeravam” para receber seus salários – isso para aquelas que tinham mais significados que outras.

Em *A Cultura das Mídias*²², Lucia Santaella, citando o pensador marxista russo V. N. Volochinov, trabalha com a definição imagética dos signos entendendo-os como a função do espelho, já que eles possuem duplicidade paradoxal. O signo não apenas habita a realidade, como também pode refletir essa realidade, uma vez que ele faz parte dela e ao mesmo tempo está fora. Assim, ao refletir, os signos são transfigurados, assim como também podem deformar aquilo que refletem.

Carroll faz uso do imaginário infantil como um “lugar” das sugestões das inesperadas situações provenientes do exercício das convenções que entendemos pré-estabelecidas cá do lado avesso do espelho, apresentando assim um interessante convite ao jogo semântico, ao universo simbólico, ao complexo mundo das representações. Um jogo lingüístico pelo qual as convenções sociais articuladas para o convívio com o “outro” se perdem em meio a um conjunto de interdições, silêncios, coerções, incompatibilidades.

Lançado na segunda metade do século XIX, em 1871, *Alice no País do Espelho* é o livro lançado logo depois do sucesso de *Alice no País das Maravilhas*, que teria feito um enorme sucesso na época e nos anos póstumos, que inclusive este último foi adaptado para as telas por Walt Disney em 1951. Aproximando-se desta perspectiva empreendida por Carroll (guardadas as devidas proporções), Disney passou a ser também compreendido como um autor que se utilizou o *lugar* infantil para propagar idéias que não tinham nada de ingênuas, fazendo uso de filmes e de revistas em quadrinhos. Acabou sendo alvo de construções biográficas polêmicas, nas quais diversos autores destacam diferentes papéis utilizados por ele ao longo de sua carreira, são histórias que sugerem ligações com cultos de liturgia satânica, bem como sua ligação com fortes questões políticas, por exemplo.

²¹ Essa idéia do controle nas palavras é revisitada mais tarde por Michel Foucault ao construir uma análise do lugar da palavra e dos discursos em nossa sociedade tão repleta de instituições, onde aprendemos falar por, com e através delas. “(...) Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. – ver: FOUCAULT, *Idem*, p. 08.

²² SANTAELLA, 2003, págs. 60-1.

O trabalho de Ariel Dorfman e Armand Mattelart²³ propõe analisar os personagens e histórias provenientes da Fábrica Disney numa perspectiva de desconstrução ideológica, situando bem os aspectos de legitimação social da categoria que estava no poder através do estudo das histórias em quadrinhos. Consideram a própria obra como panfletária, de análise esquerdista, antiimperialista e anticolonialista. Para esses autores, seria falso situar Disney como um simples comerciante, uma vez que eles se dão ao trabalho de submeter as historinhas à pesquisa e análise de elementos que criariam o universo ideal da burguesia bem como de seu desenvolvimento, permanência e legitimações ao longo do século, paralelo a sua aceitação nas mais diversificadas sociedades.

Disney é desvencilhado por Dorfman e Mattelart, de forma que parecem se tornar claros os objetivos ideológicos das revistas em quadrinhos construídas e propagadas por todo o mundo. Uma das primeiras observações se refere a utilização do “universo infantil” que, *a priori*, dá-nos a idéia de que a construção de caracteres deste imaginário fossem isentas de preocupações, influências ou ideologias; como se a infância fosse algo extra-social e com um procedimento próprio; e ainda compreendida como um *lugar* que teria uma espécie de representante oficial e guardião: Walt Disney!

A literatura infantil é, por isso, talvez o foco onde melhor se pode estudar os disfarces e verdades dos homens contemporâneos porque é onde menos se pensa encontrá-los. E esta é a mesma razão pela qual o adulto, carcomido pela monotonia cotidiana, defende cegamente essa fonte de eterna juventude: penetrar nesse mundo é destruir seus sonhos e revelar sua realidade²⁴.

O universo Disney de animaizinhos coloridos e animados com suas próprias estruturas sociais torna-se um espaço de trânsito do adulto e da criança, mas que para o adulto, ainda mais complexo, uma vez que este seria constrangido com a possibilidade de análise das obras através da inserção e interferência em um mundo e momento que não mais era seu e que, propõe-se puro e neutro, como seria a sua saudosa infância.

As relações de submissão presentes em suas obras transcendem o núcleo familiar (que todo tempo transita com o empresarial) e passam a ser compreendidas na extensão das trocas entre os legitimados de Patópolis e os que são exteriores a isso, presente, sobretudo nas narrativas em que os sobrinhos e netos de Tio Patinhas viajam em busca de tesouros “perdidos” em outras civilizações. A hierarquização das relações

²³ DORFMAN, A., MATTELART, A. *Para ler o Pato Donald*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

²⁴ *Idem*, p. 22.

acaba refletindo um mundo que se quer, mundo esse já em processo de consolidação mundial e que terá com as utilizações da cultura de massa, essa legitimação.

Conjunto de representações materializadas entre as possibilidades de reprodução do “universo infantil”, várias das histórias de Disney consagram e se misturam irresponsavelmente entre nossa história do colonialismo através de adaptações. Desenhando o passado e futuro com a mesma estrutura do presente, Disney teria, conforme Dorfman e Mattelart, tomado posse em nome de sua classe social, de toda a história humana.

Walt ocupou terras virgens nos EUA e construiu seus palácios do parque Disneylândia, o reino embruxado. Quando olha o resto do globo, trata de enquadrá-lo na mesma perspectiva, como se fosse uma terra previamente colonizada, cujos habitantes fantasmagóricos devem se conformar às noções da Disney a respeito de seu ser²⁵.

Daí emerge a conveniência dos maniqueísmos entre tais relações consolidando nosso presente que parece perpetuar ranços segundo delegações daqueles que estão no poder, tal como Disney pretende. Nos quadrinhos, assim como nos filmes, povos “subdesenvolvidos” representam, mais uma vez, outra manifestação da infância entre os graus de estupidez, ingenuidade e passividade de suas histórias.

Assim, a produção, distribuição e venda desses produtos áudios-visuais da Disney assumem uma dialética e uma lógica que materializam o discurso empregado por camadas que estão no poder. A hegemonia cultural vende para os países subdesenvolvidos seus produtos impermeabilizados pela pureza infantil, sobretudo pela apropriação do criador desse universo, sendo receptores das produções “puras” onde nelas se vêem entre fatos corriqueiros das histórias, encontrando seu lugar, papel e condição social pré-estabelecida. Essas problematizações permitem uma amplitude ainda maior, engendrada nas análises das histórias que tematizam relações interculturais, sobretudo a partir de encontros de determinados grupos sociais como o espelho pronto e idealizador do mundo infantil que reside na América do Norte.

A respeito dos famosos personagens de Walt Disney, comenta Vianna Moog: “Dir-se-á “Pluto” não existe, é personagem de ficção. Também “Pato Donald”. Mas nem por isso um e outro deixam de ser representativos de determinados tipos da realidade americana. Aliás, não fossem personagens, tirados da

²⁵ *Idem*, 53.

realidade, possíveis e prováveis em sua verossimilhança e não teriam a popularidade que têm”²⁶.

O que não se pode perder de vista é o conjunto de traços ideológicos que estão representados na construção, desenvolvimento e manutenção desses personagens que têm uma nacionalidade – já que refletem, naturalmente, os aspectos sociais da cultura em que estão envolvidos; sempre eternos e enclausurados no tempo e estado; jamais crescendo, casando, mudando de classes, deleitando-se apenas à mobilidade física constante para camuflar a estagnação social e da personalidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Produções como as da Disney devem ser dessacralizadas no sentido em que o mascaramento ideológico é aqui utilizado de forma consciente e política. Uma construção discursiva moderna que se esconde atrás das cores e músicas no espaço maravilhoso da fantasia.

É necessário, nesse sentido, conforme sugere Foucault²⁷, “mostrar o jogo” estabelecido no interior desses discursos; aprender a transitar pelo verbal e não-verbal, pelo dito e pelo não-dito, porque ao submeter as imagens a um processo analítico das categorias da AD, é possível perceber também que há imagens que não estão visíveis, porém sugeridas, implícitas a partir de um jogo de imagens previamente oferecidas. Ou mesmo continuadas no extracampo. Outras apagadas, silenciadas, dando lugar a um caminho aberto à significação, à interpretação do texto não-verbal²⁸. É por isso que se exige um trato diferenciado nesse processo, uma vez se tratando de uma linguagem recente que requer tratamentos específicos e inovadores.

Ana Maria Mauad²⁹, ao se referir às metodologias de análise das imagens, afirma que este processo é parecido com receitas de bolo, sendo que parecem sempre ser as mesmas, mas cada pessoa desenvolve um jeito próprio, coloca ou retira ingredientes, pois o pesquisador se vê obrigado a atualizar o método de análise e adequá-lo à sua matéria significativa, “guardando os imperativos metodológicos apresentados”.

²⁶ VIANNA citado por DE CICCIO, Claudio. *Hollywood na cultura brasileira: o cinema americano na mudança da cultura brasileira na década de 40*. São Paulo, Convívio, 1979, p. 48.

²⁷ FOUCAULT, *Idem*.

²⁸ SOUZA, Tânia C. Clemente de. *Idem*.

²⁹ MAUAD, Ana M. *Através da Imagem: fotografia e história interfaces*. In: Revista Tempo. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1996, p. 14.

Assim, sejamos como Alice que se permitiu inserir no universo das contradições, ambigüidades, mas que também é o das possibilidades, aprendendo com as coisas novas, com o avesso e assim descobrira um mundo novo; reformulemos nossos conceitos e aprendamos também a observar o curso incerto das coisas, as diferentes interpretações dos documentos, as reavaliações das fontes, ao fazer, olhar e compreender para além do discurso da ordem.

Se discurso significa também “movimento”, pensar em suas relações com o cinema é “falar de dentro”, falar de si, é repensar a própria carga semântica porque as imagens são projetadas nas telas através de um processo dinâmico. É de movimento que vive o discurso, o cinema e sobrevive a história.

REFERÊNCIAS:

CAROLL, Lewys. *Alice no País do Espelho*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

CHAUÍ, Marilena. *Filosofia*. Ed. Ática, São Paulo, ano 2000, pág. 216-219

DE CICCIO, Claudio. *Hollywood na cultura brasileira: o cinema americano na mudança da cultura brasileira na década de 40*. São Paulo, Convívio, 1979.

DORFMAN, A., MATTELART, A. *Para ler o Pato Donald*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

DUARTE, Rosália. *Cinema e Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002

EAGLETON, T. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Boitempo/Unesp, 1997

FERRO, Marc. *O filme: uma contra-análise da sociedade?*. In: LE GOFF, J., NORA, P. (Dir.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2004

LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e Ideologia*. Lisboa: Estampa, 1972

NOVA, Cristiane. *A “História” diante dos desafios imagéticos*. In: *Revista projeto História*, Nº. 21, São Paulo: PUC-SP, novembro/2000

ORLANDI, Eni P. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. SP: Pontes, 2005

SANTAELLA, Lucia. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.

STECZ, Solange S. *O cinema Paranaense 1900 – 1930*. Dissertação de mestrado apresentada na UFPN em 1994.

ELETRÔNICO:

SOUZA, Tânia C. C. de. *Discurso e Imagem: perspectivas de análise do não verbal*. In: Ciberlegenda, n. 1, 1998. Disponível em <<http://www.uff.br/mestcii/tania1.htm>> acessado em 06 de dezembro de 2008.