

VONTADE DE VER OUTRO CINEMA EM “CAFÉ COM CANELA”

Gilmar Adolfo Hermes¹

Resumo: Este artigo faz uma análise semiótica da reportagem com autoria de Luiz Carlos Merten sobre o filme *Café com Canela*, publicada em 2018. São observados os signos que constituem o texto caracterizando a atitude retórica do autor para com o público leitor do jornal, potencial espectador do filme. O tratamento de aspectos criativos do filme diante da necessidade de maior representatividade feminina, negra e homossexual no cinema são pensados através das reflexões teóricas apresentadas pelo autor Vilém Flusser (2002, 2007) em suas obras. Estabelecendo uma analogia da arte cinematográfica com a noção de “aparelho” problematizada pelo escritor, observa-se os modelos e programas como constituintes de um cinema a ser modificado, dependendo de agenciamentos dos cineastas, jornalistas culturais e públicos.

Palavras-chave: semiótica, jornalismo cultural, cinema.

O crítico e jornalista especializado em cinema Luiz Carlos Merten desenvolve no dia a dia das edições do *Caderno 2*, do jornal *O Estado de S. Paulo*, um caleidoscópio da produção cinematográfica, tendo como referência o circuito das salas de exibição da capital paulista. No período entre os anos de 2018 e 2020 é possível ter uma ideia da diversidade das produções de cinema brasileiras entre suas críticas e reportagens. No dia 25 de agosto de 2018, foi publicada a reportagem “‘Café com Canela’: aposta no afeto para revelar o País” (MERTEN, 2018), em que trata do filme *Café com Canela*, produzido na Região do Recôncavo Baiano e que representa a vontade de um outro cinema, com um foco identitário e sobretudo com a valorização da criatividade dos novos talentos brasileiros e voltados para a diversidade de contextos culturais locais. Em tom de crônica, o jornalista centra-se no processo de criação do filme através das vozes dos diretores Glenda Nicácio e Ary Rosa.

Em uma análise semiótica peirceana, associada a conhecimentos sobre a produção jornalística, podem ser observados os signos que constituem o texto apresentado aos leitores. Observando-se os procedimentos retóricos do autor, pode-se notar as formas de identificação com os leitores e como este trabalho rotineiro contribui

¹ Professor do Curso de Bacharelado em Jornalismo da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). E-mail.ghermes@yahoo.com

para uma visão crítica da arte cinematográfica, levando-se em conta as reflexões proposta pelo filósofo Vilém Flusser.

O autor Umberto Eco (1991) ao tratar da teoria semiótica chamou atenção para o fato de que a “lógica” e a “retórica” estão muito vinculadas. Nos escritos de Peirce a palavra “lógica” aparece com muita frequência já que o semioticista estava muito preocupado com as formas de raciocínio, o desenvolvimento das ciências, o rigor científico e a evolução do pensamento. Mesmo assim, através do texto de Vincent Colapietro (2007), observa-se que a retórica, no contexto do pensamento peirceano, aparece sobretudo como um processo de identificação que interfere no desenvolvimento até mesmo das ciências. No caso do jornalismo e da comunicação, em que os textos são voltados para públicos amplos, os processos de identificação são bastante complexos, levando em conta desde os imaginários que cercam os filmes, até as vivências que o cinema ainda não foi capaz de dar conta em suas narrativas audiovisuais.

Como ocorre com os textos do jornalismo cultural em geral, há nesta reportagem analisada a preocupação de apresentar um produto e mostrar por que vale a pena assisti-lo. Apesar dos serviços de *streaming* estarem ganhando uma relevância cada vez maior, especialmente com a pandemia do novo Coronavírus desde 2020, o espaço para exibição de filmes brasileiros nas salas de cinema continua constituindo uma instância qualificada de visibilidade, mas relativamente restrita. Boa parte das produções nacionais fica circunscrita aos cinemas “de arte”, sendo que, para chegarem neste patamar, precisam passar por uma série de etapas avaliativas, desde as que permitem o financiamento da produção em si, até as que permitem e facilitam o acesso do público. Entre os anos de 2018 e 2020, período de observação desta pesquisa, Merten cumpriu um papel importante exercendo as suas atividades no jornal *Estadão* e valorizando, através do seu trabalho, os filmes brasileiros que chegaram às salas.

1. Análise dos signos

Este texto jornalístico é um signo que trata de outro signo. Esta é a condição do jornalismo cultural na maior parte das vezes. O jornalismo, como parte da indústria cultural, trata de outros produtos culturais. Assim como se espera que o produto jornalístico contribua para a nossa compreensão da vida que compartilhamos

socialmente, a mesma expectativa ocorre com os produtos artísticos, mais propensos à produção de signos com um caráter estético.

Há autores como Daniel Piza (2003) que enfatizam a necessidade de o jornalismo cultural colocar em questão a qualidade da produção artística através da crítica, mas, no caso de Merten, neste e noutros textos analisados, está em primeiro plano sobretudo mostrar a relevância de cada uma das produções, que já passaram por uma série de filtros até chegarem às salas de exibição. O fato deste título cinematográfico ter sido pautado para uma reportagem, ocupando um espaço gráfico relativamente grande deste jornal, já pressupõe uma avaliação crítica.

A leitura semiótica do texto jornalístico começa com a observação dos destaques gráficos. Podemos analisar os signos pelo que eles são em si mesmos (representamens – o texto como se apresenta), a sua relação com o objeto (o filme neste caso), ou pelo interpretante que são capazes de criar (os sentidos produzidos sobre o filme através do texto). O signo, na concepção peirceana, é constituído por estas três partes inter-relacionadas (representamen, objeto, interpretante) (PEIRCE, 2000; SANTAELLA, 2000).

Nos seus estudos, Peirce (2000) identificou vários tipos de signos, relativos às observações das ações sígnicas ou semioses, da predominância de uma destas três partes, em correspondência com as três categorias fenomenológicas que identificou (primeiridade, secundidade e terceiridade).²

² O autor Vincent Colapietro, no livro *Glossary of Semiotics* (1993) define, conforme a teoria peirceana, a primeiridade como a condição de existência independente de uma relação, o imediatismo qualitativo; a secundidade como uma oposição decorrente da alteridade, a oposição bruta; e a terceiridade, a mediação dinâmica própria dos signos. Explica que as “categorias de Peirce foram projetadas para chamar a atenção para o que ele supôs serem as características ou aspectos sempre presentes de qualquer fenômeno, qualquer que seja. O que quer que venha antes da mente é, de certa forma, inefável (o que é em si mesmo evita a possibilidade de ser comunicado), insistente (tudo que vem antes da mente também se opõe à mente: insiste em si mesmo em oposição aos outros), e inteligível (pode ser notado e nomeado e até, em certa medida, interpretado ou explicado).

[...] Uma das funções das categorias de Peirce é orientar e estimular a investigação. Elas são, em uma palavra, heurísticas. [...] Qualquer signo pode ser tomado como algo em si; também pode ser considerado em relação a outro (seu objeto); finalmente, um signo pode funcionar como um intermediário (um fator mediador entre seu objeto e seu interpretante). Dessa consideração tríplice, Peirce deriva três tricotomias: Primeira: quali-signo, sin-signo, legi-signo. Segunda: ícone, índice, símbolo. Terceira: rema, dicente, argumento” (COLAPIETRO, 1993, p.60-61).

Podemos ler o texto de Merten nessas três perspectivas, quanto ao signo em si mesmo, sua relação com o objeto, ou quanto aos seus interpretantes prováveis. O jornalista lê o filme sobre o qual está tratando da mesma forma através dos signos usados. Leva em conta o filme em si, o seu objeto (a história que se passa no Recôncavo Baiano) e os interpretantes que possivelmente produz em relação às audiências. O representamen construído pelo jornalista em seu texto se enriquece com os depoimentos dos diretores. As entrevistas trazem objetos correlacionados ao filme sobre as ações práticas e intelectuais que contribuíram para o resultado observado nas telas e somam para criar uma semiose mais complexa sobre o filme.

Como será observado a seguir através de referências de Vilém Flusser (2002), pode-se considerar esta preocupação em descrever os métodos de trabalho dos cineastas não só como uma busca de identificação com o público cinéfilo, mas também uma tentativa de conduzir os leitores/espectadores para dentro do “aparelho”. Pode estar tendo-se em conta uma visão crítica dos “modelos” a que estão sujeitos todos os sujeitos envolvidos no cinema, tendo em conta neste caso os cineastas, o jornalista e o público leitor/espectador.

O título da reportagem, “ ‘Café com Canela’ aposta no afeto para revelar o País”, diz que o signo interpretante do filme, do tipo argumento, é que a produção desvenda o Brasil pelas relações afetivas entre as personagens da história. A linha de apoio “Longa venceu três prêmios em Brasília, no ano passado, inclusive o de melhor filme segundo o júri popular” aponta um sin-signo dicente³, um signo que se apresenta como uma existência concreta, um fato. Neste caso, as premiações, trata-se de um tipo de sinsigno que tipicamente está presente nos textos de jornalismo cultural, como uma forma de reconhecimento. É um aspecto do contexto artístico que também tem uma dimensão simbólica, compartilhada por instituições, artistas e audiências. Este sin-signo é descrito na linha de apoio e ao final do primeiro parágrafo de abertura.

³ “Os signos podem ser considerados em si mesmos; isto é, em termos do que o signo é em si mesmo, pois coisas diferentes desempenham o papel de signos. Quando uma qualidade desempenha esse papel, temos (no uso de Peirce) um quali-signo; quando algo geral ou legal desempenha essa função, temos um legi-signo; e quando um indivíduo ou existente real assume o papel de signo, temos um sin-signo” (COLAPIETRO, 1993, p.183). Um sin-signo pode produzir um interpretante como uma demonstração ou afirmação, sendo assim um sin-signo dicente. Os legi-signos, como por exemplo as palavras, que têm um significado generalizado, quando em um determinado texto designam algo específico, passam a ser sin-signos dicentes.

O filme é um signo icônico⁴ e a foto que ilustra a matéria é, de certa forma, o signo que contempla de forma mais plena a semiose icônica do filme, com a reprodução de um dos seus planos. Vemos uma figura feminina com vestido colorido, transitando de bicicleta em uma ponte cercada de árvores, em um dia ensolarado, imagem que faz parte de uma das cenas do filme. A legenda identifica a atriz, a personagem e descreve o interpretante produzido pelo filme com esta representação humana, conforme Merten. O texto abaixo da foto diz: “**Aline Brunne**. A atriz interpreta Violeta: mulheres negras ganham representação liberta dos estereótipos no filme” (MERTEN, 2018, o destaque é do original).

Os destaques gráficos, completados com as palavras “Cinema Estreia”, no início da redação, produzem os primeiros sentidos sobre o filme, destacando aspectos como “filme premiado”, “revelação do País através dos afetos”, “mulheres negras libertas dos estereótipos” e “estreia”. O ícone citado propicia a primeira percepção do filme, sujeita ao modo de inclusão da imagem no imaginário dos leitores/espectadores, afetados ou não pelos sin-signos e interpretantes associados à imagem na edição da reportagem.

Dentre as concepções da produção jornalística, sabe-se que os trabalhos jornalísticos estão sempre sujeitos às fontes de informação. No caso de uma produção cinematográfica, o próprio filme é o material mais relevante, mas o trabalho jornalístico se diferencia pela obtenção de outras fontes de informação que possam propiciar uma audiência mais qualificada da produção.

A obtenção de referências que não estão descritas no filme, mas que podem ajudar para a fruição do produto, são uma das tarefas do jornalismo como uma colaboração para o consumo cultural. A compreensão do processo criativo que resultou no filme apresentado ao público geralmente contribui para uma apreciação diferenciada da obra. É frequente nos textos de Merten a apresentação de informações através de entrevistas com atores, produtores e diretores. Nesta reportagem, as principais fontes

⁴ Os ícones são tipos de signos, que quanto à sua relação com o objeto, estabelecem-se através de relações de semelhança. Os aspectos qualitativos, os quali-signos, quando corporificados, passam a ser ícones. Quando essa semelhança ocorre em decorrência com uma relação direta com o objeto, como ocorre com a fotografia através dos reflexos luminosos, os signos também podem ser considerados como índices. Enquanto o índice nos faz compreender a fotografia como algo que estabelece algum tipo de relação física com a realidade, o ícone pressupõe a manipulação desta realidade através das relações de semelhança. Flusser (2002, 2007) enfatiza o papel de mediação do aparelho fotográfico através dos modelos e programas inerentes ao seu funcionamento.

foram os diretores Ary Rosa e Glenda Nicácio, com a descrição de suas trajetórias e os propósitos criativos do filme.

Na abertura, Merten contrapõe dois signos correspondentes ao imaginário que certa o contexto do filme e que provavelmente afetará a sua percepção. O que está mais na ordem da terceiridade, que funciona mais como um símbolo, são os conceitos arraigados sobre o Recôncavo Baiano. Esse signo na ordem da terceiridade é relacionado com signos que têm um caráter mais indicial, que correspondem a ocorrências, mas que fazem parte do contexto fictício da história, embora tenham verossimilhança. Na terceiridade, é descrito o seguinte: há “um Recôncavo mitificado e alienado no inconsciente coletivo – um lugar de sensualidade e alegria permanentes”. Isto não está necessariamente no filme, mas cerca o filme como um imaginário existente sobre a Bahia e que afeta o público cinéfilo. Na secundidade, é narrado como o filme se contrapõe a esse imaginário: “*Café com Canela*” tem alegria, tem sensualidade, mas acrescenta outros elementos à história que conta. A dor da perda, o sofrimento, que não costumam ser valorizados nessa Bahia de fantasia”.

Com essa abordagem na abertura do texto, o jornalista descreve o argumento do filme também como quem já assistiu a fita. Mesmo não sendo uma crítica, mas uma reportagem, há também um certo teor de avaliação de qualidade como é próprio do texto opinativo no jornalismo cultural, como já foi referenciado na obra de Daniel Piza (2003), embora seja evidente ao longo de outros textos de Merten a preocupação em valorizar a produção cinematográfica nacional.

Ainda sobre o imaginário existente sobre a Bahia, descrito no primeiro parágrafo, a continuidade do texto aproxima essa semiose do contexto do filme, não necessariamente a contradizendo como foi feito no primeiro parágrafo. Escreve que “existem características peculiares que são do Recôncavo. Transparecem na fala, na ginga dos corpos”. Os diretores Ary Rosa e Glenda Nicácio foram apresentados na abertura como “mineiros radicados na Bahia” e os seus depoimentos ao longo o texto vão revelar o processo criativo também como resultado das vivências no contexto cultural do outro estado brasileiro. Desta forma, o filme é descrito não como a cultura cinematográfica simplesmente implantada em um contexto cultural específico, mas

resultado de vivências que levaram à criação de um produto que germinou de ambiente sociocultural.

Pegava um caderninho e ia para a lotérica. Anotava o que as pessoas diziam, faziam. Virei baiano pela observação. A feira também permite essa riqueza de olhar, observar, mas a lotérica é especial. É um espaço do sonho, quando as pessoas apostam. É o lugar onde se podem pagar as dívidas, e aí sempre surge alguma falação sobre as dificuldades da vida. E é muito divertido quando alguém chega tentando furar a fila e provoca confusão (MERTEN, 2018), disse o diretor Ary Rosa ao jornalista no texto.

A descrição do processo criativo – uma tentativa de incursão no que Flusser chama de “aparelho” - é uma maneira de o jornalista estabelecer identificação com o público cinéfilo, indo para além do que se vê nas telas, e levando em conta o que o está por detrás das projeções e possibilitou o filme. O trajeto de produção é associado à primeira ideia que deu origem a um filme curta-metragem, que acabou sendo tomado como uma primeira experiência para a realização deste longa. A história de uma pessoa mais velha aprendendo a andar de bicicleta foi aperfeiçoada com a participação de Glenda Nicácio na nova concepção. Mas, desde “o início, a ideia sempre foi colocar o Recôncavo na tela – com sua ancestralidade e seu modo de superar a dor, reinventando a felicidade”, escreve o jornalista, completando com um sin-signo correspondente ao método de trabalho dos diretores registrado nas entrevistas: “Uma inspiração contínua e cotidiana”.

A questão da identificação como retórica do próprio cinema abre o quarto parágrafo: “O cinema trabalha com representatividade – negros, mulheres, gays”. A partir deste momento do texto, a redação foi produzir como interpretante a necessidade de um outro cinema. Apesar de negros, mulheres e gays aparecerem nos filmes, não quer dizer que haja representatividade. Mesmo em produções em que personagens protagonistas sejam negros, mulheres e gays, pode haver uma perspectiva de identificação da representação audiovisual com outros grupos étnicos e sexuais sobre essas manifestações identitárias tomadas como objeto, correspondendo a modelos pré-existentes no “aparelho”. O filme buscar romper com essa forma de programação, da mesma maneira que age quanto ao imaginário sobre a Bahia.

O texto jornalístico relata o sin-signo sobre os questionamentos feitos por Glenda, apresentada como mulher e diretora negra, sobre o número de filmes brasileiros

feitos no ano de 2016, quando iniciou a produção do filme, com mulheres negras como protagonistas. O resultado foi apenas a percentagem de quatro por cento dos títulos.

A seguir, Merten, volta a tratar do roteiro. Descreve que o filme “entrelaça diversas histórias”:

O eixo é fornecido pela relação entre Margarida (Valdinéia) e Violeta. Margarida perdeu o filho e entrou num mergulho interior que a afastou de tudo e todos. Perdeu o marido, fechou-se na dor. Violeta, que foi sua aluna, assume quase como missão retirar Margarida dessa tristeza infinita que a consome. Quer trazê-la de volta à vida. (MERTEN, 2018)

O trecho serve como uma conexão para o depoimento do diretor Ary Rosa para uma nova abordagem sobre a ausência de filmes com personagens negras. Ele diz que elas precisam ser mostradas como “cidadãs, mostradas na sua plenitude”. O “que hoje se verifica é que há todo um segmento social exigindo esses filmes. Mulheres e negros querem ver-se retratados como são – integrantes da sociedade brasileira”.

Merten cita o personagem gay do filme como um sin-signo dicente da mesma necessidade de representatividade. Trata-se do personagem Ivan, que também sofre com a perda do companheiro. Neste caso, vai ganhar relevância o ator que faz o papel, Babu Santana, já conhecido por fazer a interpretação de figuras masculinas fortes ou violentas. A escolha do ator é descrita no texto jornalístico com o depoimento dos diretores como a busca de apresentar as personagens de forma não estereotipada, apesar da busca de representatividade. “Todas as histórias do filme visam tornar naturais esses personagens e relações. A proposta sempre foi de afeto, e o público entendeu”, diz a fala do diretor ao final do texto.

Através dos vários signos descritos ao longo do texto e na maneira como é conduzida essa série de apresentações semióticas, com signos na ordem da terceiridade (conceitos pré-existent) e da secundidade (ideias propostas pela produção do filme), o texto apresenta o que filme tem a oferecer para o público leitor cinéfilo.

2. Aparelho, modelos e programa

Wilém Flusser, nos seus livros “O Mundo Codificado” (2007) e “Filosofia da Caixa Preta” (2002) trata a produção de imagens como algo que já vem pré-determinado por questões semióticas inerentes aos aparelhos. Sendo a “indústria cinematográfica”

uma instituição produtora de imagens, é como se o jornalista e os produtores do filme ingressassem no interior das engrenagens do aparelho de forma a produzir resultados inesperados, embora a “máquina” esteja pré-programada para produzir determinados sentidos. O nome mais representativo da simbologia da indústria audiovisual é o do ator Babu Santana, citado nos últimos parágrafos do texto jornalístico, por já estar integrado ao sistema de visibilidade da indústria midiática. O jornalista produz um texto sobre uma produção que rompe com parâmetros da indústria cinematográfica predominante. Já os diretores, por questionarem as lógicas predominantes, interferem na codificação pré-existente, dada como natural, como se fosse a condição do próprio cinema. Todos, no entanto, interagem e estão condicionados no interior do aparelho, a indústria cinematográfica.

Flusser (2002), em *Filosofia da Caixa Preta*, defende a criação de uma filosofia da fotografia por reconhecer o papel que as tecno-imagens passaram a ter na cultura desde a invenção e a industrialização dos aparelhos fotográficos. Ao tratar-se das reflexões de Flusser neste artigo, permite-se neste artigo a analogia entre “fotografia” e “arte cinematográfica”, levando em conta que as duas tecnologias ou formas de expressão se caracterizam como “tecno-imagens”, ou seja, embora sejam uma “superfície significativa na qual as ideias se relacionam magicamente” (FLUSSER, 2002, p.78), são elas mesmas “produtos de textos e alimentadas por textos (FLUSSER, 2007, p.145).

Em suas obras, Flusser (2002, 2007) compreende as linguagens escritas como a superação de uma consciência por imagens que caracterizou os primeiros séculos e a maior parte da história. Responsável pela consciência histórica, inicialmente elitizada e restrita a certos grupos⁵, a escrita só foi democratizada de fato com o acesso aos produtos da imprensa e o desenvolvimento de um sistema escolar acessível à maior parte da população, o que consolidou o hábito da leitura como parte da cidadania. Esse processo sucedeu-se de maneira mais ou menos incompleta em diferentes partes do

⁵ O autor Roy Harris (2000) discute a concepção de "alfabetização utilitária" como um símbolo de status social. Ele condena o fato de que este meio de comunicação estava nas mãos de uma pequena elite poderosa, trabalhando como instrumento de divisão mais do que comunicação. Segundo o autor, ao mesmo tempo em que havia pessoas especializadas em escrever, havia uma classe de intérpretes preservada nos textos com uma escala de valores. Harris defende a necessidade de repensar a escrita e as formas de pensar a elas inerentes.

mundo, antes do advento das tecno-imagens. O acesso à escrita e a modernidade, com as transformações sociais decorrentes da reflexão que as sociedades fazem de si mesmas, são um ponto alto deste processo empreendido pela linguagem escrita.⁶ As tecno-imagens, no entanto, estabelecem um novo processo permeado pelos aparelhos produtores de imagens e que reestabelecem a consciência por imagens que necessitaria de uma crítica filosófica empreendida pelo autor.

Flusser (2002) observa que os espectadores confiam nas imagens como aquilo que veem com seus próprios olhos, desconsiderando os aspectos simbólicos. As imagens são tomadas como sin-signos fora dos textos dos quais fazem parte, confundindo-se com os próprios objetos, sem que sejam tomadas como ícones ou índices, ou seja, signos, relacionados aos seus objetos sob algum aspecto. O autor ressalta o caráter simbólico: “O que vemos ao contemplar imagens técnicas não é o ‘mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo” (FLUSSER, 2002, p.14-15).

Em relação às fotos, Flusser salienta que deve ser considerado o “aparelho-operador”, complexo e difícil de ser plenamente compreendido. Há um processo codificador no seu interior, e a crítica ou a filosofia da imagem deve buscar a elucidação disso.

Flusser (2002) destaca que o que está em questão é o programa elaborado no interior do aparelho por “funcionários”, estes que visam a ter a competência para a execução das possibilidades deste programa. Através da ritualização, os receptores também são orientados para um “comportamento mágico programado”. Segundo Flusser (2002), a “função das imagens técnicas é a de emancipar a sociedade de pensar conceitualmente. As imagens técnicas devem substituir a consciência histórica por consciência mágica de segunda ordem” (FLUSSER, 2002, p.16).

O autor compreende que os programas estão inscritos nos aparelhos.

O número de potencialidades é grande, mas limitado: é a soma de todas as fotografias fotografáveis por este aparelho. [...] [O interesse do fotógrafo] está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo,

⁶ Em seu livro “Consequências da Modernidade”, o autor Anthony Giddens define que a “reflexividade da vida social moderna consiste no fato de que as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz de informação renovada sobre estas próprias práticas” (GIDDENS, 1991, p.45).

mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades (FLUSSER, 2002, p.23).

Se o “cinema” ou a “arte cinematográfica” também pode ser visto como um aparelho, levando em conta o seu surgimento como uma expressão cultural internacional, gerada a partir da Europa e dos Estados Unidos, ele também funciona a partir das potencialidades do seu programa, ao qual estão sujeitos os cineastas, que no contexto da obra de Flusser (2002), seriam “funcionários”.

Segundo o autor, os “funcionários” encontram-se no interior do aparelho, confundindo-se com a máquina, mas sem esgotar as suas potencialidades. A competência do aparelho precisa ser maior que a do funcionário, que domina apenas uma parte.

Pelo domínio do *input* e do *output*, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado. Tal amálgama de dominações – funcionário dominando aparelho que domina – caracteriza todo o funcionamento de aparelhos. (FLUSSER, 2002, p.23)

Para explicar a ação de fotografar, Flusser (2002) faz uso de metáforas e compara um fotógrafo com um caçador que age na floresta da cultura. Todos os objetos têm intenções determinadas pela cultura e o fotógrafo dribla essas condições no seu gesto de caça. O aparelho é programado para obter imagens de “conceitos transcodificados em cenas”. “O fotógrafo caça, a fim de descobrir visões até então jamais percebidas. E quer descobri-las no interior do aparelho” (FLUSSER, 2002, p.32). O que é “real” é aquilo capaz de ser revelado pelas fotografias no interior do aparelho. A “fotografia é a realidade. Tal inversão do vetor da significação caracteriza o mundo pós-industrial e todo o seu funcionamento” (FLUSSER, 2002, p.33).

A arte cinematográfica pode ser compreendida como um “aparelho” em que cada cineasta e até mesmo os espectadores podem ser levados a exercer o papel de “funcionários”. A tarefa empreendida pelos diretores entrevistados e o jornalista, não só em relação a este filme, mas em todas as suas formas de relacionamento com o cinema, está em atuar no interior do aparelho de forma a alcançar os melhores resultados, cujo mérito pode ser avaliado filosoficamente, como propõe Flusser.

O público leitor não precisa estar, necessariamente, da mesma forma que o texto jornalístico e o filme, no interior da “caixa” do cinema. No entanto, há que se considerar

que a ubiquidade das artes cinematográficas, que teriam as salas de exibição hoje apenas como um momento ritualístico, faz com que a maior parte da população tenha um contato frequente com o cinema.

Flusser entende que as fotografias “significam conceitos programados, visando a programar magicamente o comportamento de seus receptores” (FLUSSER, 2002, p.37). O papel dos cineastas, jornalistas e audiências seria questionar esses modelos estabelecidos. Ao distinguir as intenções do aparelho em relação às intenções do “fotógrafo”, - cuja função aqui está sendo estendida aos criadores cinematográficos, repórter e público – Flusser aponta caminhos para a crítica das imagens:

Esquemáticamente, a intenção do fotógrafo é esta: 1. codificar, em forma de imagens, os conceitos que tem na memória; 2. servir-se do aparelho para tanto; 3. fazer com que tais imagens sirvam de modelos para outros homens; 4. fixar tais imagens para sempre. Resumindo: a intenção é de eternizar seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros; a fim de se eternizar nos outros. Esquemáticamente, a intenção programada do aparelho é esta: 1. codificar os conceitos inscritos no seu programa, em forma de imagens; 2. servir-se de um fotógrafo, a menos que esteja programado para fotografar automaticamente; 3. fazer com que tais imagens sirvam de modelos para homens; 4. fazer imagens sempre mais aperfeiçoadas. Resumindo: a intenção programada do aparelho é a de realizar o seu programa, ou seja, programar os homens para que lhe sirvam de *feedback* para o seu contínuo aperfeiçoamento (FLUSSER, 2002, p.41-42).

Neste trecho, Flusser aponta várias questões que permeiam a arte cinematográfica. Pode-se levar em conta que cada filme é atualização de ideias ou de um imaginário que sempre ultrapassa a série de planos que se vê transcorrer na tela. Todas as situações – especialmente os aspectos humanos - são sin-signos que adquirem o estatuto simbólico, a medida em que funcionam como modelos. Tanto o fotógrafo/cineasta como o aparelho aspiram ao lugar de serem os criadores de modelos eternos, embora sejam na verdade efêmeros. Mas o que Flusser chama atenção é que a condição de estrutura precedente do aparelho leva vantagem e faz uso do fotógrafo/cineasta para a sua retroalimentação. Desta maneira, podemos levar em conta que a tarefa do jornalista e dos cineastas, tendo em conta o texto jornalístico em questão, é a possibilidade do público assistir ao filme de forma a compartilhar de uma visão crítica sobre os modelos estabelecidos, de maneira a terem outras compreensões, talvez mais aperfeiçoadas, ou ao menos mais diversificadas, sobre a condição humana.

O aspecto icônico e indicial inerente ao cinema leva a se desconsiderar, equivocadamente, o seu caráter simbólico, o que Flusser trata no parágrafo citado acima como “modelo” e “programa”.

Ao tratar da popularização da fotografia com as câmeras automáticas, Flusser indica como os receptores das imagens relacionam-se com os aparelhos, o que poderia ser estendido à relação do cinema com as suas plateias. O autor afirma que o consumidor do aparelho fotográfico é “funcionário” do aparelho e é exigido a clicar constantemente. Está dentro do aparelho. “Passa a ser prolongamento automático do seu gatilho. Fotografa *automaticamente*” (FLUSSER, 2002, p.54). Não só o cineasta pode exercer este lugar de autômato, mas também o jornalista e o público leitor ou audiência. Faz parte da crítica da fotografia ou do cinema quebrar com esse automatismo.

Flusser alerta que “quanto mais houver gente fotografando, tanto mais difícil se tornará o deciframento das fotografias” (FLUSSER, 2002, p.55), antecipando o fenômeno da popularização cada vez maior das tecnologias de produção e difusão de imagens. Também a presença em todos os lugares e a multiplicação das produções cinematográficas – em boa parte com origem norte-americana - podem ser relacionadas com esta colocação. O fato de termos contato com os acontecimentos através de imagens, para Flusser, leva à banalização dos fatos, compreendidos na lógica do eterno retorno própria da compreensão do mundo como imagens. A lógica do eterno retorno pressupõe a compreensão da vida humana como algo imutável, o que segundo Flusser é próprio da consciência mágica, o que o empreendimento da escrita e o conhecimento histórico visaram superar. O autor defende a necessidade de um alfabetismo visual, a capacidade de ler as imagens produzidas através de aparelhos e seus respectivos programas, como algo indispensável neste momento atual em que, conforme ele constata, os textos são subservientes às imagens.

3. Considerações

Este estudo está centrado na análise semiótica do texto de jornalismo cultural, observando os procedimentos retóricos. No entanto, pode ter continuidade em futuras análises levando em conta como as questões culturais e de gênero aparecem nas pesquisas teóricas do cinema. Também pode ser considerado como o filme se situa entre

as demais produções que tratam dessas questões na cinematografia brasileira recente ou em relação às referências históricas do cinema brasileiro.

A análise semiótica do texto jornalístico permitiu a observação de como o jornalista constitui o seu texto de forma a apresentar o filme *Café com Canela* ao público leitor. Pressupõe-se que, retoricamente, o autor busca estabelecer relações com o objeto tratado com o mundo vivido por seus leitores. Leva em conta o contexto produtor e consumidor do cinema, com sin-signos sobre a premiação em festivais, por exemplo. Mas também considera a realidade social da qual o leitor/espectador faz parte, o que constitui o principal elemento de identificação observável também em outros textos do autor. Neste caso sobressaem-se, além do roteiro tratando do universo cultural do Recôncavo Baiano e das questões afetivas, as questões identitárias relativas à população afro-brasileira, mulheres e grupos homossexuais.

A abordagem teórica de Vilém Flusser (2002) da fotografia, estendida ao cinema visto como produção de tecno-imagens, permite explicar o porquê da importância de o jornalista descrever os processos criativos da produção cinematográfica. Embora o texto jornalístico não trate disso, sabe-se que o aparelho está permeado por diversos valores que fazem parte do cotidiano de todos os envolvidos com a arte cinematográfica, o aparelho cinematográfico, que vão desde as suas referências no cinema europeu e norte-americano às relações com a produção audiovisual televisiva, questões econômicas, tecnológicas, sociológicas, mercadológicas, éticas, culturais, etc.

Um cinema de fato voltado para as questões identitárias afro-brasileira e das minorias sexuais - requer mudanças no “aparelho” e consiste realmente na busca de um outro cinema. Conforme o texto jornalístico, isso é empreendido pela produção de *Café com Canela*. Nesta reflexão teórica, é possível observar que o surgimento de um novo cinema depende de uma consciência crítica sob as imagens dos “aparelhos” não só por parte dos fotógrafos (cineastas), mas também por parte dos jornalistas culturais e público consumidor de produtos culturais. Esta reportagem alude à importância de uma atitude filosófica – como propôs Flusser – por parte desses três agentes.

Referências

COLAPIETRO, Vincent. M. C. S. Peirce's Rhetorical Turn. **Transactions of the Charles S. Peirce Society**, Bloomington (Indiana), v. 43, n.1, p. 16-52, 2007.

COLAPIETRO, Vincent. M. **Glossary of Semiotics**. New York, Paragon House, 1993.

ECO, Umberto. **Tratado Geral de Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. **O Mundo Codificado**: Por uma Filosofia do Design e da Comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade**. São Paulo: Unesp, 1991.

HARRIS, Roy. **Rethinking Writing**. Londres: Continuum, 2000.

HERMES, Gilmar. **Teorias semióticas em uma perspectiva estética**. Curitiba: CRV, 2013.

MERTEN, Luiz Carlos. 'Café com Canela' aposta no afeto para revelar o País. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. C7, 25 ago. 2018.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo, Contexto, 2003.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos**: Como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira, 2000.