

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO – UFMA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO CULTURA E SOCIEDADE
CURSO DE MESTRADO INTERDISCIPLINAR CULTURA E SOCIEDADE

DYÊGO MARINHO MARTINS

O HERÓI DE DUAS FACES: uma análise estético-semiótica da dualidade na personagem heroica de José Sarney em *Maranhão 66*



São Luís

2013

DYÊGO MARINHO MARTINS

O HERÓI DE DUAS FACES: uma análise estético-semiótica da dualidade na
personagem heroica de José Sarney em *Maranhão 66*

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação Cultura e Sociedade –
Mestrado Interdisciplinar da Universidade
Federal do Maranhão para obtenção do título
de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Silvano Alves Bezerra da
Silva

São Luís

2013

DYÊGO MARINHO MARTINS

O HERÓI DE DUAS FACES: uma análise estético-semiótica da dualidade na
personagem heroica de José Sarney em *Maranhão 66*

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação Cultura e Sociedade –
Mestrado Interdisciplinar da Universidade
Federal do Maranhão para obtenção do título
de Mestre em Cultura e Sociedade

Aprovada em: ___/ ___/ ____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Silvano Alves Bezerra da Silva (Orientador)
Doutor em Ciências da Comunicação
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Norton Figueiredo Corrêa
Doutor em Ciências Sociais
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. João de Lima Gomes
Doutor em Ciências da Comunicação
Universidade Federal da Paraíba

À minha família

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e a meus pais, Vasti e Humberto Martins, meus heróis, fundamentais em todos os momentos da minha trajetória. A eles, devo a vida.

Faço um agradecimento especial à minha irmã Dayse Martins, heroína que muito incentivou e contribuiu para a conclusão deste trabalho.

A meu grande amor, Flávia Pessoa, pelo apoio incondicional, em todas as horas, mesmo à distância; por fazer parte da minha vida com tanta intensidade.

Ao Programa de Pós-Graduação Cultura e Sociedade, pela oportunidade oferecida.

Ao Prof. Dr. Silvano Alves Bezerra da Silva, meu orientador, pela aceitação, compreensão, direcionamentos e contribuições inestimáveis para a realização desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. João de Lima, pela gentileza de aceitar o convite para compor a banca de defesa deste trabalho, possibilitando enriquecer a pesquisa, a partir de seus comentários.

Ao Prof. Dr. Norton Corrêa, pelo incentivo constante, observações sempre sagazes e pertinentes, traços inegáveis de sua maestria como pesquisador da Cultura, digno da mais alta admiração.

Aos colegas Rômulo Gomes e Poliana Sales, pelo companheirismo fraternal ao longo de toda a jornada.

Aos Delegados de Polícia Federal, Cristiano Sampaio e Gustavo Souza, pelo incentivo e compreensão. Aos colegas Francisco Salles, Zélia Rogéria e Ribamar Lopes, pela ajuda nos momentos necessários.

À Profa. Moema de Castro Alvim e ao Dr. Manuel Octávio de Sousa Soares, promotor de justiça, amigos sempre dispostos a discutir o tema, do alto de sua grandiosa sabedoria, fornecendo valiosas informações sobre o contexto histórico-cultural da velha São Luís, na década de 1960.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram em algum momento para a plena execução deste trabalho. Muito Obrigado.

"Não existe herói sem plateia."

André Malraux

RESUMO

Pesquisa centrada na análise estético-semiótica do curta-metragem *Maranhão 66*, documentário encomendado ao cineasta Glauber Rocha por José Sarney e patrocinado pelo Governo do Maranhão para apresentar o jovem governador eleito como uma espécie de “herói” local, legítimo representante da vontade popular, diante do cenário de crise econômica e miséria social do Maranhão da época. A investigação objetiva analisar a ocorrência de possível dualidade na personagem heroica de José Sarney no referido documentário. O estudo se fundamenta na relação dos pressupostos teóricos da Estética e Semiótica enquanto possibilidade de interpretação de conteúdos audiovisuais. Para tanto, toma como autor-referência Umberto Eco cuja proposta compreende a narrativa cinematográfica pela equiparação de suas estruturas formais às dos textos escritos. A pesquisa abordará como o espectador pode cooperar esteticamente na produção de sentidos, a partir da percepção do questionamento proposto pelo autor sobre as formas de representação do poder.

Palavras-chave: Estética. Semiótica. Cinema. Maranhão.

ABSTRACT

Research focused on aesthetic-semiotic analysis of the short film *Maranhão 66*, documentary ordered to the filmmaker Glauber Rocha by José Sarney and sponsored by the Government of Maranhão to present the young governor elected as a kind of local "hero", legitimate representative of the popular will, against a backdrop of economic crisis and social misery of Maranhão. The research aims to analyze the possible occurrence of heroic duality in the character of Jose Sarney in that documentary. The study is based on the ratio of the theoretical assumptions of Aesthetics and Semiotics as possible interpretation of audiovisual content. Therefore, its author-reference as Umberto Eco whose proposal includes a narrative film by matching their structures to the formal written texts. The research will address how the viewer can cooperate in the production of aesthetic senses, from the perception of the inquiry proposed by the author on the forms of representation of power.

Keywords: Aesthetics. Semiotics. Cinema. Maranhão.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Poeta Paulo Martins (Jardel Filho) silencia o sindicalista Jerônimo (José Marinho).....	50
Figura 2 - Créditos iniciais do curta-metragem <i>Maranhão 66</i> (0:02 min.)	58
Figura 3 - Beco escuro no centro de São Luís. (0:18 min.)	59
Figura 4 - Créditos da produção, tendo ao fundo a Fonte do Ribeirão (0:22 min. a 0:50 min.).....	60
Figura 5 - Banda da Polícia Militar do Maranhão (0:56 min. a 1:14 min.).....	61
Figura 6 - José Sarney ao lado da primeira-dama, D. Marly, em meio ao “transe” da multidão.....	63
Figura 7 - Sarney cercado pela multidão: euforia pela vitória das “Oposições Coligadas”	67
Figura 8 – Sequências que antecedem o discurso de posse de José Sarney	69
Figura 9 - José Sarney acompanhado pela comitiva ao subir no palanque	72
Quadro 1 - Resultado final das Eleições para Governador do Maranhão em 1965	73
Quadro 2 - Resultado final das Eleições para Governador do Maranhão em 1965 - TRE	73
Figura 10 - Fábrica fechada: símbolo da decadência econômica da capital maranhense.....	74
Figura 11 - Imagens da pobreza e calamidade pública nas áreas periféricas de São Luís	75
Figura 12 - Imagens da falta de condições sanitárias de Hospital da cidade de São Luís	79
Figura 13 - Imagens da falta de investimentos no setor prisional.....	80
Figura 14 - Cotidiano do centro da capital maranhense.....	81
Figura 15 - Criança doente em hospital de São Luís	83
Figura 16 - Cenas do “caos” no sistema de atendimento médico-hospitalar do Maranhão	85
Figura 17 - Péssimas condições médico-sanitárias do Estado	87
Figura 18 - Cenas do interior do Maranhão.....	87
Figura 19 - Sarney discursa sob o olhar atento dos políticos e da multidão “em transe”	90

Figura 20 - José Sarney faz o "V" da vitória	92
Figura 21 - Cenas finais do documentário.....	93

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	ESTÉTICA E SEMIÓTICA: BASES TEÓRICAS DA PESQUISA	22
2.1	Abordagem semiótica.....	22
2.2	Abordagem estética.....	29
3	ELEMENTOS PARA CARACTERIZAÇÃO DA PERSONAGEM HEROICA DE JOSÉ SARNEY EM <i>MARANHÃO 66</i>	39
3.1	O <i>ethos</i> tradicional da personagem heroica	39
3.2	A mudança do <i>ethos</i> heroico nas narrativas contemporâneas	46
3.3	A mudança no <i>ethos</i> da personagem heroica em <i>Maranhão 66</i>	49
4	AFIRMAÇÃO DO ETHOS TRADICIONAL DA PERSONAGEM HEROICA NA PRIMEIRA PARTE DE <i>MARANHÃO 66</i>	57
4.1	Antecedentes do surgimento da personagem de José Sarney no filme: sequências 1 e 2 de <i>Maranhão 66</i> (00:01 min. a 2:47min.)	57
4.2	Caracterização das sequências 3 (1:17min. a 2:08 min.) e 4 (2:09 min. a 2:47min.) de <i>Maranhão 66</i> : reforço do <i>ethos</i> tradicional.....	63
5	A DUALIDADE DA PERSONAGEM HEROICA DE JOSÉ SARNEY NA SEGUNDA PARTE DE <i>MARANHÃO 66</i>	71
5.1	Análise estético-semiótica da primeira parte do “Discurso ao Maranhão Libertado” (2:48 min. a 5:03 min.)	72
5.2	Análise estético-semiótica da segunda parte do “Discurso ao Maranhão Libertado” (5:04 min. a 10:08 min.)	82
6	CONCLUSÃO	95
	REFERÊNCIAS	101
	ANEXOS	109

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por finalidade investigar ocorrências estético-semióticas no documentário *Maranhão 66*. Nossas atenções estarão voltadas, especificamente, para o fluxo da trama fílmica, com destaque para elementos que possibilitam identificar a dualidade estrutural que a narrativa põe em curso e que reclama dos espectadores reações estéticas. Esclareçamos, mais amiúde, sobre o que esta investigação irá se deter.

A pesquisa propõe investigar possível dualidade na personagem heroica¹ de José Sarney no documentário *Maranhão 66*. No curta-metragem, o cineasta Glauber Rocha efetuou o registro da posse de José Sarney, integrante das Oposições Coligadas, como governador do Maranhão, após vitória nas eleições de 1965.

Glauber Rocha foi um dos principais idealizadores do *Cinema Novo*, movimento cinematográfico nacional que promoveu intensa discussão sobre o conceito de *cultura brasileira*². A pesquisa empreendida pelos membros do movimento criou uma nova forma de narrativa, o *Cinema-verdade*³, ao trabalhar temática e dramaturgia em níveis discursivos complexos, iniciativa pioneira na cinematografia nacional.

Neste trabalho consideramos que a narrativa em *Maranhão 66* se desenvolve em dois momentos. Por essa razão, optamos por seccionar o filme em duas partes. A primeira compreende os créditos iniciais da produção, os antecedentes do aparecimento de José Sarney na tela e a chegada do governador eleito ao palanque na Praça D. Pedro II, centro de São Luís, local onde profere o discurso de posse.

¹ Optamos pela expressão *personagem heroica* para identificar a figura de José Sarney no documentário *Maranhão 66*. No âmbito da narratologia, Brait (2010, p. 31) conceitua personagem como “o ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas com os recursos utilizados pela narração”. Desse modo, ao utilizamos tal expressão queremos, com isso, destacar o sentido da representação como construção imagética, reflexo do ser humano, cuja existência obedece a leis particulares que regem o texto fílmico.

² Glauber Rocha fez parte do grupo de jovens cineastas brasileiros que, nas décadas de 1950-60, organizou o movimento *Cinema Novo*, responsável por redefinir o papel do cinema nacional como expressão da cultura brasileira. Segundo Fanon apud Simonard (2006, p. 28), a luta pela cultura nacional significava “lutar pela libertação nacional, por aquela base material essencial, que torne possível a construção de uma cultura”. A crítica aos modelos cinematográficos estrangeiros (especialmente o *hollywoodiano*) foi reforçada com a proposta de linguagem do cinema que refletisse a cultura brasileira.

³ A expressão “*Cinema-verdade*”, na obra de Glauber Rocha, refere-se a um tipo de documentário que utiliza som direto e fotografia para captar o ambiente com maior realismo possível, a fim de incentivar a reflexão sobre os limites de recepção da imagem (ROCHA, 2004, p. 56).

A segunda parte do documentário se inicia com o discurso de José Sarney e tem sua conclusão com os créditos finais. Na mensagem, o governador se apresenta como porta-voz do “Maranhão Novo”, programa de governo destinado a combater a corrupção, modernizar e desenvolver a Administração Estadual, levando melhorias aos setores mais pobres da população.

Glauber foi contratado para realizar o filme pelo próprio governador eleito e contou com o patrocínio do Banco do Estado do Maranhão (BEM) para documentar a cerimônia de posse. Para reforçar o discurso do “Maranhão Novo” a produção deveria representar o novo governador de modo a emprestar-lhe as feições de um herói, espécie de paladino, conforme o programa de governo que propunha.

A campanha de Sarney, então deputado, com apenas 35 anos, sustentou a ideia do desenvolvimento das potencialidades econômicas do Estado, para o resgate das “tradições maranhenses”. O jovem candidato representava a moralização dos costumes políticos, desvirtuados ao longo de duas décadas de fraudes e desmandos perpetrados pelos aliados do senador Vitorino Freire, principal figura política do Maranhão.

No entanto, ao longo da exibição do documentário, Glauber Rocha desenvolve outra abordagem. Em oposição ao discurso do político, surgem imagens de pobreza e calamidade pública. Ao invés de compor a imagem heroica do governador de acordo com os elementos do *ethos* heroico tradicional, o diretor imprimiu nova linha narrativa ao filme, que evidencia a dualidade estrutural do documentário, centralizada na personagem heroica de Sarney.

Glauber utilizou estratégias como *montagem vertical*⁴ e alterações no *som direto*⁵ para atribuir caráter profético à personagem José Sarney, em conflito com as imagens do Maranhão à época. Tal iniciativa denota clara interferência do autor no processo fílmico para interpretar o evento registrado, o que nos permite

⁴ A *montagem vertical* foi utilizada pela primeira vez pelo cineasta russo Sergei Eisenstein, em 1938. Tal recurso está relacionado à concepção global de um filme e seus vários planos. Pode-se dizer que ela é, sobretudo, um meio de criar os efeitos desejados pela relação de imagens visuais e sonoras incluindo, mais tarde, o efeito cor. A aplicação da montagem vertical nos filmes de Eisenstein teve início com *Alexander Nevsky*, no qual a história musical se funde com a história verbo-visual, chocando-se entre si (MARNER, 1989, p 12).

⁵ No cinema, o som direto é uma técnica que mantém o sincronismo entre o som e a imagem fotográfica registrada. O recurso foi utilizado no gênero documentário a partir dos anos 1960, principalmente com a disponibilidade dos gravadores do tipo *Nagra* e *Uher*, dentre outros. Em *Maranhão 66*, Glauber Rocha altera a temporalidade do som direto para atribuir o caráter profético ao discurso de José Sarney (PENNINGTON, 2007, p 56).

problematizar a dualidade da personagem heroica a partir dos efeitos sensíveis que causa no espectador.

Assim considerado, esta pesquisa pretende discutir em quais momentos e de que maneira tal dualidade pode ser verificada. Nossa intenção é investigar as ocorrências de natureza estética no documentário, de modo a compreender o filme como objeto capaz de provocar a imaginação e sensibilidade do espectador.

Berardo, R; Rosenzweig (2008, p. 07), consideram que “a construção de identidades regionais no cinema documentário, a partir de interesses governamentais de poder, perpassa a formação de um senso de comunidade” que compartilha elementos culturais comuns. Eventualmente, a comunidade elege líderes que tem a difícil tarefa de preservar valores e tradições comuns.

Algumas produções cinematográficas (especialmente do gênero documentário), ao registrar ações de líderes junto à comunidade, com frequência, lhes atribuem caráter heroico⁶. Tendo em vista a perda da função mitológica do herói na contemporaneidade, adotamos no percurso investigativo dois arquétipos heroicos distintos, para análise e identificação de suas características ao longo da narrativa, a fim de possibilitar a compreensão da dualidade na personagem José Sarney.

Inicialmente, buscamos caracterizar o herói como indivíduo dotado de habilidades extraordinárias que se submete a sacrifícios para salvaguarda de valores e tradições da comunidade. Segundo Vieira (2007, p. 82), embora assumam feições e características correspondentes a cada cultura, o herói mantém “o interesse coletivo acima de seus próprios, se sacrifica por uma causa, um ideal, por um mundo justo onde o bem-comum está acima de tudo”.

O que se vê em *Maranhão 66*, no entanto, é o contraponto⁷ entre o discurso do governador e as imagens da pobreza do Maranhão. O otimismo nas palavras do político, em meio à euforia da multidão, em festa, pelas ruas de São Luís, contrasta

⁶ Pode-se citar como exemplo de filme que associa a imagem de um líder político à do herói o longa-metragem *Triunfo da Vontade* (1933), de Leni Riefenstahl. No Brasil, filmes como *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles, e *O Velho - A História de Luiz Carlos Prestes* (1997), curta-metragem dirigido por Toni Venturi, também reproduzem tal associação.

⁷ Adotamos o termo *contraponto* no mesmo sentido de *contraponto orquestral*, expressão forjada por Serguei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Grigori Aleksandrov, na *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro* (1928). Segundo Aumont (2003, p. 62), no âmbito da montagem, tal princípio preconiza a não coincidência entre imagem e dados sonoros de modo a permitir “novas possibilidades de desenvolver e de aperfeiçoar a montagem”, para potencializar os efeitos expressivos do conjunto audiovisual.

com registros da população miserável e das péssimas condições dos serviços públicos.

O caráter heroico de José Sarney passa a ser questionado à medida que o mero registro protocolar se transforma em obra extraordinária e perturbadora. É possível, então, propor uma reflexão sobre a dualidade na personagem heroica, circunscrevendo-a no âmbito da dualidade estrutural narrativa. Assim, esta pesquisa apresenta o seguinte problema: com quais recursos estéticos e semióticos Glauber Rocha compôs a trama heroica do governador José Sarney, no documentário *Maranhão 66*?

Do problema central, fizemos derivar outros, necessários à leitura e interpretação da dualidade na personagem heroica de José Sarney em *Maranhão 66*: como a narrativa tratou de construir a dualidade na composição da personagem heroica de José Sarney? Do ponto de vista da leitura estética, como o herói é conformado? Herói ou anti-herói? Como se integram, e se congemina, os aspectos estético-semióticos e ideológicos, e a qual finalidade se prestam? Para legitimação política ou para a crítica e a contestação?

A estética permitiu problematizar os elementos fílmicos que causam impacto na sensibilidade do espectador, uma vez que o documentário traz consigo um discurso que interpreta e questiona a realidade e suas representações. O suporte conceitual dos estudos semióticos possibilitou compreender aspectos relacionados à estrutura formal do contraponto, fundamental para a análise do caráter dual da personagem heroica.

Conforme Santaella (1994, p. 192), “a estética é uma ciência abstrata que fornece princípios para as menos abstratas, entre as quais está a semiótica, a qual, por sua vez, fornece dados à primeira”. Assim, na pesquisa, a relação proposta entre estética e semiótica buscou compreender a semioticidade⁸ do objeto analisado.

Nas cenas do documentário, Glauber Rocha reforça um discurso corrente em suas obras. Na visão do cineasta, a ideia de revolução é alternativa ao desenvolvimento de uma sociedade subordinada a interesses que lhe são estranhos, envolta em contradições político-sociais.

⁸ Consideramos *semioticidade* como sinônimo de *convencionalidade*, tal qual o significado adotado pelos teóricos da Semiótica da Cultura para a função simbólica do conjunto significante-significado. De acordo com Cavaliere et al. (2005, p. 47), “a convencionalidade das relações do conteúdo e da expressão” permite diferenciar signos de meros estímulos sensíveis, no âmbito da multiplicidade dos fenômenos culturais..

A obra glauberiana permite ao pesquisador se defrontar com um universo conceitual amplo, produto de sua condição de artista que influenciou decisivamente a produção cinematográfica brasileira, ao propor uma revisão radical no modo de problematizar as temáticas desenvolvidas no cinema nacional. Apesar de seu potencial artístico e crítico, ainda é limitada a produção científica sobre sua obra, principalmente no que concerne ao documentário que elegemos como objeto de pesquisa.

Da produção científica sobre *Maranhão 66*, destacamos a análise de Costa (2006, p. 46), sobre os elementos simbólicos atinentes à posse de José Sarney que enfatiza o contexto das filmagens do documentário. Sobre o conteúdo fílmico, o autor destaca:

Em *Maranhão 66*, enquanto o governador eleito se compromete solenemente a acabar com a miséria do Estado, esta é simplesmente apresentada: salta aos olhos do espectador com terrível crueza, em imagens documentais (casas miseráveis, hospitais infectos, vítimas da fome, tuberculose). O desafio do político é transformar palavras em ações de promoção do progresso social.

Por sua vez, Ferreira (2006, p. 11), adota perspectiva diferente, ao assumir postura comparativa a respeito da estética glauberiana. Para tanto, o autor busca “identificar uma abordagem que se apropria de *Maranhão 66* e encontra desdobramentos e inferências em alguns aspectos de *Terra em transe*”.

Maranhão 66 consiste, portanto, em um documento singular para a análise de um evento político que se traduziu em celebração e espetáculo, capturados por Glauber Rocha de modo inusitado e perturbador. O filme é uma valiosa, porém pouco explorada, fonte de pesquisa para interpretação dos processos de construção do imaginário político local. É um raro registro do evento que inaugurou nova fase na política maranhense, posteriormente identificada como nova de poder oligárquico, durante os anos que se seguiram à eleição de José Sarney.

Com base nesse pressuposto, esta pesquisa se justifica, inicialmente, pela carência de estudos sistemáticos sobre a obra glauberiana, especificamente o documentário *Maranhão 66*. Não obstante, a análise das relações entre estética e semiótica em uma das poucas peças propagandísticas produzidas por Glauber Rocha é por si mesma iniciativa relevante. A aproximação entre estética e semiótica possibilita compreender o percurso gerador de sentido que indica a participação do receptor na atualização das mensagens.

O estudo permitirá investigar como o espectador pode cooperar esteticamente na produção de sentidos, a partir da percepção do questionamento proposto pelo autor sobre as formas de representação do poder. Desse modo, a análise poderá contribuir com a interpretação de um dos eventos mais significativos da história maranhense.

Sobretudo, a análise estético-semiótica do documentário possibilitará problematizar significados relacionados às representações nos processos sócio-culturais locais. A investigação da dualidade na personagem heroica de José Sarney no filme também pode estimular iniciativas para interpretações simbólicas do imaginário político brasileiro.

Transpondo os conceitos de Umberto Eco para o espaço do cinema, a pesquisa considerou a diferenciação entre leitor/espectador de primeiro e segundo níveis para caracterizar a dualidade na personagem heroica de José Sarney. Desse modo, acreditamos que o documentário *Maranhão 66* expressa o tipo de construção narrativa que exige de seu leitor/espectador o que Eco denomina “competência intertextual”.

Segundo o autor, ao se codificarem em um universo de significação ambíguo e multi-interpretável, alguns textos/filmes somente podem ser plenamente explorados a partir do seu potencial de intertextualidade. A referida estratégia depende da capacidade do leitor/espectador em ativar suas inferências para possibilitar novas interpretações do texto/filme.

Para Bentes (1997, p. 36), “em *Maranhão 66*, Glauber teria oportunidade de acompanhar os bastidores da campanha política de José Sarney. O resultado reverteria para a ficção exuberante de *Terra em Transe*”. Uma vez que o curta-metragem pode ser situado na filmografia glauberiana como um “ensaio” para a produção de *Terra em Transe* (1967), é de suma importância refletir sobre alguns temas explorados no curta-metragem.

Na investigação foram considerados alguns problemas apontados por Glauber Rocha na *Estética da fome*, tese-manifesto publicada pelo cineasta em 1965. Nela, Glauber definia os principais compromissos, objetivos e propostas do movimento Cinema Novo. Nesse sentido, Gardies (1974, p. 89) desenvolve o conceito de “dupla pulsão” para discutir a participação e reflexão ativa do espectador na produção dos sentidos a partir de duas ações. Na primeira, o processo “toma

duas formas opostas: penetrar, encantar, transportar; depois desembriagar, chocar”, enquanto a segunda requer reflexão. Desse modo, para o autor:

Trata-se de levar o espectador a lançar sobre os filmes um olhar que recuse as armadilhas da narrativa. Negar uma ficção intransitiva por uma ficção transitiva: da narração para a análise, do universo diegético para o mundo por ele representado (GARDIES, 1974, p. 90).

A possibilidade de ocorrência do processo de dupla pulsão implica em movimentos de aproximação e distanciamento pelo leitor/espectador do texto/filme. Nesse sentido, para Gardies (1974, p. 47) “os heróis de Glauber ganham forma num mundo que elimina sua existência como indivíduos [...] atraem para si os papéis introduzidos na ficção”.

A visão de Gardies se aproxima da concepção do heroico como categoria estética, tal como concebida pelo filósofo francês Etienne Souriau e que adotamos nesta pesquisa. Para Souriau (1998, p. 643), no heróico “o humano pode ser destruído, e não obstante, alcança sua essência verdadeira e íntima na promoção do super-humano”⁹.

No documentário a percepção da dualidade na personagem heroica de José Sarney requer investigação sobre a ocorrência do processo de dupla pulsão no filme. Para Gardies (1974, p. 90), a obra de Glauber evidencia “os antagonismos subterrâneos ou abertos que compõem o tecido social”.

Tais antagonismos, necessários para a problematização do objeto desta investigação, se traduziram como elementos de referência contextual. Os referidos elementos são realçados conforme a competência intertextual do leitor/espectador, que deve atualizar o percurso interpretativo do texto/filme, nos termos propostos na teoria de Umberto Eco.

No decorrer da pesquisa propusemos o desafio de aproximar estética e semiótica, disciplinas dotadas de objetos e procedimentos metodológicos distintos, tendo em vista a especificidade de seus conteúdos. Para tanto, procuramos traçar as diretrizes de investigação com base em análises que relacionam ambos os campos teóricos.

⁹ No original: “puede destruirse lo humano, y no obstante, lo humano alcanza su esencia verdadera e íntima em la promoción de lo sobrehumano”.

Na contemporaneidade, o cinema tem sido objeto dos estudos semióticos, visto que a imagem se vincula à ideia de representação ao estimular as faculdades psíquicas do ser humano. Uma vez percebida como representação, a imagem pode ser compreendida como signo, entidade que, segundo Plaza (1987, p.21) “representa alguma coisa, seu objeto (...) em lugar desse objeto” e que, portanto, produz sentido.

Santaella (1994, p. 20) ressalta que “no estágio atual dos estudos semióticos a noção de signo não mais se vincula exclusivamente ao signo linguístico”. Para a autora, as formas de expressão e comunicação produtoras de sentido compreendem além dos signos verbais, os não-verbais, como nos exemplos da fotografia e do cinema.

No entendimento de Lotman (1978, p. 68), “tanto uma carta como uma imagem constituem um texto, uma mensagem. Ambas são de ordem semiótica, na medida em que abrangem não propriamente coisas, mas os seus substitutos”. Assim, para o autor, a imagem cinematográfica, por ser um meio de informação que produz significados, também pode ser compreendida como objeto da semiótica.

Eco (2004b, p. 19), por sua vez, considera que a semiótica possui signos como matéria-prima, relacionados “a códigos e inseridos em unidades mais vastas como o enunciado, a figura retórica, a função narrativa, etc.” Desse modo, ao transmitir informação e expressar uma ideia, o signo, no processo de comunicação, provoca atitudes interpretativas, ao passo que é também uma mensagem que se codifica no âmbito do discurso.

As indicações sugeridas pela obra de Umberto Eco nos levaram a compreender a narrativa cinematográfica equiparando suas estruturas formais às dos textos escritos. Nos termos do modelo semiótico eciano, leva-se em conta a dinâmica da leitura como elemento fundamental do processo narrativo, considerando-se a dimensão interpretativa do leitor/espectador.

Em contrapartida, a semiótica das imagens não pode ser confundida com a estética. Enquanto esta propõe uma abordagem de caráter valorativo, a semiótica se debruça sobre as estruturas de significação do objeto. Entretanto, nada impede que resultados de análises semióticas possam servir como suporte material para a avaliações de mensagens estéticas.

Silva (2010, p. 48) considera que “a experiência estética contemporânea abriu-se a um vasto continente (...) que se mostra como uma aplicação, a novos

contextos e condições (...)”. Os estudos de estética na contemporaneidade ampliam seu escopo teórico para além da “artisticidade” dos objetos nobres e adotam novas perspectivas teórico-metodológicas na análise do fenômeno estético, com maior enfoque aos domínios da sensorialidade e afetividade.

A relação entre estética e semiótica se processará na pesquisa com base nas atualizações motivadas pela participação do leitor/espectador no percurso gerador de sentido da obra. No modelo proposto, a interpretação dos elementos compositivos do documentário será efetuada a partir da análise dos códigos que podem produzir sentidos no leitor/espectador, influenciado pelos efeitos da sensibilidade estética.

A atualização textual/fílmica ocorre à medida que o leitor/espectador adquire familiaridade com os elementos compositivos do material. Veremos que a recepção desempenha a conexão entre os elementos formais, tal como afirma Eco (1981, p. 88) “está aí, e produz os seus próprios resultados de leitura”. É nessa congregação de fatores que tentaremos aproximar as noções de estética e semiótica na análise do filme *Maranhão 66*.

A proposta metodológica para contemplar o tema levou em consideração a natureza da pesquisa e as possibilidades de análise e interpretação dos elementos da Estética e Semiótica. A pesquisa que empreendemos é qualitativa, ao relacionar um universo de significados, valores e atitudes observados em processos e fenômenos que não podem ser reduzidos à mera operacionalização de variáveis.

Quando à abordagem, adotamos o método crítico-dialético que, segundo Frigotto (1989, p. 107), “implica rupturas (...) e um processo de aproximações sucessivas da verdade, que por ser histórica é sempre relativa.”. Tal método tem como referencial teórico o materialismo histórico, apoiando-se na concepção dinâmica da realidade e nas relações dialéticas entre sujeito e objeto do conhecimento, teoria e prática, refletindo as mudanças que ocorrem na natureza e sociedade.

O uso do método crítico-dialético se justifica em razão da possibilidade de perceber dualidade na personagem heroica de José Sarney a partir da identificação de um leitor/espectador modelo que atualiza o percurso interpretativo do texto/filme, considerando as múltiplas referências da mensagem. Tal método também contribuiu com a análise estrutural da narrativa, na interlocução dos suportes teóricos da

Estética e da Semiótica, de modo a problematizar as formas de leitura e interpretação do conteúdo documentado.

Quanto ao procedimento, optamos pelo método comparativo, no intuito de investigar fenômenos ou fatos segundo suas semelhanças e diferenças e relacionar disciplinas ou áreas do conhecimento distintas, a fim de detectar o que é comum entre ambas. Segundo Schneider; Schmitt (1998, p. 20) possibilita ao pesquisador “perceber regularidades, deslocamentos e transformações, além de permitir a construção de modelos ou tipologias, identificando suas continuidades e descontinuidades, semelhanças e diferenças”.

O método comparativo permitiu contemplar as relações entre Estética e Semiótica como possibilidade de investigação do objeto, além de verificar similitudes e analisar as divergências entre as disciplinas e seus reflexos na pesquisa. No âmbito da análise estético-semiótica, o método facilitou a comparação entre os conteúdos formais necessários à interpretação dos elementos que compõem os diferentes *ethos* heroicos característicos da personagem José Sarney.

Como procedimento técnico, foi efetuada análise da *decupagem* de *Maranhão 66*. O procedimento consistiu em analisar a forma como se deu o planejamento das cenas, a divisão de uma cena em planos e a previsão de como tais planos vão se ligar uns aos outros, compondo as sequências do curta-metragem.

Estabelecemos, além da introdução, quatro etapas para o desenvolvimento de nossa investigação. Cada capítulo possui um conteúdo próprio, porém, relacionado com os demais, o que proporciona associação entre elementos teórico-metodológicos e a natureza da fonte analisada. Tal iniciativa permitirá caracterizar um quadro explicativo do tema abordado para direcionar a investigação.

No primeiro capítulo tentaremos estabelecer as bases conceituais da pesquisa, no intuito de proporcionar o diálogo entre as matrizes teóricas da Estética e Semiótica, aplicadas à análise do filme. A intenção é caracterizar possíveis aproximações teóricas das disciplinas mencionadas. Pretendemos direcionar a investigação sobre a possível dualidade na personagem heroica de José Sarney em *Maranhão 66*, a partir da compreensão das formas de produção de sentido relacionadas com a interpretação do conteúdo simbólico do filme.

O capítulo subsequente apresentará um panorama do percurso interpretativo da personagem heroica nas narrativas, tendo em vista representações elaboradas ao longo de diferentes períodos históricos. A identificação de mudança no *ethos* do

herói na contemporaneidade fundamentará a compreensão do caráter dual da personagem José Sarney em *Maranhão 66*, a partir do contraponto formalizado por Glauber Rocha no filme.

O terceiro capítulo, por sua vez, efetuará a interlocução dos conteúdos expostos nos capítulos anteriores, de modo a caracterizar marcos iniciais da pesquisa sobre a possível dualidade heroica já citada. A partir da análise da primeira parte do documentário, tentaremos caracterizar os elementos que compõem o *ethos* heroico tradicional no filme.

O quarto e último capítulo discutirá a mudança do *ethos* heroico no decorrer do documentário, tomando por base a análise da segunda parte. Tentaremos caracterizar os elementos formais e as possibilidades de interpretação da dualidade na personagem José Sarney, na intenção de cumprir os objetivos propostos a partir dos fundamentos teóricos delineados na pesquisa.

A partir do desenvolvimento do problema de pesquisa, foi possível sugerir alguns desdobramentos necessários ao tema e efetuar observações conclusivas sobre a investigação. Desse modo, a pesquisa revelou que o documentário *Maranhão 66* estimula a capacidade de articulação dos elementos sensíveis para causar emoção no leitor/espectador, através do impacto sensorial que gera desconforto.

Outrossim, consideramos que o curta-metragem, ao se afastar da condição original de propaganda política, permite a leitura da personagem heroica de José Sarney conforme os preceitos estéticos do *Cinema Verdade*. Veremos que a conformação da personagem no *ethos* contemporâneo revela as ambiguidades da mensagem estética e proporciona questionamentos sobre o modo como José Sarney foi representado no filme.

2 – ESTÉTICA E SEMIÓTICA: BASES TEÓRICAS DA PESQUISA

Neste capítulo, discorreremos sobre os elementos conceituais que compõem as bases teóricas da presente investigação. Nas seções, serão abordados conceitos que caracterizam a estética e a semiótica como disciplinas que, embora portadoras de escopos teóricos distintos, podem interagir para auxiliar na pesquisa de possível dualidade na personagem José Sarney, em *Maranhão 66*.

Veremos que a abordagem semiótica proposta permitirá compreender os processos de cooperação interpretativa que são potencializados, a partir de regras de atualização do conteúdo presente no código fílmico. Por sua vez, a abordagem estética, ancorada no modelo interpretativo elaborado por Umberto Eco, proporcionará a compreensão orgânica do texto fílmico, cuja fruição é regulada a partir da abertura para a interpretação do leitor.

2.1 Abordagem semiótica:

A partir da segunda metade do século XX, os estudos semióticos aplicados ao audiovisual introduziram novas orientações para pesquisa da linguagem cinematográfica. Normalmente caracterizadas como tentativas de construção de modelos estruturantes, as análises semióticas do cinema priorizaram a sistematização dos processos de articulação dos códigos de naturezas distintas que possibilitam a produção de sentidos¹⁰.

Schiffer (2000) sustenta que, ao considerar a existência de vários objetos de análise semiótica (do texto escrito à imagem, ou mesmo fenômenos cotidianos), os teóricos, com frequência, recorreram à construção de sistemas de signos¹¹, necessariamente reduzíveis a códigos e aplicáveis a todas as etapas das mensagens. Assim, para o autor:

¹⁰ Bevidas (2006, p. 19) afirma que, sob tal orientação, as pesquisas enfrentaram dificuldades consideráveis, sobretudo no tocante à carência de metodologia segura para formulações teóricas com base na linguística, uma vez que “não parecia satisfatória uma transposição pura e simples de suas descobertas para a análise de uma linguagem predominantemente visual”.

¹¹ SCHIFFER se refere à palavra “signo” indiscriminadamente, não sem razão, porém, uma vez que se filia a Eco (1981, p. 11-51), o qual identifica vinte acepções diferentes, e sobre o que pondera: “As definições de ‘signo’ que circulam nos manuais de semiótica corrente são diversas, mas não contraditórias e são muitas vezes complementares”.

(...) a apreensão desses sistemas de signos impõe, de chofre, considerar tais códigos como estruturas; estruturas, posto que seguem o movimento mesmo da inteligência, fatalmente sempre mais vastas e, paralelamente, conduzidas a uma também inevitável regressão em direção à matriz original da comunicação. Daí a existência (...) de um 'código dos códigos' que deve encarnar, como uma espécie de 'super-regra', ou melhor, um 'metacódigo', a instância natural que condiciona toda cultura (SCHIFFER, 2000, p. 133-134).

Dessa maneira, à medida que ocorreu o desenvolvimento do arcabouço teórico das principais correntes da semiótica, os autores passaram a investigar fundamentos dos processos de comunicação. Conseqüentemente, houve maior interesse na organização de regras aplicadas a vários campos (da escrita ao audiovisual), na perspectiva de organizar estruturas que conduzem à matriz original da comunicação.

Canclini (2008, p. 163) afirma a importância dos meios de comunicação de massa para proporcionar mudanças nos processos culturais das sociedades contemporâneas. Para o autor, "o rádio e o cinema contribuíram, na primeira metade deste século, com a organização dos relatos da identidade e do sentido de cidadania nas sociedades nacionais [...] os hábitos e gostos comuns, os modos de falar e se vestir que diferenciavam uns povos dos outros".

Com a expansão dos meios de comunicação massiva, a semiótica ampliou seu campo de estudos e novos problemas foram formulados¹². As pesquisas sobre os diferentes sistemas de códigos não mais se limitam a investigar funções desempenhadas pelos signos verbais e passam também a incluir elementos não-verbais, o audiovisual e demais suportes de comunicação.

Por sua vez, Bystrina *apud* Baitello Jr. (1999, p. 54) considera que a cultura, ou segunda realidade humana, somente se torna possível, pois "seres humanos se comunicam e têm competências para viver em um mundo que pode existir no plano simbólico, ou da abstração, em uma segunda realidade". Desse modo, enquanto a primeira realidade corresponderia à realidade natural, a segunda seria construída culturalmente pelo homem e sistematizada através da língua, textos, códigos e articulações simbólicas.

¹² Santaella (2004, p. 79) argumenta que, a partir dos anos 60 do século XX, a expansão dos estudos semióticos possibilitou a ampliação das análises literárias, ainda sob influência do Estruturalismo. Para a autora, "do discurso verbal, a semiótica expandiu-se para outros sistemas de signos, como pintura, cinema, comunicação de massa, moda, culinária etc".

O princípio teórico caracterizado acima foi adotado pela maioria dos pesquisadores filiados à Semiótica da Cultura¹³. Tais estudiosos consideram, como elementos da primeira realidade, fatores ligados à organização fundamental da vida, tais como a estrutura biológica e a predisposição ao convívio social. Por sua vez, a segunda realidade, codificada através dos sistemas de códigos provenientes do imaginário e da produção criativa seria objeto dos estudos semióticos.

Com a mudança no caráter da pesquisa semiótica houve a passagem para uma nova perspectiva orientada em torno de noções que não se limitam apenas ao Estruturalismo. A proposta da Semiótica da Cultura começa a ser esboçada com a investigação da multiplicidade de fenômenos culturais (arquitetura, música, cinema e artes em geral), produzidos pelo homem e postos em circulação pela comunicação de massa.

A corrente semiótica conhecida como Escola de Tártu-Moscou¹⁴ forneceu grandes contribuições à Semiótica da Cultura. Os teóricos preocuparam-se em investigar (principalmente através do estudo da *Semiosfera*, conceito desenvolvido por Yuri Lótman) o universo semiótico composto de diferentes textos e linguagens culturais inter-relacionados¹⁵.

Com isso, foi possível propor uma metodologia que compreendesse além da codificação gráfico-visual do alfabeto verbal, outros sistemas culturais. Considerou-se, portanto, que a cultura se realiza através de sistemas sígnicos de naturezas diferentes, tais como o gestual, o visual, o sonoro, o arquitetônico, dentre outros.

A Escola de Tártu-Moscou ampliou o escopo de investigação da semiótica, ao considerá-la um instrumento de análise de aspectos sociais, filosóficos e tecnológicos que influenciam os processos de produção sígnica de determinada cultura. Não obstante, outros teóricos vislumbraram possibilidades de aplicação dos

¹³ Greimas (2011, p. 109) afirma que “do ponto de vista semiótico, o conceito de cultura pode ser considerado coextensivo ao de universo semântico, relativo a uma comunidade sociossemioticamente dada”. Nesse sentido, segundo o autor, o projeto de uma semiótica da cultura leva em consideração tratar o universo semântico (e seus componentes, língua e mundo natural) como uma semiótica-objeto, para construção de uma metasemiótica a qual possamos denominar “cultura”.

¹⁴ De origem russa, a Escola de verão sobre sistemas modelizantes de segundo grau, mais conhecida como Escola de Tártu-Moscou, reuniu pesquisas apresentadas como *Semiótica da Cultura*. Os debates eram realizados em seminários de verão nas universidades de Moscou, Leningrado (atual São Petesburgo) e Tártu, na República da Estônia. Entre os grandes nomes da Escola estão V. V. Ivánov, A. M. Piatigórski, V. N. Topórov, B. A. Uspiênski e o principal deles, Y. M. Lótman.

¹⁵ Na visão de Keske (2006, p. 8), o desenvolvimento do conceito de Semiosfera representou “o estudo das relações entre os diversos sistemas de signos compartilhados e/ou em permanente interação, que coabitam a multiplicidade dos espaços culturais”.

princípios da semiótica em diferentes códigos culturais, enriquecendo ainda mais os estudos sobre as possibilidades de codificação de materiais da cultura.

No contexto de abertura temática, as pesquisas de Umberto Eco podem ser incluídas no rol de trabalhos que buscam teorizar o estudo dos signos no âmbito dos fenômenos culturais. Eco (1981, p. 5) argumenta que “a semiótica ainda não pode ser considerada uma disciplina, apenas um campo de pesquisas, visto que se apresenta epistemologicamente desordenada”. O autor propõe um modelo de pesquisa no qual a semiótica se caracteriza como uma espécie de lógica da cultura.

O autor retoma o debate que opõe natureza e cultura e sugere demonstrar que todo ato de comunicação (independente do meio utilizado) caracteriza-se pela presença de esquemas interpretativos, social e historicamente determinados. Nessa conjuntura, o teórico defende uma semântica dos procedimentos de sentido e dos regimes textuais como pressuposto para relacionar as esferas da semiótica e da estética.

Eco (2005, p. 40) afirma que as obras de arte proporcionam ambiguidade e auto-reflexividade como características marcantes, pois são “passíveis de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade”. A ambiguidade da mensagem estética provoca abertura para a iniciativa do leitor/espectador, que complementa o sentido das obras, atualizando-as segundo seu repertório de conteúdos.

A percepção do fenômeno estético que toma o conteúdo semiótico da obra como princípio auxiliar de interpretação deve, portanto, considerar os limites teórico-metodológicos da estética e da semiótica, bem como as possibilidades de interlocução entre as disciplinas. Eco (2003, p. 60) aponta a necessidade de empreender a busca pela dialética entre experiência da interpretação e formalização estrutural da mensagem estética, “[...] pois, de outro modo não haveria comunicação, mas pura estimulação ocasional de respostas aleatórias”.

Lopes (2010, p. 8) considera que a semiótica em Umberto Eco se caracteriza pela possibilidade de significação social, pois, “a aceitabilidade de uma mensagem depende de sua relevância dentro de uma enciclopédia cultural compartilhada pelos indivíduos de uma sociedade”.

Nesse sentido, o semiólogo italiano questiona a procura incessante dos semióticos por estruturas de valor ontológico¹⁶, ao argumentar que toda pesquisa que pretenda se consolidar exclusivamente como estrutural está destinada ao fracasso. A busca pelo “código dos códigos” levaria à origem de toda estrutura possível, necessariamente não estruturada, denominada “estrutura ausente”.

Eco prefere substituir o caráter ontológico do Estruturalismo pela ideia de “estruturalismo operacional”, que não ignora a necessidade de sistematização dos signos¹⁷, porém, segundo Kirchof (2003, p. 185), tal organização não mais se constrói mediante a “arbitrariedade da busca pelos universais da linguagem”.

A oposição do semiólogo ao realismo ontológico fica evidenciada pela definição de semiótica proposta na obra *Tratado Geral de semiótica* (1975):

A semiótica tem muito a ver com o que quer que possa ser ASSUMIDO como signo. É signo tudo quanto possa ser assumido com um substituto significante de outra coisa qualquer. Essa coisa qualquer não precisa necessariamente existir, nem subsistir no momento em que o signo ocupa seu lugar. Nesse sentido, a semiótica é, em princípio, a *disciplina que estuda tudo que possa ser usado para mentir* (ECO, 1980, p. 4).

Tal definição sugere que Eco busca compreender os mecanismos que estruturam simbolicamente a realidade. Também denota a influência da crítica ao Estruturalismo na sua teoria semiótica, voltada para a investigação do funcionamento dos sistemas de signos a partir de um programa de pesquisa que compreende processos de comunicação como fenômenos culturais.

Desse modo, segundo Nöth (1999), é possível estudar os fenômenos culturais a partir da análise dos componentes de seus códigos expressivos, porém tal prerrogativa não seria exclusiva da semiótica:

(...) as entidades culturais podem também ser consideradas de pontos de vista não-semióticos, uma vez que um carro pode ser um signo indicando *status* social, ou, se for tomado em um nível físico ou mecânico, pode significar simplesmente um carro, e, portanto, desprovido de função comunicativa; níveis que não são do interesse semiótico (NÖTH, 1999, p.169).

¹⁶ Picado (2006, p. 148) sustenta que o questionamento de Eco nasceu “da crítica que ele oferece às concepções estruturalistas de Levi-Strauss sobre a necessária redutibilidade de todo fenômeno de sentido aos princípios da *dupla articulação*, que caracterizam a estrutura de funcionamento das línguas naturais”.

¹⁷ Eco (2003, p. 60) justifica tal argumento, aparentemente controverso, a partir da admissão de um processo dialético inevitável entre a interpretação e a existência de uma estrutura subjacente, “pois de outro modo não haveria comunicação, mas pura estimulação ocasional de respostas aleatórias”.

O juízo semiótico se traduz em proposição analítica e recorre às marcas semânticas delimitadas por um código preestabelecido. Muito embora se abstenham quanto à abordagem de outras áreas de interesse dos semióticos no final do século XX – semiótica biológica e evolutiva, semiótica do inconsciente e semiótica da natureza—as análises de Umberto Eco possibilitam a ampliação do escopo teórico dos estudos semióticos.

O interesse do pensador pelos fenômenos da significação o levou, no final da década de 1960, a intensificar estudos sobre semiótica em obras como *A estrutura ausente* (1968), *As formas do conteúdo* (1971) e *Tratado geral de semiótica*. Entretanto, Eco (2002, p. XII) afirma que tais obras privilegiavam notadamente a “procura pelos fundamentos semióticos daquela experiência de ‘abertura’, a que nos referimos em *Obra aberta*, mas cujas regras não tínhamos fornecido”.

Assim, o desenvolvimento da temática da abertura¹⁸ sublinhada em *Obra Aberta* (1962) representou mudança na perspectiva teórica da semiótica econiana, definida pelo autor nos termos que seguem:

Trinta anos atrás [...] eu me preocupava em definir uma espécie de oscilação ou de equilíbrio instável entre iniciativa do intérprete e fidelidade à obra. No correr desses trinta anos, a balança pendeu excessivamente para o lado da iniciativa do intérprete. O problema agora não é fazê-la pender para o lado oposto e, sim, sublinhar uma vez mais a ineliminabilidade da oscilação (ECO, 2002, p. XXII).

Com a nova orientação de pesquisa, exposta na obra *Lector in fabula*, o semiólogo iniciou o percurso de estudos sobre a dinâmica textual e papel do intérprete, aproximando-se mais da pragmática e do pensamento de Charles Sanders Peirce. Não obstante, é importante destacar que, segundo Kirchof (2003, p. 174), Eco flerta brevemente com o Estruturalismo saussureano, relido por Hjelmslev¹⁹, no tocante à existência de “dois *planos semióticos autônomos*, o plano do significante (redefinido por Louis Hjelmslev como expressão) e o plano do conteúdo (redefinido como conteúdo)”.

Peirce descreve três elementos fundamentais da semiose²⁰: o interpretante, o signo ou (*representâmen*) e o objeto. A partir da leitura de Peirce, Eco (1980, p. 58.)

¹⁸ Em *Obra Aberta*, Eco reúne uma coleção de ensaios nos quais analisa a ambiguidade da mensagem estética e sua abertura para a iniciativa do leitor, capaz de complementar seu sentido.

¹⁹ Hjelmslev desenvolve tais conceitos na obra *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (1943)

²⁰ Peirce (1994, p. 411), conceitua semiose como uma atividade evolutiva no processo de significação, “uma ação ou influência que é ou implica uma cooperação de três sujeitos, como um

compreende o primeiro como “aquilo que assegura a validade do signo na ausência do intérprete”, o segundo como “tudo que leva a outra coisa (seu interpretante)”. Por sua vez, o objeto é entendido como “representação daquilo que a primeira representação é o interpretante” (para o semiólogo italiano, instância final que produz um *hábito* ou *interpretante final*).

Desse modo, para justificar a função semiótica sem a presença da ideia de referente, Eco se apropria do conceito de “interpretante” de Peirce. Portanto, a relação efetiva de substituição entre objeto e signo é modificada para um processo de triangulação, definido por Peirce da seguinte forma:

Aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se para alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa seu objeto não em todos os seus aspectos, mas como referência a um tipo de ideia que eu, por vezes denominei fundamento do *representâmen* (PEIRCE, 2003, p. 46)

Nessa conjuntura, o processo de semiose ocorre como contínua produção de sentido que depende de futura determinação, visto que cada signo interpreta outro signo, tornando-se uma construção metassemiótica²¹. Assim, para Eco:

(...) para estabelecer o significado de um significante (...) é necessário nomear o primeiro significante por meio de outro significante que pode ser interpretado por outro significante, e assim sucessivamente. Temos, destarte, um processo de SEMIOSE ILIMITADA (...) única garantia de um sistema semiótico capaz de explicar-se a si próprio, sem seus próprios termos. A soma das várias linguagens seria um sistema autoexplicativo, ou um sistema que se explica por sucessivos sistemas de convenções a se esclarecerem entre si (ECO, 1980, p. 58).

Umberto Eco incorpora a teoria de Peirce à nova orientação epistemológica de suas pesquisas. Para tanto, mantém o conceito de semiose ilimitada, como um

signo, seu objeto e seu interpretante, sem que esta influência trilateralmente relativa não possa ser resolvida de modo algum dentro de uma ação entre pares”. (No original: “*an action, or influence, which is, or involves, a cooperation of three subjects, such as a sign, its object, and its interpretant, this tri-relative influence not being in any way resolvable into actions between pairs.*”)

²¹ Segundo Greimas (2011, p. 310), Hjelmslev diferencia as “semióticas conotativas, não científicas” (semiologias) das “metassemióticas, que são semióticas científicas” (lógica, matemática, linguística, etc). Enquanto na semiótica conotativa o plano de expressão é uma semiótica; na metassemiótica, o plano de conteúdo o é.

processo virtualmente infinito. A noção de interpretante, no âmbito da experiência da “abertura”, segundo Nöth (1999, p.170) possibilitou “pensar a relação entre significante e significado de modo radicalmente convencional de tal maneira que somente o que é cultural interessa para a semiótica de Eco”.

Considerando o que se expôs, esta pesquisa se estruturou no âmbito dos pressupostos conceituais da teoria semiótica desenvolvida por Umberto Eco. Acreditamos que tal direcionamento é pertinente à análise da estrutura do contraponto, a partir do qual é permitido investigar ocorrência de dualidade na personagem heroica de José Sarney em *Maranhão 66*.

Eco (2003, p. 139) pondera que “o código fílmico não é o código cinematográfico”. Assim, é possível afirmar que diversas propostas de estudo do cinema podem ser desenvolvidas a partir de aportes teóricos que não exclusivos da teoria cinematográfica: “uma semiologia do cinema [...] estuda-lhe as possibilidades de transcrição icônica, [...] influi nos códigos cinésicos existentes, modificando-os”.

Consideramos a possibilidade de uma *sintaxe cinésica*²² que, conforme Eco (2003, p. 139), evidencia “a existência de grandes unidades sintagmáticas codificáveis”. Logo, a abordagem semiótica proposta permitirá investigar os processos de cooperação interpretativa que podem ocorrer mediante regras de atualização do conteúdo potencial do código fílmico.

Na seção seguinte, explicitaremos a abordagem estética adotada por esta pesquisa. A delimitação do campo de análise levará em conta as possibilidades de interlocução entre a experiência estética e a codificação semiótica, convenientes na investigação da dualidade na personagem heroica de José Sarney em *Maranhão 66*.

2.2 Abordagem estética

A partir do século XX, são recorrentes as divergências entre teorias estéticas que discutem tipos de representação que levam ao prazer, fruição ou conhecimento estético. Parte dos pesquisadores ainda compreende como “estético” exclusivamente o conhecimento filosófico da arte e do belo (sistemizado pela disciplina Estética). Suas análises objetivam fundamentar a estética sob o prisma dos estudos das obras de arte e efeitos ocasionados pela percepção do belo.

²² Eco (2003, p. 143) alerta sobre a existência de uma semiologia da língua da ação, denominada *Cinésica*, que busca “codificar os gestos humanos como unidades de significados organizáveis em sistemas”.

Tatarkiewicz (1997) sugere que a importância do belo e da beleza na estética se tornou objeto de discussão dos teóricos desde o século XIX:

Nos grandes sistemas filosóficos da primeira metade do século XIX, a beleza foi o principal conceito da estética, porém, isto não se manteve por muito tempo. Na segunda metade do século, a experiência estética veio a dominar a estética muito mais do que o fizera o Iluminismo²³ (TATARKIEWICZ, 1997, p. 362, tradução nossa).

Nesse sentido, os teóricos que investigam a experiência estética têm efetuado constantes revisões conceituais, no esforço de sistematizar os conteúdos. Entretanto, frequentemente, as teorias que pretendem afirmar a artisticidade das obras, como fator predominante nas análises, se chocam com aquelas que propugnam a ampliação do campo de investigação da estética, incorporando no objeto de estudo conteúdos simbólicos não apenas afeitos ao domínio da arte.

Tal disposição encontrou obstáculos nos meios da crítica e da filosofia da arte. Abbagnano (2007) destaca que alguns teóricos, sobretudo aqueles de tradição germânica, como Uitz e Dessoir²⁴ reforçaram o argumento de que a Estética (*Ästhetik*) se refere somente à ciência do belo. Para o filósofo, tal ciência seria erigida em oposição à ciência geral da arte (*Kunstwissenschaft*), definida *a priori* tal como segue:

Essa ciência deveria ter como objeto a arte em seus aspectos técnicos, psicológicos, morais e sociais, cabendo à Estética a consideração do belo, que para ela é tradicional e insuficiente para explicar todos os fenômenos artísticos, porquanto a arte dos primitivos, p. ex., e grande parte da arte moderna parecem fugir à categoria do belo (ABBAGNANO, 2007, p. 367).

No entanto, o próprio Abbagnano (2007, p. 367) condena tal assertiva, pois reconhece que a ideia de belo compreende “qualquer obra de arte bem realizada, ainda que represente coisas ou pessoas que, por si mesmas, não poderiam ser chamadas de ‘belas’ com base nos cânones”. Uma vez que no próprio domínio da

²³ No original: “En los grandes sistemas filosoficos de la primera mitad del siglo XIX, la belleza fue el principal concepto de la estética, pero esto no duró mucho. Em la segunda mitad del siglo, la experiencia estética llegó a dominar la estética mucho más de lo que hiciera durante la Ilustración.”

²⁴ Ver E. UTITZ, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, 2 vols., Stuttgart, 1914 e 1920; M. DESSOIR, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1923.

estética são discutidos problemas reivindicados pela ciência da arte, não se justificaria a exclusividade do domínio desta sobre tais temas.

Na atualidade, ocorre divisão entre correntes teóricas que discutem o conceito de estética. Para algumas, a esteticidade pode ser compreendida no âmbito de uma hermenêutica, “imparcial”, permeada pela lógica e racionalidade acessíveis a indivíduos privilegiados, capazes de reconhecer a mensagem estética.

Em contrapartida, existem aqueles para os quais a percepção estética está ligada a toda forma de intuição, imaginação e sensibilidade suscitada pelos objetos estéticos. Nesse caso, considera-se a relatividade da percepção estética que atualiza e interpreta o sentido das obras. A preocupação passa a de se formular um método capaz de abordar as obras relacionando-as com as especificidades do contexto histórico de produção e a dinâmica simbólica dos códigos estéticos.

Kirchof (2003) argumenta que tal divisão teórica é reflexo da dicotomia na tradição histórica (sobre a qual Baumgarten já se referia), entre conhecimento sensível e ilusório, ligado à imaginação e percepção e conhecimento lógico e conceitual, associado ao intelecto. Para o autor:

Esse dualismo é muito anterior ao século XVIII, estando presente já nas discussões realizadas pelos filósofos da Antiguidade. Platão, por exemplo, em vários de seus diálogos, estabelece uma dicotomia entre o conhecimento perceptivo e o conhecimento verdadeiro. Em Protágoras, entre outros, o filósofo afirma que a essência do conhecimento está na rememoração e que a dificuldade para sua obtenção se dá devido ao apego à aparência, mais ligada à realidade sensível (KIRCHOF, 2003, p. 223).

As descobertas mais recentes da psicologia sobre a percepção assinalam que todo conhecimento proveniente dos sentidos é influenciado pelas faculdades abstratas. Desse modo, a percepção não pode ser tomada como sensação bruta, uma vez que se estrutura a partir do objeto concreto. Nesta pesquisa investigamos as possibilidades de aproximação entre a percepção estética e a estruturação simbólica no nível da semiótica.

Eco (1980, p. 21) assume que os estímulos sensíveis produzidos pela percepção estética ainda não caracterizam a fase de cognição semiótica. Vimos no tópico anterior que o pensador italiano estrutura seu modelo de pesquisa semiótica como lógica da cultura, de modo a considerar que “a cultura, em sua complexidade, pode ser entendida melhor se for abordada de um ponto de vista semiótico”.

Reforçaremos, com isso, a hipótese de que todos os fenômenos culturais podem ser objetos da semiótica, desde que sejam passíveis de codificação. No rol de fenômenos culturais, incluímos também aqueles capazes de produzir experiência estética, visto que ocorre a ação de uma semântica estrutural que caracteriza o domínio da semiótica.

Ainda que aponte dificuldades na aplicação das categorias semióticas ao nível da percepção, Eco não excluiu a eventual ocorrência de tal cenário. Embora tenha se referido no *Tratado* a tais fenômenos de interpretação que permanecem no “limiar interior da semiótica”, de difícil categorização, Eco (1998) reforça o argumento de que pode ocorrer semiose nos processos perceptivos:

Percebemos porque construímos tipos cognitivos, certamente cheios de cultura e convenção, mas que, entretanto, dependem em grande parte de determinações do campo estimulante. Para compreender um signo como tal, devemos antes ativar processos perceptivos, isto é, devemos perceber substâncias como formas da expressão (ECO, 1998, p. 320).

Nesse ponto, Kirchof (2003, p. 233) ponderou que a percepção estética na teoria econiana caracteriza-se a partir de uma semântica cognitiva, na qual “estão em jogo três instâncias, o emissor, a mensagem e o receptor”. Desse modo, no âmbito da teoria culturalista desenvolvida por Eco, todo conhecimento teria início no nível semiótico, inclusive aquele derivado das faculdades perceptivas, como no caso do conhecimento estético.

Assim, é possível afirmar que Umberto Eco, sobretudo a partir da obra *Lector in fabula* (1979), aproximou suas ideias estéticas da pragmática. A estética, por sua vez, passou a ser, segundo Eco (2004, p. 3), “redimensionada para uma história das teorias da interpretação ou do efeito que a obra provoca no destinatário”. Por seu turno, a percepção estética se vinculou ao papel da mensagem e os modos de interpretação do receptor.

Nesta pesquisa, tentaremos vislumbrar a possibilidade de compreensão da percepção estética à luz das ideias de Umberto Eco. Com a publicação de *A estrutura ausente*, o autor iniciou as investigações sobre o tratamento semiótico para questões estéticas. A partir do *Tratado geral de semiótica*, o pensador italiano aprofundou a definição de texto estético como aquele que assume as propriedades de uma língua.

Kirchof (2003) alerta para o fato de que, em sentido amplo, não é prudente falar na construção de uma teoria estética no pensamento de Umberto Eco. Desse modo, o autor salienta que:

Encontram-se ideias sobre questões estéticas em praticamente toda a sua obra, mas em nenhum momento, Eco chega a produzir um sistema estético amplo e unificado, análogo, por exemplo, ao sistema semiótico que fornece em *Estrutura ausente* ou no *Tratado*, ou mesmo ao sistema estético de seu mestre, Luigi Pareyson (KIRCHOF, 2003, p. 147).

Tal constatação é feita pelo autor, levando em consideração que, ao longo de sua trajetória intelectual, a multiplicidade de interesses que permeou a obra de Eco o levou a priorizar a teorização semiótica, subordinando as temáticas abordadas ao estudo geral dos signos. Outrossim, ECO apud KIRCHOF (2003, p. 153) não nega que, em sua fase “pré-semiótica”²⁵, compreende “‘estética’ como o estudo do belo e da arte, e o seu projeto inicial de uma historiografia da estética medieval foi concebido a partir dessa noção”.

Em *Lector in fabula*, o semiólogo tenta estabelecer como ocorre a interpretação de qualquer texto (escrito ou não), através do estudo dos processos de cooperação interpretativa. Com isso, busca caracterizar a relação entre receptor e mensagem (influenciada pelo contexto da enunciação) a partir do desenvolvimento das regras de comunicação que, aplicadas aos sistemas cognitivos do destinatário, formam uma enciclopédia.

De início, Eco (2002, p.10) tenta assinalar a diferença entre contexto e co-texto²⁶ para denotar que no processo de semiose ilimitada “o semema deve aparecer como um texto virtual e um texto não é senão a expansão de um semema”. Santos (2007, p. 106) afirma que Eco compreende a noção de abertura do signo na semiose ilimitada como dependente “de futura determinação, uma vez que, para Peirce, a marcha do signo, por meio de uma série ilimitada de representações, deve ser concebida como tendo um objeto absoluto como seu limite”.

²⁵ O autor se refere ao que classifica como “primeira fase” da obra ecoiana, na qual se destacam os estudos acadêmicos sobre estética no período medieval. São desta fase as obras *Il problema estetico in San Tommaso* (1956), *Sviluppo dell'estetica medievale* (1959) e *La definizione dell'arte* (1968).

²⁶ Cf. Eco (2002, p. 4), o contexto “pode ser definido como a possibilidade abstrata, registrada pelo código, de um determinado termo aparecer em conexão com outros termos pertencentes ao mesmo sistema semiótico”, enquanto o co-texto ocorre “quando o termo concretamente co-ocorre com outros termos, isto é, quando a seleção contextual se atualiza”.

Enquanto Roland Barthes promove a explicação do prazer que o texto proporciona²⁷, Eco aprofunda a análise no sentido de compreender os mecanismos que compõem a relação autor-leitor na decodificação do texto. Desde a publicação de *Obra aberta*, o semiólogo buscou problematizar a ideia de texto como “organismo”, cuja fruição é regulada a partir da abertura para a interpretação do leitor.

Eco aprofunda a discussão já iniciada em *Obra aberta* sobre o papel do destinatário na atualização e interpretação de textos. No prefácio de *Lector in fabula*, reconhece a influência que o encontro com o Formalismo e a Linguística Textual teve no desenvolvimento de sua teoria semiótica do texto:

Conquanto manejasse conceitos semânticos e informacionais unidos a procedimentos fenomenológicos; conquanto me sentisse estimulado pela teoria da interpretação que me vinha da Estética, de Luigi Pareyson, não dispunha de instrumentos suficientes para analisar teoricamente uma estratégia textual. Logo após os descobri, e foram eles: os produtos do formalismo russo, a linguística estrutural, as propostas semióticas de Jakobson e de outros – e as edições sucessivas de *Obra aberta* contém vestígios dessas descobertas (ECO, 2002, X)²⁸.

Eco afirma que todo texto demanda a participação do destinatário (*operatore*) para ser atualizado quanto à “relação expressão-código” que o fundamenta e, sobretudo, para preencher os “vazios” ou “espaços em branco” que possui. Ele caracteriza a língua como um sistema complexo dotado de “uma série de regras sintáticas preexistentes”. Tais regras exigem do leitor competência de leitura para decodificação da mensagem, caso contrário, o enunciado seria apenas puro *flatus vocis* (palavras esvaziadas de significado).

Entretanto, para construção do sentido interpretativo da mensagem não basta apenas ao receptor recorrer à competência linguística, pois o texto, em razão de sua complexidade, permite infinidade de interpretação e implicação (*entailment*), tendo

²⁷ Na obra *O prazer do texto* (1973), Roland Barthes considera o texto como objeto de prazer. Para o autor, o texto de prazer é “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura” (BARTHES, 2002, p. 21-22).

²⁸ No original: “Per quanto maneggiassi concetti semantici e informativi, uniti a procedimenti fenomenologici, per quanto mi trovassi stimolato dalla teoria dall’interpretazione che mi perveniva dall’Estetica di Luigi Pareyson, non avevo strumenti sufficienti per analizzare teoricamente una strategia testuale. Li scoprii immediatamente dopo, e furono i portati del formalismo russo, la linguística strutturale, le proposte semiotiche di Jakobson, Barthes e altri – e di queste scoperte le edizioni successive di *Opera aperta* recano tracce” (ECO, 1983, p. 5).

em vista ser entremeado pelo não-dito (*non-detto*). Nesse sentido, para Eco, o não-dito representa o que deve ser atualizado:

“Não-dito” significa não manifestado em superfície, a nível de expressão: mas é justamente este não-dito que tem de ser atualizado a nível de atualização do conteúdo. E para este propósito um texto, de uma forma ainda mais decisiva do que qualquer outra mensagem, requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor (ECO, 2002, p. 36)²⁹.

Quando Umberto Eco fala nos “espaços em branco” que o texto possui, os quais podem ser compreendidos como “interstícios” a serem preenchidos pelo leitor³⁰, o semiólogo se refere não a uma característica natural do texto, e sim, a uma estratégia adotada pelo autor, que prevê tais espaços, a partir dos quais o leitor exercerá a função de co-participante do texto. Eco compreende o texto como um “mecanismo preguiçoso” (*meccanismo pigro*) que requer atualização e cooperação do leitor para que funcione. Assim:

Para explicar o processo de cooperação interpretativa postulada por Eco, o filósofo italiano cria as figuras de autor-modelo e do leitor-modelo, que seriam estratégias interpretativas que surgem como polaridades internas à obra: uma interpretação bem sucedida se dá “entre duas estratégias discursivas e não entre dois sujeitos individuais” (LOPES, 2010, p.10).

Eco reconhece a importância do contexto para a análise da estruturação narrativa. É necessário relacionar o texto fílmico às suas circunstâncias referenciais, efetuando sua diegese. No modelo semiótico-textual proposto pelo autor, esse termo se refere às atualizações e hipercodificações armazenadas no repertório do leitor/espectador, a partir da participação deste no processo gerativo de sentido do texto fílmico.

O autor se apoia no conceito de diegese para sustentar que a cooperação interpretativa do leitor/espectador é indispensável para preencher os vazios, brancos, elipses de uma história contada. Eco atenta para a exigência de um leitor-

²⁹ No original: “Non-detto” significa non manifestato in superficie, a livello de espressione: ma è appunto questo non-detto che deve venir attualizzato a livello di attualizzazione del contenuto. E a questo proposito un testo, più decisamente che ogni altro messaggio, richiede movimenti cooperativi attivi e consciendi da parte del lettore. (ECO, 1983, p. 51)

³⁰ No original, Eco define o sentido de autor e leitor do texto: “parleremo d'ora in poi, anziché di destinatario, di 'lettore' – così come useremo indifferentemente Emittente e Autore per definire il produttore del testo” (ECO, 1983, p. 50).

modelo qualificado, que possa cooperar na atualização de um percurso interpretativo do texto, ao compreender a referência contextual e o papel da intertextualidade.

Tendo em vista a dificuldade apontada para empreender a análise textual fílmica de forma análoga à análise do texto escrito, Aumont (1995, p. 213) considera que, para converter o filme em texto, “é necessário, em primeiro lugar, introduzir-se na obra”. Outrossim, é preciso considerar a memorização como condição fundamental da percepção fílmica, cujo fluxo jamais depende do espectador em condições “normais” de projeção.

Para atender tais requisitos, Aumont (1995, p. 213) aponta duas estratégias complementares direcionar o problema: “a constituição de uma descrição detalhada e a parada na imagem”. A primeira estratégia, de ordem estrutural, permite a codificação e operacionalização dos elementos dispersos na narrativa, enquanto a segunda, de ordem material, suspende a continuidade do movimento gerando o simulacro, passível de interpretação textual. Nesse sentido, para o teórico francês:

Não basta ter visto o filme, é preciso revê-lo; também poder manipulá-lo, para selecionar seus fragmentos, operar comparações entre seqüências de imagens não imediatamente consecutivas, confrontar o último plano com o primeiro (AUMONT, 1995, p. 214).

Nesse caso, a narrativa refere-se ao ato de narrar e à situação contextual na qual tal ato ocorre. Na visão de Keske (2008, p. 152), tal como no texto literário, “temos a articulação do texto em si com seu contexto enunciativo, que fundamentalmente termina por revelar a história que está por trás do texto”.

Tal aspecto se aproxima do conceito de diegese proposto por Aumont. Com traços semelhantes ao sentido estabelecido por Eco, diegese se refere à atualização a partir da qual o espectador apreende do filme. Segundo Aumont (1995, p. 115): a partir de “suas falsas pistas, suas dilatações temporais, ou, ao contrário, seus desmoronamentos imaginários, com seus desmembramentos e lembramentos passageiros”.

Considerando que um texto ou filme se caracteriza como “tecido narrativo”, ao cooperar para a sua atualização o espectador-modelo (termo que tomaremos aqui analogamente ao leitor-modelo econiano) complementa-lhe potencialmente o sentido. A incompletude do filme requer a colaboração de um destinatário para correlacioná-lo a um determinado código.

O leitor-modelo idealizado por Umberto Eco é capaz de executar uma série de movimentos cooperativos. Atua como operador, desencadeando o processo de atualização do texto. No entanto, tal processo depende de um conjunto de procedimentos implícitos ao leitor, já previstos pelo autor-modelo, relacionados ao que Eco define globalmente como “competência enciclopédica”.

Eco (2002, p. 60) afirma que a competência enciclopédica pode ser compreendida como um “sistema de códigos e subcódigos fornecidos pela língua em que o texto foi escrito”. Desse modo, as encenações que permitem ao leitor efetuar seleções circunstanciais sobre os possíveis significados dos sememas em diferentes contextos são possíveis somente em razão da intertextualidade gerada pelo conhecimento enciclopédico. Assim, para o semiólogo:

Como veremos, as próprias “encenações” hipercodificadas constituem o resultado de circulação intertextual precedente. A sociedade só logra registrar uma informação enciclopédica na medida em que ela tiver sido fornecida por textos precedentes. Enciclopédia ou *thesaurus* são o destilado (sob forma de macroproposições) de outros textos (ECO, 2002, p. 11)³¹.

Nesse ponto, o autor reforça a necessidade de um leitor-modelo que possua conhecimento enciclopédico que permita a atualização do percurso interpretativo exigido pelo texto. Além do contexto, ao compreender a referência contextual e o papel da “intertextualidade”. O termo denota que todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto.

Segundo Keske (2008, p. 149), o termo “intertextualidade” foi creditado originalmente a Julia Kristeva³², a partir da tradição dos estudos estruturalistas russos, “especialmente os de Jakobson e, sobretudo, Bakhtin, que trabalharam com a ideia da interação entre estruturas inseridas em um campo social e histórico”.

O conceito de intertextualidade, na acepção de Kristeva (1978, p. 37), se refere também a “uma permutação de textos [...] no espaço de um texto, vários enunciados, tirados de outros textos, que se cruzam e se neutralizam”. O texto

³¹ No original: Come vedremo le stesse “sceneggiature” ipericodificare sono il risultato di circolazione intertestuale precedente. La società riesce a registrare una informazione enciclopedica solo in quanto essa è stata fornita da testi precedenti. Enciclopedia ou thesaurus sono il distillato (sotto forma di macroproposizioni) di altri testi (ECO, 1983, p. 24).

³² Ressalte-se na definição de Kristeva a confessa influência da noção de dialogicidade textual proposta por Mikhail Bakhtin.

expressa o tipo de construção narrativa que exige de seu leitor aquilo que Eco denomina de “competência intertextual”.

Segundo a autora, ao se codificarem em um universo de significação ambíguo e multi-interpretável, alguns textos somente podem ser plenamente explorados em sua riqueza pelo conceito de intertextualidade, que depende da capacidade do leitor em ativar suas inferências para possibilitar novas interpretações do texto.

A autora compreende a intertextualidade como a ação dos fatores que permitem a um texto “apropriar-se” de outros textos, visto que todo texto é um “inter-texto”, ou seja, um processo discursivo que se articula sobre um discurso previamente construído. Eco (2002) corrobora com a tese da aplicação do conceito de texto, do ponto de vista semiótico, não apenas para os textos literários ou verbais:

Mas o conceito semiótico de texto é mais amplo do que aquele meramente linguístico, e as propostas teóricas, que apresento, aspiram, com os oportunos ajustamentos, tornar-se aplicáveis também a textos não-literários e não-verbais. Permanece aberto, por isso, o problema da cooperação interpretativa, no cinema, no teatro (ECO, 2002, XIV).

Umberto Eco trata o autor-modelo e o leitor-modelo como estratégias textuais. Ao leitor modelo, cabe o papel de se remeter especificamente às condições das operações interpretativas para atualização do conteúdo potencial do texto. A partir das estratégias textuais, o leitor empírico organiza suas hipóteses interpretativas, no âmbito do modelo explicativo que contempla a relação entre a obra e o receptor.

Desse modo, nesta pesquisa optamos por aplicar o modelo interpretativo proposto pelo semiólogo italiano à investigação acerca das possibilidades de interpretação da dualidade na personagem heroica de José Sarney no documentário *Maranhão 66*. A seguir, discutiremos a caracterização da personagem heroica nas narrativas tradicionais e a mudança do seu caráter na contemporaneidade, a fim de estabelecer parâmetros para o processo interpretativo.

3 – ELEMENTOS PARA CARACTERIZAÇÃO DA PERSONAGEM HEROICA DE JOSÉ SARNEY EM *MARANHÃO 66*

No capítulo anterior foram expostas as bases teóricas da investigação sobre a dualidade na personagem heroica de José Sarney em *Maranhão 66*. Nas sessões seguintes, discutiremos os elementos que caracterizam a mudança no caráter das personagens heroicas nas narrativas contemporâneas, da literatura ao cinema.

Tal incursão teórica se justifica em razão de investigar as diversas aparências que tais personagens apresentaram, conforme o contexto histórico-cultural. Nesse sentido, a identificação de dualidade na personagem José Sarney dependerá da compreensão da mudança na interpretação da função do herói na contemporaneidade.

3.1 O *ethos* tradicional da personagem heroica

Tradicionalmente, narrativas nas quais ocorre presença da personagem heroica, esta é quase sempre caracterizada como indivíduo que congrega qualidades extraordinárias e até sobre-humanas, diferenciando-se de seus pares quanto aos dotes intelectuais, coragem ou disposição de caráter. Determinado a se submeter a provações, no intuito de salvaguardar os valores da comunidade que protege, o herói se submete a sacrifícios em prol de um objetivo comum e grandioso.

É possível identificar elementos que qualificam o herói tradicional e suas ações típicas a partir de seu amoldamento nas narrativas mitológicas ou nas ilustrações modernas, na literatura ou no cinema. Com isso, pretende-se situar historicamente o ideal de virtude heroica, que para Campbell (2011) pode ser compreendida a partir da representação um herói arquetípico:

Um herói lendário é normalmente o fundador de algo, o fundador de uma nova era, de uma nova religião, uma nova cidade, uma nova modalidade de vida. Para fundar algo novo, ele deve abandonar o velho e partir em busca da idéia-semente, a idéia germinal que tenha a potencialidade de fazer aflorar aquele algo novo. (CAMPBELL, 2011, p. 145)

Tal seria, portanto, a primeira característica do herói tradicional: ele é fundador de uma tradição, condutor de ações que culminarão com o estabelecimento de uma nova conjuntura sócio-política ou com a conformação de

uma nova ideologia, por exemplo. Portanto, desde as primeiras representações mitológicas, o herói sempre foi compreendido como um ser notável, dotado de características especiais que o elevam a um patamar sobre-humano.

Para Feijó (1995, p. 14), na mitologia grega, uma vez que os deuses possuíam características humanas, inclusive vícios, os heróis também herdavam “características divinas, com poderes especiais, embora fossem mortais”. Os heróis gregos manifestam a capacidade de humanização, visto que, apesar de executarem ações extraordinárias, movidas pelo destino glorioso que pretendem alcançar, também são vítimas dos dilemas da fragilidade humana.

Na mitologia grega, o herói é intermediário entre homens e deuses, adquirindo, portanto, um *status* semi-divino marcado pela ambiguidade. Ao mesmo tempo em que é movido pela complexa condição humana, transcende tal condição no momento em que manifesta habilidades, valores e virtudes que o homem comum não possui ou compreende.

Algumas características do herói grego serão reafirmadas na Idade Média. O ideal de heroísmo permanece associado a valores como bravura e intrepidez. Os heróis medievais não são necessariamente dotados de força física como os da Antiguidade, porém são jovens e belos; lutam pelo ideal de justiça, quase sempre a serviço de uma dama de cujo amor deve-se mostrar digno.

Heróis como Rei Arthur, Galaaz e Persival³³ são possuidores de virtudes como bravura e fé. Determinados e tementes a Deus, representam o paradigma da perfeição moral, uma vez que recebem a graça divina durante suas aventuras, tais como os que participam da Demanda do Santo Graal ou os cavaleiros das cruzadas.

Nas novelas de cavalaria que privilegiaram a narrativa de feitos extraordinários, o cavaleiro também ascendeu à posição de herói. Ao herdar traços componentes da poesia lírica, como valores associados ao amor cortês, o cavaleiro se tornou o herói protagonista das novelas de cavalaria.

O florescimento do romance como gênero literário ocorre paralelamente à formação das cortes europeias e a conseqüente reorganização do poder político e econômico no regime feudal. O crescimento da nobreza feudal, acompanhado pela debilidade do poder régio, influenciou na representação do cavaleiro nos romances:

³³ Personagens da novela medieval *A Demanda do Santo Graal* de Chrétien de Troyes que ilustram a figura do cavaleiro enquanto símbolo de virtude para a redenção bretã.

de mero coadjuvante, passa a ter maior destaque e, gradualmente, se torna protagonista nas narrativas.

Nesse cenário, o conteúdo dos romances de cavalaria passou a ser compreendido como receituário de condutas ideais, associadas à virtude do cavaleiro, principal herói alegórico das narrativas. A imagem heroica do cavaleiro é construída através das façanhas que é capaz de realizar, fixadas no imaginário com o auxílio das canções e dos textos que a literatura engendra.

O romance de cavalaria e seu herói evocam um passado ideal, de fundo mítico, com reflexos na poesia lírica do século XII, que retrata ações gloriosas de um nobre guerreiro detentor de uma virtude inigualável. Nesse sentido, Le Goff; Schmitt (2002):

O herói romanesco é um jovem cavaleiro que descobre a si mesmo (descoberta às vezes emblematizada pela revelação tardia de seu nome, por muito tempo ignorado), que compre seu destino, que se revela aos outros e encontra seu lugar na sociedade (...) O tipo de cavaleiro errante, inventado por Chrétien de Troyes e destinado a um belo futuro, materializa esse desejo (LE GOFF; SCHMITT 2002, p. 86).

Desse modo, o herói medieval é perseguidor de um destino glorioso e extraordinário; ao mesmo tempo em que é capaz de doçura no trato com uma donzela, age belicosamente em nome da fé e de Deus. Os heróis do período medieval adquirem função messiânica, pois, enquanto figurações do próprio Cristo atuam no sentido de salvar a corte, o reino e a própria humanidade.

A conduta do cavaleiro é chave para a compreensão do significado do herói medieval. Este personifica a busca por um ideal de comportamento que obedece a valores de ordem cristã e que não exclui a capacidade de se lançar em batalhas. Pelo contrário, a função messiânica se completa nas lutas em defesa da fé cristã, segundo um código de conduta estabelecido nos manuais disseminados em larga escala no período medieval³⁴.

Na Renascença, contudo, o homem de virtude não é somente aquele que detém tais valores, é também aquele que atinge o sucesso. O Renascimento resgatou os clássicos da literatura grega e romana (como Homero e Virgílio). Os

³⁴ É possível citar como exemplo de manual de comportamento do cavaleiro *O livro da Ordem da Cavalaria*, de Ramon Llull (escrito por volta de 1283).

valores do humanismo fundaram um novo tipo de herói, com base nas exigências de formação do homem letrado, bem como versado nas artes da guerra e do governo.

Não obstante, Maquiavel redimensionará a compreensão de valores como justiça e honestidade (típicas do herói antigo) e construirá seu próprio modelo heroico. Contudo, terminará por idealizar uma espécie anti-herói, personificado na imagem do príncipe que vislumbrará na *virtu* e na *fortuna* suas principais qualidades, responsáveis diretas pela manutenção do poder, principal finalidade a ser atingida.

Na literatura ocorre o resgate da épica como o mais nobre dos estilos literários, no desenvolvimento de “grandes temas, ideias e valores”. Soares (2004, p. 43) salienta que as narrativas evocaram feitos heroicos de povos ou homens que superam a dimensão do humano, num “som alto e sublimado e num estilo grandiloco e corrente, narram o percurso destes seres até atingirem a dimensão da supra-humanidade ou deo-humanidade”.

O poema épico *Os Lusíadas* pode ser citado como exemplo de tal conformação de estilo. O herói camoniano é representado pelo povo português, cuja glória é contada através dos grandes feitos no período histórico dos descobrimentos. As memórias evocadas no poema professam a esperança no futuro do país a ser conduzido por um ente extraordinário (o povo), que assume a condição de “redentor”, responsável por intervir no processo histórico.

Tal característica, segundo Soares (2004, p. 43) é típica do gênero épico daquele período. Para a autora, a epopeia heroica consiste em esforço sobre-humano, que tem como fim último a própria divindade. Desse modo, o caminho para as Índias representa o percurso para que o indivíduo se transforme em “herói de todos os heróis, aquele que tudo venceu em terra e tudo vence no mar; (...) e arrisca enfrentar o desconhecido para tudo superar no ambiente marítimo”.

Carlyle (1963, p. 9) reafirmará o vínculo entre heroísmo e mito na Era Vitoriana. O ensaísta e historiador britânico sustentará que os heróis são movidos por uma “ideia divina” responsável pela a “história daquilo que o homem tem realizado neste mundo”. Assim, independente das formas que assumam (reis, sacerdotes, guerreiros ou poetas), tais personagens são capazes de dominar os eventos históricos, tornando-se seus protagonistas e símbolos de todas as lutas e conquistas.

Posteriormente, Nietzsche se oporá à visão histórica de Carlyle, porém, na obra do filósofo alemão, a expressão do heroico alcançará maiores dimensões

através da alegoria do super-homem (*Übermensch*³⁵). No entanto, a imagem inspiradora do super-homem nietzscheano já fora esboçada por Jacob Burckhardt, ao caracterizar no Renascimento a ascensão de um tipo idealizado de governante extraordinário que surge na complexa política italiana³⁶.

Nietzsche idealizará o super-homem como o indivíduo que supera o dualismo bem *versus* mal e a “moral do escravo”, com auxílio de um impulso dionisíaco que o levará a criar suas próprias leis. Fundamentalmente, esse novo modelo de herói triunfa sobre as convenções morais e reafirma a vida através do “amor fati”, transformando-se em um ser que opera a “transvaloração” de todos os valores, afirmando sua própria vontade e seus instintos:

Em Nietzsche (2009, p. 18), Zaratustra anuncia o sentido do super-homem ligado à superação do último homem: “Eu vos ensino o Além-Homem. O homem é algo que deve ser superado”. Ao anunciar o *Além-Homem* como aquele que supera o problema trágico da humanidade, o niilismo que transforma o homem em rebanho, o filósofo clama por um indivíduo capaz de lidar com conflitos sem recorrer a Deus ou a uma moral pré-estabelecida.

Desse modo, o herói nietzscheano é caracterizado por intensa luta pela manutenção de sua própria essência, opondo-se ao Evangelho. O filósofo interpreta o texto sagrado como vetor de oposição às emoções que potencializam e elevam a energia do sentimento vital. Assim, o heroico gradativamente se afasta do humano e passa a forjar a imagem de um líder carismático que conduz o destino das massas.

Os exemplos citados conduzem à afirmação do *ethos* tradicional do herói, fundado na Antiguidade e que se modifica nos demais períodos históricos. Em todos os arcaísmos teóricos ou fabulas mitológicas, o modelo requer um indivíduo possuidor de habilidades extraordinárias, que funda uma nova tradição ou efetua o resgate ou a salvaguarda de tradições ameaçadas.

O arquétipo do herói tradicional também será reafirmado nas criações do cinema, ao longo do século XX, muitas vezes inspirado na literatura sobre o tema, em geral, influenciadas pela conformação mitológica que envolve o heroico. É possível citar como exemplo clássico de criação cinematográfica que observa tal

³⁵ O termo aparece nos escritos anteriores a 1883, quando são apresentados alguns indícios da compreensão de Nietzsche sobre um super-homem. A ideia é retomada no *Zaratustra*, onde efetua a clássica exposição do conceito, e nos escritos posteriores a 1886.

³⁶ O historiador aborda a temática na obra *A cultura do Renascimento na Itália (Die kultur der Renaissance em Italien: ein versuch)*, publicada pela primeira vez em 1860, na Basileia.

pressuposto o documentário *O triunfo da vontade* (*Der triumph des willens*, 1935), dirigido por Leni Riefenstahl.

O filme é um registro das festividades ocorridas durante o VI Congresso do Partido Nacional Socialista Alemão — NSDAP — realizado entre os dias 05 e 10 de setembro de 1934, na cidade alemã de Nuremberg. A obra é usualmente descrita como material previamente concebido para consolidar a imagem heroica de Adolf Hitler junto à população alemã.

O *Führer* reconhecia o enorme potencial oferecido pelas imagens – em especial o cinema – na veiculação de ideologias e na conquista das massas. O cinema alemão da década de 1930 esteve fortemente vinculado ao crescimento partidário e à escalada eleitoral do Nacional Socialismo na Alemanha. *O triunfo da vontade* faz parte do conjunto de produções cinematográficas que contribuíram para a construção e solidificação da imagem do regime nazista junto à população alemã³⁷.

O filme, herdeiro de temática já delineada em outras produções cinematográficas do Terceiro Reich³⁸, destacava a importância da juventude no crescimento do movimento nazista e exaltava ideias como fraternidade, companheirismo e o “espírito alemão”. Essas ideias marcariam os primeiros mártires do nazismo como o jovem hitlerista Herbert Norkus e o S. A. Horst Wessel, que sacrificaram suas próprias vidas pela Alemanha, pelo *Führer* e pelo Partido Nazista.

No documentário, Leni Riefenstahl deifica a imagem de Adolf Hitler como o salvador predestinado da nação alemã. A diretora utiliza elementos do messianismo e mitologia teutônica promovendo o reforço ao *ethos* heroico tradicional. Berardo e Rosenzweig (2008) consideram que a intervenção de Riefenstahl foi decisiva para compor a imagem heroica do *Führer*.

³⁷ Alguns filmes de propaganda política do Nacional Socialismo foram produzidos antes da ascensão de Hitler ao poder. Dessa época, destacam-se curtas-metragens eleitorais: *Parteitag der NSDAP in Nürnberg* (“O Congresso do NSDAP em Nuremberg”, 1927), *Hitlers Braune Soldaten Kommen* (“Os soldados marrons de Hitler chegam”, 1930), *Hitlerjugend in den Bergen* (“A juventude hitlerista nas montanhas”, 1932), *Triumphfahrt Hitlers durch Deutschland* (“Viagem triunfal de Hitler pela Alemanha”, 1932), *Hitler über Deutschland* (“Hitler sobre a Alemanha”, 1932) e *Deutschland erwacht!* (“Desperta, Alemanha!”, 1932). A partir da criação do Ministério do Reich para Esclarecimento Popular e Propaganda (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda), em 13 de março de 1933, o cinema passou a ser um dos gêneros culturais que recebeu maiores investimentos do regime nazista.

³⁸ Aqui, destacam-se produções tais como: *S.A.-Mann Brand* (“O S.A. Brand”, 1933), de Franz Seitz, *Hitlerjunge Quex* (“O jovem hitlerista Quex”, 1933), de Hans Steinhoff, e *Hans Westmar – Einer von Vielen* (“Hans Westmar – Um dentre muitos”, 1933), de Franz Wenzler.

Riefenstahl empreendeu o feito de traduzir em linguagem cinematográfica duas vertentes poderosas que se ocultavam por detrás da imagem do *Führer* e que eram muito eficazes junto ao público alemão. A primeira advinha da tradição cristã que, anseia pela chegada de um messias. A outra vertente provinha do herói da mitologia teutônica, *Siegfried*. Nada mais adequado do que aliar a imagem do *Führer* como a ressurreição do cavaleiro audaz que abate as forças do mal - o comunismo, o liberalismo, o expressionismo, o judaísmo - preservando para o futuro a integridade moral, ideológica e racial dos arianos (BERARDO e ROSENZWEIG, 2008, p. 04).

Os ideólogos do NSDAP se dedicaram a compor uma imagem do regime nazista que enfatizasse a superioridade da raça ariana sobre os demais povos europeus. Nas películas, as noções de “bem” e “mal” são ordenadas de modo a provocar violentas paixões no espectador. Planejado para se tornar o retrato definitivo do regime nazista e do seu líder, *O triunfo da vontade* foi objeto de uma das poucas intervenções diretas de Hitler na área. Ao convidar pessoalmente a cineasta para realizar a filmagem, o *Führer* encomendou algo “artístico” para documentar o congresso em Nuremberg³⁹.

É possível verificar que o modo como Riefenstahl denota a construção de uma espécie de fábula moral na qual a personagem principal é o herói que simboliza o bem triunfante sobre o mal. A diretora buscou traduzir referenciais simbólicos de duas matrizes mitológicas tradicionais junto ao público alemão: a chegada do Messias narrada pela tradição cristã e o mito teutônico de *Siegfried*. Em *O triunfo da vontade*, as tomadas em *contra-plongée*⁴⁰ de Riefenstahl demonstram a personificação da simetria corporal, ressaltando o vigor e a superioridade da raça ariana na imponência de Hitler em uma posição de superioridade e intangibilidade.

A seguir, será discutida a forma como é processada a mudança no *ethos* da personagem heroica na contemporaneidade, uma vez que se integra cada vez no universo do homem comum, mantendo, apesar disso, o cultivo de habilidades que a diferencia. Com isso, pretendemos investigar a perspectiva adotada por Glauber Rocha em *Maranhão 66* para caracterizar a personagem José Sarney, a fim de identificarmos dualidade na conformação de seu *ethos* heroico.

³⁹ O Congresso do Partido Nacional Socialista, de 1934, foi planejado para ser o mais suntuoso e gigantesco espetáculo que já houve na Alemanha. O planejamento arquitetural e logístico para atender mais de 700.000 visitantes na cidade medieval de Nuremberg levou à construção de uma vasta cidade de barracas. Os oficiais do partido planejaram uma série de eventos espetaculares que demonstrariam o poder e a união do partido sob a liderança de Adolf Hitler (RIBEIRO, 2004, p. 344).

⁴⁰ *Contra-plongée* ou *Contra-picado*: a câmara posicionada abaixo do objeto faz com que o espectador veja a cena de baixo para cima (abaixo do nível do olhar do personagem) (AUMONT E MARIE, 2003).

3.2 A mudança do ethos heroico nas narrativas contemporâneas

O herói tradicional até o advento da modernidade, mantém a “aura” de infalibilidade, em razão do cultivo de habilidades extraordinárias, associadas à função de salvaguardar os valores da comunidade. Nesse ponto, suas ações são movidas pelos desafios inesperados que deve superar para alcançar os objetivos delineados no percurso.

Campbell (1997, p. 17) identifica um esquema de “separação-iniciação-retorno” na trajetória heroica, similar à fórmula representada nos rituais de passagem. Tal esquema se repete nos arquétipos de herói, considerado sua dimensão sobre-humana e os principais componentes do seu perfil psicológico.

Nas narrativas contemporâneas ocorre substancial redução do caráter épico e trágico do herói, pela sua inserção paulatina na cultura de massa. Os heróis são envolvidos em dilemas particulares, típicos do homem comum, perdendo aos poucos o elemento sobre-humano que caracteriza o modelo tradicional. Eco (2004a) discorre acerca de tal modificação na contemporaneidade:

O herói dotado de poderes superiores aos do homem comum é uma constante da imaginação popular, de Hércules a Siegfried, de Roldão a Pantagruel e até Peter Pan. Frequentemente, a virtude do herói se humaniza, e seus poderes, ao invés de sobrenaturais, são a alta realização de um poder natural (...) (ECO, 2004a, p. 04).

Tais representações são herdeiras da imagem arquetípica do herói tradicional, dotado de poderes superiores ao homem comum sem, no entanto, ignorar seu aspecto humano. Eco (2004a) considera que as habilidades extraordinárias do herói nem sempre consistem na manifestação de poder supraterrâneo, que pode ser apenas a extensão de qualidades humanas. Para o autor:

Frequentemente, a virtude do herói se humaniza, e seus poderes, ao invés de sobrenaturais, são a alta realização de um poder natural – a astúcia, a velocidade, a habilidade bélica, e o mesmo a inteligência silogisticizante e o puro espírito de observação, como acontece em Sherlock Holmes (ECO, 2004a, p. 246).

Na contemporaneidade, verifica-se mudança no caráter do herói, muito embora ainda mantenha determinadas características expressas no *ethos*

tradicional. Permanecem, por exemplo, o cultivo de virtudes extraordinárias, a defesa de um bem comum que poderá incidir positivamente sobre uma comunidade.

O herói passa a atribuir valor à experiência individual, almejando realização pessoal, através da satisfação de um desejo material ou pela imposição de ideias. Desse modo, Martín-Barbero (1997, p. 194) considera os heróis contemporâneos, como “heróis da nova mitologia. Mais do que representar a comunidade que encarnam, representam sua própria trajetória, seu esforço para se fazer”.

No que tange às narrativas, o herói perde seu caráter mitológico e reforça seus caracteres humanos, passando a ser compreendido por meio do discurso que legitima. Koethe (1987, p. 14) sustenta que a perda da “epicidade” conduz a personagem heroica ao domínio da humanidade e à “simpatia do leitor/espectador”.

Tal situação já fora esboçada a partir da Revolução Francesa, momento no qual o heroísmo foi associado ao papel político desempenhado pelas massas no processo histórico. O senso de coletividade passa a ser compreendido como vetor de condução dos destinos da comunidade. Conforme Mendonça (2002), ocorre o surgimento da contra-imagem do grande homem:

(...) o herói coletivo (o que seria objeto das acerbas críticas de Carlyle), mais tarde apropriado pelas utopias socialistas, fascistas, nazistas ou autoritárias. Michelet, Lamartine, assim como Victor Hugo, o apresentarão ao mundo sob o nome de povo (MENDONÇA, 2002, p. 267).

A visão coletivista do heroico foi redimensionada pelos teóricos do Socialismo. Proudhon e Marx recusaram o protagonismo de um indivíduo extraordinário e vislumbraram a função heroica da coletividade (na dimensão do proletariado). Gramsci também reconheceu o herói coletivo, porém, o vinculou à existência de um partido político responsável pela condução da vontade popular.

A partir de uma releitura de *O Príncipe*, de Maquiavel, Gramsci reconheceu o chamado para a construção de um novo Estado pelo povo. O moderno-príncipe gramsciano, portanto, consistiria em um organismo político representante da vontade coletiva, para Gramsci, associada à classe operária e ao campesinato.

Da “massificação” que passa a ser submetido, Baudelaire extrairá o seu herói anônimo da modernidade. Multifacetado, será associado a figuras controversas como o dândi. Benjamin (1994a, p. 94) observa o interesse de Baudelaire em considerar o dandismo como forma de identificação do caráter múltiplo da figura

heroica construída na modernidade, “pois o herói moderno não é o herói – apenas representa o papel de herói”.

Nesse contexto, o autor estabelece a perda da “aura” como característica do *ethos* contemporâneo, tendo em vista o predomínio da secularização dos valores clássicos que compunham o *ethos* heroico tradicional. A construção de imagens que valorizam o caráter transcendente e singular do herói passa a ser destituída de sentido quando se torna parte do circuito de reprodutibilidade técnica, perdendo, assim, a originalidade.

Ocorre, portanto, na contemporaneidade, uma espécie de “desmitificação” da personagem heroica, vez que esta passou a ser compreendida em todas as suas dimensões, sendo interpretada a partir de seu contexto de ação. O herói da cultura de massa é cada vez mais seduzido por desejos mundanos.

Vieira (2007, p. 11) caracteriza tal situação no âmbito da *divisão anômica* social teorizada por Durkheim⁴¹, que critica a contemporaneidade nos momentos de crise da sociedade, quando ocorre a perda do espírito de solidariedade e o enfraquecimento do pensar coletivo. Para o autor, o comportamento das personagens heroicas nas narrativas contemporâneas⁴² tende a reforçar a submissão “às grandes aspirações individualistas”, que conduzem à modificação do modelo tradicional.

Para Ferro (1992, p. 12), “o fenômeno do cinema cria uma outra história contra a qual os livros não podem muita coisa, se se considerar o condicionamento da visão das massas”. Nesse sentido, consideramos que *Maranhão 66* é influenciado por essa nova caracterização que envolve a figura do herói, no âmbito da perda do caráter mitológico ou da “aura” em termo benjamineanos. A imagem do herói nas narrativas se torna ambígua, vez que se vincula às relações e produções sociais da época.

A seguir, discutiremos as possibilidades de interpretação desse novo *ethos* na personagem José Sarney em *Maranhão 66*. A análise do *ethos* heroico contemporâneo no filme pode evidenciar como ocorre o enfraquecimento do caráter mitológico da personagem heroica no decorrer do filme.

⁴¹ Ver DURKHEIM, Émile. *Da divisão do trabalho social*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

⁴² O autor cita os quadrinhos *Watchmen*, *Authority*, *Marvels*, *O reino do amanhã*, *Batman: o Cavaleiro das Trevas*, *Ex Machina* como exemplos de narrativas voltadas para o público adulto que demonstram as transformações significativas no conceito de herói contemporâneo.

3.3 A mudança no *ethos* da personagem heroica em Maranhão 66

Os principais filmes produzidos na trajetória cinematográfica de Glauber Rocha, tais como *Barravento* (1961), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), são notadamente críticos com relação ao papel desempenhado pelas massas. Ismail Xavier assinala que “*Barravento* revela a preocupação de Glauber com a alienação religiosa do povo brasileiro” (XAVIER, 1983, p. 98).

Nele, as crenças religiosas dos pescadores de uma praia do litoral baiano são vistas como obstáculos para a luta libertadora da opressão econômica à qual estão submetidos. Os elementos estéticos desse filme revelam a preocupação de Glauber com temas frequentemente ligados ao imaginário popular.

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, conforme assinala Xavier (1983, p. 94), “existe o tradicional esquema maniqueísta de bem *versus* mal”. O filme apresenta o conflito e a violência como fatores relacionados à necessidade histórica, revelando, assim, diferentes formas de rebeldia, misticismo e exclusão das esferas de poder.

Na obra, Glauber faz uso do texto poético, a linguagem metafórica da literatura de cordel. A referida estratégia é construída no propósito de discutir problemas relacionados à alienação política, desvirtuamento dos valores e violência que emerge da condição humana.

Terra em transe, por sua vez, apresenta do populismo na sociedade através da repressão ou liberação de mais profundos instintos humanos. Para Gerber (1977, p. 81), “o populismo é entendido por Glauber Rocha na acepção etimológica da palavra, para ele quer dizer aquilo que é do povo”. Pode-se evidenciar tal percepção através de uma sequência do filme que retrata a visão de Glauber sobre a impotência das massas no processo político, manipuladas no exercício do poder dos líderes.

Durante a celebração popular em torno de Felipe Vieira (José Lewgoy), Paulo Martins (Jardel Filho) questiona a importância do “povo” como agente de transformação da sociedade. Sara (Glauce Rocha) contesta tal ceticismo, destacando a ignorância das massas como causa para sua submissão às ações dos agentes políticos, evocando a fala do líder sindical Jerônimo (José Marinho).

Jerônimo, ao proferir seu discurso, decepciona. O sindicalista defende a obediência do povo às ordens que emanam do Presidente. Jerônimo prossegue até ser bruscamente silenciado por Paulo, que protesta (figura 1):

Paulo: Estão vendo o que é o povo? Um imbecil! Um analfabeto! Um despolitizado!

Paulo: Já pensaram um Jerônimo no poder? (TERRA..., 1967).

Figura 1 – Poeta Paulo Martins (Jardel Filho) silencia o sindicalista Jerônimo (José Marinho)



Fonte: *Terra em transe* (1967)

A partir da referência citada, tentamos demonstrar como se articula a visão de Glauber Rocha sobre o comportamento humano na coletividade. O momento histórico é repleto de contradições e marcado pelo *pathos*⁴³ como motor de reflexão e ação na vida do homem; origem de todo o pensamento e fonte de observação e contemplação.

As contradições fazem parte do processo histórico no qual os homens estão envolvidos. Elas advêm da própria natureza humana face à necessidade de imposição de modelos e existência do poderio político de uma minoria. No que se refere às relações de poder, as massas não são, com frequência, vistas na obra glauberiana de maneira uniforme, posto que o aspecto pluridimensional da

⁴³ Em grego, o termo *pathos* denota paixão, excesso, catástrofe, passagem, passividade, sofrimento e assujeitamento (PEREIRA, 2004).

personalidade humana é fator decisivo para a percepção do que o cineasta compreende como ação popular no processo histórico.

O cinema glauberiano é dotado de senso imagético provocativo e perturbador que resgata sentimentos, tragédias, conquistas, desejos e frustrações comuns a cada ser humano e os transforma em obra de arte bela e caótica. Em meio à euforia da multidão na posse de José Sarney no Governo do Maranhão em 31 de janeiro de 1966, Glauber Rocha, em companhia do produtor Luís Carlos Barreto e equipe, efetuam um registro da relação de dependência envolvendo as massas populares e seus líderes políticos.

Maranhão 66 e *Terra em transe* se relacionam conceitualmente e em termos de produção. Com a necessidade de patrocínio para as filmagens de *Terra em transe*, no mesmo ano, Glauber produziu e dirigiu dois curtas-metragens: o primeiro, *Amazonas, Amazonas*, seu inédito ensaio em cores, feito a pedido do governador daquele Estado.

O filme explora as potencialidades da região amazônica no contexto do desenvolvimento nacional. O segundo foi o documentário *Maranhão 66*, cujos créditos da produção evidenciam o patrocínio do Banco do Estado do Maranhão (BEM).

Com o orçamento de *Terra em transe* comprometido, os recursos obtidos com os documentários foram necessários para o cineasta baiano levar às telas no ano seguinte a saga do poeta Paulo Martins. Sobre o patrocínio às filmagens de *Maranhão 66*, em entrevista a Gerber (1977), Glauber comentou:

Uma parte do dinheiro eu consegui no Banco do Estado do Maranhão, que me emprestou mais sete milhões. O José Sarney que era o Governador do Maranhão, que é meu amigo e que também não me perguntou pra quê. “Que é pra fazer um filme aí, eu não tenho dinheiro e tal, você me empresta o dinheiro aí...” Ele nunca me perguntou pra quê. Depois eu, inclusive, levei anos pra pagar a dívida, mas paguei tudo (ROCHA apud GERBER, 1977, p. 145).

Apesar de tal aspecto relevante para a execução das filmagens, nas palavras de Glauber Rocha, o filme teve importante papel no desenvolvimento de sua maturidade como cineasta. Em entrevista ao jornal *O Estado de Minas*, dois meses após a conclusão das gravações, Glauber definiu o documentário:

É uma reportagem sobre as eleições de um governador no Maranhão; é muito importante para mim, porque filmei com som

direto e foi uma experiência muito útil para *Terra em transe*, porque participei das etapas de uma campanha eleitoral (ROCHA, 1966, p. 4).

Glauber retirou dois planos dos negativos de *Maranhão 66* e os sobrepôs em *Terra em transe* (1967)⁴⁴. Foi no set de filmagens de *Maranhão 66* que Eduardo Escorel, técnico de som, leu pela primeira vez o roteiro de *America nuestra*. O material seria posteriormente adaptado para constituir *Terra em transe*, filme que narra o dilema do poeta Paulo Martins (Jardel filho), dividido entre a luta revolucionária pelo poder político, ancorada na figura de Vieira e a inclinação à loucura e ao autoritarismo do ditador Porfírio Diaz (Paulo Autran).

A época de sua exibição, *Maranhão 66* teve grande repercussão nos meios culturais maranhenses. A película provocou estranhamento e indignação em alguns segmentos influentes na política do Estado. Membros do novo governo se opuseram à divulgação do documentário, enquanto outras correntes de opinião manifestavam total despreço pelo filme. Papp (1966, p. 2) afirmou com veemência: “nem pretendo descobrir quem financiou e porque fez, o filme criminoso que apresenta a nossa tão encantada, bela e atraente capital na imagem mais grotesca, irreal e tendenciosa”.

Apesar da condenação dos setores mais tradicionais da sociedade maranhense, como é possível perceber no comentário do clérigo, anos mais tarde, a personagem principal do documentário reagiu em tom diplomático às críticas feitas ao caráter jornalístico da produção dirigida por Glauber Rocha. Em discurso proferido no Senado Federal, em 02 de setembro de 1981, por ocasião da morte de Glauber, José Sarney (1983) comentou a iniciativa de filmar *Maranhão 66*:

Tomava posse eu no Governo do Maranhão, e fiz uma ousadia que não se deve fazer com um amigo da estatura de Glauber Rocha:

‘Glauber, você podia documentar a minha posse no Governo do Maranhão?’

Para um homem de sua dimensão, seria uma prova de humildade aceitar um convite insólito que um amigo não lhe devia ter feito. Mas ele foi, e fez o documentário. Esse documentário foi passado numa sala de cinema de arte há uns 15 anos. Ia ser passado como um documentário que poderia ter sentido de uma promoção publicitária. Mas aí, o documentário começou a ser passado e o público reagiu como tinha de reagir (SARNEY, 1983, p. 133).

⁴⁴ Os negativos são sobrepostos na cena do comício de Filipe Vieira (José Lewgoy), governador de Acrem, Província de Eldorado.

Fica evidente, no decorrer de um discurso conciliador, que Sarney pretendeu consolidar uma ideia positiva sobre o filme. O documentário ressaltaria a situação de desordem administrativa, atraso econômico e penúria social, proveniente da corrupção que marcou os anos de influência de Vitorino Freire na política estadual.

Buzar (1998) apresenta a caracterização do período político no Estado. O autor destaca na sua abordagem as estratégias de afirmação do poder político local nas mãos de um grupo controlado pelo senador Vitorino Freire nas décadas de 1940 a 1960. A partir do resultado das eleições de 1965, o autor considera que:

O vitorinismo, como sistema de prática política e administrativa, estava definitivamente aniquilado no Maranhão inteiro. O seu criador, Vitorino de Brito Freire faleceu, no Rio de Janeiro, a 27 de agosto de 1977, onze anos depois da posse de José Sarney, quando o Maranhão retomava o caminho do desenvolvimento econômico e social e abria novas perspectivas para ultrapassar o atraso cultural e político (BUZAR, 1998, p. 499).

A análise do autor é notadamente favorável à edificação da imagem “libertadora” de José Sarney. No entanto, à época de sua exibição, *Maranhão 66* foi objeto de controvérsias nos meios culturais ludovicenses: a iniciativa de Glauber Rocha em filmar as mazelas do Maranhão, quando deveria apenas registrar a posse do governador, foi considerada ofensiva por setores dominantes da sociedade.

Na continuação do seu discurso na tribuna do Senado Federal, Sarney (1983, p. 133) admitia o sentido provocador do filme, a partir da necessidade de denúncia dos males que assolavam o Maranhão. Para ele, tais males começavam a ser suplantados pela esperança de uma “nova era” que a sua vitória anunciava:

O documentário começou a ser passado e quando terminaram os 11 minutos de projeção, o público levantou-se e aplaudiu de pé, não o tema do documentário, mas como um grande artista pôde transformar um simples ato protocolar numa obra de arte. Por quê? Ele não filmou a minha posse, ele filmou as esperanças que nasciam no Maranhão, ele filmou a pobreza do Maranhão, filmou as esperanças que nasciam no Maranhão, dos casebres, dos hospitais, dos tipos de rua, e no meio de tudo aquilo, ele colocou minha voz, a voz do Governador; ele modificou a ciclagem para que essa voz parecesse a voz de um fantasma profético, diante daquela coisa entre o impossível que era a miséria do Estado.

O comentário de José Sarney sobre a exibição do documentário sugere hipóteses quanto à proximidade do discurso do chefe político com as intenções do homem público em “purificar” sua figura junto ao imaginário popular. Sarney insiste

em assegurar que o documentário foi uma iniciativa espontânea de Glauber Rocha em filmar *“as esperanças que nasciam no Maranhão”*.

Tal postura parecer ter como objetivo diminuir o caráter polêmico do filme, através do argumento que afirma o curta-metragem como registro que enaltece a imagem de Sarney como “libertador” que surgiu para acabar com a pobreza no Estado. A sutileza das palavras de Sarney é pano de fundo para uma discussão mais ampla, no tocante à transitoriedade do discurso de “mudança” que a personagem heroica carrega.

Note-se que Sarney faz questão de enfatizar os aplausos no final da exibição de *Maranhão 66*. Além de sempre reforçar positivamente sua imagem, que evoca a ideia do novo, o político sugere o sentimento de “libertação” como vetor da vontade popular para promover mudanças de cunho político. Apesar disso, o curta-metragem não é apenas a reportagem cinematográfica sobre a posse do governador eleito. O filme não permite que o leitor/espectador qualificado se limite a apenas executar o papel de intérprete, de acordo com apenas uma matriz explicativa.

Bourdieu (2005) afirma a necessidade que o discurso político possui de trazer à tona aspectos representativos ligados à mobilização popular. Na visão do sociólogo, tal discurso se remete à lógica própria do campo político que define conceitos e estabelece modelos de conduta social. Para o autor:

Muitas discussões cultas acerca das “classes sociais” [...] nada mais fazem que retomar as questões práticas que se impõem aos responsáveis políticos. Estes têm sempre que fazer frente aos imperativos práticos (frequentemente contraditórios) que surgem da lógica da luta do campo político, como é a necessidade de provar sua representatividade ou mobilizar o maior número de votos ou de mandatos sem deixarem de afirmar a irredutibilidade do seu projecto ao dos outros mandatários, vendo-se assim obrigados a pôr o problema do mudo social em termos de lógica tipicamente substanciada nas fronteiras entre grupos e do volume do grupo mobilizado (BORDIEU, 2005, p. 155).

A análise de Bourdieu nos remete ao comentário de José Sarney, uma vez que é possível reconhecer na personagem heroica a referência a seu caráter “libertador” junto ao imaginário popular. O imperativo de legitimar sua “representatividade popular” necessita de suporte ideológico para fornecer subsídios ao discurso de libertação.

Souriau (1998, p. 643) nos dá outros parâmetros para a caracterização da personagem heroica. Ao divergir da tradição, o filósofo diferenciou o heroico do

épico, e considerou aquele não como um gênero, porém, como um *ethos*, possível de ser encontrado “fora da literatura e em todas as artes, na pintura, música, etc.”⁴⁵

Souriau incluiu o heroico no seu diagrama de categorias estéticas, compreendidas como princípios norteadores das análises de fenômenos estéticos, responsáveis por fornecer um parâmetro para análise do aspecto organizacional das obras de arte ou dos objetos de tal natureza. Tais categorias, segundo o filósofo, permitem caracterizar elementos de ordem material e emocional que influenciam a experiência estética do receptor.

O autor discorre sobre os elementos que compõem o caráter da personagem heroica. Independente dos sistemas de valores a partir dos quais o modelo de herói é construído, a personagem se destaca por sua coragem e pela capacidade de enfrentar grandes perigos, levando-o a demonstrar suas melhores qualidades humanas, servindo de exemplo aos demais homens comuns. Desse modo, o filósofo considera que o heroico, muito embora se caracterize por uma tensão, também verificada em outras duas categorias (o trágico e o dramático, por exemplo), possui características particulares:

Porém, a característica fundamental do heróico é a liberdade das vontades humanas, que escolhem suas ações em função de valores que consideram muito elevados (...) a essência da personagem heróica alcança seu ápice com o triunfo de tais valores (...) (SOURIAU, 1998, p. 643)⁴⁶.

A liberdade da vontade humana inspirada pelos altos valores perseguidos leva o herói a se submeter aos sacrifícios a ele impostos em sua jornada. A gradual destruição do elemento humano, revelando a essência do sobre-humano assinala o fundamento moral da personagem heroica, muito embora o heroico na contemporaneidade cada vez mais evidencie seus caracteres humanos.

Ao longo de sua carreira como cineasta, Glauber Rocha jamais deixou claro em seus filmes a preferência por modelos políticos ou culturais, sempre mais interessado em discutir as contradições internas da sociedade brasileira, através da

⁴⁵ No original: “tal *éthos* podía encontrarse aun fuera de la literatura y en todas las artes, en la pintura, la música, etc.”

⁴⁶ No original: “Pero lo característico de lo heroico es la libertad de las voluntades humanas, que eligen sus acciones en función de valores que éstas consideran muy elevados (...) La esencia de la persona heroica alcanza su colmo en el triunfo de estos valores.”

análise de símbolos fixados no imaginário. É a partir da referência ao imaginário popular que Glauber Rocha caracteriza as personagens de seus filmes.

A personagem de José Sarney se enquadra no âmbito da modificação no sentido da figura heroica nas produções do cinema contemporâneo. No filme, a imagem do político é apresentada inicialmente como um indivíduo extraordinário que simboliza a passagem para uma nova era de prosperidade. Contudo, à medida que o registro imagético se desenvolve, sugere-se a investigação acerca de uma possível dualidade na personagem heroica do governador eleito.

Para Berardo E Rosenzweig (2008), a reflexão contemporânea sobre o mito do herói absorveu a hermenêutica tradicional dos estudos sobre mito e folclore, dispondo-a comparativamente a certa vertente da historiografia relacionada à história política. Para as autoras:

O herói contemporâneo adquiriu outra roupagem, formatado a partir das matrizes conformadas na Antigüidade. Os princípios míticos regem a transmissão deste código de ideologização do poder para contextos histórico posteriores. Mas este herói adquire conformações próprias, não mais emanados da perfeição. Trata-se de um 'mortal', fiel a si mesmo, aos seus desejos, fantasias e às suas próprias concepções de valor. Interessado, especialmente na representação e na liderança, constrói sob uma égide ideológica sua plataforma de significados. É essa recorrência do mito durante todo período histórico que confere a ele o grau de relevância histórica e social (BERARDO E ROSENZWEIG, 2008, p. 03).

Eleito pela maioria absoluta dos votos válidos, Sarney afirmava nas suas palavras o apoio popular que recebera para encerrar o ciclo do "Vitorinismo" no Maranhão. O resultado final do pleito confirmava as expectativas das Oposições Coligadas em eleger seu candidato, após vinte anos de derrotas mediante práticas fraudulentas da máquina administrativa de Vitorino Freire.

Nos capítulos seguintes, apresentaremos a sequências de *Maranhão 66* escolhidas para compor a análise estético-semiótica da dualidade na personagem heroica de José Sarney. No intuito de facilitar a compreensão das estratégias de interpretação do objeto investigado, conforme referencial teórico adotado na pesquisa, optamos pela divisão do filme em duas partes, decupando-as de acordo com a identificação do *ethos* heroico em cada uma delas.

4. AFIRMAÇÃO DO *ETHOS* TRADICIONAL DA PERSONAGEM HEROICA NA PRIMEIRA PARTE DE *MARANHÃO 66*.

Neste capítulo, apresentaremos os primeiros momentos da investigação sobre a dualidade na personagem heroica de José Sarney no filme *Maranhão 66*. A análise estético-semiótica das sequências iniciais do documentário buscará caracterizar os elementos que compõem o *ethos* heroico tradicional no curta-metragem.

Para tanto, foram selecionadas as sequências nº 1 (00:01 min. a 0:56 min.) e nº 2 (0:57min. a 1:16min.), para identificação dos antecedentes ao surgimento da personagem heroica de José Sarney. Em seguida, as sequências nº 3 (1:17min. a 2:08min.) e nº 4 (2:09min. a 2:47min.) serão submetidas à análise, para caracterização da personagem heroica, ainda no domínio do *ethos* tradicional.

4.1 Antecedentes do surgimento da personagem de José Sarney no filme: sequências 1 e 2 de *Maranhão 66* (00:01 min. a 2:47min.)

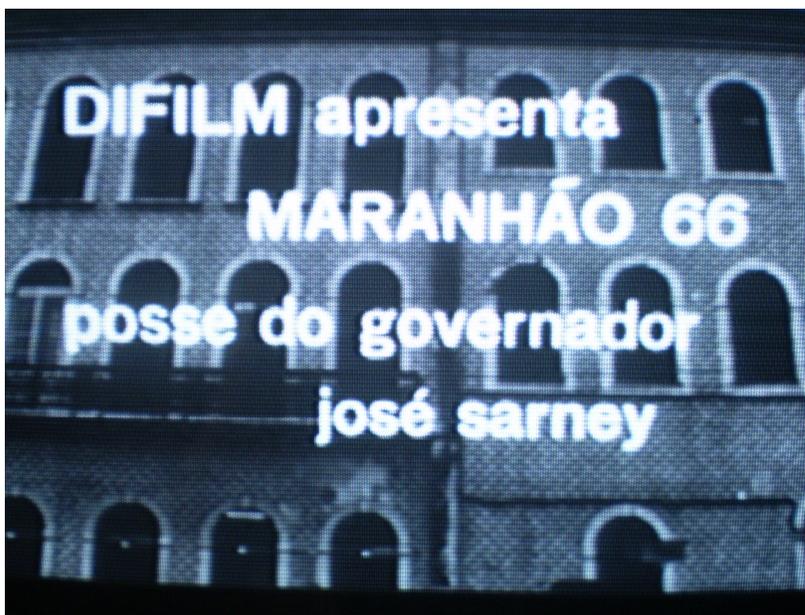
Até o final da segunda sequência (1:16 min.), o leitor/espectador entrará em contato com as primeiras impressões do filme. Tomando por base o modelo semiótico-textual proposto por Umberto Eco, tentaremos aqui caracterizar alguns elementos estruturais das sequências iniciais, compreendidas como o tecido narrativo formado pela primeira unidade coerente de ação dramática de *Maranhão 66*.

Na primeira cena, os créditos iniciais anunciam a síntese do conteúdo filmado, anunciando o evento político, objeto da produção. Aos poucos, Glauber efetua a articulação simbólica entre a cidade (espaço geográfico e simbólico) e a comunidade. A festa popular invade os espaços da cidade de São Luís, revelando a importância do momento registrado (figura 2).

Segundo Nova (2006, p. 17), o cineasta evoca “um tempo que engloba outros tempos” utilizando o presente para construir uma visão do passado e remeter-se à ideia de futuro. A fusão temporal, possível somente no âmbito da criação estética, sofre interrupções bruscas produzidas pela necessidade de demarcação da amplitude documental, situando o filme no domínio das estruturas condicionantes da imagem.

É dessa forma que os créditos iniciais do filme *Maranhão 66* funcionam como um “pré-texto” que fornece uma noção geral do texto fílmico, dotado de maior complexidade. A história começa a ser contada em tom aparentemente jornalístico, representado na disposição visual dos caracteres. Estas são as primeiras impressões do filme.

Figura 2 -Créditos iniciais do curta-metragem *Maranhão 66* (0:02 min.)



Fonte: *Maranhão 66* (1966)

Em *Maranhão 66*, a cidade se une aos sons da festa da vitória das Oposições Coligadas, capitaneadas por José Sarney. O carnaval tem início na Praça D. Pedro II e se estende até o conjunto de ruas que compõe a zona do baixo meretrício.

Na cena seguinte, um emaranhado de cabos elétricos e paredes sujas levam a uma descida íngreme, onde crianças maltrapilhas brincam no meio da rua. O silêncio sepulcral é, subitamente, substituído pelos gritos da multidão em festa (figura 3).

Figura 3 - Beco escuro no centro de São Luís. (0:18 min.)



Fonte: *Maranhão 66* (1966)

Merquior (1981, p. 121) afirma que “graças ao seu poder de choque visual, o filme, como arquitetura, envolve inteiramente o expectador, ao contrário do que sucede com as obras não-visuais”. O autor faz menção ao impacto visual proporcionado pela estrutura fílmica, capaz de transmitir múltiplos significados ao expectador.

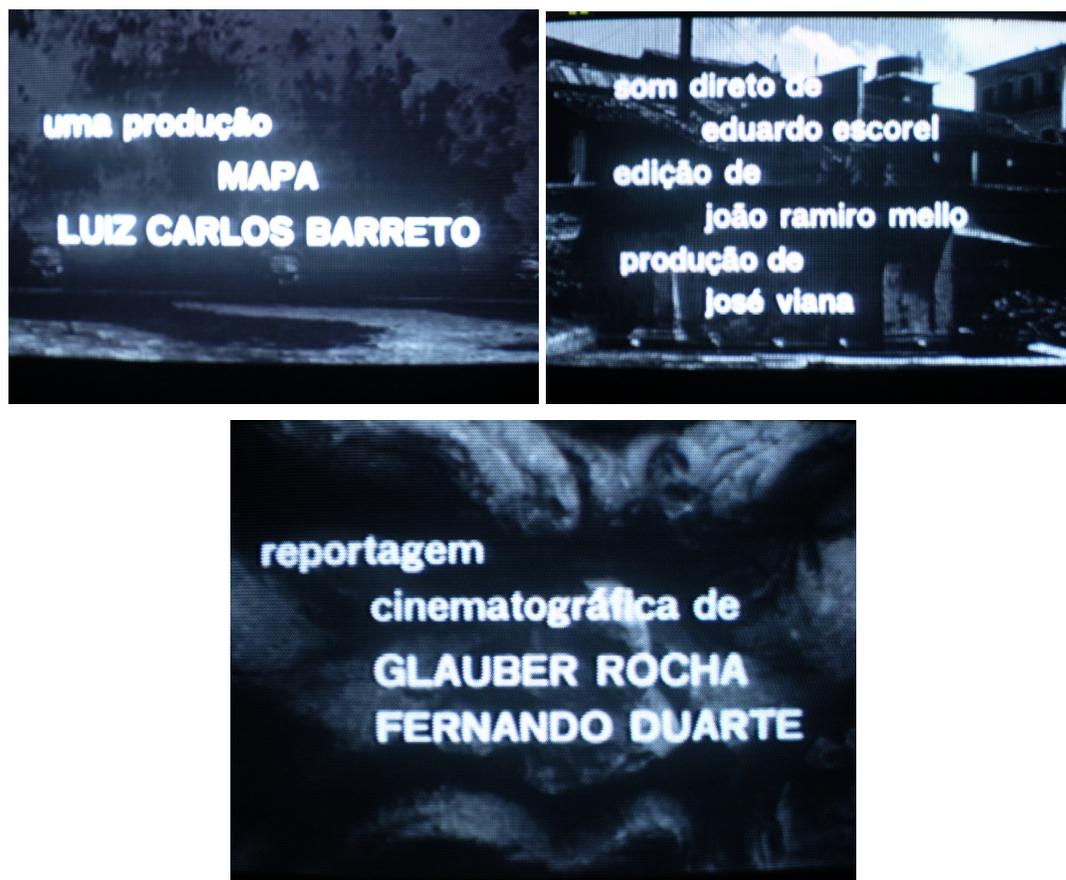
Tal artifício é apropriado nos filmes de Glauber Rocha como ponto de partida para a discussão sobre os limites da imagem como forma de expressividade dos fenômenos culturais. Através do impacto visual são fornecidos dados para a interpretação da realidade apreciada e da função exercida pelos atores sociais.

O impacto das primeiras imagens de *Maranhão 66* prossegue através de um corte brusco para a Fonte do Ribeirão⁴⁷: o toque incessante dos tamborins acompanha outro cenário do esquecimento: na base de uma parede antiga, desgastada pela ação do tempo, surgem três “carrancas” que servem de fundo visual para os últimos créditos iniciais da produção.

⁴⁷ A Fonte do Ribeirão, situada entre as ruas do Ribeirão, das Barrocas e dos Afogados foi construída em 1796, a mando do governador e capitão-general d. Fernando Antonio de Noronha (1792 - 1798). Com o objetivo primordial de melhorar o saneamento de São Luís. No topo do seu frontispício fica a estátua de Netuno; quase ao nível do chão, há cinco carrancas esculpidas em pedra, com biqueiras de metal por onde jorram água no tanque lajeado em forma de T – essas águas percorrem toda a extensão do pátio e caem em outras galerias subterrâneas, no sentido da Avenida Beira-Mar (ANDRÉS, 1998).

O anúncio do evento filmado é feito na expressão das imagens petrificadas até que o *close-up* em uma das “carrancas” revela uma expressão rústica, combinação de horror e fúria animal (figura 4).

Figura 4 - Créditos da produção, tendo ao fundo a Fonte do Ribeirão (0:22 min. a 0:50 min.)



Fonte: *Maranhão 66* (1966)

Um corte abrupto na cena marca o início do registro da cerimônia de posse. O som festivo e desordenado dos blocos é repentinamente abafado pela nova trilha sonora da festa.

Ouve-se o timbre dos trompetes e o compasso pesado do dobrado executado pela banda de música da Polícia Militar, que fornece ordem à cerimônia que antecede o rápido aparecimento da personagem José Sarney (figura 5).

Figura 5 - Banda da Polícia Militar do Maranhão (0:56 min. a 1:14 min.)



Fonte: *Maranhão 66* (1966).

A sequência inicial ocorre com o aparecimento dos créditos da produção e se estende até o corte para a cena na qual é possível ouvir os acordes da banda da Polícia Militar que anunciam a chegada do governador eleito. Aqui, o leitor/espectador de primeiro nível, desprovido de elementos contextuais que possibilitem inferências da matriz intertextual, será obrigado a se posicionar como observador da cena.

Nesse momento, tal leitor/espectador, ao assumir o papel de destinatário, ainda não conseguirá atualizar o texto em todo o seu potencial. Sua percepção logo se direcionará para o reconhecimento de informações preliminares fornecidas pelo código fílmico: créditos iniciais, música e cenário. Nos termos da estética-semiótica econiana, podemos considerar que ele será capaz de identificar apenas os tipos de mensagens: verbal, sonora e icônica.

Eco (2005, p. 140) considera que, na análise da comunicação audiovisual, nos deparamos com um fenômeno comunicacional complexo que articula os três tipos mencionados. Contudo, apesar de possuírem capacidade de interação, as

mensagens “nem por isso deixam de apoiar-se em códigos próprios e independentes”, o que requer a análise do potencial interpretativo de tais códigos.

Desse modo, a competência de leitura que o leitor/espectador de primeiro nível possui ainda não é suficiente para atualizar os “espaços em branco” do texto fílmico, muito embora o autor já os tenha previsto. Ocorre que o repertório, nesse nível, ainda não permite operacionalização dos elementos extra-textuais, fazendo com que o receptor interprete a mensagem restringindo-a aos fundamentos da relação “expressão-código”.

O leitor/espectador de segundo nível, por sua vez, terá maior possibilidade de exercitar sua competência intertextual e executará movimentos de cooperação com o texto fílmico, atualizando-o. Nesse nível de leitura, o receptor é capaz de compreender as articulações do código fílmico, com possibilidades maiores de assimilar referências contextuais e atualizar o conteúdo do objeto estético.

Ele poderá, por exemplo, associar o decadentismo que caracteriza o cenário inicial a um elemento estético recorrente nas obras de Glauber Rocha, enfatizado por Gardies (1974, p. 47): a ênfase na “denúncia social como motor da reflexão acerca das consequências da ação política”. Em *Maranhão 66* são frequentes as sequências nas quais a imagem revela problemas de infra-estrutura da sociedade, levando o expectador a se deparar com cenários que evidenciam imagens de pobreza, caos urbano e descaso com os setores marginalizados da sociedade.

Para o leitor/espectador de segundo-nível, as cenas que retratam soldados em prontidão, podem sugerir interferência militar nas eleições de José Sarney. Nesse sentido, tais cenas estimulam o questionamento do espectador sobre os fatores que levaram José Sarney ao Palácio dos Leões, e até que ponto o movimento militar de 1964 favoreceu a sua eleição para o Governo do Estado⁴⁸.

Do mesmo modo, a caracterização de uma festa popular organizada para a posse de Sarney pode sugerir que tal personagem representaria um “Maranhão Novo”, no qual a modernização e o desenvolvimento finalmente alcançariam a camada mais baixa da população. Tal mensagem atingiu fortemente todos os setores da sociedade na capital e no interior do Estado, que se associaram à campanha do jovem candidato.

⁴⁸ A ascensão dos militares ao poder em 1964 representava para o Maranhão a oportunidade de interromper a sequência de um modelo político desgastado, contrário aos interesses do regime. Para isso, o Estado-Maior do Exército garantiu o apoio institucional à candidatura de José Sarney.

Nos termos do modelo econiano, esse tipo de leitor só poderá ativar tais inferências intertextuais, a partir de seleções contextuais, caso possua um sistema de códigos e subcódigos, em forma de enciclopédia. Não obstante, as combinações somente se processarão à medida que o leitor/espectador execute as referidas seleções contextuais nos diferentes contextos possíveis.

Desse modo, consideramos que, no percurso investigativo acerca da dualidade na personagem heroica de José Sarney, as sequências iniciais de *Maranhão 66* ainda não informam tal possibilidade. Neste ponto do tecido narrativo, o código fílmico ainda não fornece indícios suficientes para tal interpretação, tendo em vista que é composto de mensagens que reforçam a caracterização do *ethos* heroico tradicional.

4.2 Caracterização das sequências 3 (1:17min. a 2:08 min.) e 4 (2:09min. a 2:47min.) de *Maranhão 66*: reforço do *ethos* heroico tradicional

Nas sequências seguintes, veremos que ocorre o reforço ao arquétipo do herói tradicional, característica fundamental da primeira parte do filme. Ainda sob os acordes executados pela banda da Polícia Militar, a câmera faz um *close-up* na imagem do governador eleito: José Sarney surge ao lado da primeira-dama, Marly, (figura 6) tendo o povo à sua volta. Essa rápida utilização do primeiro plano⁴⁹ como enquadramento para o registro da imagem de José Sarney não é aleatória.

Figura 6 - José Sarney ao lado da primeira-dama, D. Marly, em meio ao “transe” da multidão



Fonte: *Maranhão 66* (1966).

⁴⁹ Utilizamos as expressões “primeiro plano” e “close-up” como sinônimos, pare denotar o plano que mostra um único personagem com enquadramento mais fechado que o plano americano. Segundo Martin (1990, p. 263) este tipo de plano “confere um valor dramático e psicológico determinante”.

Marcel Martin, ao comentar o uso de tal recurso por cineastas como Griffith, Eisenstein, Pudovkin e Dreyer, considera que o primeiro plano tende a potencializar as expressões individuais das personagens. O autor leva em conta os possíveis efeitos desse tipo de enquadramento na percepção do espectador:

É no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida tentativa de cinema interior (...) a câmera sabe esquadrihar as fisionomias, lendo nelas os dramas mais íntimos, e essa decifração de expressões mais secretas e fugazes é um dos fatores determinantes do fascínio que o cinema exerce sobre o público (MARTIN, 1990, p. 39).

Desse modo, segundo o autor, o enquadramento em primeiro plano não possui apenas uma função descritiva. Sobretudo, tal recurso denota a tentativa de sugerir uma reflexão sobre o caráter das personagens, cuja expressão está associada à materialização de um sentimento ou ponto de vista.

O leitor/espectador de primeiro nível é incapaz de operacionalizar os elementos extratextuais, visto que sua interpretação ainda está limitada à manifestação linear⁵⁰ do texto fílmico, na sua superfície expressiva. Nesse nível de leitura, poderá o leitor identificar (guiado pela estratégia discursiva do autor) alguns elementos que não possuem correspondência com nenhum conteúdo atualizável.

No primeiro plano, a imagem de José Sarney observado pelos populares pode apenas sugerir a entrada do governador eleito em cena. Entretanto, através da câmera glauberiana, a imagem jovial, triunfante, não representa apenas a mudança de governo. O diretor constrói uma representação do político, revelando elementos que compõem a personagem no âmbito do *ethos* heroico tradicional.

No segundo nível, o leitor/espectador irá confrontar a manifestação linear com o sistema de códigos e subcódigos articulados pela competência enciclopédica. A percepção estética é ativada pela semântica cognitiva, durante o processo interpretativo da mensagem. Para tanto, o leitor/espectador deverá ser capaz de executar seleções contextuais e circunstanciais a partir do conteúdo representado.

⁵⁰ Considerando os pressupostos do modelo semiótico-textual de Umberto Eco, consideramos que a manifestação linear de um texto é aquilo que Eco (2002, p. 55) denomina “superfície lexemática” que consiste na expressão de um determinado código em um primeiro nível de conteúdo.

Nesse sentido, tanto a plástica (integração dos elementos materiais do filme) quanto a montagem (seleção, ordenação e ajuste dos planos) podem acrescentar potencial interpretativo à coisa representada. Sob esse ponto de vista, Bazin (1991, p. 66) considera a imagem como “tudo aquilo que a representação na tela pode acrescentar à coisa representada”.

Em *Maranhão 66*, a leitura em segundo nível poderá revelar elementos que potencializam a imagem heroica de José Sarney. No primeiro plano, o enquadramento do rosto é imperfeito, podendo causar certo desconforto no leitor/espectador. Ademais, a câmera se detém somente por alguns segundos na personagem, impossibilitando a identificação imediata de sua expressão.

Sobre este aspecto, Martin (1990, p. 35) afirma que o enquadramento interfere na “composição do conteúdo da imagem, a maneira como o diretor decupa e eventualmente organiza o fragmento de realidade apresentado à objetiva”. De acordo com o autor, tal recurso técnico pode selecionar partes da ação, evidenciar elementos simbólicos específicos e até mesmo modificar o ponto de vista do espectador.

Desse modo, as imagens do surgimento de José Sarney no filme carregam determinadas características do heroico tradicional, comuns em cinebiografias ou perfis biográficos feitos por encomenda. Para justificar tal assertiva, recorro novamente ao exemplo já citado, o filme *Triunfo da vontade*, de Leni Riefensthal.

Sobre esta longa-metragem, Rovai (2005) demonstra que as sequências nas quais ocorre a chegada de Adolf Hitler à cidade de Nuremberg (local do VI Congresso do NSDAP) são cercadas de suspense. No entanto, tal característica não é despropositada: algumas imagens confusas nas sequências iniciais logo revelam um avião encoberto pelas nuvens, em um cenário iluminado. As imagens, segundo o autor, possuem a função de compor a imagem heroica do Führer:

Riefenstahl não está filmando apenas mais uma visita, para mais um encontro de militantes. Mais do que isso, ela está registrando para o mundo um “casamento”, no qual a cidade, encoberta por nuvens (o véu), está prestes a ser tomada, pela primeira vez pelo prometido, o Führer. [À espera de que seu condutor] se aposse dela, resguarda-se sob o véu preso ao céu azul, enquanto a multidão, em festa e excitada, se encaminha para as bodas (ROVAI, 2005, p. 120).

Para o autor, a caracterização da imagem de Hitler pela diretora remete à construção de uma “fábula moral”, na qual a principal personagem desempenha o

papel de um herói triunfante, um líder eleito e desejado pela comunidade. Tal caracterização contribuiria para a representação do líder como um homem comum, próximo à multidão que o reverencia, uma vez que traz consigo a “salvação” esperada ou um futuro glorioso, porém desprovido de caráter mítico-religioso.

Na primeira parte de *Maranhão 66*, a fórmula se repete. A chegada de José Sarney ocorre em um ambiente de formalidade, cuja principal característica é a presença do aparato militar na cerimônia de posse. Entretanto, o governador eleito não se distancia da população. Pelo contrário, é cada vez mais “abraçado” por ela. Esse “casamento” se intensificará nas sequências seguintes, quando é possível ver o político cada vez mais próximo aos populares.

Nos termos econianos, pode-se afirmar que, nesse momento, em uma leitura de segundo nível, as seleções contextuais e circunstanciais levam o leitor/espectador a decodificar tais códigos com o auxílio da competência intertextual que exercita no decorrer da leitura da obra. Eco (2002, p. 63) recorre ao conceito de encenações⁵¹ para identificar a existência de um “texto virtual ou uma história condensada”. É com o auxílio das encenações que o leitor/espectador deverá construir suas representações ao longo da leitura do texto/filme. Para tanto, o autor classifica as encenações intertextuais em três tipos: encenações maximais, encenações-motivo e encenações situacionais.

Na hierarquia de encenações de um texto fílmico, enquanto as do primeiro tipo representam os esquemas-padrão do texto (apresentação/ desenvolvimento/ conclusão), as encenações-motivo dizem respeito à identificação dos atores, sequências de ações e cenários. Por fim, as encenações situacionais, variações da combinação de diferentes narrativas, de acordo com o gênero do filme, são capazes de provocar quantidade maior de interpretações pelo leitor/espectador.

A competência intertextual caracteriza-se, portanto, pelo fato de que nenhum texto pode ser lido independentemente da experiência do leitor/espectador com outros textos. Em uma leitura de segundo nível de *Maranhão 66*, o leitor/espectador deverá executar encenações situacionais para a compreensão dos elementos que irão compor a dualidade estrutural da narrativa.

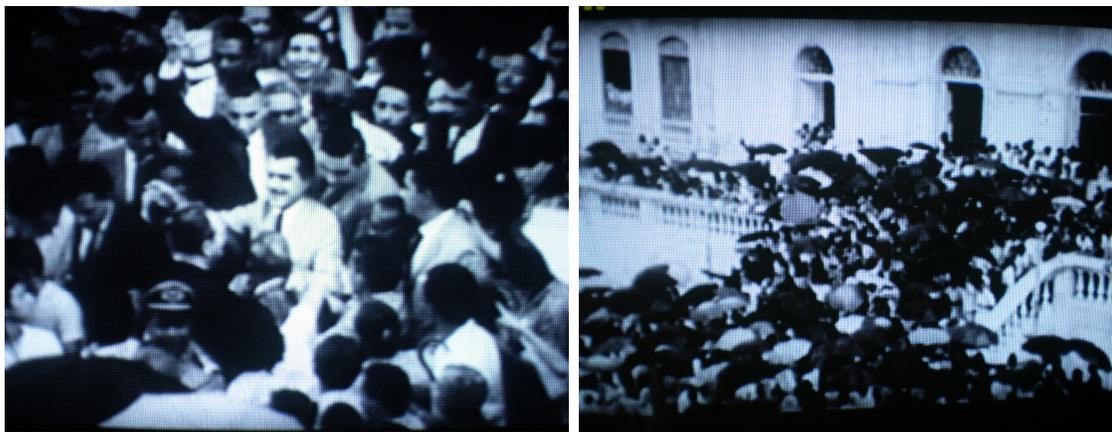
⁵¹ O semiólogo recorre ao conceito de *frames* (traduzindo-o por “encenações”), proveniente dos estudos sobre Inteligência Artificial, representando “algo a meio caminho entre uma representação semêmica muito ‘enciclopédica’, expressa em termos de gramática dos casos, e um exemplo de hipercodificação” (ECO, 2002, p. 62). Desse modo, os *frames* representariam elementos do conhecimento cognitivo ou representações sobre o mundo que originam atos cognitivos, tais como a percepção ou a compreensão linguística.

Nova (2003, p. 15) aponta que “a interpretação dos filmes glauberianos transita por uma dialética do tempo, que remete o passado para o futuro”. Tais elementos levam à reflexão sobre a maneira como Glauber Rocha recorre a imagens do inconsciente: seus filmes dizem respeito a aspectos profundos e significativos da história, são multifacetados, associam elementos opostos, tais como belo e grotesco, amor e ódio, vida e morte.

O filme segue com um plano aberto nas escadarias da Catedral de São Luís, rumo ao Palácio dos Leões: à esquerda, o Palácio La Ravardière, sede da Prefeitura Municipal, antigo Senado da Câmara e Cadeia Pública, que também sediou a Junta da Justiça e o Tribunal da Relação, instalado em novembro de 1813 (figura 7).

Na imagem, José Sarney transita com dificuldade em meio ao tumulto criado pela multidão que o cerca. O cortejo segue em um curto trajeto até o palanque montado em frente à sede do Governo Estadual, onde foi realizada a transmissão do cargo, pelo vice-governador Alfredo Duailibe, em virtude da recusa de Newton Bello em entregar a faixa de governador a José Sarney.

Figura 7 - Sarney cercado pela multidão: euforia pela vitória das Oposições Coligadas



Fonte: *Maranhão 66* (1966).

Nas sequências 3 e 4, a personagem José Sarney ainda está carregada de elementos que caracterizam o *ethos* tradicional do herói. O semblante altivo, triunfal, representa a chegada do líder, o eleito, que tomará seu lugar junto à comunidade que o escolheu. Mas, ao ser cercado pela multidão, Sarney perde o distanciamento característico do herói tradicional. Nesse momento, destaca-se uma das características da mudança no *ethos* heroico na contemporaneidade: ao mesmo tempo em que o herói valoriza sua experiência individual, age no seio da coletividade, é “carregado” pela multidão que legitima seu discurso e suas ações.

A mudança do primeiro plano para o plano geral é contínua. Do *close-up* na imagem triunfal do governador, a câmera passa a um plano de conjunto⁵², no qual ainda é possível ver a imagem de José Sarney centralizada, porém em tamanho menor que a anterior. No fim da sequência, o político se torna praticamente invisível na multidão: é como se o registro da coletividade fosse mais importante.

O herói se torna expressão da vontade coletiva. O modelo heroico adotado por Glauber Rocha é notadamente influenciado por autores como Jean Paul Sartre e Sergei Eisenstein. Ambos constroem a imagem de um herói coletivo, forjado pelas massas, que recebe o chamado para libertação do seu povo.

Os filmes do cineasta baiano são marcados por representações do messianismo e do populismo político. As temáticas ressaltam o caráter da dependência das massas, sempre necessitando de líderes para conduzi-las nos processos históricos. No filme *Terra em transe*, o jornalista Paulo Martins está sempre em busca de um “pai político” sem conseguir, no entanto, escolher qual destino seguir: entre o populista Felipe Vieira ou o ditador Porfírio Diaz. A personagem está sempre envolta no “transe” da escolha que interfere diretamente na sua trajetória.

Um aspecto fundamental das películas glauberianas, intimamente relacionado com o documentário *Maranhão 66*, é a constante discussão sobre o patriarcalismo político. O tema é objeto das análises de autores como Gilberto Freyre, Vitor Nunes Leal e Raimundo Faoro e da literatura de José Lins do Rego e Jorge Amado.

A função de “coronéis”, “benfeitores” e “padrinhos”, discutida por Glauber Rocha em *Maranhão 66*, é também explorada em outros filmes, tais como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, *Cabezas cortadas* e o polêmico *A idade da terra*. Quanto à temática do coronelismo, Faoro (2001, p. 701), define a função do coronel no âmbito do “agrарismo republicano”:

O coronel, antes de ser um líder político, é um líder econômico. Segundo esse esquema, o homem rico – o rico por excelência, na sociedade agrária, o fazendeiro, o dono da terra – exerce poder político, num mecanismo onde o governo será o reflexo de seu patrimônio pessoal. Se a riqueza é substancial, não é fator necessário, o que significa que pode haver coronéis remediados, não senhores de terras, embora seja impossível sua corporificação no pobre ou no dependente. Ocorre que o coronel não manda porque tem riqueza, manda porque se lhe reconhece esse poder.

⁵² O plano de conjunto é aquele que mostra, com um ângulo visual aberto, uma personagem ou um grupo de personagens de corpo inteiro para o público, de forma a provocar uma impressão geral do cenário (AUMONT E MARIE, 2003).

Nos filmes de Glauber surge a imagem emblemática do coronel, não apenas caracterizado como elemento da sociedade agrária, porém, assumindo formas de urbanidade, sem se desvincular de sua principal característica: a tentativa de personificação do poder. O coronel, na obra glauberiana, é acima de tudo um “pai político” que assume formas de messianismo. Ele é responsável por ditar as normas aos considerados mais fracos, sempre dependentes de suas ações e desejos.

Ao analisar o papel dos heróis nas produções contemporâneas, Vieira (2007, p. 88) considera que “os heróis e suas narrativas, ao invés de esconder os males e imperfeições do mundo pós-moderno, evidenciam-nos, expondo-os à análise e à decodificação de seus mitos e significações”. Desse modo, a ação do herói inserido na cultura de massa ocorre paralelamente à evidência das contradições dos processos históricos, que determinam o seu próprio caráter.

Em *Maranhão 66*, o homenageado surge de maneira triunfal. A chegada de José Sarney ao palanque, cercado de correligionários, é antecedida por um plano geral⁵³, utilizado por Glauber Rocha em *Terra em transe*, no comício da personagem Felipe Vieira (José Lewgoy). O corte repentino para o palco é acompanhado de rápida interrupção no alarido da multidão que festeja a posse, provocando sensação de estranheza. Em rápido movimento, a câmera faz um *travelling*⁵⁴ de curta duração e destaca o clima de apreensão do público nos momentos que antecedem o discurso de posse (figura 8).

Figura 8 – Sequências que antecedem o discurso de posse de José Sarney



⁵³ Plano geral: mostra uma paisagem ou um cenário completo (AUMONT, 2003, p 28).

⁵⁴ Movimento da câmera deslocando-se no eixo de apoio, em aproximação ou afastamento de forma linear.



Fonte: *Maranhão 66* (1966).

Tal recurso é típico das películas glauberianas, sempre aplicado em intervalos periódicos entre os diálogos de suma importância ao enredo, como forma de *recusa à cronologia linear que empobrece as possibilidades de análise do momento histórico* (NOVA, 2003, p. 4). O corte abrupto sugere novamente ao espectador a ideia do “*transe*” como elemento que revela nos processos históricos de caráter contraditório as transformações que ocorrem em velocidade acentuada.

No cinema de Glauber Rocha, a ideia de “*transe*” se traduz como o “estado onde o tempo cronológico perde sua lógica”, segundo Nova (2003, p. 17), de tal maneira que a abertura temporal nas imagens situa as personagens em estados mentais transitórios entre consciência e inconsciência. Tal instabilidade expõe um estado de coisas no qual verdade e mito se integram na mesma visão histórica, proporcionando a compreensão dos eventos numa perspectiva de ressignificação da ideia de homem e seu papel nos processos históricos.

Em *Maranhão 66*, o ambiente de festa antecede o discurso de posse que traz no seu conteúdo os elementos simbólicos de representação do imaginário político da vitória das Oposições Coligadas. No capítulo seguinte, discutiremos como a imagem do governador eleito se distancia gradativamente do *ethos* heroico tradicional e se aproxima do *ethos* contemporâneo, evidenciando ao leitor/espectador a dualidade estrutural na narrativa glauberiana, com reflexos no caráter da personagem heroica de José Sarney.

5 A DUALIDADE DA PERSONAGEM HEROICA DE JOSÉ SARNEY NA SEGUNDA PARTE DE *MARANHÃO 66*.

Neste capítulo discutiremos como se processa, no nível de leitura do objeto estético-semiótico, a dualidade na personagem heroica de José Sarney. Partimos do pressuposto segundo o qual, na segunda parte do filme, ocorre ruptura estrutural na narrativa. Tentaremos identificar e problematizar a passagem do *ethos* heroico tradicional para o contemporâneo, a partir do contraponto que caracteriza a estrutura do documentário *Maranhão 66*.

Na pesquisa, consideramos que a dualidade estrutural da narrativa no curta-metragem provém do hibridismo entre os conceitos de *narrativa natural* e *narrativa artificial*, esboçados por Eco (2001, p. 125-127), a partir da leitura do linguista holandês Theun van Dijk. Desse modo, enquanto a primeira “descreve fatos que ocorreram na realidade”; a segunda, representada pela criação, “apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional”.

Uma vez que a linguagem do documentário é apresentada nos moldes de uma reportagem cinematográfica (narrativa natural), a narrativa artificial lhe é conferida pelo que Eco (2001, p. 126) denomina de *paratexto*, mensagens externas que rodeiam um texto. O caráter ficcional, portanto, se revela ao longo da narrativa, através das incursões introspectivas do leitor/espectador no texto, no decorrer do percurso interpretativo. Sobretudo, quando ocorre a passagem da primeira para a segunda parte do filme.

Desse modo, é na distinção entre o mero registro documental e o contraponto efetuado, que ocorre o questionamento do cineasta à personagem heroica de José Sarney, em *Maranhão 66*. A leitura contextualizada do filme possibilita que o leitor/espectador de segundo nível projete o modelo ficcional na realidade filmada e execute inferências intertextuais para atualização do texto fílmico.

5.1 Análise estético-semiótica da primeira parte do “Discurso ao Maranhão libertado” (2:48 min. a 5:03 min.)

Nas cenas finais da primeira parte de *Maranhão 66*, José Sarney é recepcionado no palanque montado na Praça D. Pedro II. O público grita o nome do governador eleito: “*Sarney! Sarney! Sarney!*” A multidão delirante festeja a vitória. É possível ouvir o badalar dos sinos da Catedral de São Luís, rojões e gritos eufóricos.

No meio da multidão, cartazes de grupos e entidades que apoiaram a luta das Oposições Coligadas contra o “carrasco” Vitorino Freire: “*O Sindicato Nacional dos Marinheiros Moços saúda José Sarney*”. A faixa brandida por sindicalistas retrata o apoio fornecido pelos setores progressistas à campanha das Oposições Coligadas.

Figura 9 - José Sarney acompanhado pela comitiva ao subir no palanque



Fonte: *Maranhão 66* (1966).

Os gritos são interrompidos por um silêncio súbito, seguido pelas primeiras palavras do discurso de posse: “*Recebo na praça pública o direito de governar o Maranhão. Direito que me foi dado pela vontade soberana do povo*”. (MARANHÃO, 1966). Na tentativa de executar movimentos de cooperação com o texto fílmico e exercitar a competência intertextual, o leitor de segundo nível poderá identificar nesta sequência os sinais que levam à conformação personagem José Sarney, nos moldes do *ethos* heroico tradicional.

Na parte inicial do “Discurso ao Maranhão libertado”, o governador se referia ao direito adquirido nas eleições de 1965. O discurso ressaltava a legitimidade de sua eleição pelo voto popular. Eleito pela maioria absoluta dos votos válidos, Sarney afirma nas suas palavras o apoio popular que recebera para encerrar o ciclo do Vitorinismo no Maranhão.

O resultado final do pleito confirmava as expectativas das Oposições Coligadas em eleger seu candidato após vinte anos de seguidas derrotas para grupos ligados a Vitorino Freire. O *Diário Oficial do Estado (DOE-MA)* publicou em 20 de outubro de 1965 a vitória de José Sarney, como demonstrado no quadro 1:

Quadro 1 -Resultado final das Eleições para Governador do Maranhão em 1965

CANDIDATO	COLIGAÇÃO	VOTOS OBTIDOS
JOSÉ SARNEY	PSP/UDN/PR	120.810
COSTA RODRIGUES	PDC/PL	67.971
RENATO ARCHER	PTB/PSD	35.840
TOTAL DE VOTOS		224.621

Fonte: Diário Oficial do Estado do Maranhão (1965)

Os dados oficiais publicados pelo DOE-MA divergiam do resultado fornecido pelo Tribunal Regional Eleitoral (TRE), além de não contemplarem a totalidade dos votos brancos e nulos. Havia uma diferença considerável de 748 votos a favor de José Sarney. De acordo com as informações prestadas pelo TRE, as eleições de 03 de outubro de 1965 produziram o seguinte resultado:

Quadro 2 - Resultado final das Eleições para Governador do Maranhão em 1965 - TRE

CANDIDATO	COLIGAÇÃO	VOTOS OBTIDOS
JOSÉ SARNEY	PSP/UDN/PR	121.062
COSTA RODRIGUES	PDC/PL	68.560
RENATO ARCHER	PTB/PSD	36.431
TOTAL DE VOTOS		247.156

Fonte: Tribunal Eleitoral do Maranhão - TRE São Luís (1965)

Na assimilação dessas referências contextuais, o objeto estético poderá ser atualizado quanto ao seu conteúdo. O leitor provido de tais informações poderá compreender mais facilmente as articulações do código fílmico, sobretudo quando a dinâmica do texto se torna acentuada nas sequências seguintes.

O resultado ambíguo nas eleições para o Governo do Maranhão de 1965 refletiu claramente a necessidade intervenção do Governo Federal para assegurar a vitória das Oposições Coligadas, através da revisão do resultado nas urnas, ao promover a eliminação de mais de duzentos mil votos “fantasmas”, sempre decisivos para manutenção do poder nas mãos dos vitorinistas.

Na sequência inicial da segunda parte do documentário o leitor/espectador irá se deparar com um elemento fundamental para a compreensão da dualidade estrutural que a narrativa oferece. No trecho compreendido entre 2.49 min. até 8.30min, o discurso de José Sarney ocorre em *voz off*⁵⁵. Veremos no decorrer do capítulo que tal característica será decisiva para o questionamento sobre a mudança de caráter na personagem heroica. Quando o discurso de posse tem início, no entanto, não é possível ver o governador eleito, apenas ouvi-lo:

O nosso céu e a nossa terra testemunharam os longos, trabalhosos, ásperos e heroicos caminhos que nos conduziram a esta tarde, a esta solenidade, a este instante. O mandato que venho de receber tem a marca da luta, tem a chama da mais autêntica vontade popular, da liberdade de escolher e preferir, da consciência das opções (MARANHÃO, 1966).

Aqui, a posição do herói é afirmada em razão da aprovação da comunidade, que testemunhou provações às quais foi submetido. Ao mesmo tempo em que a personagem ressalta as dificuldades que a levaram ao momento vivido, reivindica a legitimidade de sua condição heroica.

Entretanto, no lugar da imagem triunfal de José Sarney, surgem imagens de fábricas vazias. A câmera alterna, no eixo vertical, movimentos de aproximação e afastamento do objeto, alterando o enquadramento na sucessão de planos. Os movimentos desafiam o leitor/espectador, uma vez que a câmera cria uma coreografia própria que interfere na percepção do objeto.

Figura 10 - Fábrica fechada: símbolo da decadência econômica da capital maranhense



Fonte: *Maranhão 66* (1966).

⁵⁵ Enquanto a *voz over* (ou *voz in*) é aquela que não pertence ao espaço onde ocorre a cena, a *voz off* embora pertença ao espaço, o falante está temporariamente fora do enquadramento da câmera (XAVIER, 1983, p. 459).

Pasolini (1982, p. 149) discute a transmutação para o cinema do discurso indireto livre observado na literatura como forma de afirmação do caráter poético da criação cinematográfica. O cineasta analisa obras de mestres como Bernardo Bertolucci e Michelangelo Antonioni para condenar os elementos da narrativa clássica, que distingue o ponto de vista da câmera do ponto de vista do espectador.

O autor sustenta que o filme, enquanto discurso indireto livre (através da narrativa subjetiva indireta) é “irregular e aproximativo”, pois o realizador explora o “estado de alma psiquicamente dominante” do público. A liberdade proporcionada por esse tipo de discurso aproxima os pontos de vista de ambos, consolidando o potencial expressivo das imagens.

Desse modo, o leitor/espectador de segundo nível deverá ser capaz de identificar a mudança repentina na composição da imagem e som. Enquanto é possível ouvir as palavras de otimismo do governador eleito, a câmera desvenda os cenários do abandono, da decadência e do desemprego, reflexos do descalabro administrativo “vitorinista” no esfacelamento econômico da capital.

É na detecção dos elementos do contraponto que o leitor/espectador, dotado de competência enciclopédica, poderá identificar os sinais da mudança que o autor promove gradualmente no caráter do herói. No discurso, a personagem heroica reivindica o direito de conduzir os destinos da comunidade, uma vez que sua ação é fundada na vontade popular.

Mas, contrariamente ao tom do discurso, as imagens revelam parte da população alheia à celebração na praça. Enquanto o herói afirma a legitimidade de sua escolha pela “liberdade de preferir” da comunidade, as cenas mostram uma parcela da população bem distante dessa realidade.

Figura 11 - Imagens da pobreza e calamidade pública nas áreas periféricas de São Luís



Fonte: *Maranhão 66* (1966).

O ritmo da vida econômica ludovicense não acompanhou o incremento populacional provocado pelo aumento no fluxo migratório do interior para a capital. Gradativamente, São Luís foi invadida por palafitas e casebres, nas áreas periféricas que abrigavam a faixa mais pobre da população, estimada na época em cerca de quarenta mil pessoas.

No contexto de aumento da população urbana, a falta de incentivos do governo para a economia do Estado contribuiu para o fechamento das fábricas de tecidos, que já não possuíam condições de atender à demanda de produção, fato que causou desemprego em larga escala na capital maranhense. Para combater o alarmante quadro de demissões em massa e crise econômico-financeira, uma das primeiras iniciativas do novo governo foi a criação da Superintendência de Desenvolvimento do Maranhão – SUDEMA⁵⁶.

Segundo Buzar (2001, p. 9), a ascensão do grupo oposicionista interrompia a política oligárquica ancorada na prática de “apertar as cangalhas”, bordão utilizado por Vitorino durante suas visitas ao Maranhão para impor disciplina frente às dissidências políticas. Sarney venceu as eleições, rompendo com duas décadas de poder hegemônico. O jovem governador enfatizava no discurso a luta das Oposições Coligadas para conquistar a vitória nas eleições de 1965:

[...] O mandato que venho receber tem a marca da luta, tem a chama da mais autêntica vontade popular, da liberdade de escolher e proferir, da consciência das opções. O Maranhão não suportava mais, nem queria, o contraste de suas terras férteis, de seus vales úmidos, de seus babaçuais ondulantes, de suas fabulosas riquezas potenciais, com a miséria, com a angústia, com a fome, com o desespero das puidas que não levam a lugar nenhum, senão ao estágio em que o homem de carne e osso é o bicho de carne e osso [...] (MARANHÃO..., 1966).

Nesta parte do discurso, o *ethos* heroico tradicional é reforçado: o herói é aquele que reúne as qualidades necessárias para superar o desafio imposto, na busca pela realização de um objetivo geral que resguardará os valores e riquezas da comunidade. Não obstante, a figura redentora é escolhida livremente pela própria comunidade, que exerce sua vontade consciente.

⁵⁶ Tendo como diretor o economista Bandeira Tribuzzi, o órgão deveria implementar programas de infraestrutura no estado, com a utilização de verbas obtidas principalmente junto ao governo federal. As iniciativas de desenvolvimento capitaneadas pela SUDEMA seriam o ponto de partida para garantir o sucesso do “Maranhão Novo”, programa de governo que prometia a modernização nos meios de transporte, abastecimento e nas áreas de educação e a saúde.

Entretanto, o contraponto revela contradições entre o fala do governador e o registro da câmera. Chion (1982, p. 135) considera que “no nível da imagem, a distinção entre os sons in e sons off é, sem dúvida, útil para a composição de uma cena”⁵⁷. O autor destaca que, no âmbito do filme, os sons existem sempre relacionados à imagem. Quando ocorre a dissociação entre o conteúdo sonoro e seu correspondente imagético (no caso do som off), tal situação pode influenciar diretamente na percepção do objeto.

Nas sequências da segunda parte de *Maranhão 66*, ao leitor/espectador de primeiro nível será permitido nível de acesso limitado à dualidade estrutural que a narrativa evoca (sobretudo, com relação ao caráter da personagem heroica). Por sua vez, a leitura em segundo nível evidenciará o contraponto entre a fala do governador José Sarney e os questionamentos propostos por Glauber Rocha acerca do papel dos líderes políticos junto às massas no processo histórico.

Neste nível de leitura, o leitor/espectador terá condições de decodificar, a partir da competência enciclopédica, os elementos do contraponto audiovisual que possibilitam a compreensão da dualidade estrutural na narrativa. Ele poderá, além de caracterizar o evento em questão, identificar as possibilidades de interpretação do registro filmado, executando inferências intertextuais, a partir das encenações do tipo situacional.

Como vimos, esse tipo de encenação rompe com as limitações de uma leitura unilateral da obra que restringe seu sentido ao de um mero registro protocolar. O leitor/espectador terá condições de executar inferências intertextuais a partir do registro efetuado por Glauber Rocha do grave quadro de carência nos serviços básicos, do descaso político e administrativo do Maranhão.

Em 1966, em São Luís, capital e maior cidade do Estado, a energia elétrica ainda era racionada, contando para o abastecimento apenas com a usina da empresa *Ullen*, que fornecia 4.000 *quillowatts* em quatro motores, sendo que dois deles ainda eram movidos à lenha. Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (apud Gutemberg, 2001), a população do Maranhão possuía 64% de

⁵⁷ No original: “Au niveau de l’image, la distinction entre ce qui est in et ce qui est off est sans doute utile pour l’écriture d’un scénario.”

analfabetos, 60% de crianças entre 07 e 14 anos sem escola de qualquer tipo, 25% da população vitimada pela malária e 86% pela verminose⁵⁸.

A capital ainda apresentava altos índices de tuberculose, varíola e hanseníase, ao passo que 82% da população do Estado sobreviviam no campo, através do cultivo rudimentar de babaçu e arroz. Nas áreas interioranas predominava a economia de subsistência. Grande parte dos habitantes maranhenses não tinha acesso à moradia, assistência médica, sanitária, educação e segurança.

No território maranhense não existiam estradas de rodagens, apenas os tradicionais caminhos de “carros de boi” e “carroças”. No interior do Estado, apenas cerca de trinta médicos eram responsáveis pelo atendimento hospitalar, dez deles em Caxias, Timon e Codó, sendo que a maioria dos municípios, sequer possuía enfermeiros nos hospitais públicos, de péssimas instalações.

A expectativa de vida era em média vinte e nove anos. O abastecimento de água na capital restringia-se à área do centro. No interior, restava à população o abastecimento através de poços construídos nos quintais das casas, em sua maioria ainda com paredes de barro, e teto coberto de palha.

A “libertação” do Maranhão deveria começar pela melhoria da infraestrutura: ligar São Luís à Usina de Boa Esperança, primeira hidroelétrica da Amazônia⁵⁹; abrir as estradas na região da Baixada Maranhense para integrar a região que possuía 10% da população do Estado; reduzir, através da Barragem do Bacanga, de cinquenta para oito quilômetros a distância entre o Porto do Itaqui e o centro da capital.

O novo governo também prometia transformar o Maranhão no primeiro Estado a utilizar a TV Educativa, pioneiro projeto de ensino a distância do país. Essas e outras iniciativas faziam parte do “Maranhão Novo”, programa a ser executado como sinônimo de um Maranhão renovado, exemplo de progresso econômico e justiça social para o restante do país.

⁵⁸ Dados dos Censos Demográficos, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) dos anos de 1959, 1962 e 1965.

⁵⁹ No Governo de José Sarney foi constituída a Usina Hidrelétrica de Boa Esperança, na fronteira sul do Maranhão com o Piauí, pela Companhia Hidrelétrica de Boa Esperança (COHEBE). A usina passou a fornecer energia a cerca de 40 cidades do interior dos dois estados e parte do Ceará (SANTOS, 2003).

As imagens transitam com sutileza pela inconsciência (figura 9). Na tela, a rapidez dos movimentos da câmera quase impedem o espectador de atentar para as mudanças repentinas de plano: dos porões da fábrica, símbolo decadente de urbanidade, os olhos saltam para a imagem de um casebre com paredes de barro, do qual os habitantes raquíticos observam com curiosidade a equipe de produção. Símbolo da fome: para Glauber a fome não é apenas sintoma alarmante dos problemas sociais, é a própria essência da sociedade, raquítica e empobrecida.

Em *Maranhão 66*, a cronologia fílmica atua como esboço memorialístico, no qual os caracteres estéticos e semióticos se relacionam para formalizar avanços e recuos na temporalidade fílmica. Glauber efetua, por intermédio da linguagem cinematográfica, registros das múltiplas temporalidades coexistentes na percepção do objeto filmado, com ênfase nas contradições existentes na manifestação do imaginário político da sociedade maranhense.

Na sequência das cenas de *Maranhão 66*, Sarney anuncia os males que sua administração deveria combater: [...] *O Maranhão não quer a desonestidade no governo, a corrupção nas repartições e nos despachos* (MARANHÃO, 1966). O leitor/espectador, ao ouvir essa fala do governador, se depara com as imagens de uma área hospitalar vazia, com banheiros danificados e infectos.

Figura 12 - Imagens da falta de condições sanitárias de Hospital da cidade de São Luís



Fonte: *Maranhão 66* (1966).

O curta-metragem demonstra como o cinema de Glauber expressa o comportamento social através da violência e do primitivismo. Para o cineasta, “trata-se da única maneira do ser colonizado compreender sua própria condição de

subalterno na sociedade” (ROCHA, 2004a, p. 123). O filme assinala a cultura da fome que se manifesta na violência, definida como um esforço sobre-humano de reconhecer as formas de “libertação” da opressão coletiva.

O foguetório festivo continua, enquanto lentamente a câmera baixa transita por espaços inusitados até revelar uma das alas da casa de detenção. Nela, os “bichos de carne e osso” observam, desconfiados, o trabalho da equipe de filmagem.

Figura 13 - Imagens da falta de investimentos no setor prisional



Fonte: *Maranhão 66* (1966).

Enquanto a fala da personagem heroica anuncia a luta pela manutenção dos direitos humanos, o olhar da câmera lança ao leitor/espectador dúvidas quanto às promessas feitas pelo “redentor”, revelando o estado desumano dos aprisionados e sua incredulidade. Mediante as imagens da degradação humana, nosso herói prediz o fim grave do quadro de violência que assolava o Estado:

O Maranhão não quer a violência como instrumento da política, para banir direitos dos mais sagrados que são os da pessoa humana, com a impunidade dos assassinos garantido pelos delegados e a liberdade reduzida apenas a uma oportunidade para abastardar os homens [...] (MARANHÃO 1966).

A imagem evoca as condições do sistema de segurança pública do Maranhão. À época da eleição de José Sarney, os delegados de polícia eram simplesmente indicados de acordo com a conveniência do chefe de governo, sem que fosse realizado concurso público. O governador Sarney realizou um

pronunciamento, transmitido para os aparelhos de televisão do Estado, no qual anunciava a realização de concurso e manifestava o interesse na reforma dos estabelecimentos prisionais.

José Sarney decretava também a extinção das “cadeias-tronco”, nas quais o preso permanecia com os pés acorrentados a esteios de madeira, fixados no solo. Em seu pronunciamento, Sarney (2007c, p. 1) declarava profeticamente: “Hoje as cadeias que prendiam o Maranhão estão quebradas, temos liberdade”.

Aos poucos, através do contraponto, a personagem heroica vai perdendo sua epicidade, tendo seu discurso legitimador questionado pela realidade nua e crua. No nível de leitura intertextual, o leitor/espectador buscará compreender o papel da personagem relacionando-a com seu contexto de ação. Desse modo, o registro documental revelará que as promessas do governador têm sua legitimidade posta à prova diante da realidade. No documentário surgem imagens do cotidiano da capital maranhense (figura 14), do movimento das ruas do centro de São Luís.

Figura 14 - Cotidiano do centro da capital maranhense



Fonte: *Maranhão 66* (1966). Verificar o itálico em todas – não esquecer

De imediato, é possível reconhecer a Praça João Lisboa, reduto das lutas contra o Vitorinismo. Na praça, as pessoas transitam com rapidez, enquanto o bonde elétrico que envereda pelas ruas centrais. A câmera testemunha a urbanização da capital: as pessoas se apressam para alcançar a lotação, transporte eficiente na cidade que crescia desordenadamente.

No “Discurso ao Maranhão libertado” a imagem do governador é endossada como representante dos anseios populares. Os jornais que circulavam na capital comentavam o “milagre maranhense” que viria da prosperidade econômica. Nesse universo de boas novas, o arauto do progresso seria José Sarney. Eleito porta-voz das Oposições Coligadas, frente única oposicionista no Maranhão refém dos desmandos do Vitorino Freire, considerado “invasor”, ‘terrorista’ e ‘déspota sem entranhas” (COSTA, 2006, p. 87).

O registro glauberiano da ascensão de José Sarney ao Palácio dos Leões, ao contrário de fortalecer a imagem mítica do governador, põe em xeque a representação do “eleito”. A dualidade no caráter da personagem heroica, a partir do contraponto, implica no questionamento ao discurso que afirmou a vitória das Oposições Coligadas como nova era de prosperidade econômica e justiça social.

5.2 Análise estético-semiótica da segunda parte do “Discurso ao Maranhão Libertado” (5:04 min. a 10:08 min.)

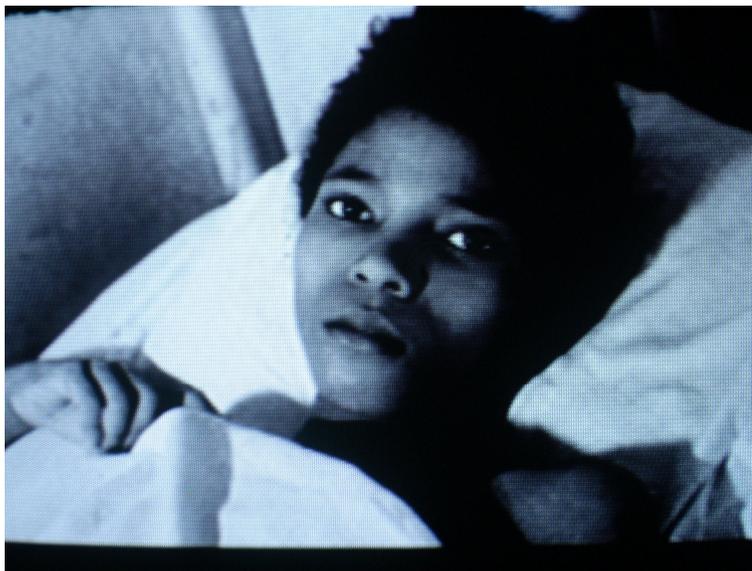
Na última parte do documentário, a expressão do vigor revolucionário no discurso do governador é interpretada como individualização de suas ações. A solução dos problemas do Estado advém não da representação dos interesses coletivos, mas da afirmação particularizada de um “benfeitor” que trará a justiça social e o desenvolvimento econômico. Ao prosseguir, José Sarney vaticinava:

[...] O Maranhão não quer mais a coletoria como uma caixa privada a angariar dízimos inexistentes para inexistentes arcas reais [...] o Maranhão não quer mais a miséria, a fome, o analfabetismo, as altas taxas de mortalidade infantil, de tuberculose e malária [...] O Maranhão não quer e não quis morrer sem gritar, não quis morrer estático de olhos parados e ficar caudatário marginal do progresso, olhando o Brasil e o Nordeste progredir, enquanto nossa terra mergulhava na podridão [...] (MARANHÃO, 1966).

Em contraposição às palavras do político, surge na imagem uma criança doente, símbolo da juventude desolada, sem esperança, reflexos do Maranhão de Vitorino Freire. O futuro se limitava a um espectro distante, confuso, presente no

otimismo das palavras de Sarney, que prometia moralização e transparência na Fazenda Pública, assim como a extinção do “banditismo” e da “capangagem”.

Figura 15 – Criança doente em hospital de São Luís



Fonte: *Maranhão 66* (1966).

Nesta sequência ocorre com maior fluidez narrativa a caracterização da passagem do *ethos* heroico tradicional para o contemporâneo. O herói se posiciona como condutor da mudança no destino da coletividade, muito embora tal mudança signifique a materialização de seus próprios anseios individuais. Esta passagem, no entanto, não ocorre aos olhos do leitor/espectador sem que haja um processo interpretativo ancorado na competência enciclopédica que deve possuir.

Eco (2001, p. 14) sustenta que “o leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico”. Este último pode executar a leitura de diversas formas, normalmente optando por interpretar o texto a partir da subjetividade, fora do espaço diegético. A narrativa, entretanto, exige um leitor ideal que exerça também a função de colaborador.

O texto é carregado de artifícios expressivos a serem atualizados pelo destinatário. O leitor/espectador ideal deverá transitar pela narrativa, a partir de regras determinadas pela dinâmica textual. Eco acredita que todo texto é dotado de espaços em branco que necessitam ser atualizados, a partir da valorização do sentido introduzida pelo leitor.

O duplo sentido da narrativa de *Maranhão 66* reside na transitoriedade dos componentes que formam os códigos expressivos. A oposição entre o discurso de José Sarney e o registro imagético associado a tal fala imprime um caráter dual à personagem heroica, a partir da atualização do conteúdo fílmico pelo destinatário.

No decorrer da narrativa, a personagem heroica é flagrada pelo leitor/espectador em momentos nos quais a representação da vontade individual se confunde com a coletiva. A presença do “pai político” é recorrente nos filmes de Glauber Rocha⁶⁰, uma vez que a sobrevivência do mais fraco, diante das desigualdades sociais, quase sempre, depende da presença de líderes que portam discursos de mudança.

É dessa forma que Glauber Rocha explora os aspectos psicológicos de suas personagens, revelando contradições, mazelas e vícios. É o sujeito imerso no “*transe*”. Não possui conceitos nem ideologias que perdurem. É a ação do homem no tempo que se confunde com a ficção, revelando a incapacidade de tomar decisões, tornando-o fraco, à mercê da vontade dos mais fortes.

A leitura contextualizada do filme evidencia o nível de consciência de um grupo na relação com um líder político de apelo popular. O documentário se insere nas discussões sobre a natureza dos papéis políticos, considerando as representações adotadas nas relações entre líderes e liderados.

Nesse sentido, Pachêco Filho (2001) discute os principais aspectos relacionados à construção da imagem de José Sarney como “messias” maranhense. A análise do autor evoca a imagem da *sagração dos reis* como elemento ritualístico presente nos eventos ligados à campanha eleitoral e à posse de Sarney no governo do Estado. Para o autor, o governador José Sarney:

Colocava-se como sendo a tradução fiel das melhores esperanças de todo o Maranhão que se libertava e dizia para que todo o Brasil ouvisse que ele estava se reencontrando com seus valores morais, com suas tradições de glória e com a honradez de seus verdadeiros líderes [...] passava para os presentes, extasiados pelas palavras, a dimensão exata das responsabilidades que estava assumindo perante o futuro do Maranhão (PACHÊCO FILHO, 2001, p. 82).

⁶⁰Em *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), Manuel Vaqueiro (Geraldo del Rey) é figura central na trama. Indeciso quanto ao caminho revolucionário que deve seguir – entre o beato Sebastião (Lídio Silva) ou cangaceiro Corisco (Othon Bastos). O destino da personagem no filme está estreitamente relacionado à vontade que emana do poder dos “padrinhos”. Sua submissão, contraposta por um sentimento de insatisfação, representa a fraqueza do oprimido frente ao detentor do poder.

A imagem de José Sarney discursando para a multidão transmite a noção da vivência, celebração e institucionalização do novo. A “libertação” filmada por Glauber se processou, entretanto, no nível de subversão da linguagem – nesse caso, a linguagem cinematográfica – através da qual o autor questiona os símbolos do poder e o papel do herói junto à comunidade.

Na continuação do filme, (figura 16), o microfone se volta para as enfermeiras de um hospital que reclamam dos baixos salários. Um corte abrupto revela a figura grotesca de um doente em péssimas condições hospitalares. Magro, esfarrapado, cabisbaixo e com a voz trêmula, sua enfermidade é a própria expressão do abandono social no Maranhão.

Figura 16 – Cenas do “caos” no sistema de atendimento médico-hospitalar do Maranhão



Fonte: *Maranhão 66* (1966).

Sobre esse tema, Correia (2006) analisa as deficientes instalações médico-sanitárias do Maranhão no decorrer do século XIX. Os estabelecimentos de saúde, tais como hospitais, sanatório e leprosário da capital, eram o retrato fiel das péssimas condições da saúde pública no Estado, infestado de moléstias de todos os tipos. A autora comenta a grave situação da população maranhense:

Surpresa? Sim e não [...] tendo em vistas as condições de saúde, nada merecedoras de lisonja, que apresentava a cidade, as quais se chocavam seus devaneios da capital civilizada. Afinal, com maior ou menos intensidade, todos os anos presenciava-se a mesma mortandade, conservando-se a pena e mudando somente o carrasco. Revezando-se em sua sanha devastadora, numa feita era a vez da varíola, noutra do beribéri, por repetidas vezes a febre amarela se encarregava de o fazer, até que a peste bubônica assumiu o posto (CORREIA, 2006, p. 75)

Um século depois das moléstias devastadoras que assolavam o Estado, Glauber Rocha filmava as péssimas condições dos hospitais públicos da capital maranhense. Em *Maranhão 66*, a câmera registra não apenas mau funcionamento dos hospitais, mas se detém sobre a miserável horda de pacientes que se acomoda nos leitos. Em um momento raro no documentário, som e imagem são sincronizados para destacar a fala do paciente tuberculoso que lamenta as condições do tratamento para sua enfermidade.

As palavras de José Sarney voltavam-se para o futuro. O incentivo à educação seria a chave para o alcance do progresso. No Maranhão do Vitorinismo, 30% das crianças em idade escolar estavam matriculadas na rede de ensino. Sem verbas para a construção de escolas, nem recursos para a formação de professores, Sarney apregoava as vantagens do Programa João-de-Barro⁶¹.

Sem uma infraestrutura confiável, o novo governador anunciava a pavimentação da BR-135, ligando São Luís a Teresina e a construção do Porto do Itaqui. Tais iniciativas levariam o Maranhão a se tornar um referencial de desenvolvimento no país. No curta-metragem, a voz profética do “salvador” ecoa:

[...] Como iremos abrir novas estradas? Como iremos formar os nossos técnicos? Como iremos construir os nossos portos? Como iremos mudar a face do Maranhão cem por cento pobre quanto a habitação, vestuário e alimentação? [...] (MARANHÃO, 1966).

Surgem como respostas às indagações do político os símbolos do atraso: na tela, um doente expele seu próprio sangue. Do escarro que provoca repugnância, a câmera nervosa captura as imagens do descabro na saúde pública como crianças doentes e pessoas catando comida no meio do lixo (figura 17).

⁶¹ O Programa João-de-Barro consistia na instalação de salas de aula em galpões, igrejas ou casas familiares cedidas para professores recrutados na própria comunidade. O governo criou o *slogan* “Uma escola por dia, um ginásio por mês, uma faculdade por ano”. O Maranhão foi pioneiro no uso da TV educativa, para suprir as carências pedagógicas do professorado (GUTEMBERG, 2001).

Figura 17 – Péssimas condições médico-sanitárias do Estado



Fonte: *Maranhão 66* (1966).

A câmera captura cenas inusitadas (figura 18): caboclos dando risada em meio a uma estrada carroçável, cercada por palmeiras de babaçu, principal riqueza natural do Estado. Repentinamente, a miséria da capital é acentuada pela pobreza do interior. A máquina registra o abandono social: uma mulher que acende o cachimbo; uma criança faminta com o olhar assustado diante da câmera toma água em uma lata, numa expressão cruel da pobreza nas regiões interioranas.

Figura 18 – Cenas do interior do Maranhão





Fonte: *Maranhão 66* (1966).

Símbolo do progresso: a voz *off* do governador anuncia a usina de Boa Esperança como fonte de energia e dinamismo na agricultura e na indústria:

Temos uma reserva humana, uma força muito grande. Temos os nossos olhos, nesta tarde, no começo do governo, voltados para aquela barragem de cimento, que atravança o Parnaíba e que nos acena com uma mensagem de progresso que se chama Boa Esperança (MARANHÃO,1966).

No “Maranhão Novo” de José Sarney, a exploração do babaçu seria responsável pelo progresso nos setores agrícola e industrial, uma vez que a palmeira fértil em quase todas as regiões do Maranhão:

Temos as nossas palmeiras, aqui plantadas pela natureza e, no Maranhão, a maior reserva do mundo de gordura vegetal, com 150 mil km² cobertos de babaçu e que cada vez mais iremos exportar, valorizar e mostrar ao Brasil que ele pode ser, em vez de um problema, a grande solução para todos nós (MARANHÃO,1966).

O babaçu proporcionaria riqueza e desenvolvimento através da produção e exportação de seus gêneros derivados. Nessa passagem, novamente Glauber Rocha traz à tona a ideia de futuro, apoiado no encontro com o “novo”, o resgate da riqueza que vem da terra. Para o cineasta, o destino acompanha a história.

O destino reside no âmbito do mítico, convergindo para “outra história”, “outro tempo”. E qual seria essa outra história? Que tempo é esse no qual a fatalidade fornece sentido à história, enquanto consciência objetiva dos acontecimentos? Glauber explica:

Arbitrariedade do Tempo: raiz da poética. O Tempo cortado pelo Espaço poético da Imagem Sonora: o Limite do Plano, a Montagem Konztrutiva/Destrutiva (Dialética Clássica) ou a Montagem destitutiva que é a desmontagem das contradições ao nível do Significante Épico. A produção de novas formas para novas Ideias transcorre num leito fecundante. A Beleza, que é verdadeira, brota da Feiúra, que é mentirosa (ROCHA apud GERBER, 1977, p. 283).

Os textos e filmes de Glauber apresentam a “*abertura*” assinalada por Bakhtin (1992, p. 133), qual seja: uma espécie de “inacabamento de princípio, estrutura que define um diálogo intermitente com outros textos produzidos por filósofos, antropólogos, historiadores e cineastas das mais variadas correntes de pensamento”. A “*abertura*” a qual Bakhtin se refere está no texto glauberiano; proporciona o cruzamento de informações diferentes. Dessa forma, o efeito sobre o leitor/espectador é provocado pela “*verve intertextual*”, que gera o estranhamento diante do desenvolver da película.

Em *Maranhão 66*, Glauber Rocha radicaliza os elementos simbólicos existentes no evento documentado, decompondo-os até o limite do significado, provocando transformações e recuos na forma de se ver e sentir o filme. Nesse aspecto, o cineasta sugere a utilização de um princípio semelhante ao surrealismo. Através da exploração de temas tais como o poder, a morte e a fome, Glauber efetua uma espécie de “*dialética da negação*”. Segundo Nova (2003, p. 4). O cineasta rejeita o reducionismo tradicional de tais símbolos e sintetiza-os em uma entidade unificadora, mais potente em termos de significado, e que tem predominância sobre os demais símbolos.

Aqui, cabem considerações acerca do texto simbólico. Benjamin (1994b, p. 22) discute origens e interpretações do surrealismo europeu (francês e alemão). O autor resgata a noção de “*abertura*” para afirmar que o efeito da dualidade estrutural na narrativa está relacionado ao que chama de “*dialética da embriaguez*”⁶², ao se referir à obra de Andre Breton. A “*embriaguez*” é justificada à medida que as personagens presentes nos filmes representam indivíduos submetidos ao devir do processo histórico. Reféns de suas características, esses indivíduos desempenham

⁶² O surrealismo, diz Benjamin (1994b, p. 32), “mobiliza para a revolução as energias da embriaguez”, procura uma percepção lúcida. Na busca de uma “*dialética da embriaguez*”, considerou experiências capazes de produzir “efeitos de distanciamento” em relação a um cotidiano naturalizado.

papéis de *flâneurs*⁶³, de acordo com Benjamin (1994b, p. 22), ao não se submeter ao discurso tido como totalizante.

A experiência com o passado se perde à medida que o vivido aflora, no universo das sociedades representadas nos filmes. A liberdade passa a ser encarada do ponto de vista do observador dos acontecimentos (o cineasta), que incorpora sua obra ao “transe” na memória. No documentário, José Sarney adverte:

[...] O Marquês de Pombal, em carta que fez ao governador do Maranhão Melo e Póvoas, dizia que dois deuses antigos representavam com os olhos fechados a deusa da justiça e a deusa do amor, prova de que eles não eram cegos, porque justiça cega e amor cego são grandes perigos para quem governa nestas paragens, e advertia que não se deviam erigir aqui templos para essas divindades [...] (MARANHÃO, 1966).

Após um corte abrupto, o governador, cercado de autoridades (figura 19), é visto sob o olhar atento do povo.

Figura 19 – Sarney discursa sob o olhar atento dos políticos e da multidão



Fonte: *Maranhão 66* (1966).

⁶³ O termo *flâneur* é tomado aqui na acepção de White (2000), qual seja a de um ser errante, alguém que perambula pela cidade sem propósito aparente, mas que está secretamente em harmonia com a sua história e numa busca velada de aventura, seja ela estética ou erótica

José Sarney proclama os sinais da libertação: “justiça cega” e “amor cego” são práticas a serem abolidas pelo governo que se iniciava em 31 de janeiro. O político condenava a justiça “de olhos vendados”, afeita aos desígnios de Vitorino Freire que costumava afirmar: “Quando meto o peito n’água, ou racha o peito ou quebra a onda”, conforme Buzar (2001, p. 8), em referência explícita a sua capacidade de intervir no Maranhão mediante o uso da força.

Era o tempo da ausência do embate de ideias, da política regida pelo prestígio e mantida pela força, não raramente convertida em violência pela autoridade de Vitorino Freire. Para Pacheco Filho (2001), a chegada do jovem deputado ao poder retratava a vitória das “tradições de luta”, do Maranhão. A figura de José Sarney, à época da posse no Governo do Estado representava junto à população a exata antinomia de Vitorino:

Prometia ser a negação total do passado recente, para que continuasse fiel à sua pregação, e muito mais ainda fiel ao povo, que o aclamava como a encarnação de um futuro glorioso, de um futuro grandioso, que apagasse de vez a nódoa que os governos e governantes haviam deixados em nossa história política tão recente (PACHÊCO FILHO, 2001, p. 82).

Sarney evocava as tradições maranhenses, era um autêntico “filho do Maranhão”, sabedor dos costumes, conhecedor das “rezas” da Festa de São José⁶⁴, frequentador das rotas literárias na capital, poeta com vigor herdado das leituras de Corrêa de Araújo, jornalista forjado nas páginas de João Francisco Lisboa.

A ativa participação de José Sarney na Revista A Ilha⁶⁵ lhe garantiria o ingresso à Academia Maranhense de Letras. Na Casa de Antônio Lobo, o jovem pinheirense, então com apenas 21 anos, ocuparia a cadeira nº 22, patroneada por Humberto de Campos, fundada por Ribamar Pinheiro e anteriormente ocupada pelo poeta Corrêa da Silva.

⁶⁴ São José de Ribamar é um santo de grande devoção do povo maranhense. A festa do santo padroeiro é famosa e acontece durante dez dias, em data móvel do mês de setembro, sempre por ocasião da lua cheia. O santo dá nome à cidade homônima, sede de um dos quatro municípios que integram a Ilha de São Luís, situado no extremo leste da Ilha, de frente para a baía de São José, distante cerca de 32 quilômetros da capital maranhense (BARROS, 2005).

⁶⁵ Revista literária fundada em setembro de 1948. A publicação contava com um conselho de redação formado por Lucy Teixeira, Erasmo Dias, Domingos Vieira Filho, Murilo Ferreira e Bello Parga. Muito embora tenham sido publicados apenas dos números, a revista representou um desdobramento das atividades de Bandeira Tribuzi enquanto reorganizador do cenário cultural de São Luís e a possibilidade de revelar novos talentos literários como Lucy Teixeira e José Sarney.

Lentamente, a câmera arrisca um *travelling* pela Praça Pedro II. A multidão em “transe” acompanha atentamente as últimas palavras do novo “líder”:

[...] Vamos, com os olhos desvendados para a realidade, viver a paixão deste governo novo; viver todas as horas, todos os minutos, todos os dias, paixão que hoje é alegria e é sorriso, e amanhã, trabalho e perseverança para construir o Maranhão da liberdade, do progresso, da grandeza e da felicidade. Muito obrigado meus amigos! (MARANHÃO, 1966).

Aplausos e saudações, José Sarney faz o “V” da vitória (figura 20), enquanto o povo responde repetindo o gesto. Corte brusco, câmera para baixo: o povo festeja e a batucada recomeça a todo vapor, enquanto o frenesi dos blocos de rua prolonga o carnaval pela madrugada. As imagens nos remetem novamente ao “transe” na película glauberiana como forma de expressão do contraditório. As palavras otimistas do governador eleito e a festa popular contrastam com a realidade de abandono do Estado. Enquanto José Sarney fala de um Maranhão *da liberdade, do progresso, da grandeza e da felicidade*, a crueza das imagens de decadência acentua a reflexão acerca dos limites da ação política na coletividade.

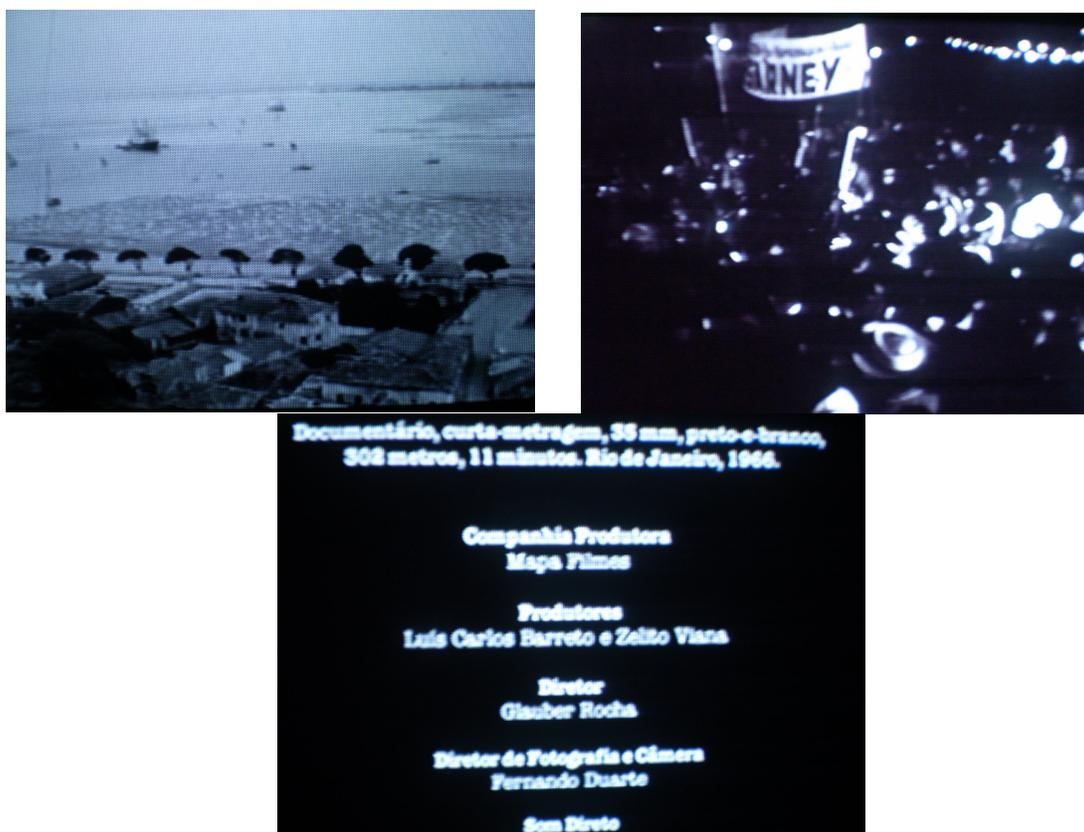
Figura 20 – José Sarney faz o “V” da vitória



A câmera registra pela última vez a vista aérea da cidade, capturando a Baía de São Marcos, ainda sem a ponte que herdaria o nome do novo governador⁶⁶. Obra grandiosa, símbolo do progresso, a “maior ponte do Nordeste” se tornaria um dos marcos da administração Sarney. Da Baía de São Marcos, a imagem registra telhados e mirantes dos históricos casarões, nos instantes finais do documentário. A multidão sai em festa pelas ruas escuras do centro da capital maranhense, enquanto um corte repentino traz à tela os créditos finais da produção.

O filme termina, porém permanece a discussão acerca das estruturas simbólicas do curta-metragem, a necessidade de exploração da ideia do “novo” em oposição ao “arcaico”, que caracteriza o herói (figura 21). Ao término da segunda parte do filme, o caráter mítico da personagem é fragmentado, à medida que se evidencia, a partir da leitura contextualizada, o *ethos* heroico contemporâneo.

Figura 21 – Cenas finais do documentário



Fonte: *Maranhão 66* (1966).

⁶⁶ A ponte governador José Sarney, popularmente conhecida como “ponte do São Francisco” liga a Avenida Beira-Mar à região dos bairros do São Francisco, Renascença e à praia da Ponta d’Areia. Obra de grande porte do Governo Sarney, a ponte sobre o Rio Anil serviu como instrumento de propaganda do Governo para demonstrar a eficiência da administração estatal (MORAIS, 2006).

Na leitura em segundo nível, a caracterização do herói gradualmente perde o aspecto mítico e passa a ser compreendido pela contraposição entre o discurso que a personagem pretende legitimar e a realidade que aponta as contradições de tal discurso. A imagem de José Sarney como “libertador” do Maranhão é inserida na discussão sobre as formas de patriarcalismo político e as possibilidades de mobilização das massas junto à figura de um líder que reivindica sua autoridade.

Neste nível de leitura, é necessário verificar como o texto prevê o leitor, considerando a execução de inferências intertextuais e as habilidades do destinatário para interpretar o conteúdo e expressões utilizadas pelo autor. As estratégias de interpretação objetivam a atualização textual da narrativa prevista pelo autor, que idealizou um leitor-modelo.

Desse modo, em *Maranhão 66*, no decorrer das sequências que compõem a segunda parte do “Discurso ao Maranhão libertado”, a personagem heroica de José Sarney tem sua “aura” infalível questionada. O contraponto adotado como recurso técnico pelo realizador do documentário é fundamental para a identificação da passagem do *ethos* heroico tradicional para o contemporâneo.

A leitura contextualizada do filme, considerando a capacidade do leitor/espectador em recorrer à competência enciclopédica para atualizar a interpretação, questiona a conformação da personagem de José Sarney no âmbito do *ethos* heroico tradicional. A integração dos aspectos semio-estéticos evidencia o conteúdo ideológico da fala do governador eleito, contrapondo-o à crueza do registro imagético, fragmentando gradualmente o caráter do herói, exposto ao juízo crítico do leitor/espectador.

6 CONCLUSÃO

Neste ponto do trabalho é necessário extrair algumas consequências, a partir da conexão entre o objeto de estudo e a estratégia adotada para contemplá-lo. A seguir, discutiremos possíveis desdobramentos do problema proposto, bem como efeturemos algumas observações conclusivas à investigação sobre a dualidade na personagem heroica de José Sarney em *Maranhão 66*.

Antes, porém, uma referência de cunho filosófico: no Livro X da República, durante a defesa do seu projeto ético-político, Platão promove severa crítica à poesia mimética⁶⁷, condenando-a, por ser capaz de levar ao erro e ao engano quando apresenta os objetos na sua aparência e não no que possuem de verdadeiro. Na visão de Gagnebin (1993, p. 99), o filósofo censura alguns poemas homéricos, “na sua falta essencial de ser: em relação à ideia, à forma primeira que os objetos concretos reproduzem inabilmente”.

Desse modo, ao provocar ilusão, a imagem poética mimetiza a natureza sensível na sua aparência, se torna desprovida de substância e se afasta da poesia intermediada pelo pensamento dialético. A crítica platônica é essencialmente um problema ideológico, visto que o filósofo discute o programa educacional adequado aos guerreiros e dirigentes da República, o que implica reconhecer o lugar da poesia na formação do cidadão.

Platão nos leva a refletir sobre o potencial expressivo das obras de arte; a possibilidade de manifestarem “sentido filosófico” ou não, uma vez que são capazes de manipular representações da realidade empírica para gerar novas representações. Mais que apenas reproduzir os elementos fenomenais, as obras de arte estimulam o desenvolvimento de processos cognitivos pra subsidiar sua interpretação.

A referência platônica nos permite compreender o cinema como estrutura plural que não se limita à simples mimese, pois envolve elementos da organização sociocultural e do imaginário, tais como, valores, símbolos e experiências individuais. Especificamente, os filmes que pertencem ao gênero documentário, com frequência,

⁶⁷ Cabe aqui ressaltar que Platão reconhece o sentido de mimese não apenas como “imitação”, mas como representação artística em geral. Desse modo, apesar de considerar Homero como o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos, o filósofo critica a poesia homérica, pois seus poemas não expressariam adequadamente representações dos deuses e homens resultantes da verdadeira pesquisa dialética.

utilizam estratégias definidas para cativar o público, visto que possuem a capacidade de articular dados sensíveis a fim de problematizar os temas abordados.

Ao discutir os limites do *Cinema Verdade*, Glauber Rocha considerou o documentário como gênero capaz de executar os princípios da sua Estética da Fome. Para que os filmes adquirissem maior expressão, som e imagem deveriam explorados de diferentes modos, superando as tradicionais formas de registro que privilegiavam a simples reprodução do objeto filmado.

No documentário *Maranhão 66* predomina a encenação direta. Para Aumont (2008, p. 70), no cinema, “encenar é exercer o olhar sobre o que se filma, distinguindo-lhe o essencial e tornando-o visível”. A encenação direta no documentário proporciona abertura para a leitura do filme, ao estimular vivência do leitor/espectador, que exercita seu potencial interpretativo, à medida que a estratégia narrativa do autor leva ao questionamento sobre o *ethos* heroico da personagem José Sarney.

Desse modo, o desenvolver da trama pode evidenciar dualidade na composição da personagem heroica de José Sarney, de acordo com as possíveis leituras que a representação do governador oferece. A dualidade se caracteriza na ação do contraponto entre imagem e som. O político sustenta um discurso desenvolvimentista, porém, é desafiado a cada registro de fome e miséria da população abandonada.

No filme, um dos principais recursos utilizados pelo diretor para causar efeito estético no leitor/espectador é a dinâmica entre conforto e desconforto. A ideia de desconforto fora esboçada por Jamerson (1996, p. 292), para analisar um efeito social nítido no comportamento da sociedade americana da segunda metade do Século XX. O autor considera que a sociedade pós-moderna, privilegiada e protegida, tem ânsia pelo conforto, a proteção espacial da “privacidade, as salas vazias, o silêncio, deixar as outras pessoas do lado de fora, ter proteção contra as multidões e contra o corpo de outras pessoas”.

O desconforto implica, portanto, na saída do sujeito, ainda que momentaneamente, da posição confortável oferecida pela proteção espacial que o ambiente oferece, para vivenciar situação de desagrado, incômodo. Em *Maranhão 66*, tal efeito estético é provocado pelo impacto sensorial das imagens da pobreza do Estado que tornam contraditórias as palavras otimistas do governador eleito.

O contraponto, executado através da montagem, proporciona articulação temporal entre imagens e sons de forte adesão emocional ao espectador. O que causa desconforto no leitor/espectador é o estranhamento diante da ambiguidade do registro cinematográfico, que nega a obviedade e prévia determinação, características marcantes nos filmes de propaganda política.

Somente na leitura em segundo nível, o leitor/espectador poderá executar movimentos de cooperação para atualizar o texto fílmico, de modo a compreender tal articulação temporal. Ao interpretar a ambiguidade da mensagem, poderá o intérprete identificar a personagem José Sarney no âmbito da passagem do *ethos* heroico tradicional para o contemporâneo. A dualidade no caráter da personagem é acentuada pela tensão que as imagens produzem.

Sobre o desconforto, Glauber Rocha ressalta a influência de Sergei Eisenstein em sua obra. O cineasta russo produziu filmes, na década de 1920, impregnados de conceitos ligados aos movimentos artísticos de vanguarda, tais como Surrealismo, Dadaísmo, Futurismo e Expressionismo. Eisenstein concebia o complexo audiovisual como passível de associações de imagens, superposições e encenações provocadas para causar desconforto no espectador.

Com isso, o diretor propunha a relação entre violência e pensamento, visto que o choque sensorial é capaz de desnaturalizar o fluxo imagético e ampliar o poder da mensagem. Bentes (2003, p. 217) concorda que, no cinema glauberiano, tal impacto sensorial tende à produção de sentidos, através da “violência necessária para sairmos da inércia do hábito”.

Glauber compreendia a fome como sintoma da violência. Nos filmes sob sua direção, a violência se manifesta na forma e conteúdo das produções. O desconforto sensorial destrói a passividade que caracteriza o comportamento usual do leitor/espectador no cinema. Em *Maranhão 66*, tal desconforto se acentua, à medida que a leitura em segundo nível executa seleções contextuais e circunstanciais para potencializar o processo interpretativo do filme.

Neste ponto, é possível considerar os desdobramentos da pesquisa para outras áreas, como a publicidade, por exemplo. Não podemos esquecer que *Maranhão 66* foi idealizado para ser um filme de propaganda política, o qual deveria representar a imagem de José Sarney como legítimo herói popular. Tais produções, normalmente, seguem regras definidas em roteiro, de modo a manter a linha narrativa pré-estabelecida.

A mensagem publicitária deve atingir os afetos sensíveis e os desejos dos consumidores para motivar a necessidade de obtenção do produto/serviço. A construção das imagens leva em conta tais afetos, assim como requer identificação do consumir com o produto. No caso da propaganda política, prática comum no cinema das décadas de 1930 a 1960, o arquétipo do herói sempre foi apropriado para ser utilizado como fórmula de disseminação de ideologias.

No Brasil, Getúlio Vargas foi o pioneiro no uso do cinema como propaganda persuasiva, através dos cinejornais, documentários de curta duração, projetados nas salas de cinema, antes da exibição dos filmes, que registravam as principais realizações do governo. A imagem de Vargas nos cinejornais era cuidadosamente elaborada para consolidar a representação de “pai dos pobres”, bem como para ressaltar a grande aceitação que seu governo possuía junto à população marginalizada.

O exemplo denota, conforme Garcia (1992, p. 78), a capacidade que a propaganda política tem para ampliar o processo de difusão das ideias de determinados grupos, de modo que “todos passam a ser orientados para os mesmos fins e enquadrados dentro dos mesmos princípios”. O cinema é capaz de realizar perfeitamente a função propagandística, ao articular som e imagem, em ambiente confortável, para acionar o imaginário do leitor/espectador e permitir a aceitação de determinadas ideologias ou intensificar as qualidades de indivíduos que as representam.

O que se vê em *Maranhão 66*, entretanto, é a negação de tal princípio. Recursos como o som direto e a *voz off* foram amplamente utilizados por Glauber no filme, para submeter o leitor/espectador ao máximo desconforto, causado pelo estranhamento. A alteração na voz do governador obteve efeito inusitado: as palavras de Sarney ecoam com as de um vulto profético, acentuando o choque entre mensagem de esperança e as imagens da pobreza reinante no Estado.

Não obstante, a personagem principal, em entrevista concedida a Paulo César D’Elboux, quatro décadas após a primeira exibição do documentário, argumentou que Glauber não teve intenção de questionar sua imagem. Pelo contrário: José Sarney corrobora com a afirmação segundo a qual o documentário registra o cenário de abandono do Maranhão, porém, não interroga suas intenções revolucionárias:

Glauber utilizou uma técnica que a gente não nota. Pegou a minha voz de governador, do meu discurso, e mudou (...) Então está meio deformada, parece uma voz de fantasma; no meio daquela pobreza toda havia um homem que tinha um sonho, uma utopia (SARNEY apud QUEIROZ: 2006, p. 246).

Vimos que, nas narrativas clássicas, o *ethos* tradicional é determinado pelas qualidades intrínsecas ao herói, indivíduo extraordinário que se submete a provações em nome de um objetivo grandioso. É justamente dessa forma que José Sarney tenta consolidar e legitimar sua imagem no documentário.

Ocorre que, nas narrativas contemporâneas, quando passa a ser inserido na cultura de massa, o herói perde gradualmente seu caráter mítico. Ao valorizar sobremaneira a experiência individual, o herói perde sua aura infalível e, por vezes, a leitura sobre tal circunstância pode produzir questionamentos quanto ao seu heroísmo.

Nesse sentido, tentamos caracterizar os elementos fílmicos que permitem ao leitor/espectador questionar a imagem de José Sarney como um “salvador” ou “messias” que surgiu para pôr termo ao Vitorinismo no Maranhão. A admissão de tal representação messiânica descarta a reflexão acerca trajetória política de Sarney na tomada de poder. O filme, ao contrário de outras produções do gênero, não é apenas simples registro de um evento político, mas, um questionamento quanto às formas de representação do poder.

Aos poucos, a impressão dúbia do discurso, ocasionada pela quebra na sequência linear imagem/som, caracteriza-se como fator que provoca no leitor qualificado o questionamento quanto ao caráter da personagem heroica. A dualidade da personagem heroica se processa no nível de leitura contextualizada, exigida para o receptor qualificado, nos termos do modelo semiótico-textual adotado na pesquisa.

Gradativamente, o leitor/espectador de segundo nível passa a executar inferências intertextuais que o levam a perceber a influência de recursos utilizados para dissociar o conteúdo sonoro da correspondente imagética. Na parte final do discurso, é permitido ao leitor/espectador explorar a competência enciclopédica e atingir níveis de leitura adequados para a interpretação contextualizada da dualidade na personagem heroica.

À proporção que se acentuam as imagens da fome, da miséria e do abandono das instituições, o leitor qualificado tem maiores possibilidades de pôr em xeque o discurso do governador. Com a palavra enfraquecida, a personagem

heroica perde a afinidade com o *ethos* tradicional e suas aspirações individuais são contrapostas ao realismo do Cinema Verdade, revelando a perda da aura mítica do herói. Este tem cada vez mais seu caráter sobre-humano questionado, uma vez que a leitura contextualizada do documentário permite humanizá-lo, identificando-o como elemento que pode ser inserido nas discussões sobre as formas de representação do patriarcalismo político.

Nas sequências finais do documentário, a retomada da sincronia audiovisual revela ao leitor/espectador a imagem de um José Sarney mais humanizado, reflexo da perda gradual do caráter mítico subjacente ao *ethos* heroico tradicional. O questionamento à representação messiânica no decorrer da película, permite ao leitor/espectador qualificado localizar no cerne do discurso oposicionista a tentativa de legitimação de um projeto político e suas estruturas ideológicas.

O registro documental oferece múltiplas possibilidades de interpretação ao destinatário da mensagem, a partir das informações que articula. A percepção estética, compreendida no âmbito de uma semântica cognitiva que preconiza os efeitos da mensagem, possibilita questionar a imagem de José Sarney como legítimo representante das “verdadeiras tradições maranhenses”.

Diferente da maioria dos filmes do gênero, os aspectos estéticos semióticos e ideológicos do curta-metragem não favorecem a legitimação de práticas políticas. Pelo contrário: a produção fornece indícios para a crítica e contestação da personagem heroica de José Sarney, ao revelar a fragilidade do discurso revolucionário quando contraposto à realidade que pretende combater.

Ao longo do documentário, as possibilidades de leitura da mudança no *ethos* heroico permitem ao leitor/espectador qualificado interpretar a dualidade da personagem de José Sarney a partir do choque audiovisual produzido para gerar desconforto. No final da exibição, caso pergunte se está diante um herói ou um anti-herói, é provável que ele hesite quanto à resposta. Nas últimas sequências do curta-metragem, ao se deparar com as imagens do governador fazendo o “V” da vitória, o leitor/espectador poderá testemunhar apenas uma caricatura do herói triunfal das cenas iniciais.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5.ed. São Paulo: *Martins* Fontes, 2007.
- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria e metodologia literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 2002.
- ALDRICH, Virgil C. **Filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- ANDRÉS, Luís Phelipe de Carvalho Castro (Org.). **Centro Histórico de São Luís-Maranhão: patrimônio mundial**. São Paulo: Audichromo, 1998.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas/SP: Papyrus, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel: **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Papyrus Editora, Campinas, 2003.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- BAITELLO JÚNIOR, Norval. **O animal que parou os relógios: ensaios sobre comunicação cultura e mídia**. São Paulo: Annablume, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARROS, José D'Assunção. **O Campo da história: especialidades e abordagens**. Petrópolis: Vozes, 2004.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BAZIN, Andre. **O cinema: Ensaio**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BEVIDAS, Waldir. **Semióticas sincréticas: o cinema**. São Paulo: Edição particular eletrônico, 2006. Disponível em: <www.fflch.usp.br/dl/semiotica/downloads/down.html> Acesso em 08/09/2012
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas vol III. São Paulo: Brasiliense, 1994a
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b
- BENTES, Ivana (org.) **Glauber Rocha - Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BENTES, Ivana. "Estéticas da Violência no Cinema". **Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares**. Ano 5, nº. 1. Rio de Janeiro: PPGCOM/UERJ, 2003. pg. 217-237.

BERARDO, Rosa; ROSENZWEIG, Patrícia. **Hitler e Lula: a construção da figura de heróis políticos através do cine documentário**. In: I Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual, 2008, Goiânia: UFG, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2010.

BURCKHARDT, Jacob. **Reflexiones sobre la historia universal**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Economica, 1993.

BUZAR, Benedito. **O vitorinismo: lutas políticas no Maranhão de 1945 a 1965**. São Luís: Lithograf, 1998.

BUZAR, Benedito. **Vitorinistas e oposicionistas**. São Luís: Lithograf, 2001.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 1997

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do mito**. 28. ed. São Paulo: Palas Athena, 2011.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2008.

CARLYLE, Thomas. **Os heróis**. São Paulo: Melhoramentos, 1963

CAVALIERE, Arlete O.; VÁSSIMA, Elena; SILVA, Noé. (Org.). **Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental**. São Paulo: Humanitas, 2005.

CHION, Michel. **La voix au cinema**. Paris: Seuil, 1982.

CORREIA, Maria da Glória Guimarães. **Nos fios da trama: quem é essa mulher? Cotidiano e trabalho no operariado feminino em São Luís na virada do século XIX**. São Luís: Edufma, 2006.

COSTA, Wagner Cabral da. **Sob o signo da morte: o poder oligárquico de Victorino a Sarney**. São Luís: Edufma, 2006.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Fotografia: Waldemar Lima. Rio de Janeiro: Copacabana filmes, 1964.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DO MARANHÃO. São Luís, p. 7, 20 out. 1965

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. 7ªed. São Paulo: *Perspectiva*, 2003.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6ªed. São Paulo: *Perspectiva*, 2004a.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi.2. ed. Milano: Bompiani, 1983.

- ECO, Umberto. **O signo**. Lisboa: Editorial Presença, 1981.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005
- ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. 2ª ed. São Paulo Perspectiva, 2004b.
- ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. 2ª ed. São Paulo Perspectiva, 2010.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1980
- ECO, Umberto. **Kant e o ornitorrinco**. *Rio de Janeiro*: Record, 1998
- FAORO, Raymundo. **Os donos do poder**: formação do patronato político brasileiro. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001
- FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é herói**. Editora Brasiliense. 1995.
- FERREIRA, Antonio E. A. **“Maranhão em transe”**: possíveis aproximações entre Maranhão 66 e Terra em Transe. Monografia. Curso de Pós-graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006
- FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FRIGOTTO, Gaudêncio. **A produtividade da escola improdutiva**: um (re) exame das relações entre educação e estrutura econômico-social e capitalista. 3.ed. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1989
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin**. *Perspectivas*, São Paulo, v. 16, p. 67-86, 1993.
- GARCIA, Nelson Jahr. **O que é propaganda ideológica**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- GARDIES, René. **Glauber Rocha**: Política, Mito e Linguagem. Paris: Seghers, 1974
- GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica**: cinema, política e a estética do inconsciente. São Paulo: Vozes, 1977
- GREIMAS, A. J e COURTÉS. **Dicionário de semiótica**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011
- GUTEMBERG, Luiz. **José Sarney**: democrata humanista. Brasília, DF: Obrito News, 2001.
- HJELMSLEV, *Louis*. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009

KESKE, Humberto Ivan. **Da expansão do texto ao estudo da cultura: a proposta de Umberto Eco**. UNIrevista. no 3, julho 2006.

KESKE, Humberto Ivan. **Matrizes fílmicas: da intertextualidade à repetição**. Revista Comunicação e Espaço Público, Ano XI, nº 1 e 2, 2008

KIRCHOF, Esgar Roberto. **Estética e semiótica de Baumgarten a Umberto Eco**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003

KOTHE, Flávio René. **O herói**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KRISTEVA, Julia. **Semiótica do romance**. 2. ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1978.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (Org.). **Dicionário temático do ocidente medieval**. São Paulo: Imprensa Nacional, Bauru: EDUSC, 2002.

LOPES, Marcos Carvalho. Umberto Eco: da “Obra aberta” para “Os limites da interpretação”. **Revista Redescrições** – Revista online do GT de Pragmatismo e Filosofia Norte-Americana Ano 1, Número 4, 2010.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura**. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Fapesp, 2003.

MARANHÃO 66. Direção: Glauber Rocha. Edição: João Ramiro Mello. São Luís: MAPA/Luís Carlos Barreto, 1966.

MARNER, Terence St. John. **A realização cinematográfica**. Lisboa: Edições 70, 1989.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MENDONÇA, Kátia. **A Salvação pelo espetáculo: mito do herói e política no Brasil**. São Paulo: Topbooks, 2002.

MERQUIOR, José Guilherme. Estética Intransitiva: a situação das artes ex-visuais. In: **As ideias e as formas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 118-132.

MORAIS, Natércia Cristyna Freitas. **A ponte da esperança: O símbolo da modernização e do desenvolvimento urbano no governo Sarney (1966 – 1970)**. Trabalho de Conclusão do Curso (Graduação em História) - Centro de Educação, Ciências Exatas e Naturais – Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falava Zaratustra**. Tradução e notas de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009

NÖTH, Winfried. **A semiótica no século XX**. São Paulo: Annablume, 1999.

NOVA, Cristiane. A história em transe: o tempo e a história na obra de Glauber Rocha. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., **Anais...** Belo Horizonte, 2003. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/congresso2003>>. Acesso em: 29 jun. 2006

O TRIUNFO da vontade. Direção: Leni Riefenstahl. Roteiro: Leni Riefenstahl e Walter Ruttmann. Partido Nacional Socialista Alemão (NSDAP). Alemanha, 1936

PACHÊCO FILHO, Alan Kardec Gomes. **A construção midiática do político José Sarney**: 1962 a 1970. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2001.

PAPP, Ladislau. Documentário. **Jornal Pequeno**, São Luís, 7 abr. 1966.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo herege**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected papers**.vol 2 e 5 Cambridge: Harvard University Press, 1994. 2 vol.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003

PENNINGTON, David. **Como gravar som direto**. São Paulo: Atlas, 2007.

PEREIRA, Isidro. **Dicionário grego-português/português-grego**. São Paulo: Porto Editora, 2004.

PICADO, José Benjamim. **Das Funções Narrativas ao Aspectual nos Ícones Visuais: notas sobre modos de interpretar imagens**. Contemporanea - Revista de Comunicação e Cultura do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Vol.4 • nº2 Dez. 2006

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

QUEIROZ, Adolpho (org.). **Na arena do marketing político**: ideologia e propaganda nas campanhas presidenciais brasileiras. São Paulo: Summus, 2006.

RIBEIRO, Renilson Rosa. **Hitler: do profeta ao arquiteto da era da catástrofe**: a construção da imagem do Führer no filme O Triunfo da Vontade. Mneme (Caicó. Online), Caicós/RN, v. 05, n.09, p. 341-365, 2004.

ROCHA, Glauber. Cinema Novo e Descolonização. **O Estado de Minas**, Minas Gerais, 13 mar. 1966.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004a.

ROVAI, Mauro Luiz. **Imagem, tempo e movimento**: os afetos “alegres” no filme O Triunfo da Vontade de Leni Riefenstahl. São Paulo: Associação Editorial Humanitas/Fapesp, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e semiótica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **Estética de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento, 1994.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**, Editora Brasiliense, 1992.

SANTOS, Afonso Henriques Moreira. **As fontes alternativas de energia e o empresarismo descentralizado**: potencialidades e obstáculos para a sua expansão no Brasil. Itajubá: CERNE, 2003.

SANTOS, Gerson Tenório dos. **O leitor-modelo de Umberto Eco e o debate sobre os limites da interpretação**. Kaliope - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, São Paulo, ano 3, n. 2, p. jul./dez., 2007

SARNEY, José. **Falas de bem-querer**: conferências e discursos. Brasília: Art Nova, 1983.

SARNEY, José. O difícil começar (XXXI). **O Estado do Maranhão**, São Luís, 28 out. 2007c.

SCHIFFER, Daniel Salvatore. **Umberto Eco: o labirinto do mundo uma biografia intelectual**. São Paulo: Globo, 2000.

SCHNEIDER, Sergio; SCHIMITT, Cláudia Job. O uso do método comparativo nas Ciências Sociais. **Cadernos de Sociologia**. Porto Alegre, v. 9, p. 49-87, 1998.

SILVA, Silvano Alves Bezerra da. **Estética utilitária**: interação através da experiência sensível com a publicidade. João Pessoa: União Editora/Editora da UFPB, 2010.

SIMONARD, Pedro. **A geração do cinema novo**: para uma antropologia do cinema. São Paulo: Mauad, 2006.

SOARES, Maria Luísa Castro. **O herói n’Os Lusíadas de Camões e na Jerusalém Libertada de Tasso. Dois percursos para a Transcendência**, in Revista de Letras, nº 3, 2ª série, Vila Real,UTAD, 43-56, 2004.

SOURIAU, Etienne. **Diccionario Akal de Estética**. Madrid: Ediciones Akal S. A., 1998.

STEUDING, H. **Mitología griega y romana**. Barcelona: Editorial Labor, 1953.

TATARKIEWICZ, Wladislaw. **Historia de seis ideas**: Arte, beleza, forma, criatividade, mimesis, experiencia, estética. 6. ed. Coleccion Metropolis: Madrid, Editorial Tecnos, 1997.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Fotografia: Luís Carlos Barreto. Rio de Janeiro: MAPA filmes, 1967

VIEIRA, Marcos Fábio M. **Mito e herói na contemporaneidade**: as histórias em quadrinhos como instrumento de crítica social. Revista Contemporânea (UERJ), v. 8, p. 78-90, 2007.

WHITE, Edmund. Paris. **Os passeios de um flâneur**. São Paulo: Contexto, 2000. (Coleção O Escritor e a Cidade).

WIRTH, Uwe. **Abductive inference and literary theory: pragmatism, hermeneutics and semiotics**. Digital PeirceEncyclopedia. 2001. Disponível em <<http://www.digitalpeirce.fee.unicamp.br/home.htm>>. Acesso em: 10 de abr. 2012.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: EMBRAFILME/Brasiliense, 1983.

ANEXOS

Anexo 1 – Projeto de pesquisa

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO – UFMA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO CULTURA E SOCIEDADE
CURSO DE MESTRADO INTERDISCIPLINAR CULTURA E SOCIEDADE

DYÊGO MARINHO MARTINS

O HERÓI DE DUAS FACES:

Uma análise estético-semiótica da dualidade na personagem heróica de José Sarney em *Maranhão 66*

DYÊGO MARINHO MARTINS

O HERÓI DE DUAS FACES:

Uma análise estético-semiótica da dualidade na personagem heróica de José Sarney em *Maranhão 66*

Projeto de pesquisa apresentado como requisito para produção de dissertação e avaliação na disciplina Seminário de Pesquisa II

Linha de Pesquisa 1: Expressões e processos socioculturais

Orientador: Prof. Dr. Silvano Alves Bezerra da Silva

São Luís
2012

O HERÓI DE DUAS FACES:

Uma análise estético-semiótica da dualidade na personagem heróica de José Sarney em *Maranhão 66*

Dyêgo Marinho Martins⁶⁸

JUSTIFICATIVA

Na contemporaneidade, as análises que exploram a materialidade dos objetos artísticos nas suas mais variadas formas, do teatro à música, da literatura à pintura, têm sido objeto da investigação semiótica. A presença da semiótica nas artes pode ser caracterizada pela identificação da função comunicativa do texto artístico.

A obra de arte exerce sua função comunicativa ao expressar sentimentos, transmitir idéias ou mensagens que o artista prevê e decodifica ao longo da execução da obra. Tais mensagens podem ser descritas e estruturadas mediante regras semelhantes às estabelecidas para a organização linguística.

Nesse sentido, a semiótica aplicada aos estudos de estética substitui a simples idéia de fruição do belo pela de função estética, ao explorar as formas de significação e os tipos de significado presentes numa determinada obra de arte. O fenômeno cinematográfico não é exceção, visto que os estudos sobre semiótica no cinema o caracterizam como objeto estético que exerce a função comunicativa.

A pesquisa se justifica pela carência na produção científica local de estudos que versem sobre as relações entre estética e semiótica nos meios comunicativos. A aproximação entre estética e semiótica possibilitará compreender o percurso gerador de sentido que evidencia a participação do receptor na atualização das mensagens.

A pesquisa poderá auxiliar na compreensão da dualidade na personagem heróica de José Sarney no documentário *Maranhão 66* como possibilidade de interpretação simbólica de um dos eventos mais significativos da história maranhense.

Permitirá investigar como o espectador pode cooperar esteticamente na produção de sentidos, a partir da percepção do questionamento proposto pelo autor sobre as formas de representação do poder. Sobretudo, a análise estético-semiótica em *Maranhão 66* possibilitará problematizar significados frequentemente relacionados às representações nos processos sócio-culturais locais.

⁶⁸ Licenciado em História pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA (2008). Mestrando do Programa de Pós-Graduação Cultura e Sociedade (PGCULT) - Mestrado Interdisciplinar, da Universidade Federal do Maranhão – UFMA.

PROBLEMATIZAÇÃO

Na contemporaneidade o cinema tem sido objeto dos estudos semióticos, visto que a imagem vincula-se à idéia de representação, ao estimular as faculdades psíquicas do ser humano. Uma vez percebida como representação, a imagem pode ser compreendida como signo, entidade que, segundo Plaza (1987, p.21), em linhas gerais, “representa alguma coisa, seu objeto, coloca-se em lugar desse objeto” e que, portanto, produz sentido.

Santaella (1994, p. 20) ressalta que “no estágio atual dos estudos semióticos a noção de signo não mais se vincula exclusivamente ao signo lingüístico”. Para a autora, as formas de expressão e comunicação produtoras de sentido (objeto de análise semiótica) compreendem além dos signos verbais, os não-verbais, como nos exemplos da fotografia e do cinema.

Na concepção de Lotman (1978, p. 68), “tanto uma carta como uma imagem constituem um texto, uma mensagem. Ambas são de ordem semiótica, na medida em que abrangem não propriamente coisas, mas os seus substitutos”. Assim, para o semioticista, a imagem cinematográfica, por ser um meio de informação que produz significados, também pode ser compreendida como objeto da semiótica.

Segundo Eco (2004, p. 19), a semiótica possui os signos como matéria-prima, mas “vê-os em relações a códigos e inseridos em unidades mais vastas como o enunciado, a figura retórica, a função narrativa, etc”. Desse modo, ao transmitir informação e expressar uma idéia o signo o processo de comunicação provoca atitudes interpretativas, ao passo que é também uma mensagem que se codifica no âmbito do discurso.

Em contrapartida, a semiótica do cinema não pode ser confundida com a estética. Enquanto esta propõe uma abordagem de caráter valorativo, a semiótica empreende análises descritivas do objeto fílmico, ao se debruçar sobre as estruturas de significação. Entretanto, nada impede que os resultados da análise semiótica do filme possam servir como suporte material para a avaliação de uma mensagem estética.

Silva (2010, p. 48) considera que “a experiência estética contemporânea abriu-se a um vasto continente [...] que se mostra como uma aplicação, a novos contextos e condições [...]”. Desse modo, os estudos de estética na contemporaneidade ampliam seu escopo teórico para além da “artisticidade” dos

objetos nobres e adotam novas perspectivas teórico-metodológicas na análise do fenômeno estético, com maior enfoque aos domínios da sensorialidade e afetividade.

Eco (2005, p. 40) considera que as obras de arte possuem a ambiguidade e a auto-reflexibilidade como suas características marcantes, sendo “passíveis de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade”. Nesse sentido, a ambigüidade da mensagem estética proporciona a abertura na estrutura das obras para a iniciativa do leitor/espectador que lhes complementam o sentido, atualizando-as segundo seu repertório de conteúdos.

Nesse sentido, Eco (2003, p. 60) sustenta a necessidade de empreender uma busca pela dialética entre experiência da interpretação e formalização estrutural da mensagem estética, “[...] pois, de outro modo não haveria comunicação, mas pura estimulação ocasional de respostas aleatórias”. Uma análise do fenômeno estético que tome o conteúdo semiótico da obra como princípio auxiliar de interpretação deve, portanto, considerar os limites teórico-metodológicos da estética e da semiótica, bem como as possibilidades de interlocução entre as disciplinas.

No documentário *Maranhão 66* Glauber Rocha faz um raro registro da posse de José Sarney no governo maranhense, após a vitória obtida nas eleições de 1965. O curta-metragem fora encomendado por Sarney e patrocinado pelo Governo do Estado para apresentar o jovem governador eleito como uma espécie de “herói” local, legítimo representante da vontade popular, diante do cenário de crise econômica e miséria social do Maranhão da época.

Para Berardo e Rosenzweig (2008, p. 07), “a construção de identidades regionais no cinema documentário, a partir de interesses governamentais de poder, perpassa a formação de um senso de comunidade” que compartilha elementos culturais comuns. Eventualmente a comunidade anseia por líderes que proporcionem a preservação ou até mesmo o “resgate” dos valores e tradições definidores de seu *ethos*.

Nesse sentido, o indivíduo dotado de habilidades extraordinárias que exerce uma espécie de liderança e se submete a sacrifícios para salvaguarda de valores e tradições, pode ser admitido como uma personagem heróica pela comunidade. Segundo Vieira (2008, p. 82), embora assumam feições e características correspondentes a cada cultura, o herói é sempre aquele que mantém “o interesse

coletivo acima de seus próprios, que se sacrifica por uma causa, um ideal, por um mundo justo onde o bem-comum está acima de tudo”.

O que se vê em *Maranhão 66*, no entanto, é uma ousada iniciativa do cineasta de efetuar o contraponto entre o discurso do governador e as imagens do cotidiano maranhense. Glauber transformou o mero registro protocolar em uma obra extraordinária e perturbadora, além de compôr um retrato trágico e violento do Maranhão à época da eleição de José Sarney.

Ao intervir no processo de produção do filme, Glauber transformou o mero registro protocolar em uma obra extraordinária e perturbadora, além de compôr um retrato trágico e violento do Maranhão à época da eleição de José Sarney. Através do contraponto efetuado, é possível propor uma reflexão sobre a possibilidade de identificação de um caráter dual na personagem heróica, elemento central nas cinebiografias e filmes de propaganda política, que é ressignificado nas cenas de *Maranhão 66*.

No filme, o otimismo nas palavras do político em meio à euforia da multidão e o carnaval nas ruas de São Luís contrastam com as imagens de miséria da população e as péssimas condições dos serviços públicos. Desse modo, esta proposta de pesquisa apresenta o seguinte problema: é possível perceber dualidade na personagem heróica de José Sarney no documentário *Maranhão 66* a partir de uma análise estético-semiótica?

Como possíveis perguntas científicas a serem adotadas, no intuito de corroborar na elucidação do problema proposto, destacam-se: quais elementos do contraponto audiovisual podem fornecer como indícios para a interpretação da dualidade na personagem heróica de José Sarney em *Maranhão 66*? De que modo ocorre a possibilidade dialética de interpretação da descrição semiótica e formalização estrutural da mensagem estética? É aceitável caracterizar a experiência estético-semiótica como uma possível abordagem teórico-metodológica para as análises cinematográficas de caráter interdisciplinar?

Como hipótese de pesquisa adotada, na tentativa de oferecer possíveis respostas ao problema proposto, considerar-se-á que uma análise estético-semiótica fornece indícios para a percepção da dualidade da personagem heróica de José Sarney a partir da tentativa de aproximação entre os aparatos teórico-metodológicos das duas disciplinas. Nesse sentido, a proposta de pesquisa visa empreender uma leitura do objeto analisado para compreender o fenômeno estético e a descrição

semiótica como distintas vertentes de análise do cinema, em uma perspectiva que privilegia a interdisciplinaridade.

A estética permite problematizar as estratégias de produção articuladas com a finalidade de causar impacto na sensibilidade do espectador, a partir da compreensão do documentário enquanto obra que traz consigo um discurso que interpreta e questiona a realidade e suas representações, não apenas reproduzindo-a especularmente. O suporte conceitual fornecido pelos estudos semióticos possibilita descrever aspectos relacionados à estrutura formal do contraponto audiovisual, fundamental para a análise do caráter dual na personagem heróica encarnada por Sarney no filme.

Conforme (Santaella, 1994, p. 192), “a estética é uma ciência abstrata que fornece princípios para as menos abstratas, entre as quais está a semiótica, a qual, por sua vez, fornece dados à primeira”. Desse modo, na pesquisa proposta, a relação proposta entre estética e semiótica possibilitará contemplar a procura da significação do objeto analisado, que se traduzirá também como possibilidade de compreender sua semioticidade.

REFERENCIAL TEÓRICO

É possível afirmar que, na contemporaneidade, a reflexão estética se caracteriza não somente como uma oposição aos princípios da estética moderna, que priorizava a percepção artística dos objetos nobres. Tal reflexão pode ser também compreendida como um repensar dos diversos movimentos artísticos e suas estéticas correspondentes, assim como das relações com a linguagem dos textos que transmitem a mensagem estética.

Nesse sentido, a concepção de uma estética que se define a partir da materialidade (qualidades materiais) das obras, possibilita pensar a relação com a semiótica na medida em que as estéticas contemporâneas buscam a significação das obras e de sua semioticidade.

Desse modo, o referencial teórico da pesquisa proposta será estruturado a partir de chaves de leitura que possibilitem estimular o diálogo entre as categorias estéticas e semiótica aplicados ao objeto cinematográfico. Serão referenciados conceitos provenientes da teoria do cinema, no intuito de compreender a influência dos elementos de produção do filme nas estratégias de produção de sentido.

Na pesquisa partir-se-á do pressuposto de que a análise cinematográfica se detém sobre a estrutura narrativa do filme, que pode ser decodificada de modo análogo à do texto escrito. O conceito de texto adotado para a pesquisa se refere, conforme Barthes apud Santaella (1992, p. 395), a um “todo de sentido, dotado de coesão e coerência, sendo que esta se refere às noções de interdependência e interconexão dos elementos, enquanto aquela permite que o texto faça sentido para um intérprete”.

Para a compreensão do universo representacional característico do cinema serão adotadas categorias analíticas fornecidas pelo modelo semiótico-textual de Umberto Eco. Na obra *Lector in Fabula* (1979), o pensador italiano desenvolve a temática esboçada em *Obra Aberta* (1962), acerca do papel colaborativo do “leitor-modelo” diante da incompletude do texto, a partir da formação de um repertório de interpretação.

Segundo Eco (1986, p. 45), o conceito de leitor-modelo está relacionado a “um conjunto de condições de êxito, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial”. Considerando que um texto ou filme se caracteriza como uma espécie de

“tecido narrativo”, ao cooperar para a sua atualização o leitor-modelo (ou leitor/espectador-modelo) complementa-lhe potencialmente o sentido, visto que a incompletude do texto/filme requer a colaboração de um destinatário para correlacioná-lo a um determinado código.

Em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (2001), Eco caracteriza o leitor-empírico como aquele que reage à leitura de um livro ou exibição de um filme limitando-se a enunciar suas primeiras impressões. Por sua vez, o leitor-modelo de primeiro nível é capaz de identificar outros elementos contextuais da obra, embora considere uma única leitura/exibição suficiente para compreensão do texto/filme. No segundo nível, o leitor-modelo irá cooperar com a atualização do “tecido narrativo”, a fim de que o potencial de sentido seja alcançado.

Todavia, a atualização do conteúdo potencial na produção de sentido no texto/filme empreendida pelo leitor/espectador-modelo não é desprovida de regras. A teoria de Umberto Eco é largamente influenciada pela semiótica de Charles Sanders Peirce, sobretudo a partir do conceito peirceano de “semiose ilimitada”, no qual uma interpretação de um signo gera outra, e assim por diante, formando um ciclo contínuo de interpretações.

Embora o modelo interpretativo proposto por Eco privilegie a abertura do texto/filme, a partir da qual o leitor/espectador irá complementar-lhe o sentido, é no processo de semiose ilimitada, o qual se baseia em hipóteses razoáveis e experimentalmente testáveis, que se fundamenta empiricamente a interpretação. Conforme Eco apud Wirth (2001, p. 08), “deve também se assumir que é possível chegar a um acordo, se não acerca dos significados que o texto encoraja, pelo menos acerca daqueles que ele desencoraja”⁶⁹.

Desse modo, transpondo os conceitos de Umberto Eco para a terminologia do cinema, a pesquisa proposta irá considerar a diferenciação entre leitor/espectador-modelo de primeiro e segundo níveis para caracterizar a dualidade da personagem heróica de José Sarney em *Maranhão 66* a partir da possibilidade de uma análise estético-semiótica. Na visão do autor, as múltiplas funções do signo na semiose ilimitada dependem de futura determinação, visto que, para Peirce (2003, p. 1.339)

⁶⁹ No original: “*must also assume that it is possible to reach an agreement, if not about the meanings that a text encourages, at least about those the text discourages*”.

“a marcha do signo, por meio de uma série ilimitada de representações deve ser concebida como tendo um objeto absoluto como seu limite”⁷⁰.

Uma vez que na contemporaneidade os estudos sobre cinema receberam aportes teóricos extracinematográficos, Eco (1986, p. 56) afirma ser “impossível perceber o fenômeno do cinema a partir de uma única matriz analítica”. Seguindo a mesma linha interpretativa, Jacques Aumont, na obra *Estética do Filme (1994)*, ao considerar que “qualquer filme é um filme de ficção”, reafirma que o filme pode ser visto como um texto cujo “tecido narrativo” é processado segundo representações da realidade.

O evento filmado pode ser narrado em termos discursivos. Assim, será considerado o pressuposto de que um filme pode ser analisado como uma das formas do fazer textual. A pesquisa proposta, portanto, adotará referências advindas de análises cinematográficas convencionais, bem como seguirá as indicações de Eco, no sentido de compreender o filme enquanto texto e seus termos recorrentes, tais como a presença de um leitor/espectador modelo que coopera na atualização de sentidos.

Para o pensador italiano, sendo o filme uma representação da realidade, permite ao leitor/espectador a construção de uma série de passeios inferenciais na tentativa de prever o que acontecerá nas próximas cenas. Tais inferências são “pontos de contato” entre o que o espectador ainda não conhece e aquilo que já apreendeu em narrativas anteriores que lhes são familiares. Assim, para Eco, o leitor/espectador:

[...] por assim dizer, sai do texto, vai explorar o universo da intertextualidade e da sua competência enciclopédica, retorna ao texto com uma carga de informações e começa a fazer inferências. Isto é, visto que na maioria dos demais casos aconteceu assim, pode dar-se que desta vez ocorra o mesmo (ECO, 1986, p. 146).

No processo de atualização textual o leitor/espectador é levado a antecipar fatos, previsões ou conjecturas que o projetam para outros textos, à procura de *frames* (encenações comuns e intertextuais) que lhe dêem uma nova orientação interpretativa. Para Aumont (1995, p.101) o filme, por ser uma representação, se remete a alguma outra coisa, “já está preso em um imaginário social e oferece-se, então, como suporte de uma pequena ficção”.

⁷⁰ No original: “*the march of sign, through an unlimited series of representations should be conceived as having an absolute object as its limit*”.

Desse modo, o primeiro contato do leitor/espectador com o filme ou a leitura/exibição em primeiro nível, nos termos definidos por Eco, possibilita o reconhecimento objetivo do cenário, das personagens, e ações. Mas, uma vez que a narrativa fílmica se traduz como um enunciado que se apresenta enquanto discurso, obedece a uma complexidade que não se revela de maneira óbvia ao leitor/espectador.

Eco menciona a importância de considerar o contexto para a análise da estruturação narrativa. É necessário relacionar o texto fílmico às suas circunstâncias referenciais, efetuando sua “diegese”. Nos termos do modelo semiótico-textual proposto pelo autor, esse termo se refere às atualizações e hipercodificações armazenadas no repertório do leitor/espectador, a partir da participação deste no processo gerativo de sentido do texto fílmico.

Para Aumont, a diegese possibilita levar o leitor/espectador a apreender o filme, segundo “suas falsas pistas, suas dilatações temporais, ou, ao contrário, seus desmoronamentos imaginários, com seus desmembramentos e lembramentos passageiros” (AUMONT, 1995, p. 115). Nesse sentido a pesquisa utilizará o conceito de diegese, desenvolvido por Gérard Genette e apropriado por Umberto Eco. Na visão de Vitor Manuel Aguiar e Silva, trata-se de um termo usado por Genette para:

[...] distinguir a história (diegese – “o significado ou conteúdo narrativo”), da narrativa propriamente dita (“o significante enunciado, discurso ou texto narrativo em si mesmo”) e da narração (“o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual se situa”). A diegese não tem existência própria, autônoma, só adquire existência através do discurso do narrador e assim essa existência é inseparável da natureza e dos caracteres técnicos desse discurso. A diegese de uma narrativa audiovisual nunca será igual à diegese do romance do qual foi extraída, por mais fiel que se pretenda a adaptação da obra escrita refletida na criação fílmica. (AGUIAR E SILVA, 2002, p. 187)

Eco se apóia no conceito de diegese para sustentar que a cooperação interpretativa do leitor é indispensável para preencher os vazios, brancos, elipses de uma história contada. A referência, portanto, visa problematizar a presença no filme de referências contextuais pelas quais é permitido pensar a dualidade da personagem heróica de José Sarney no curta-metragem *Maranhão 66*, a partir de uma análise estético-semiótica como possibilidade.

Umberto Eco atenta para a exigência de um leitor-modelo qualificado, que possa cooperar na atualização de um percurso interpretativo do texto, ao compreender a referência contextual e sua ação intertextual. Segundo Keske (2008, p. 149), o termo “intertextualidade” foi creditado originalmente a Julia Kristeva, a

partir da tradição dos estudos estruturalistas russos, “especialmente os de Jakobson e, sobretudo, Bakhtin, que trabalharam com a idéia da interação entre estruturas inseridas em um campo social e histórico”.

Nesta proposta de pesquisa, pretende-se fazer uso do conceito de intertextualidade na acepção de Kristeva (1978, p. 37), tal qual “uma permutação de textos [...] no espaço de um texto, vários enunciados, tirados de outros textos, que se cruzam e se neutralizam”. Considerando que o documentário *Maranhão 66* expressa o tipo de construção narrativa que exige de seu leitor/espectador aquilo que Eco denomina de “competência intertextual”.

Segundo o autor, ao se codificarem em um universo de significação ambíguo e multi-interpretável, alguns textos/filmes somente podem ser plenamente explorados em sua riqueza pelo conceito de intertextualidade, que depende da capacidade do leitor/espectador em ativar suas inferências para possibilitar novas interpretações do texto/filme.

Para Bentes, (1997, p. 36), “em *Maranhão 66*, Glauber teria oportunidade de acompanhar os bastidores da campanha política de José Sarney. O resultado reverteria para a ficção exuberante de *Terra em Transe*”. Tendo em vista que *Maranhão 66* pode ser situado como uma espécie de “ensaio” para a produção de *Terra em Transe* (1967), é de suma importância refletir sobre alguns temas explorados no curta-metragem de 1966 e que foram desenvolvidos com maestria na sua obra-prima, premiada no Festival de Cannes, em 1967.

Assim, na pesquisa proposta serão considerados alguns problemas derivados da temática abordada por Glauber Rocha na “Estética da Fome”, tese-manifesto publicada pelo cineasta em 1965, que definia os principais compromissos, objetivos e propostas do movimento Cinema Novo. Nesse sentido, René Gardies, na obra *Glauber Rocha: Política, Mito e Linguagem* (1974), desenvolve o conceito de “dupla pulsão” para discutir a participação e reflexão ativa do espectador na produção dos sentidos a partir de dois movimentos, verificados nos filmes da autoria de Glauber.

No primeiro, conforme Gardies (1974, p. 89), o processo “toma duas formas opostas: penetrar, encantar, transportar; depois desembriagar, chocar”, enquanto o segundo “requer um modo de comunicação: a reflexão”. Desse modo, para o autor:

Trata-se de levar o espectador a lançar sobre os filmes um olhar que recuse as armadilhas da narrativa. Negar uma ficção intransitiva por uma ficção transitiva: da narração para a análise, do universo diegético para o mundo por ele representado. (GARDIES, 1974, p. 90)

Portanto, a possibilidade de ocorrência do processo de dupla pulsão, implica em movimentos de aproximação e distanciamento pelo leitor/espectador do texto/filme. Nesse sentido, para Gardies, (1974, p. 47) “os heróis de Glauber ganham forma num mundo que elimina sua existência como indivíduos [...] atraem para si os papéis introduzidos na ficção”.

A visão de Gardies se aproxima da concepção do heróico como categoria estética, tal como concebida pelo filósofo francês Etienne Souriau e que adotaremos nesta pesquisa. Para Souriau (1998, p. 643), o, no heróico “o humano pode ser destruído, e não obstante, alcança sua essência verdadeira e íntima na promoção do super-humano”⁷¹. Nesse sentido, a interpretação dos valores inerentes ao super-humano poderá auxiliar na investigação sobre a essência da personagem heróica em *Maranhão 66*.

No documentário, a percepção da dualidade na personagem heróica de José Sarney requer a possibilidade de investigar a ocorrência do processo de dupla pulsão no filme. Para Gardies (1974, p. 90), a obra de Glauber evidencia “os antagonismos subterrâneos ou abertos que compõe o tecido social”. Tais antagonismos, necessários para a problematização do objeto desta investigação, se traduzem como elementos de referência contextual, complementados segundo a competência intertextual do leitor/espectador, na tentativa de atualizar o percurso interpretativo do texto/filme, nos termos propostos na teoria de Umberto Eco.

⁷¹ No original: “*puede destruirse lo humano, y no obstante, lo humano alcanza su esencia verdadera e íntima em la promoción de lo sobrehumano*”.

OBJETIVOS

Geral:

- Investigar a dualidade da personagem heróica de José Sarney no documentário *Maranhão 66* a partir de uma análise estético-semiótica enquanto possibilidade.

Específicos:

- Identificar os elementos do contraponto audiovisual em *Maranhão 66* como indícios para a interpretação da dualidade na personagem heróica de José Sarney no filme;
- Problematizar a possibilidade dialética de interpretação da descrição semiótica e formalização estrutural da mensagem estética;
- Caracterizar a experiência estético-semiótica como uma possível abordagem teórico-metodológica para as análises cinematográficas de caráter interdisciplinar.

PROPOSTA METODOLÓGICA

A proposta metodológica para contemplar o tema pesquisado leva em consideração a natureza da pesquisa em questão e as possibilidades de análise e interpretação dos elementos que contribuirão para perceber a dualidade na personagem heróica de José Sarney em *Maranhão 66*, a partir de uma análise estético-semiótica. A pesquisa é do tipo qualitativa, pois considera um universo de significados, valores e atitudes, relacionados a processos e fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis.

O método de abordagem será o crítico-dialético que segundo Frigotto (1989, p. 107), “implica rupturas [...] e um processo de aproximações sucessivas da verdade, que por ser histórica é sempre relativa.”. Tal método tem como referencial teórico o materialismo histórico, apoiando-se na concepção dinâmica da realidade e nas relações dialéticas entre sujeito e objeto do conhecimento, teoria e prática, refletindo as mudanças que ocorrem na natureza e sociedade.

Por sua vez, o método de procedimento adotado será o comparativo que consiste em investigar fenômenos ou fatos segundo suas semelhanças e diferenças. Tal método tenta relacionar disciplinas ou áreas do conhecimento distintas, a fim de detectar o que é comum entre ambas. Segundo Schneider; Schmitt (1998) possibilita ao pesquisador perceber regularidades, deslocamentos e transformações, além de permitir a construção de modelos ou tipologias, identificando suas continuidades e descontinuidades, semelhanças e diferenças.

O uso do método crítico-dialético se justifica em razão da possibilidade de perceber a dualidade na personagem heróica de José Sarney a partir da identificação de um leitor/espectador modelo que atualiza o percurso interpretativo do texto/filme, considerando a natureza multi-referencial da mensagem. Em contrapartida, o método comparativo contemplará as relações entre estética e semiótica na investigação do objeto analisado, além de verificar similitudes e analisar as divergências entre as disciplinas e seus reflexos na pesquisa.

Os procedimentos técnicos e de coleta de dados, consistirão de pesquisa bibliográfica, relacionada ao tema e ao problema investigado, com vistas à interpretação dos dados coletados. Também será efetuada análise da decupagem de *Maranhão 66*, ou seja, do planejamento das cenas, a divisão de uma cena em planos e a previsão de como estes planos vão se ligar uns aos outros através de cortes, compondo as sequências do curta-metragem.

CRONOGRAMA DE TRABALHO

ATIVIDADES	ETAPAS DA PESQUISA				
	1º semestre 2011	2º semestre 2011	1º semestre 2012	2º semestre 2012	1º semestre 2013
Elaboração do projeto	X				
Coleta de dados: bibliográfica e documental	X	X			
Revisão do projeto			X		
Avaliação crítica dos dados coletados			X		
Redação inicial			X	X	
Revisão do texto				X	
Qualificação				X	
Redação final					X
Previsão de entrega					X
Previsão de defesa					X

REFERÊNCIAS

FONTES

Maranhão 66: posse do governador José Sarney – Documentário/Reportagem de Glauber Rocha e Fernando Duarte. Curta-metragem, 35mm, preto-e-branco, 10'.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria e Metodologia Literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 2002.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas/SP: Papyrus, 1995.

BENTES, Ivana (org.) Glauber Rocha - Cartas ao Mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BERARDO, Rosa; ROSENZWEIG, Patrícia. **Hitler e Lula: a construção da figura de heróis políticos através do cine documentário**. In: I Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual, 2008, Goiânia. *Hitler e Lula: a construção da figura de heróis políticos através do cine documentário*. Goiânia: UFG, 2008.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ECO, Umberto. **Os limites da Interpretação**. 2ª ed. São Paulo Perspectiva, 2004.

ECO, Umberto. **Tratado Geral de Semiótica**. 4ª ed. Perspectiva, 2003

FRIGOTTO, Gaudêncio. **A produtividade da escola improdutiva: um (re)exame das relações entre educação e estrutura econômico-social e capitalista**. 3.ed. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1989.

GARDIES, René. Glauber Rocha: Política, Mito e Linguagem. Paris: Seghers, 1974.

KESKE, Humberto Ivan. **Matrizes fílmicas: da intertextualidade à repetição**. Revista Comunicação e Espaço Público, Ano XI, nº 1 e 2, 2008.

KRISTEVA, Julia. **Semiótica do Romance**. 2. ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1978.

LOTMAN, Yuri. **Estética e Semiótica do Cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected papers**. Cambridge: Harvard University Press, 1994. 2 vol.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SANTAELLA, Lúcia. *Estética de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.

SANTAELLA, Lúcia. **O Que é Semiótica**, Editora Brasiliense, 1992.

SCHNEIDER, Sergio; SCHIMITT, Cláudia Job. O uso do método comparativo nas Ciências Sociais. **Cadernos de Sociologia**. Porto Alegre, v. 9, p. 49-87, 1998.

SILVA, Silvano Alves Bezerra da. **Estética utilitária**: interação através da experiência sensível com a publicidade. João Pessoa: União Editora/Editora da UFPB, 2010.

SOURIAU, Etienne. **Diccionario Akal de Estética**. Madrid: Ediciones Akal S. A., 1998.

VIEIRA, Marcos Fábio M. **Mito e herói na contemporaneidade: as histórias em quadrinhos como instrumento de crítica social**. Revista Contemporânea (UERJ), v. 8, p. 78-90, 2008.

WIRTH, Uwe. **Abductive inference and literary theory: pragmatism, hermeneutics and semiotics**. Digital Peirce Encyclopedia. 2001. Disponível em <<http://www.digitalpeirce.fee.unicamp.br/home.htm>>. Acesso em: 10 de abr. 2012.

