

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO**

**Marcelo Mello Macedo**

**SEMIÓTICA PLÁSTICA NA ANÁLISE DE CARTAZES DE CINEMA –  
Metaforização de estigmas sociais em cartazes de filmes brasileiros**

**Porto Alegre**

**2008**

**Marcelo Mello Macedo**

**SEMIÓTICA PLÁSTICA NA ANÁLISE DE CARTAZES DE CINEMA –  
Metaforização de estigmas sociais em cartazes de filmes brasileiros**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Pereira Gonçalves

**Porto Alegre**

**2008**

**Marcelo Mello Macedo**

**SEMIÓTICA PLÁSTICA NA ANÁLISE DE CARTAZES DE CINEMA –  
Metaforização de estigmas sociais em cartazes de filmes brasileiros**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda.

Conceito final:

Aprovado em:..... de ..... de .....

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Anna Maria Dalla Zen - UFRGS

---

Profa. Dra. Myra de Oliveira Gonçalves - UFRGS

---

Orientadora – Profa. Dra. Sandra Pereira Gonçalves - UFRGS

*Dedico este trabalho à minha mãe, que sempre acreditou em mim*

## **AGRADECIMENTOS**

*À minha orientadora, professora Sandra, por toda a ajuda, incentivo e (principalmente) cobrança, sem as quais eu não teria começado a escrever até agora.*

*Ao meu amigo André, pelo “help” no resumo deste trabalho.*

## **RESUMO**

Este trabalho analisa a construção plástica dos cartazes de dois filmes brasileiros sobre a exclusão social: Pixote (1981) e Cidade de Deus (2002). Faz um breve histórico da cinemateca nacional entre as décadas de 70 e 90. Apresenta uma resenha de cada filme tratado. Desconstrói cada cartaz a fim de demonstrar as articulações entre seus elementos constitutivos. Demonstra e avalia, com o instrumental teórico da semiótica visual, a construção da poeticidade em cada cartaz. Avalia a eficiência comunicacional de cada peça a partir dessa construção. Identifica indícios de estigmas sociais em cada cartaz e discorre sobre eles.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Semiótica visual, semi-simbolismo, poeticidade, cinema brasileiro, estigmas sociais

## **ABSTRACT**

This work analyzes the aesthetics construction of two Brazilian film posters on social exclusion: Pixote (1981) and Cidade de Deus (City of God) (2002). It goes through a brief historical report of the national movie collection amidst the 70`s and 90`s. It presents a review of each treated film. It deconstructs each poster in order to demonstrate the articulations among its constituent elements. It demonstrates and it evaluates, with the theoretical instruments of visual semiotics, the construction of poetry in each poster. It evaluates the communication efficiency of each piece starting from this construction. It identifies indications of social stigmas in each poster and analyses them.

## **KEY-WORDS**

Visual semiotics, semi-symbolism, poetry, Brazilian movies, social stigmas

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1 – Placa de Regulamentação “Dê a Preferência”</b> .....	<b>14</b>
<b>Figura 2 – Máquina caça-níquel</b> .....	<b>17</b>
<b>Figura 3 – “Operários” – Tarsila do Amaral</b> .....	<b>23</b>
<b>Figura 4 – Hierarquia das Semióticas</b> .....	<b>24</b>
<b>Figura 5 – Cartaz do filme <i>Deus e o diabo na terra do sol</i></b> .....	<b>29</b>
<b>Figura 6 – Cartaz do filme <i>Pixote – a lei do mais fraco</i></b> .....	<b>43</b>
<b>Figura 7 – Cartaz do filme <i>Cidade de Deus</i></b> .....	<b>54</b>

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1 - Oposições identificadas no cartaz Pixote</b> .....	<b>47</b>
<b>Quadro 2 - Semi-simbolismo com categorias eidética e topológica - Pixote</b> .....	<b>48</b>
<b>Quadro 3 - Semi-simbolismo com aspectos plásticos do título e subtítulo – Pixote</b>	<b>48</b>
<b>Quadro 4 - União das relações semi-simbólicas – Pixote</b> .....	<b>49</b>
<b>Quadro 5 - União das relações semi-simbólicas – Cidade de Deus</b> .....	<b>59</b>



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>2 SEMIÓTICA – UM CONCEITO BASTANTE AMPLO</b>	<b>11</b>
2.1 SEMIÓTICA RUSSA	12
2.2 SEMIÓTICA PEIRCEANA	13
2.3 SEMIÓTICA GREIMASIANA (OU DISCURSIVA)	14
<b>2.3.1 O signo em Saussure</b>	<b>15</b>
<b>2.3.2 Eixos paradigmático e sintagmático</b>	<b>16</b>
<b>2.3.3 A função poética da linguagem</b>	<b>18</b>
<b>2.3.4 O Semi-simbolismo</b>	<b>20</b>
<b>2.3.5 Juntando os conceitos</b>	<b>22</b>
<b>3 O CARTAZ</b>	<b>25</b>
3.1 DA PARIS BOÊMIA DO SÉCULO XIX AOS DIAS DE HOJE - BREVE HISTÓRICO DO CARTAZ	26
3.2 DESIGN DE CARTAZES NO BRASIL	28
<b>4 TRÊS DÉCADAS DE CINEMA BRASILEIRO</b>	<b>30</b>
4.1 DÉCADA DE 70 – ENTRE A PORNOCHANCHADA E A PREOCUPAÇÃO COM TEMAS SOCIAIS	30
4.2 DÉCADA DE 80 – NOSSO CINEMA SE CONSOLIDA	33
4.3 DÉCADA DE 90 – DURO GOLPE E LENTA RECUPERAÇÃO	34
<b>5 ANÁLISE DOS CARTAZES</b>	<b>37</b>
5.1 SOBRE A ANÁLISE DA IMAGEM E A IMAGEM COMO INFORMAÇÃO	37
5.2 A NATUREZA DOS ESTIGMAS SOCIAIS	39
5.3 PIXOTE – A INFÂNCIA CONDENADA	41
<b>5.3.1 Análise preliminar do cartaz</b>	<b>42</b>
<b>5.3.2 Demonstração do semi-simbolismo e poeticidade</b>	<b>46</b>
<b>5.3.3 Os estigmas sociais</b>	<b>49</b>
5.4 CIDADE DE DEUS – SE CORRER O BICHO PEGA...	50
<b>5.4.1 Análise preliminar do cartaz</b>	<b>53</b>
<b>5.4.2 Demonstração do semi-simbolismo e poeticidade</b>	<b>56</b>
<b>5.4.3 Os estigmas sociais</b>	<b>60</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>62</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>64</b>
<b>ANEXO A – CARTAZ DO FILME PIXOTE</b>	<b>68</b>
<b>ANEXO B – CARTAZ DO FILME CIDADE DE DEUS</b>	<b>69</b>

# 1 INTRODUÇÃO

Vivemos na era das imagens. Nossa cultura ocidental tem como característica intrínseca o culto ao visual, e isso não é fenômeno recente ou que possa ser creditado (apenas) aos avanços tecnológicos pós-Revolução Industrial, por exemplo. Na verdade, de acordo com a pesquisadora em Educação Susana Rangel da Cunha, desde a Contra-Reforma, no século XVI, os Concílios Ecumênicos passaram a usar intencionalmente as imagens como meio de auxiliar a propagação da fé católica. Todos os movimentos e produções artísticas a partir de então, a fotografia, o cinema, bem como a mídia de massa característica do nosso tempo, têm reforçado o objetivo essencial do uso de imagens: “narrar o mundo, criar efeitos de realidades, normatizar modos particulares de ver e agregar adeptos em torno de suas visões” (CUNHA, 2005, p.34). Nossas visões sobre o mundo e seus significados, segundo a autora, são criados e negociados através das imagens que nos chegam de diferentes meios (teatro, tv, pintura etc), ou seja, as imagens nos “traduzem” o mundo. Essa translação, porém, nunca é desprovida de intencionalidade, na medida em que carrega determinadas interpretações e pontos de vista de quem idealizou a mensagem visual. Fernando Hernández<sup>1</sup> (apud CUNHA, 2005, p.34) afirma que “junto com a história, são as experiências e conhecimentos afins ao campo das artes os que mais contribuem para configurar as representações simbólicas portadoras dos valores que os detentores do poder utilizam para fixar sua visão de realidade”. Essas representações simbólicas desempenham papel chave na nossa assimilação da realidade social, o que inclui a configuração dos poderes, as inclusões e exclusões sociais (abordadas no presente estudo), territorialidade, etc. Interiorizamos, então, a partir dessas representações, todo um contexto cultural do nosso meio, que vai funcionar como uma “lente” que intermediará a realidade e a nossa percepção. Enfim, vemos aquilo que nossa cultura nos ensinou a ver.

Pois bem. Este estudo tem como objetivo realizar leituras e interpretações, à luz da semiótica, de alguns textos visuais veiculados em cartazes de obras cinematográficas. Tendo por função sintetizar a idéia central de um filme num espaço gráfico unitário e delimitado, devendo por isso ser composições bem planejadas, tais peças de divulgação constituem-se excelentes objetos para as análises a que se propõe este trabalho. Daí sua escolha.

Tais análises terão como suporte teórico principal os estudos de semiótica visual desenvolvidos por Jean-Marie Floch, ligado à vertente francesa da semiótica e considerado o

---

<sup>1</sup> HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura Visual, mudança educativa e projeto de trabalho**. Trad. Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

fundador da semiótica visual. Após uma breve explanação desses campos teóricos, serão abordados os mecanismos que possibilitam imbuir uma mensagem (visual ou textual) do “poder” da poeticidade, ou seja, que conferem à mensagem um potencial comunicativo semelhante ao do texto poético. Será demonstrado, então, como foi construída a poeticidade de cada cartaz, responsável pela grande eficiência deste como peça de divulgação.

Contribuições de outros autores, como Sandra Ramalho e Oliveira e Martine Joly, também serão aproveitadas em estágios específicos das análises.

Foram selecionados dois filmes cujos cartazes serão analisados: *Pixote* (Hector Babenco, 1981) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002). A razão de tais escolhas, além de se tratar de filmes de grande repercussão nacional e internacional, inclusive ganhadores de prêmios, refere-se às suas temáticas: a exclusão social e a indissociável violência que a acompanha. Com a toda a carga de ruptura que ela carrega, além do apelo ao sensacional, segundo o sociólogo Yves Michaud (1989), a violência sempre foi um alimento privilegiado para a mídia. Sendo um problema real e crônico da nossa sociedade, por outro lado, a exclusão social e a violência sempre foram assuntos pertinentes e frutíferos para diversos âmbitos de análise.

Este trabalho não se restringirá, contudo, a demonstrar o uso de um método por parte do autor na interpretação de peças gráficas aleatórias. Paralelamente, tentar-se-á identificar no material indícios de estigmas sociais imputados a certos grupos retratados nos filmes. Tais estigmas, carregados por parcelas excluídas da população, acabam reforçando as gigantescas barreiras para a mudança da situação e mobilidade dessas pessoas, ou mesmo do olhar de quem os vê “de fora”. Considerando o poder de tais produções audiovisuais no direcionamento de discursos, sua reprodução e ratificação, ou transformação e deslocamento de realidades sociais, tem-se uma idéia da importância desse estudo. Em suma, trata-se de demonstrar uma instância do exposto inicialmente, ou seja, o uso da imagem na transmissão de uma visão particularizada dos detentores do poder.

O segundo capítulo apresenta um breve panorama da semiótica, proporcionando ao leitor uma base teórica suficiente para a compreensão do método de análise utilizado. Um histórico do cartaz, desde sua mais remota origem até nossos dias, ocupa o terceiro capítulo. No quarto, três décadas da cinemateca nacional são sucintamente esboçadas, com o intuito de situar o leitor no contexto histórico que envolve cada obra escolhida para análise. Tem lugar, então, precedida por algumas considerações sobre estigmas sociais, as análises propriamente ditas.

## 2 SEMIÓTICA – UM CONCEITO BASTANTE AMPLO

Surgida no início do século XX, a Semiótica é uma disciplina recente nas ciências humanas, não usufruindo, segundo Joly (1996, p.29), “da “legitimidade” de disciplinas mais antigas como a filosofia, e ainda menos a das ciências ditas “puras”, como a matemática ou a física”. A palavra Semiótica é derivada do grego *semeion*, que significa *signo*. Por enquanto, entendamos *signo* como “uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele” (SANTAELLA, 1985, p.78). A mesma autora sintetiza o termo Semiótica como “a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido” (SANTAELLA, 1985, p.15). Tal tentativa de definição, ainda que deveras simplista, dá-nos uma idéia do imenso campo de estudo abarcado pela Semiótica, o que dificulta até mesmo uma conceituação sólida e geral.

Outra polêmica acerca do tema consiste na adequação ou não do estatuto de ciência para a Semiótica, já que esta não possui um objeto de estudo definido, um método de investigação próprio e uma base teórica comum. De acordo com Oliveira (2005, p.40):

[. . .] o que contemporaneamente se considera Semiótica não atende a nenhum dos três pressupostos. Não existe um objeto de estudo para a Semiótica: poder-se-ia dizer as linguagens; mas como delimitar *linguagens*, quando hoje se fala da Ecossemiótica, da Sociossemiótica, da Biossemiótica e da Semiótica da cultura? Conseqüentemente, essa diversidade de objetos de estudo exige equivalente multiplicidade de instrumentos de investigação. O mesmo vai ocorrer, como se pode deduzir, sobre o referencial teórico necessário para dar conta desse *mundo significante*. Ou seja, os fundamentos semióticos estarão associados a bases teóricas das Ciências da vida, ou das Ciências Sociais, ou da Física, da Filosofia, ou de uma ou mais subdivisões de alguma dessas Ciências, como a Estética, para dar conta da especificidade de cada objeto de estudo. Assim sendo, permanece a polêmica.

Bastante comum, ainda, é a confusão entre os termos Semiologia e Semiótica. O lingüista<sup>1</sup> Ferdinand de Saussure (1857-1915), com a intenção de estender as metodologias de análise da língua natural para outros sistemas de significação, criou o termo Semiologia para designar o estudo geral de todos os sistemas de signos. Por muito tempo perdurou uma certa confusão acerca do uso dos termos Semiologia e Semiótica, se eles poderiam ser considerados sinônimos ou não. Passou-se, então, a se utilizar o termo Semiologia para a tradição

---

<sup>1</sup> Estudioso da Lingüística, que é a ciência que estuda a linguagem.

saussureana, ligada ao estruturalismo,<sup>2</sup> e Semiótica para a tradição peirceana,<sup>3</sup> ligada ao pragmatismo.<sup>4</sup> Roman Jakobson (1896-1982), pensador russo e pioneiro da análise estrutural da linguagem, poesia e arte, propôs em 1969 a adoção do termo comum Semiótica como referência aos campos abarcados tanto pela Semiologia quanto pela Semiótica, segundo Oliveira (2005).

Devido à multiplicidade de definições do campo de estudo da Semiótica, que dependem da matriz teórica a qual se filia cada autor, a Semiótica contemporânea apresenta diferentes escolas ou linhas teóricas. Seu caráter imutável em todas elas, qual seja, o de estudar os fenômenos como fenômenos de produção de significação e de sentido, justificam a abordagem semiótica como a mais adequada para este trabalho.

A seguir, uma breve explanação das três linhas teóricas mais conhecidas no Brasil.

## 2.1 SEMIÓTICA RUSSA

Também é conhecida como Semiótica da Cultura. Desenvolveu-se, segundo Oliveira (2005), a partir dos estudos do grupo denominado Círculo Lingüístico de Moscou, que inspirou a criação do Círculo Lingüístico de Praga entre as décadas de 1920 e 1940. Esses grupos concentravam seus estudos na linguagem verbal, especialmente na análise sintática da poesia. Começaram a estender, então, tais conhecimentos para o estudo de outros códigos estéticos, como teatro, cinema, pintura e arte popular. Uma figura de destaque nesse contexto foi Roman Jakobson, que acreditava na “possibilidade do trânsito entre sistemas distintos, a partir de um modelo comum, até então utilizado nos estudos das línguas naturais” (OLIVEIRA, 2005, p.41). Na década de 70, uma nova geração de semioticistas soviéticos definem a Semiótica da Cultura como encarregada de investigar os sistemas de signos sempre em conjunto com determinado contexto cultural.

---

<sup>2</sup> Termo cunhado pelo teórico russo Roman Jakobson. O estruturalismo pode ser definido como “uma tentativa de elucidar as condições objetivas que constituem todas as relações lingüísticas e sociais” (EDGAR; SEDGWICK, 2003, p.115). No estruturalismo o significado é uma questão apenas das relações causais pertinentes a uma dada estrutura. Mais informações em Edgar e Sedgwick (2003).

<sup>3</sup> Referente ao filósofo, cientista e matemático americano Charles Sanders Peirce.

<sup>4</sup> Numa definição geral, o pragmatismo aborda o conceito de que todo sentido está na utilidade - ou efeito prático - que qualquer proposição, ato ou objeto é capaz de gerar. O pragmático segue a lógica de que as idéias e atos de qualquer pessoa somente são verdadeiros na qualidade de ferramentas para a solução imediata de seus problemas. Ou seja, toma-se a verdade pela utilidade. Na visão de Peirce, um dos fundadores dessa escola, "o pragmatismo envolve dar ênfase aos resultados concretos de nossos conceitos como um meio de determinar seu valor como expressões de conhecimento" (EDGAR; SEDGWICK, 2003, p.259)

## 2.2 SEMIÓTICA PEIRCEANA

Também conhecida como Semiótica Americana, foi fundada pelo cientista-lógico-filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914). Diferentemente das outras linhas teóricas da Semiótica, Peirce não partiu do estudo das línguas naturais, mas criou uma teoria dos signos associada à Lógica, com a função de classificar e descrever todos os tipos de signos. Ele concebia a própria Lógica, segundo Santaella (1985), como nascendo, na sua completude, dentro do campo de uma teoria geral dos signos, ou Semiótica. Tudo para Peirce podia ser considerado entidade semiótica, fosse objeto, idéia e até o próprio ser humano. Era a visão pansemiótica do mundo. Para classificar todo esse imenso universo de signos, o cientista criou três categorias, as quais chamou *Firstness*, *Secondness* e *Thirdness* (em português: primeiridade, secundidade e terceiridade). Oliveira (2005, p.43) sintetiza essas três categorias da seguinte forma:

[. . .] primeiridade, como sendo a capacidade contemplativa do ser humano, o ato de apenas *ver* os fenômenos, o acaso, o espontâneo; secundidade, como a capacidade para distinguir e discriminar as experiências, ou a reação aos fatos concretos; terceiridade, a capacidade de generalizar os fatos e organizá-los em categorias; nesse nível, dá-se, segundo ele, a mediação, o crescimento, a aquisição.

Essas classificações, segundo Peirce, são suficientes para o enquadramento de todos os fenômenos da natureza e da cultura, incluídos aí o pensamento, os conhecimentos e mesmo o ser humano. Peirce classificou os signos em função do tipo de relação existente entre o significante (a face perceptível) e o referente (o representado, o objeto), e não o significado, da concepção saussureana. O signo de Peirce, segundo Joly (1996), é uma tríade: significante, referente e significado. Para exemplificar, consideremos uma fotografia (significante) que mostra uma mãe abraçando o filho (referente), que pode significar amor, afeto, proteção (significados) ou qualquer outra coisa, dependendo do contexto. Peirce propôs distinguir três tipos principais de signos: o ícone, o índice e o símbolo.

O *ícone* é caracterizado pela relação de *analogia* do significante com o que ele representa, isto é, seu referente. Por exemplo, a fotografia de uma pessoa (ou mesmo um desenho que a retrate) é um ícone, em razão da “semelhança” com a própria pessoa.

Um *índice* tem a propriedade de “indicar” uma outra coisa com a qual ele está ligado. Existe uma conexão de fato entre ambos. Nuvens carregadas no céu, por exemplo, prenunciam chuva; funcionam como *índice*.

O *símbolo* tem a particularidade de não ser jamais completamente arbitrário. Segundo Santaella (1985, p.91), o símbolo “extrai seu poder de representação porque é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto”. Consideremos, por exemplo, uma placa da legislação de trânsito brasileira:



**Figura 1 – Placa de Regulamentação “Dê a Preferência”**

Somente em decorrência dessa convenção, desse “pacto coletivo” é que associamos esse significante (o desenho da placa) ao significado “Dê a preferência”. Nenhum tipo de lei natural indica que devemos associar um triângulo vermelho de cabeça pra baixo à obrigação de dar a preferência de passagem a outro veículo. Não existe uma relação de analogia entre o desenho da placa e o que ela representa, situação na qual ela poderia ser considerada um *ícone*. O melhor exemplo de símbolos são as palavras, pois elas são signos de lei e gerais. Tomemos uma palavra, *cachorro*, por exemplo. O objeto que ela representa não é este ou aquele cachorro em particular, mas todo e qualquer cachorro. O objeto representado pelo símbolo é tão genérico quanto o próprio símbolo, ou seja, uma idéia abstrata.

### 2.3 SEMIÓTICA GREIMASIANA (OU DISCURSIVA)

Tendo seu nome emprestado ao lingüista lituano Algirdas Julien Greimas (1917-1992), essa corrente semiótica originou-se nos desenvolvimentos teóricos de Ferdinand de Saussure, organizador dos conceitos-chave da lingüística e principal nome da Semiótica Francesa. Tem suas raízes nas ciências da linguagem e no conceito de língua como instituição social. A lingüística não se preocupa apenas com o estudo de sinais, mas com o comportamento e pensamento humanos em geral, já que, segundo Oliveira (2005), a linguagem apenas “formata” atos, vontades, sentimentos etc. Essa semiótica, nas palavras de Codato e Lopes (2006, p.207), “[. . .] entende o signo a partir de uma dualidade, significante/significado, recebe uma influência mais humanística e é construída com base nas teorias da

linguagem”.

Greimas, com um grupo de semiolinguistas franceses, desenvolve na década de 70 um modelo de base estruturalista, na tradição iniciada por Saussure e Louis Hjelmslev<sup>5</sup> (1899-1965). Os esforços iniciais foram na descrição do plano de conteúdo dos discursos, para, em um segundo momento, concentrarem-se no plano da expressão.

Seu projeto semiótico se propõe a “estudar o discurso com base na idéia de que uma estrutura narrativa se manifesta em qualquer tipo de texto” (OLIVEIRA, 2005, p.46). “Texto”, aqui, não se refere apenas ao texto verbal, mas às mais diversas manifestações comunicativas, como uma música ou uma pintura, por exemplo. Esse aspecto é o mais importante no contexto desse trabalho, que opera com imagens gráficas e necessita de um método que estude a produção de significação nesse tipo de texto. Assim, em razão do valioso instrumental teórico que a corrente semiótica de tradição francesa proporciona, especialmente através dos estudos de Greimas, foi escolhida essa linha teórica para as análises aqui desenvolvidas.

### 2.3.1 O signo em Saussure

Saussure (1988) inicia definindo o signo lingüístico como uma união indissociável entre um conceito e uma imagem acústica, entendendo-se esta não como um simples som, mas como uma impressão psíquica desse som. Por causa da ambigüidade de se associar geralmente o *signo* somente à imagem acústica, substituiu-se as terminologias *imagem acústica* e *conceito* por *significante* e *significado*, respectivamente. O signo lingüístico, definido agora em termos dos pólos significante e significado, possui dois princípios primordiais:

- a) A ligação entre o significante e o significado é inteiramente arbitrária, o que nos leva a considerar o signo lingüístico também arbitrário. Dessa forma, a ligação entre a idéia de “copo” e a seqüência de sons *c-o-p-o*, por exemplo, é uma mera convenção, já que tal associação poderia ser feita com outras seqüências sonoras. O melhor exemplo disso é a existência de diferentes idiomas. O mesmo significado (copo) tem como significante *glass* para os norte-americanos e *vaso* para os espanhóis, por exemplo;

---

<sup>5</sup> Lingüista dinamarquês.



- b) Sendo de natureza auditiva, o significante desenvolve-se no tempo, representa uma extensão, mensurável numa só dimensão. “Esse caráter aparece imediatamente quando os representamos pela escrita e substituímos a sucessão do tempo pela linha espacial dos signos gráficos” (SAUSSURE, 1988, p.84). Esse princípio é muito importante para a compreensão do conceito de *eixo sintagmático*, exposto mais adiante.

Hjelmslev, seguidor da mesma linha saussureana, criou as denominações *plano da expressão* e *plano do conteúdo*, em substituição ao *significante* e *significado* de Saussure. Tais conceitos são essenciais para a compreensão do método de análise utilizado neste trabalho, que será explicado em momento oportuno.

### 2.3.2 Eixos paradigmático e sintagmático

Saussure (1988) define os *sintagmas* como as combinações dos termos de um discurso que se alinham um após o outro na cadeia da fala. São relações baseadas no caráter linear da língua, que não permite pronunciar dois elementos ao mesmo tempo. O sintagma requer ao menos duas unidades consecutivas, pois cada termo só adquire importância na sua relação com o que o precede e/ou o segue. Uma sentença qualquer, então, pode ser considerada um sintagma. Se trocamos aleatoriamente a ordem dos seus termos, é bem possível que se perca o sentido da comunicação.

Fora do discurso, porém, as palavras podem se associar na memória e formar grupos dentro dos quais imperam relações muito diversas, sem preocupação com as leis da gramática, já que não se baseiam na extensão linear. Tomemos como exemplo a palavra *ensinar*. Ela pode trazer à mente as similares *ensino* e *ensinemos*, de mesmo radical, mas também *lecionar* ou *instruir*, se considerarmos os sinônimos, ou mesmo *caminhar* e *ninar*, caso estejamos buscando rimas para uma poesia, e inúmeras outras. Nas palavras de Saussure (1988, p.146), “Um termo dado é como o centro de uma constelação, o ponto para onde convergem outros termos coordenados cuja soma é indefinida”. Saussure chama essas relações de *associativas*,

enquanto outros autores convencionaram chamá-las de *relações paradigmáticas*,<sup>6</sup> em contraposição às *relações sintagmáticas* entre os *sintagmas* definidos acima.

Criou-se, então, os conceitos de *eixo paradigmático* e *eixo sintagmático*, o primeiro vertical (por mera convenção), também chamado “de seleção” (ou das relações “ou...ou”), e o segundo horizontal, das relações que pertencem ao domínio da fala, ou “de combinação” (relações “e...e”). Por exemplo, consideremos o enunciado “Estou compondo uma música”. Seus elementos estão numa relação sintagmática, do domínio da fala. Cada um deles, porém, pode estar numa relação paradigmática com algum outro termo (não do próprio enunciado) que poderia substituí-lo. Por exemplo, *Estou* pode ser trocado por *Estarei* ou *Seguirei*; *compondo* por *escrevendo* ou *cantando*, e *música* por *texto*, *poema* ou qualquer outro termo, dependendo do contexto e da natureza do enunciado, com a ressalva de que apenas um dos termos de cada eixo paradigmático seja válido no enunciado produzido. Um perfeito exemplo para a compreensão desses conceitos seriam aquelas máquinas caça-níqueis que giram várias figuras em torno de rodas paralelas. Estas, ao cessarem seus giros, uma a uma, devem mostrar todas a mesma gravura, para que se ganhe o prêmio. Pois bem, entendamos a seqüência final de desenhos como o eixo sintagmático, e cada roda giratória como um eixo paradigmático.



Figura 2 – Máquina caça-níquel

<sup>6</sup> Palavra derivada de paradigma, que, na definição de Greimas e Courtés (1989, p.324), “[. . .] é uma classe de elementos que podem ocupar um mesmo lugar na cadeia sintagmática ou, o que vem a dar no mesmo, um conjunto de elementos que podem substituir-se uns aos outros num mesmo contexto”.

### 2.3.3 A função poética da linguagem

Assimilados os conceitos de eixo paradigmático e sintagmático, fica mais fácil compreender a função poética da linguagem. Jakobson (1975) entende a Poética como encarregada do problema de identificar o que torna a mensagem verbal uma obra de arte. Muitos dos procedimentos estudados pela Poética, no entanto, não se restringem à arte verbal. Um romance literário, por exemplo, pode perfeitamente ser transformado em filme, ou mesmo em história em quadrinhos; uma ópera pode inspirar uma pintura, ou vice-versa, e ambas podem servir de motivo a uma escultura ou qualquer outra manifestação artística. Muitas questões sobre a aplicabilidade e eventuais prejuízos (ou benefícios) estruturais de tais mudanças de formato poderão surgir, mas isso não invalida a premissa de que as diferentes artes são comparáveis. Segundo o autor, “numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria dos signos, vale dizer, à Semiótica geral.” (JAKOBSON, 1975, p.119).

Jakobson (1975) define a função poética da linguagem<sup>7</sup> como o enfoque da mensagem por ela própria. Essa função não está restrita aos domínios da poesia, assim como a análise lingüística desta não pode se limitar à função poética. Tal função é dominante na arte verbal, mas não é a única que lhe dá forma. Nas outras atividades verbais, como a prosa, desempenha papel secundário. O autor dá como exemplo os versos mnemônicos (como “Trinta dias tem setembro”), a famosa mensagem da vitória de César (“*Veni, vidi, vici*”) e os modernos *jingles* de propaganda, entre outros – “todos esses textos métricos fazem uso da função poética sem, contudo, atribuir-lhe o papel coercitivo, determinante, que ela tem na poesia” (JAKOBSON, 1975, p.131).

A característica primordial da função poética, segundo o autor, é a projeção do princípio de equivalência do *eixo de seleção* sobre o *eixo de combinação*<sup>8</sup>. Em termos simples, isso quer dizer que se permite uma quebra de princípios da construção sintática, ditadas pela gramática normativa, e que a construção sintagmática (a composição dos versos) é obtida mediante referência ao repertório paradigmático. E essa própria similaridade superposta à contigüidade, em outras palavras, é que confere à poesia seu caráter simbólico,

<sup>7</sup> Junto com as funções emotiva, referencial, fática, conativa e metalingüística. Para as definições destas, consulte Jakobson (1975, p.123).

<sup>8</sup> ou seja, nada mais do que os eixos paradigmático e sintagmático, já vistos.

multiforme e polissêmico. Toda mensagem voltada para si própria, estatuto básico da poesia, tem a *ambigüidade* como característica intrínseca. É uma mensagem de duplo sentido.

A repetência produzida pela aplicação do princípio de equivalência à seqüência torna reiteráveis não apenas as seqüências da mensagem poética, mas a totalidade desta. A capacidade de reiteração, imediata ou retardada, a reificação<sup>9</sup> de uma mensagem poética e de seus constituintes, a conversão de uma mensagem em algo duradouro – tudo isto representa, de fato, uma propriedade inerente e efetiva da poesia. (JAKOBSON, 1975, p.150)

Um belo exemplo da aplicação de tais conceitos encontra-se na canção *Construção*<sup>10</sup> (Chico Buarque, 1971), da qual foram selecionados alguns trechos:

E flutuou no ar como se fosse um pássaro  
E se acabou no chão feito um pacote flácido  
Agonizou no meio do passeio público  
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego

[. . .]

E flutuou no ar como se fosse sábado  
E se acabou no chão feito um pacote tímido  
Agonizou no meio do passeio náufrago  
Morreu na contramão atrapalhando o público

[. . .]

E flutuou no ar como se fosse um príncipe  
E se acabou no chão feito um pacote bêbado  
Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado

Percebe-se aqui o espetacular efeito de sentido alcançado com a métrica rígida e as palavras proparoxítonas ao final de cada verso, proporcionando e acompanhando o ritmo da canção. Na composição completa, nota-se que as estrofes se repetem, mudando apenas a última palavra (o substantivo ou adjetivo proparoxítono) de cada verso, e estas são intercambiáveis entre si. Em outras palavras, é contada a mesma história, mas substituindo-se os termos finais de cada verso (sintagma) com outros retirados de um mesmo repertório (um eixo paradigmático), este limitado e formado pelas proparoxítonas dos próprios versos das estrofes antecedentes. Apesar desse “troca-troca” gerar algumas inconsistências, como “pacote tímido”, “passeio náufrago” ou mesmo “flutuou no ar como se fosse um príncipe”,

<sup>9</sup> Segundo definição de Ferreira (1975): “No processo de alienação, o momento em que a característica de ser uma “coisa” se torna típica da realidade objetiva”.

<sup>10</sup> Letra disponível em: <<http://chicobuarque.uol.com.br/construcao/index.html>>. Acesso em: 7 nov. 2007.

essa é uma prerrogativa da poesia e da linguagem poética. Pode-se, nesse campo, atribuir características e atos humanos a objetos, habilidades animais a seres humanos, bem como as construções metafóricas mais inusitadas. Ainda assim, e esse é o aspecto que confere à função poética sua grande eficiência comunicacional, os versos alterados do exemplo continuam “fazendo sentido”, graças à *ambigüidade* citada anteriormente. A “capacidade de reiteração”, a “conversão de uma mensagem em algo duradouro”, de Jakobson (1975), estão perfeitamente figurativizadas nesta canção, que “coloca um ser humano dentro de um jogo de palavras, como se fosse... um tijolo”, nas palavras do próprio compositor.<sup>11</sup>

### 2.3.4 O Semi-simbolismo

Temos, agora, a base teórica necessária para compreender o semi-simbolismo, um dos conceitos-chave desse texto. A seguinte definição de Floch<sup>12</sup>(1999), facilita a correlação dos conceitos vistos até agora com os que vêm a seguir:

Para a semiótica, o sentido de qualquer linguagem - fala, escrita, gesto, desenho - é o resultado da reunião de dois planos que toda linguagem possui: o plano da expressão e o plano do conteúdo. O plano da expressão é aquele em que as qualidades sensíveis, que a linguagem usa para se manifestar, são selecionadas e articuladas entre si por traços diferenciais. O plano do conteúdo é aquele em que a significação nasce dos traços diferenciais com os quais cada cultura, na leitura do mundo, ordena e encadeia idéias e narrativas.

Como citado anteriormente, Louis Hjelmslev criou as denominações *plano de expressão* e *plano de conteúdo* em substituição ao *significante* e *significado* de Saussure. A semiótica distingue três grandes tipos de linguagem segundo a natureza dessa relação: os sistemas *simbólicos*, os sistemas *semióticos* e os sistemas *semi-simbólicos*. As definições a seguir foram extraídas do mesmo texto de Floch (1999).

Os sistemas simbólicos compreendem as linguagens em que os dois planos estão em conformidade total: há uma relação um a um entre os elementos da expressão e do conteúdo, de modo que não há necessidade de se distinguir o plano de expressão do plano de conteúdo,

<sup>11</sup> Fonte: Fórum cifraclub. Disponível em: <<http://forum.cifraclub.terra.com.br/forum/9/56532/>>. Acesso em: 12 jun. 2008.

<sup>12</sup> Jean-Marie Floch foi um dos mais próximos colaboradores de Greimas na elaboração da teoria semiótica geral. Mais informações em: <<http://www.pucsp.br/pos/cos/floch/>>. Acesso em: 29 out. 2007.

por terem eles a mesma forma. As linguagens formais, as placas de trânsito ou qualquer outra categoria de símbolos podem ser tomadas como exemplos.

Nos sistemas semióticos propriamente ditos não há conformidade entre os dois planos da linguagem. Precisa-se estudar separadamente expressão e conteúdo. As “línguas naturais” (inglês, francês etc) pertencem a este grupo, da mesma forma que os sistemas semióticos não-lingüísticos, como a linguagem de sinais, por exemplo.

Os sistemas semi-simbólicos, por sua vez, caracterizam-se pela conformidade não entre elementos isolados dos dois planos, mas entre categorias da expressão e categorias do conteúdo. Consideremos, aqui, “categorias” como tão somente conjuntos de elementos comparáveis entre si, independente de sua natureza. Por exemplo, conjunto de cores, conjunto de adjetivos, de sentimentos etc. Esse terceiro tipo de linguagem, interdefinível em relação aos dois precedentes, foi desenvolvida para dar conta das particularidades de análise de outros tipos de textos (na concepção greimasiana de texto, definida anteriormente), como a poesia, a pintura, a fotografia etc.

O plano da expressão, só trazido ao foco da atenção em um segundo momento do desenvolvimento teórico da semiótica, passa a ser estudado quando uma categoria do significante se relaciona com uma categoria do significado (relação entre forma da expressão e forma do conteúdo). Pietroforte (2007b, p.8) define resumidamente o semi-simbolismo “entre o arbitrário do signo e o motivado do símbolo”. A relação semi-simbólica, segundo o autor, “é arbitrária porque é fixada em determinado contexto, mas é motivada pela relação estabelecida entre os dois planos da linguagem” (2007b, p.8). Essa relação entre uma forma de expressão e uma forma de conteúdo pressupõe uma relação entre os eixos paradigmáticos de cada uma dessas formas. O autor oferece um bom exemplo prático dessa teoria:

Se em uma pintura, por exemplo, as cores quentes são relacionadas a conteúdos do sagrado, e as cores frias<sup>13</sup>, do profano, em seu texto há uma projeção no eixo sintagmático da relação entre os paradigmas que formam a categoria de expressão *cor quente vs. cor fria* e a categoria de conteúdo *sagrado vs. profano*. (PIETROFORTE, 2007b, p.10)

---

<sup>13</sup> A polaridade *cor quente vs. cor fria* é uma convenção originada dos códigos primários de percepção das cores e de códigos culturais, segundo Guimarães (2000). Para o autor, o quente é relacionado aos matizes da faixa amarelo-laranja-vermelho, e o frio, à faixa verde-azul, e essa separação “corresponde a uma similaridade com o mundo natural e a relação dele com o corpo humano: os tons verdes e azuis e os elementos relacionados a resfriamento, água e ar; e os tons vermelhos e amarelos e os elementos relacionados a aquecimento, fogo e sol” (GUIMARÃES, 2000, p.80).

Observa-se, aqui, a idéia central do semi-simbolismo: a relação entre *paradigmas* de cada plano, e não entre elementos individuais. Todas as cores quentes, na pintura do exemplo, vão remeter à idéia de sagrado, ao mesmo tempo em que as cores frias relacionar-se-ão à idéia de profano, e essas duplas (na expressão e no conteúdo) devem ser indissociáveis e interconectadas para que haja o semi-simbolismo.

### 2.3.5 Juntando os conceitos

Pois bem. Todo esse referencial teórico foi necessário para que se compreenda a metodologia de análise que será implementada neste trabalho. A partir da definição da função poética da linguagem (projeção do eixo paradigmático no sintagmático), de Roman Jakobson, Jean-Marie Floch define a semiótica semi-simbólica do mesmo modo, dentro dos domínios da semiótica poética. Pietroforte (2007b), cuja obra é baseada nos estudos de Floch, inicia tomando como exemplo a rima e a metáfora em um texto verbal: no caso da rima (plano de expressão), as relações paradigmáticas estabelecidas entre significantes semelhantes (por ex: móvel, incrível, volúvel etc.) são projetadas no eixo sintagmático; e para se formar a metáfora no plano de conteúdo, são projetadas as relações paradigmáticas estabelecidas entre significados. Por exemplo, na metáfora “Seus olhos parecem dois oceanos”, o substantivo “oceanos” poderia dar lugar a “diamantes”, ou mesmo “sóis”. Essas projeções são suficientes para que haja poeticidade, mas não necessariamente semi-simbolismo. Para que este se manifeste, deve haver uma relação entre os dois planos, a partir dos seus eixos paradigmáticos. Nas palavras do autor, “a relação entre uma forma de expressão e uma forma de conteúdo manifesta-se quando há uma relação entre os eixos paradigmáticos de cada uma delas, e quando eles são projetados no eixo sintagmático” (PIETROFORTE, 2007b, p.9).

A obra *Operários* (Tarsila do Amaral, 1933)<sup>14</sup>, pode-nos fornecer um bom exemplo de semi-simbolismo em um texto visual.

---

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://www.tarsiladoamaral.com.br/obras4.htm>>. Acesso em 10 nov. 2007.



Figura 3 – “Operários” – Tarsila do Amaral

Após uma análise da composição visual dessa obra, podemos associar, por exemplo, as formas retas e ortogonais, que formam os prédios e chaminés ao fundo, a conteúdos de impessoalidade e frieza da cidade grande; as feições multiformes, arredondadas e de disposição diagonal das pessoas, por outro lado, seriam naturalmente associadas à humanidade, calor e sentimentos (ou alguma outra característica a critério do observador) num plano de conteúdo. Nesse texto, então, há uma projeção no eixo sintagmático (a pintura como um todo) da relação entre os paradigmas que formam a categoria de expressão *retas ortogonais vs. multiformes diagonais* e a categoria de conteúdo *impessoalidade vs. humanidade*. Manifesta-se, então, uma relação semi-simbólica.

Segundo Pietroforte (2007a), a semiótica plástica opera com três categorias:

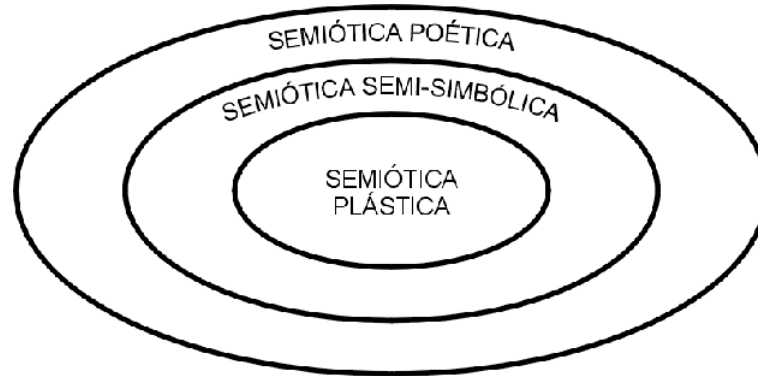
- a) Cromáticas – relativas à manifestação por meio da cor, incluindo também oposições de valor (claro x escuro), tonalidade (quente x frio), pureza (cor limpa x cor suja) e de luminosidade (brilhante x opaco);
- b) Eidéticas – referentes à manifestação por meio da forma (reto x curvo, angular x arredondado etc);
- c) Topológicas – preocupam-se com a distribuição dos elementos no espaço. Contempla as relações de dimensão (grande x pequeno), de posição (alto x baixo), de orientação (na frente x atrás), entre outras.

O exemplo oferecido demonstra a relação semi-simbólica entre formas plásticas e semânticas num sistema semiótico plástico, mas a semiótica semi-simbólica não comporta apenas a semiótica plástica. Pietroforte (2007b) dá-nos um belo exemplo da validade dessa afirmação ao propor uma semiótica gustativa, preocupada com a relação entre sabores.



Relacionando uma categoria com as polaridades *doce vs. salgado*, então, com a categoria de conteúdo *infantil vs. adulto*, criou um semi-simbolismo fora da semiótica plástica.

Temos agora condições de situar o semi-simbolismo dentro da semiótica da seguinte forma:



**Figura 4 - Hierarquia das Semióticas**

Fonte: Produção do autor

A teoria e metodologia de análise acima descrita, a partir do posicionamento do semi-simbolismo na semiótica, foi desenvolvida, segundo Pietroforte (2007b), por Jean-Marie Floch na sua obra *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*. Floch utiliza o semi-simbolismo na análise de diversas manifestações artísticas, como pintura, fotografia, histórias em quadrinhos, propaganda publicitária etc. Pela grande versatilidade, eficiência e adequabilidade do seu método, foi o mesmo eleito para a desconstrução e avaliação semiótica dos cartazes selecionados neste trabalho.

### 3 O CARTAZ

Entende-se o cartaz como um suporte, normalmente em papel, afixado em locais públicos e com o objetivo de divulgar visualmente uma informação, que pode ser comercial, de caráter político ou mesmo como uma peça de valor meramente estético. De acordo com Moles (1978, p.20), “[. . .] nos países capitalistas, é um mecanismo publicitário ligado a motivações sócio-econômicas, é um dos elementos outrora *auxiliares* e doravante *motores* da sociedade de consumo; por outro lado, é uma das formas modernas de arte na cidade”. Na sua obra *O Cartaz*, o autor ressalta o papel desse meio na construção de uma cultura visual nos centros urbanos. Correlacionando o cartaz de propaganda e o de publicidade<sup>1</sup>, afirma Moles (1978, p.47):

[. . .] se nossa cultura é tudo o que, numa certa época, está inscrito de modo permanente em nossa memória para condicionar nossas reações, o *cartaz de propaganda* sugere uma imagem da cultura que é retomada integralmente, tornada mais sutil e mais profunda pelo *cartaz de publicidade*, utilizando os mesmos métodos.

O cartaz também recebe, com frequência, a denominação de pôster. Embora muitos considerem as terminologias equivalentes, o pôster, no Brasil, é usado para designar peças de caráter mais artístico e de decoração (pôsteres de bandas, times de futebol, mulheres), enquanto que ao cartaz é reservada a função comunicativa em um espaço público. Ou seja, o primeiro é valorizado pelo seu caráter estético, e o segundo, pelo funcional.<sup>2</sup>

As áreas culturais que mais demandam a produção de cartazes, nas palavras de Paulo Moretto,<sup>3</sup> “são o cinema, o teatro, as artes plásticas, a música e, mais timidamente, o circo e a política”. Segundo ele, os cartazes de cinema e teatro possuem abordagens menos literais do conteúdo divulgado, enquanto que aqueles de artes plásticas costumam reproduzir imagens de obras de arte pertencentes à exposição anunciada.

---

<sup>1</sup> Segundo definições de Sant’Anna (2002), utilizaremos a palavra publicidade no sentido de divulgar, tornar público, e propaganda na acepção de implantar, de incluir uma idéia, um conceito na mente alheia.

<sup>2</sup> CARTAZ. In: Wikipédia - a enciclopédia livre. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Cartaz>> Acesso em: 22 mai 2008.

<sup>3</sup> Paulo Moretto é arquiteto/mestre pela FAU USP (1991/2004) e foi curador da exposição “A Cultura do Cartaz”, no Instituto Tomie Ohtake, ocorrida em São Paulo, de 28 de abril a 08 de junho de 2008. Mais informações em Portal Vitruvius. Disponível em: <[http://www.vitruvius.com.br/noticia/noticia\\_detalhe.asp?id=1819](http://www.vitruvius.com.br/noticia/noticia_detalhe.asp?id=1819)> Acesso em: 23 mai 2008.

### 3.1 DA PARIS BOÊMIA DO SÉCULO XIX AOS DIAS DE HOJE - BREVE HISTÓRICO DO CARTAZ

Os primeiros cartazes de que se tem notícia foram produzidos por meio de xilogravuras,<sup>4</sup> utilizando-se matrizes de madeira. Os precursores da técnica foram os povos orientais, principalmente japoneses e chineses, ainda no século X. Somente na segunda metade do século XIX, porém, a arte de reunir textos e ilustrações em uma folha de papel alcançou projeção, ao ser propagada pelos mercadores europeus e contando com a sofisticação proporcionada pelos artistas plásticos da época.

Jules Chéret foi um expoente no período, representando a integração entre produção artística e industrial por meio do cartaz. No ano de 1858, em Paris, Chéret produziu seu primeiro cartaz litográfico<sup>5</sup> colorido, segundo Rupp (1992). Seu estilo atingiu o auge por volta de 1880, com cartazes que promoviam espetáculos populares, mostrando dançarinas e atores. Pode-se dizer que Chéret foi um precursor de Henri de Toulouse-Lautrec, famoso pintor pós-impressionista francês, consagrado por retratar cenas da vida noturna e do submundo parisiense. Como o primeiro, Toulouse-Lautrec assinou centenas de cartazes de divulgação de espetáculos de cabaré, então reproduzidos através de litografia. Foi em suas mãos que a arte publicitária, com influência impressionista, tornou-se famosa. A fotografia já existia há algumas décadas, mas não havia tecnologia para reproduzi-la em grandes formatos e larga escala. A solução era a pintura, transferida à mão para a superfície das pedras litográficas.

A virada do século foi caracterizada pelo movimento do *Art Nouveau*.<sup>6</sup> Os cartazes artísticos deste período demonstravam liberdade estética e ousadia criativa. Seus artistas, segundo Rupp (1992, p.15), “tinham a intenção de integrar arte com sociedade, numa concepção estética de harmonizar o racional com o emocional”. Misturavam, nos cartazes, motivos orgânicos (cobras sinuosas, flores, plantas) com uma imaginação fantasiosa.

---

<sup>4</sup> Xilogravura é a técnica de gravura na qual se utiliza madeira como matriz e possibilita a reprodução da imagem gravada sobre papel ou outro suporte adequado. É um processo muito parecido com um carimbo. Fonte: XILOGRAVURA. In: Wikipédia - a enciclopédia livre. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Xilogravura>>. Acesso em: 16 abr 2008.

<sup>5</sup> Litografia é uma técnica de gravura que envolve a criação de marcas (ou desenhos) sobre uma matriz de pedra calcária com um lápis gorduroso. A matriz, então, recebe tinta, que é retida pelas partes gordurosas para que o desenho possa ser "carimbado" no papel. Antes disso, a tinta excedente na matriz é removida com água. A base dessa técnica é o princípio da repulsão entre água e óleo. Fonte: LITOGRAFIA. In: Wikipédia - a enciclopédia livre. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Litografia>>. Acesso em: 16 abr. 2008.

<sup>6</sup> Informações sobre o *Art Nouveau*, bem como de outros movimentos artísticos do séc. XX, podem ser encontradas em Meürer (sd).

Passaram a desenvolver também seu próprio *lettering*,<sup>7</sup> firmando as bases do que viria a ser reconhecido como *design*<sup>8</sup> gráfico.

Entre as décadas de 20 e 30 do século XX, vários movimentos artísticos, como a *Bauhaus*, *De Stijl*, Futurismo, Cubismo, entre outros, exerceram influência na pintura e design de cartazes. Estes, porém, eram destinados em sua maioria a promover produtos comerciais ou eventos culturais.

Durante a Segunda Guerra Mundial, os cartazes, em vez de anunciar produtos e espetáculos, passaram a ser utilizados como instrumentos da propaganda de guerra, seja incentivando o recrutamento, veiculando informações etc. As mensagens deveriam ser diretas e eficazes, e ficaram a cargo de jovens *designers* modernistas. Houve uma grande sofisticação neste tipo de *design*, que foi aproveitada posteriormente nos cartazes comerciais.

O período de expansão tecnológica e industrial dos EUA no pós-guerra, de acordo com Rupp (1992), alavancou a incipiente sociedade de consumo, e os cartazes, com vistas a atingir uma parcela maior do público, passaram a trazer elementos populares.

Na década de 60, os cartazes passaram a ser encarados e vendidos como obras de arte, atraindo a atenção de colecionadores. Grandes artistas dos EUA e Europa, como Andy Warhol, René Magritte e Roy Lichtenstein produziam cartazes sob encomenda de museus e galerias de arte.

Movimentos de fundo político/social, como o estudantil, o psicodelismo e o punk, nas décadas de 60 e 70, acabaram por influenciar de forma decisiva o design gráfico. Os cartazes desta época eram caracterizados por um design exclusivo, com letreiros praticamente ilegíveis, só “decifráveis” pelos grupos aos quais se destinavam. O psicodelismo começou na costa oeste dos EUA e se espalhou pela Europa com o movimento hippie.

Segundo Paulo Moretto, “Os cartazes sintetizam, graficamente, o espírito da época em que são criados e, portanto, acabam servindo como ‘guia visual’ da História. A própria história do cartaz reflete o desenvolvimento tecnológico e cultural por que passaram as sociedades que os produziram”.<sup>9</sup>

Nos dias de hoje, apesar da inegável superioridade do meio TV nesse tipo de divulgação, o comércio e o governo não abriram mão da comunicação direta e eficaz do cartaz. A tecnologia digital vem desempenhando um papel fundamental no design atual, com

---

<sup>7</sup> *Lettering* refere-se a uma personalização no desenho e aspecto de todos os caracteres do alfabeto, numerais e símbolos a serem utilizados em mensagens literais.

<sup>8</sup> *Design*, segundo Denis (2004, p.15) é definido como “a elaboração de projetos para a produção em série de objetos por meios mecânicos”.

<sup>9</sup> Fonte: Portal Fator Brasil. Disponível em: <[http://www.revistafatorbrasil.com.br/ver\\_noticia.php?not=19780](http://www.revistafatorbrasil.com.br/ver_noticia.php?not=19780)>. Acesso em: 13 jun. 2008.

softwares e hardware que permitem a manipulação de fotos, imagens e tipografia em níveis inimagináveis décadas atrás.

### 3.2 DESIGN DE CARTAZES NO BRASIL

Nosso país sempre foi reconhecido por possuir uma produção cultural diversificada e de altíssima qualidade, sendo inclusive exportador por excelência em determinados segmentos, como as telenovelas. O design de cartazes não poderia ficar pra trás. Considerando-se a produção de cartazes de cinema em particular, torna-se obrigatória a referência ao artista José Luiz Benício, um dos maiores ilustradores brasileiros do século XX, com uma vasta produção não só na arte dos cartazes, mas também nas áreas editorial e publicitária.<sup>10</sup> Num período superior a três décadas, Benício produziu mais de 300 peças gráficas para o cinema nacional, muitas delas ganhadoras de prêmios. Entre suas criações, destacam-se cartazes de grandes sucessos de bilheteria, como *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972), *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976) e *O beijo no asfalto* (Bruno Barreto, 1980), além de vários filmes dos Trapalhões. Em 2007, a Academia de Cinema Brasileiro concedeu-lhe prêmio especial pelo conjunto de sua obra.

Outro profissional de atuação consolidada na arte dos cartazes é o artista gráfico Fernando Pimenta, criador das ilustrações de outros grandes sucessos das telas, como *Bye, bye Brazil* (Cacá Diegues, 1979), *Bonitinha mas ordinária* (Braz Chediak, 1981), *Eu sei que vou te amar* (Arnaldo Jabor, 1986) e outros.<sup>11</sup> Para ele, o segredo do sucesso nessa profissão é muita criatividade, um pouco de loucura e boa dose de emoção.

Para completar, merece também referência o designer gráfico Rogério Duarte, autor de cartazes e capas de disco no período da Tropicália.<sup>12</sup> Aliando princípios construtivos advindos da *Pop Art* com elementos da cultura popular brasileira, Duarte realizou “uma verdadeira antropofagia visual, digna das idéias preconizadas pelos modernistas paulistas de 1922” (DENIS, 2004, p.179). É de sua autoria o cartaz do filme *Deus e o diabo na terra do sol*

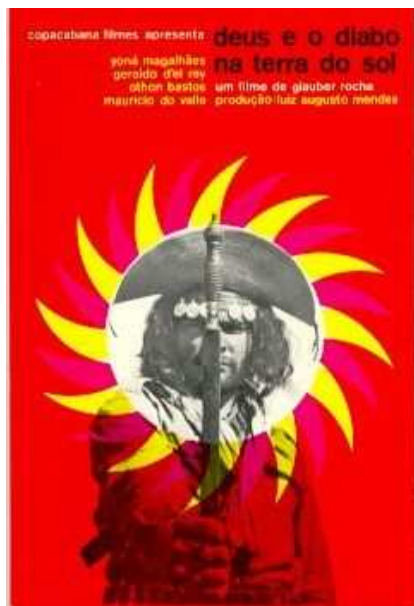
---

<sup>10</sup> Fonte: Benício Ilustrador. Disponível em: <<http://www.benicioilustrador.com.br>> Acesso em: 23 mai. 2008.

<sup>11</sup> Fonte: O Globo Online. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2006/12/05/286900568.asp>> Acesso em: 23 mai. 2008.

<sup>12</sup> Nas palavras de Denis (2004, p.179), o movimento artístico conhecido como Tropicália “buscou no chamado desbunde uma forma de libertação do clima opressivo que regia as relações sociais nos anos de chumbo da ditadura militar”. Foi um movimento influenciado pela *Pop Art*, de origem inglesa, que visava “injetar o humor, o acaso e o mau gosto assumido no seio da estética moderna” (DENIS, 2004, p.179).

(Glauber Rocha, 1964), segundo longa-metragem do cineasta Glauber Rocha, lançado dois meses após o golpe militar. Sua temática lançava um outro olhar sobre a realidade do sertão nordestino, tratando de temas como o cangaço, o coronelismo, o beatismo e a literatura de Cordel. Apesar de não ter alcançado, num primeiro momento, sucesso comercial e de público, é considerado, segundo Borges *et al.* (2006, p.4), “um dos filmes mais representativos do Cinema Novo, detonando um processo consciente-inconsciente na cultura brasileira”.



**Figura 5 - Cartaz do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964)**  
Fonte: Site Adoro Cinema Brasileiro<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Disponível em: <<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/filmes/deus-e-o-diabo/deus-e-o-diabo.asp>>. Acesso em: 13 jun. 2008.

## 4 TRÊS DÉCADAS DE CINEMA BRASILEIRO

Este capítulo propõe-se a situar o leitor no contexto cinematográfico nacional em que se inserem as duas produções selecionadas: os filmes *Pixote* (Hector Babenco, 1980) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002). Para isso, trará breves recortes dos períodos históricos compreendidos pelas décadas de 70, 80 e 90, sempre em relação à atividade de cinema. Ilustrará, ainda, cada período com algumas produções de sucesso que o caracterizaram, acompanhadas de uma breve sinopse. Não há, aqui, a intenção de se fazer um guia da cinematografia nacional, até porque, além do reduzido número de filmes citados (priorizou-se o gênero drama, em conformidade com as obras-tema desse trabalho), não há maiores informações sobre as produções além do ano de lançamento, diretor e sinopse.

Como o filme *Pixote* foi lançado em 1980, achou-se necessário discorrer sobre o período e a filmografia da década anterior, a fim de se situar as “bases”, o contexto que o originou. Da mesma forma, não menos importantes são as produções que a ele se seguiram, na década de 80. O mesmo motivo foi considerado para a abordagem da cinematografia da década de 90, já que o lançamento de *Cidade de Deus* data de 2002. Por ter sido lançado, como o anterior, no início da década, não se julgou necessária uma pesquisa sobre as produções e contexto histórico posteriores, até pelo fato de não distarem muito da realidade do leitor.

Sendo assim, voltemos um pouquinho no tempo.

### 4.1 DÉCADA DE 70 – ENTRE A PORNOCHANCHADA E A PREOCUPAÇÃO COM TEMAS SOCIAIS

Neste período, apesar de todo o clima de repressão do regime militar, a classe cinematográfica é enfim reconhecida, tendo sua profissão regulamentada no âmbito das Leis Trabalhistas.

Em 1976 foi criado o Conselho Nacional de Cinema – Concine, órgão de orientação normativa, responsável pela fiscalização das diversas atividades cinematográficas em todo o território nacional. Foi através de suas resoluções que se normalizou a exibição de filmes nacionais de curta e longa-metragem, segundo Moreno (1994).

Com o declínio do Tropicalismo, no Cinema Novo,<sup>1</sup> e do Cinema Marginal,<sup>2</sup> ambos da década anterior, surge uma produção cinematográfica com ênfase em duas categorias:

- a) Pornochanchadas: trata-se de comédias eróticas bastante comuns no final da década de 60 e início dos anos 70, refletindo uma adequação da indústria do cinema ao mercado do consumo, pelas vias do erotismo e da sensualidade. Segundo Seligman (2003, p.39), são filmes “‘supostamente eróticos’, tão ‘pornográficos’ quanto a grande massa espectralora desejava ver e tão ‘inócuos’ quanto a censura militar prezava para um país que caminhava rumo ao desenvolvimento”. Para Moreno (1994), significavam uma reação à repressão política e à censura a que estavam subjugadas todas as manifestações artísticas, ao mesmo tempo em que garantiram a sobrevivência de muitos cineastas do período;
- b) Documentários (ou ficção com documentário): A década de 70 foi bastante frutífera neste gênero, com filmes mais conscientes da realidade brasileira, mostrando a classe média, suas lutas e sua crescente politização. Os documentários traziam, por vezes, dramatizações dos acontecimentos, sendo chamados, segundo Moreno (1994), de “docudrama”. Enfocavam principalmente a classe operária e seus movimentos de paralisação das fábricas, notadamente no ABC paulista.

A década de 70 foi a mais produtiva em número de filmes: 820 longas-metragens, entre ficção e documentários, de acordo com Bilharinho (1997). Houve também um grande crescimento no número de produtoras, muitas delas formadas pelos próprios cineastas. Entre as produções do período, destacam-se:<sup>3</sup>

- *O País de São Saruê* (Vladimir Carvalho, 1971) – documentário que focaliza a região sertaneja do Rio do Peixe, no Nordeste brasileiro; um filme denso sobre a relação do homem com a terra. As imagens realistas das dificuldades de sobrevivência no sertão surgem de modo particularmente forte na tela;

<sup>1</sup> Segundo Moreno (1994, p.151), “[. . .] o movimento surgiu como resposta ao cinema de estúdio e à mediocridade da chanchada; a isto se somaram a pressão intelectual para romper com o conformismo do passado e um certo clima de otimismo, em prol da realização ‘de filmes de ousadia e modernidade formal’”.

<sup>2</sup> O Cinema Marginal, segundo Murari (2007), se opunha ao Cinema Novo, considerando este europeizado e de difícil assimilação pelo povo brasileiro. Os Marginais pregavam uma contracultura, uma antiestética e rejeitavam o cinema bem feito em favor da estética do lixo. Um filme desse contexto que alcançou grande sucesso foi *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968).

<sup>3</sup> As informações sobre filmes, nesta e nas próximas seções, provêm do site Adoro Cinema Brasileiro. Disponível em: <<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br>>.



- *Toda nudez será castigada* (Arnaldo Jabor, 1973) - Herculano é um homem viúvo e puritano, que jura ao seu filho que nunca terá uma outra mulher; mas ele se apaixona por Geni, uma prostituta;
- *Ainda agarro essa vizinha* (Pedro Carlos Rovai, 1974) - Comédia apimentada sobre um inveterado paquerador que pretende se aproveitar da virgindade de Tereza, moça chegada do interior. Em meio a inúmeras confusões, acaba se apaixonando pela donzela;
- *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976) - comédia baseada no livro homônimo de Jorge Amado, ambientada na Bahia dos anos 40. Viúva de malandro casa-se com recatado farmacêutico, mas recebe visitas constantes do espírito do falecido, o que a deixa indecisa;
- *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1977) - Narra os últimos momentos da vida de Lúcio Flávio, que conta para o repórter de um jornal como se tornou um dos bandidos mais populares do Rio de Janeiro. Grande sucesso do cinema brasileiro, com um público de mais de cinco milhões de pessoas;
- *Canudos* (Ipojuca Pontes, 1978) - documentário realizado a partir de depoimentos de remanescentes e estudiosos da Campanha de Canudos, ocorrida em 1896 no sertão da Bahia;
- *Bye bye Brasil* (Cacá Diegues, 1979) – um grupo de artistas ambulantes cruza o país, num caminhão, fazendo espetáculos para o setor mais humilde da população brasileira, sem acesso à televisão.

Apesar do grande número de produções, o cinema brasileiro pouco se renovou na década de 70, sendo até considerado decadente por alguns. Além dos entraves representados pelos problemas de exibição (censura), deve-se levar em conta, também, o advento da televisão, que acabou granjeando a maior parte do público.

Ainda assim, observou-se ao final do período um maior cuidado com a qualidade técnica dos filmes, dando um sopro de vitalidade à nossa cinematografia. Servem como exemplo, segundo Moreno (1994), os já citados *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* e *Dona Flor e seus dois maridos*.

## 4.2 DÉCADA DE 80 – NOSSO CINEMA SE CONSOLIDA

A década de 80, se comparada aos anos anteriores, enfrenta uma certa retração na atividade cinematográfica. Desconsiderando-se o filme pornô, que teve um crescimento considerável no período, segundo Bilharinho (1997), os demais gêneros não ultrapassam 50% do número de títulos produzidos na década anterior. Por outro lado, proporcionalmente a essa produção, é significativo o número de filmes de boa qualidade, compreendendo talvez 40% dos melhores filmes brasileiros produzidos até então, de acordo com o mesmo autor.<sup>4</sup>

Graças à “Lei do Curta”<sup>5</sup> (de 1975, mas aperfeiçoada em 1984), que determina a exibição de um curta-metragem nacional antes de um longa estrangeiro, surgem em todo o país novos cineastas e novas propostas de produção, fazendo crescer o segmento e conquistando inclusive prêmios internacionais.

Em julho de 1988, foi criada a Fundação do Cinema Brasileiro, órgão de desenvolvimento e difusão do cinema como manifestação cultural (curta e média metragem), substituindo a Embrafilme, criada em 1969 pelo regime militar e voltada para a produção de longas-metragens, bem como sua divulgação no exterior.

Dentre as produções do período, observa-se uma forte tendência a retratar a realidade brasileira e as camadas desfavorecidas da população, assim como os resquícios do nebuloso regime militar que se dissolvia:

- *Ato de violência* (Eduardo Escorel, 1980) – narra a dura vida de um ex-presidiário que, ao ver todas as portas se fecharem devido ao seu passado, acaba reincidindo no crime; questiona a validade do sistema carcerário brasileiro e as relações do marginal com a sociedade;
- *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1980) – aborda a condição dos operários de obra da grande São Paulo, especialmente nordestinos, que, em decorrência das migrações, acabam perdendo sua identidade. Isso traz diversos conflitos, além do surgimento das favelas e problemas advindos;

---

<sup>4</sup> Levando-se em conta que tal análise foi feita até o ano de 1997, ocasião do lançamento da obra “Cem anos de cinema brasileiro”, de Guido Bilharinho.

<sup>5</sup> A base da “Lei do Curta” é o artigo 13 da Lei Federal 6.281, disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infol=304&sid=68&tpl=printerview.htm>> Acesso em: 26 mai. 2008.

- *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981) – mostra a resistência operária da indústria metalúrgica durante os longos dias de uma greve;
- *Pra frente, Brasil* (Roberto Farias, 1983) – lançamento polêmico por mexer em feridas recentes, como a repressão militar da década anterior; cidadão inocente é capturado pelos militares, torturado e morto;
- *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) – produção iniciada em 1964, mas interrompida pelo golpe militar, sendo retomada 17 anos depois; trata do velho e sangrento conflito camponeses vs. latifundiários no Nordeste;
- *O Beijo da Mulher-Aranha* (Hector Babenco, 1985) - produção conjunta Brasil-EUA, ganhador de vários prêmios. Dois prisioneiros, um homossexual e um militante político, vão progressivamente eliminando as diferenças, os preconceitos e o medo recíproco, para descobrirem a solidariedade, o respeito mútuo, a dignidade e a amizade;
- *Anjos do Arrabalde* (Carlos Reichenbach, 1986) - história de três professoras que dão aula na periferia de São Paulo e são obrigadas a conviver com a pobreza local e a violência;
- *O país dos tenentes* (João Batista de Andrade, 1987) - Um general da reserva, isolado em sua casa de campo, vive com suas lembranças de momentos dramáticos decorrentes da violência e da crise social do período.

Observa-se que a abertura política favorece a discussão de temas antes proibidos, como a tortura e os movimentos sociais, a exemplo dos citados *Pra frente, Brasil* e *Eles não usam black-tie*, respectivamente.

Outro aspecto importante é o surgimento de uma produção voltada para a exibição no exterior, como *O Beijo da Mulher-Aranha* e *Memórias do Cárcere*, paralelamente a uma retração do público interno. Essa tendência ganhará força na década seguinte.

#### 4.3 DÉCADA DE 90 – DURO GOLPE E LENTA RECUPERAÇÃO

Logo nos primeiros meses de 1990, o cinema brasileiro sofre um duríssimo golpe: ao promover a reforma econômica, Fernando Collor de Mello, o primeiro presidente eleito por

voto popular após longos anos de ditadura, extingue a Embrafilme e a Fundação do Cinema Brasileiro, órgãos encarregados do fomento e da política cinematográfica no país. Isso teve um efeito catastrófico na produção e lançamentos de filmes, quase a ponto de paralisar as atividades. Além do corte de todos os incentivos para a produção, acabou ainda com a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, segundo Moreno (1994). Nos dois anos subsequentes, somente via empresa privada alguns cineastas conseguiram produzir filmes.

A lenta retomada começou em 1993, graças às novas leis federais de apoio à produção, já no governo Itamar Franco. Segundo dados do Ministério da Cultura fornecidos por Autran (2000), “[. . .] em 1995 foram produzidos 10 longas, em 1996 foram 16, em 1997 foram 22 e em 1998 foram 24”.

Outra característica importante do período é o surgimento de pólos regionais de produção fora do Eixo Rio-São Paulo, apoiando cineastas locais e atraindo realizadores de fora, de acordo com Bilharinho (1997). Ceará se destaca neste cenário, seguido por Pernambuco, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraná.

Quanto à produção cinematográfica, predominaram produções de porte médio, sem inovações estéticas ousadas e procurando dialogar com temas em evidência no país, segundo Autran (2000). Houve também, por outro lado, produtores que se arriscaram em filmes de orçamentos elevados, com resultados variados. “Estes filmes em geral adaptam obras literárias conhecidas ou acontecimentos históricos marcantes, são escorados por um elenco que habitualmente estrela novelas de televisão e têm uma narrativa bastante convencional”, nas palavras do mesmo autor.

Dos filmes do período, vale a pena destacar:

- *Matou a família e foi ao cinema* (Neville d'Almeida, 1990) – refilmagem do filme de mesmo título realizado por Júlio Bressane, em 1969. “Das quatro [tragédias] que compõem o filme, três são motivadas ou originadas do contexto social caracterizado pela incompreensão e falso moralismo pequeno-burguês.” (BILHARINHO, 1997, p.149);
- *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1994) – a saga da imigração italiana no início do século XX é pano de fundo numa história de troca de casais;
- *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1994) – narra a vinda da Família Real para o Brasil e a vida de Carlota Joaquina, com sua incrível sede de amantes e poder, tudo em tom de ironia;

- *Terra estrangeira* (Walter Salles, 1995) – história cujo mote é o caos econômico advindo do plano Collor. Paco decide deixar o Brasil, levando um objeto contrabandeado para Lisboa. Lá, conhece Alex, o amor e o perigo da morte;
- *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996) – Garoto é obrigado a fugir da favela por ter matado, sem querer, o chefe do tráfico local. Na fuga, acompanhado de dois amigos, invadem a mansão de um cidadão americano;
- *Tieta do Agreste* (Cacá Diegues, 1996) – Comédia. 26 anos após ser expulsa de casa, por causa de suas aventuras amorosas, Tieta retorna à pacata cidade de Santana do Agreste;
- *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) - Mulher que escreve cartas para analfabetos na estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro, ajuda menino, após sua mãe ser atropelada, a tentar encontrar o pai que nunca conheceu, no interior do Nordeste;
- *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999) - Uma história romântica sobre o amor impossível de Orfeu, um compositor de escola de samba, e Eurídice, em uma favela do Rio de Janeiro. O enredo é inspirado na mitologia grega, na história de Orfeu e Eurídice.

O maior problema enfrentado pelo nosso cinema, apontado por Bilharinho (1997, p.147), “ainda reside no público, arredo, quando não hostil ao cinema brasileiro”. Credita esse preconceito ao condicionamento do público pelas produções comerciais norte-americanas e pelas telenovelas, além de uma formação cultural e artística deficiente. A produção do período oscila, segundo o autor, entre a realização artística e o “espetáculo desvinculado e descompromissado com a arte e a realidade social, visando apenas o sucesso de público e o resultado da bilheteria”. (BILHARINHO, 1997, p.148). Aponta também a tendência dos diretores de priorizarem a busca de prêmios e a inclusão de suas obras no circuito internacional.

Um aspecto que merece destaque, ainda assim, é o grande número de curtas-metragens produzidos no período, sendo inclusive reconhecidos pela alta qualidade técnica. Dentre eles, Bilharinho (1997) destaca: *Vala Comum* (João Godói, 1994), a respeito de presos e torturados durante o regime militar; *Naturezas Mortas* (Pena Filho, 1995), sobre os carvoeiros de Criciúma/SC; *Deus Ex-Machina* (Carlos Gerbase, 1995), sobre a investigação de um caso de adultério.

## 5 ANÁLISE DOS CARTAZES

Antes de se iniciar as análises propriamente ditas, algumas considerações se fazem necessárias para uma boa compreensão da metodologia empregada. Por isso, este capítulo, antes de se ocupar do seu objetivo principal, traz alguns conceitos sobre a própria prática de análise de imagens, bem como seu alcance. Após, algumas elucidações sobre estigmas têm lugar, objetivando tornar mais compreensíveis as considerações sobre seu inter-relacionamento com as propostas dos cartazes.

As sessões de análise dos cartazes iniciam com uma resenha da obra cinematográfica, seguida de uma descrição detalhada de todos os elementos constitutivos do seu cartaz, para só então se implementar a desconstrução e demonstração dos semi-simbolismos possíveis. Após, considerações sobre os estigmas sociais porventura identificados nos cartazes fecharão cada análise. Aproveitou-se o modelo proposto por Oliveira (2006) na desconstrução das imagens, que consiste em:

1. definir a linha ou as linhas que determinam a macroestrutura da imagem visual;
2. observar os detalhes e seus elementos constitutivos (linhas, pontos, cores, planos, formas etc);
3. buscar articulações entre os elementos identificados, entre elementos e blocos de elementos, entre blocos de elementos entre si etc.

Tendo sempre em mente, segundo Oliveira (2006, p.54), que “esses elementos não adquirem sentido no isolamento, mas sempre e somente na relação. A descoberta dessas relações vai conduzir o leitor aos efeitos de sentido, ou ao plano de conteúdo”.

Desconstruído o cartaz, então, tomará parte a metodologia proposta por Pietroforte (2007b), a fim de se identificar os semi-simbolismos.

### 5.1 SOBRE A ANÁLISE DA IMAGEM E A IMAGEM COMO INFORMAÇÃO

Uma primeira desmistificação a ser feita, relativa à análise de imagens, refere-se à crença de que é preciso descobrir “o que o autor quis dizer” em determinada obra. Tal crença

não funciona senão como um fator desmotivador para o empreendimento de uma análise. Nas palavras de Joly (1996, p.44):

[. . .] Ninguém tem a menor idéia do que o autor quis dizer; o próprio autor não domina toda a significação da imagem que produz. [. . .] Interpretar uma mensagem, analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora, ao mesmo tempo que se tenta separar o que é pessoal do que é coletivo.”

Assim, torna-se tarefa inútil tentar se colocar no lugar do autor e buscar o mesmo conjunto de significações que o guiou na construção da obra. Um texto visual, como discurso, evidencia uma visão específica de seu criador, estreitamente relacionada com o seu contexto histórico, crenças, aspirações, enfim, sua visão de mundo. Cada leitor, então, deve produzir seu próprio conjunto de significados sobre determinada obra. “Nessa proposta de leitura”, segundo Rebouças (2002, p.50), “o leitor *recria* o objeto contemplando para si e percorrendo as operações que o artista fez ao executar a obra, mas conforme seu interesse e informação cultural”. O texto visual, assim, passa a ser o resultado de uma leitura que o constrói, que será exclusiva de cada leitor. Essa leitura deve ser um diálogo, mediado pela obra, entre o autor e o apreciador. As análises de imagens a seguir implementadas, ainda que seguindo uma metodologia embasada na semiótica, não refletem senão uma visão particular do analista, que pode, inclusive, não coincidir com a do leitor.

Segundo Schlichta (2006), a imagem, não sendo duplicação fiel de uma parcela do real, mas uma representação elaborada por alguém para um destinatário, torna-se fonte de conhecimento. Gombrich<sup>1</sup> (apud JOLY, 1996, p.60), da mesma forma, entende a imagem como “o resultado de um longo processo, durante o qual foram utilizados alternadamente representações esquemáticas e correções”, reforçando a associação entre a função de conhecimento e a função estética da imagem. Esse conhecimento aliado à estética, proporcionado pela imagem, vai provocar no espectador um outro tipo de recepção, suscitar diferentes expectativas se comparados a outras formas de comunicação, como a verbal. Nas palavras de Joly (1996, p.60):

[. . .] A ligação íntima assinalada por nós entre a representação visual e o campo artístico atribui-lhe um peso e um valor particular entre os diferentes instrumentos de expressão e de comunicação. Sendo os próprios instrumentos das “artes plásticas”, os instrumentos plásticos de qualquer imagem tornam-na um meio de comunicação que solicita o prazer estético e o tipo de recepção a ele vinculado. O que significa que se comunicar pela imagem (mais do que pela linguagem) vai

---

<sup>1</sup> GOMBRICH, Ernst H. *L’art et l’illusion, psychologie de la representation picturale*. Paris: Gallimard, 1971.

estimular necessariamente, por parte do espectador, um tipo de expectativa específica e diferente da que uma mensagem verbal estimula.

Vemos aqui uma certa relação com o exposto no segundo capítulo, sobre a reação provocada no receptor da mensagem visual quando ela é dotada de uma boa poeticidade. A ludicidade da qual essa forma de comunicação é imbuída, quando bem construída, altera os níveis de percepção e as expectativas do receptor, dotando a mensagem de uma eficiência comunicacional semelhante à da poesia.

## 5.2 A NATUREZA DOS ESTIGMAS SOCIAIS

Em linhas gerais, o conceito de estigma refere-se a uma espécie de marca que identifica um indivíduo ou grupo, demarcando assim um “lugar” ao qual este supostamente pertence. Tentativas de ultrapassar as margens desse lugar, pelo cidadão ou grupo estigmatizado, geram muitas formas de discriminação da parte daquele(s) que o(s) estigmatiza(m). O sentido atual da palavra não difere muito da sua origem, pontuada por Goffman (1982, p.11):

Os gregos, que tinham bastante conhecimento de recursos visuais, criaram o termo *estigma* para se referirem a sinais corporais com os quais se procurava evidenciar alguma coisa de extraordinário ou mau sobre o *status* moral de quem os apresentava. Os sinais eram feitos com cortes ou fogo no corpo e avisavam que o portador era um escravo, um criminoso ou traidor – uma pessoa marcada, ritualmente poluída, que devia ser evitada, especialmente em lugares públicos.

Atualmente, segundo o mesmo autor, o uso do termo não difere muito do seu sentido literal original, com a ressalva de que “é mais aplicado à própria desgraça do que à sua evidência corporal” (GOFFMAN, 1982, p.11). Entenda-se “desgraça” como o *status* social do estigmatizado, como raça, classe social etc.

O termo estigma é frequentemente associado a preconceitos e estereótipos, mas as palavras não são sinônimas. Soares (2004) ressalta as diferenças:

Enquanto os preconceitos podem ser pensados de forma pontual e direcionada (não são poucos os exemplos de atitudes/discursos preconceituosos nas mídias), e os estereótipos podem ser caracterizados como modelos cristalizados (a partir dos quais determinados grupos são definidos), os estigmas apresentam-se como categorias invariantes que não necessariamente (embora majoritariamente) possuem conotação



negativa, enquanto os preconceitos e os estereótipos dirigem-se, prioritariamente, a grupos excluídos ou periféricos em relação à dinâmica social.

Alguns aspectos fundamentais na conceituação dos estigmas, segundo Soares (2004), podem ser assim sintetizados:

- sua dinâmica é relacional, ou seja, ele só existe numa relação entre elementos colocados em um determinado sistema de interações sociais;
- o estigma, também, está intimamente relacionado, como fator motivador, a processos de exclusão/inclusão entre aqueles implicados nessa relação;
- seus limites e alcance derivam de definições e consensos sobre aquilo que é considerado normal ou desviante, tendo assim um caráter predominantemente arbitrário entre cada grupo;
- os estigmas associam os indivíduos a diferentes grupos sociais, não sendo comum operar em nível individual.

O estigma está estreitamente relacionado a posições de poder, é só pode existir quando há um desequilíbrio desse poder entre os dois grupos envolvidos. Dessa forma, segundo Elias e Scotson (2000), um grupo deve estar bem instalado nessas posições superiores para poder estigmatizar outro que delas esteja excluído.

Termos estigmatizantes, como “crioulo”, “cabeça-chata” ou “trombadinha”, por exemplo, “só fazem sentido no contexto de relações específicas entre estabelecidos e *outsiders*<sup>2</sup> [ . . . ] Seu poder de ferir depende da consciência que tenham o usuário e o destinatário de que a humilhação [ . . . ] tem o aval de um poderoso grupo estabelecido [ . . . ]” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p.27). Um aspecto interessante a ser observado é que um contra-ataque de mesma natureza, perpetrado pelo estigmatizado, não surte o mesmo efeito. Por exemplo, um cidadão pejorativamente taxado de “negro”, devolvendo o adjetivo “branco” ao agressor, sentir-se-ia ressarcido em sua honra?

Estes e outros tipos de estigmas têm o poder de penetrar na auto-imagem dos estigmatizados, enfraquecendo-os e desarmando-os, de acordo com os autores. Decorre disso que, quando o diferencial de poder é grande e a submissão inelutável, os grupos oprimidos acabam vivenciando intimamente sua inferioridade *de poder* como uma inferioridade *humana*.

---

<sup>2</sup> Estabelecidos e outsiders são termos utilizados pelo autor para designar, no seu estudo, o grupo detentor de poder e aquele vítima de estigmatização, respectivamente.

Soares (2004) atenta ainda para o aspecto de que os estigmas só aparecem quando seus destinatários encontram-se em um lugar no qual não deveriam estar. Cita como exemplo a atuação de um ator negro numa telenovela. Se ele aparece desempenhando papéis subalternos, não há estigma, ainda que possa suscitar discussões sobre preconceitos e estereótipos; se aparece atuando num papel-chave da trama, por outro lado, aí sim aparecem os estigmas. O curioso é que o “incômodo” se manifesta mesmo naqueles que o reconhecem positivamente, ou seja, que compartilham do mesmo estigma (ou semelhantes). Uma evidência, enfim, da internalização do estigma pelos que dele sofrem, segundo Elias e Scotson (2000).

### 5.3 PIXOTE – A INFÂNCIA CONDENADA

Inspirado no livro *Pixote - Infância dos Mortos*, escrito em 1977 pelo jornalista José Louzeiro, *Pixote - a lei do mais fraco* (ironia sobre a proteção legal aos menores de 18 anos), lançado em 1981 e dirigido por Hector Babenco, é um filme impactante e perturbador. Tratando com seriedade a questão do menor abandonado, da delinqüência e da incapacidade das instituições de ressocializar seus internos, sem exageros nem eufemismos, o longa obteve reconhecimento internacional, além de suscitar debates sobre essa tão incômoda faceta da nossa sociedade. Recebeu uma indicação ao Globo de Ouro, na categoria de Melhor Filme Estrangeiro, além de prêmios na Suíça, Espanha, EUA e Austrália. Segundo Bilharinho (1993, p.131), o filme “perfaz ficção documentária, com todas as qualidades dessa síntese entre o real existente e o ficcional não imaginado, porém, constatado e artisticamente recriado”.

A história começa com alguns menores, entre eles Pixote, de 11 anos, sendo recolhidos a um reformatório de São Paulo, depois da morte de um desembargador em um assalto mal sucedido.

Lilica, um dos garotos, homossexual, revoltado com a morte de seu amante pelos agentes penitenciários, incita os companheiros à rebelião, que culmina com um incêndio no dormitório. Durante a visita do Juiz de Menores para observar os efeitos do incêndio, Pixote e um grupo de garotos aproveitam e fogem por uma janela.

Pixote e três amigos (Dito, Lilica e Chico), agora nas ruas, sobrevivem praticando pequenos assaltos. São quase irmãos, sob a liderança de Dito e Lilica, os mais velhos.

Numa transação com um traficante, vão para o Rio de Janeiro vender uma carga de droga. Lá conhecem Débora, uma compradora que os engana. Quando chega a hora do acerto de contas, algo dá errado: Chico acaba morto e Pixote comete seu primeiro assassinato, matando Débora.

Os jovens voltam para São Paulo e se aliam à prostituta Sueli (interpretada pela atriz Marília Pêra, que numa atuação brilhante conquistou prêmio de melhor atriz). A função dela passa a ser atrair homens para seu quarto; a dos garotos, assaltá-los. Um desses assaltos, porém, não sai como o esperado, e Pixote acaba tirando a vida de Dito e de um “cliente”.

A sós com Sueli, Pixote encontra no seio da prostituta um amor que nunca conhecera, e entrega-se à fragilidade da infância, numa cena que remete à Pietá, de Michelangelo. Mas nem isso dura. O menino é mais uma vez rejeitado, e acaba perambulando pelas ruas.

Depois de experimentar tremendo sucesso numa das obras mais importantes da nossa cinematografia, Fernando Ramos da Silva, o protagonista, foi morto pela polícia em 1987, em São Paulo. Contava então 18 anos de idade. Não conseguindo seguir carreira no cinema, entrara de fato na criminalidade, numa perturbadora fusão de ficção e realidade.

Pixote não sensibilizou por mostrar algo novo, mas por dar visão e voz a um povo que havia passado os últimos vinte anos amordaçado. O filme mostrou a violência contra menores, homossexuais, negros, pobres, toda espécie de excluído. Se por um lado não havia mais a repressão, para gerar indignação e resistência, tomava seu lugar o comportamento de delegados, policiais e juízes corruptos para criar esse sentimento.

### **5.3.1 Análise preliminar do cartaz**

Abaixo, a reprodução do cartaz de divulgação do filme.

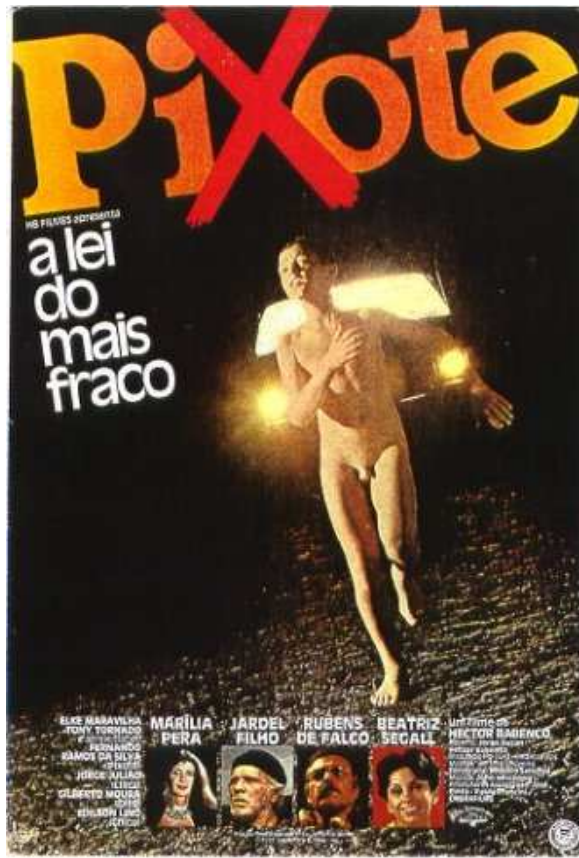


Figura 6: Cartaz do filme *Pixote – a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1981)  
 Fonte: Site Adoro Cinema Brasileiro.

Inicialmente, é necessário informar que a cena retratada neste cartaz não faz parte do filme, não é a reprodução de nenhum fotograma do mesmo. Trata-se de uma metáforização da situação do protagonista, como vítima indefesa de um sistema cruel.

Numa rápida passada de olhos pela imagem, abstraindo-se o conteúdo textual, o aspecto que mais chama a atenção, além da nudez da criança que corre, é a escuridão da cena retratada. Os faróis do carro perseguidor, provavelmente da polícia ou outra instância do braço forte do Estado, iluminam parcamente o caminho irregular. Assustado, só, desprotegido e despossuído de tudo, até mesmo de suas próprias vestes, o menino corre em direção ao espectador, como que buscando ajuda. A luz que o identifica como o protagonista da obra tem sua fonte à esquerda do observador, fora da cena, e é para esse ponto que o personagem parece querer se dirigir. A posição dos seus braços indica que ele corre, com dificuldade devido ao terreno irregular e pelo fato de estar descalço. Seu rosto reflete medo e desespero com a iminente captura, ou mesmo atropelamento, pois a essa altura o garoto não duvida de mais nada; não tem mais o que perder além da própria vida. Está, enfim, reduzido ao estado animal, e sua nudez é a melhor representação disso. Segundo Pietroforte (2007b, p.68), “As

roupas, antes de servir de proteção às rudezas físicas do mundo, são a expressão de conotações sociais que definem um papel social para quem as veste”. Qual o papel social de Pixote?

Com um certo esforço, é possível identificar o modelo do carro, mas não quem o dirige. Uma forte luz interna ao veículo não acusa qualquer silhueta. O inimigo é oculto. Representa o Estado, sem rosto, ou personificado em vários rostos, como o do inspetor do reformatório, dos policiais, do juiz corrupto.

A tomada fotográfica inclinada da cena, que o título e o subtítulo<sup>3</sup> da obra só vêm reforçar, deixa os elementos da imagem em tal disposição que o todo transmite desequilíbrio, tensão e movimento, de acordo com a sintaxe da linguagem visual de Dondis (1997). Trata-se da “força direcional mais instável, e, conseqüentemente, mais provocadora das formulações visuais” (DONDIS, 1997, p.60). Tal tomada fotográfica assemelha-se àquelas feitas por cinegrafistas de reportagens policiais, em locais de conflito, não raro correndo junto com as autoridades.

O título do filme, que corresponde ao nome do protagonista, que corre, é marcante, ocupando toda a largura do cartaz e perfeitamente destacado do fundo. O “X”, em tamanho maior, na cor vermelha e numa tipologia que difere da utilizada nas outras letras, com o objetivo de representar o “X” da proibição, refere-se àquilo que mais pesou sobre o protagonista em toda sua vida: a proibição. A ele tudo foi negado: amor materno, proteção, direito à cidadania, dignidade, educação, o próprio direito de ser criança. “Endireitando-se” o título e a cena, para que fiquem paralelos à horizontal, observa-se que o centro deste “X” recai exatamente sobre a cabeça do menino. O símbolo, ainda, não é geometricamente exato, o que remeteria à legislação oficial, escrita (por exemplo, das placas de trânsito). Com o aspecto de ter sido feito com duas pinceladas, sem muito cuidado com a exatidão, este símbolo particular refere-se a uma lei não-regulamentada, mas à qual está subjugado o menino. A lei oficial prevê sua proteção, mas para essa “outra lei” ele não tem direito a nada; pelo contrário, é um assunto incômodo, que se deve “varrer para baixo do tapete”.

Num olhar atento sobre a disposição dos elementos do cartaz, desconsiderando-se a faixa inferior destinada aos créditos e fotos dos atores, percebemos um espaço vazio no canto inferior esquerdo. Essa é a região a que primeiramente nosso olhar se dirige, ao contato inicial com uma imagem, de acordo com Dondis (1997). Estando vazia, constitui-se um elemento a mais de desconforto que o todo transmite, podendo ser associado ao sentimento de vazio que

---

<sup>3</sup> “a lei do mais fraco” será, aqui, referenciada como subtítulo do filme, independentemente da adequação da terminologia.

o personagem exterioriza. Intencional ou não, a verdade é que a inclinação torna o equilíbrio da composição bem problemática, o que não foge ao objetivo de transmitir inquietação a quem observa. O subtítulo, colocado à esquerda e um pouco acima do vazio, tenta restabelecer esse equilíbrio, sem muito sucesso. O objetivo do filme é perturbar, tirar o espectador da sua zona de conforto, e o cartaz deve antecipar isso.

Sobre as fontes utilizadas nos elementos textuais principais, ou seja, o título e o subtítulo, algumas considerações podem ser feitas. Abstraindo-se o já comentado “X”, “Pixote” é escrito com uma fonte mais “alegre” e “descontraída”, que remete à ludicidade da infância. O seu tamanho e o fato de ser serifada<sup>4</sup> tornam a leitura mais fluida. Poderia perfeitamente ser utilizada no título de um conto infantil. Quanto à cor, o título apresenta um degradê que começa no amarelo, chegando ao vermelho no “X” central e voltando ao amarelo ao final da palavra. O amarelo, segundo Kandinsky (1996, p.92), “Comparado com os estados de alma, poderia ser a representação colorida da loucura, não da melancolia nem da hipocondria, mas de um acesso de cólera, de delírio, de loucura furiosa”. Outra associação afetiva motivada pelo amarelo é a sensação de calor e proximidade. Farina (1990), baseado em pesquisas de psicólogos e especialistas em cores, pontua:

[. . .] De fato, chamamos de “quentes” as cores que integram o vermelho, o laranja, e pequena parte do amarelo e do roxo; e de “frias” as que integram grande parte do amarelo e do roxo, o verde e o azul. As cores quentes parecem nos dar uma sensação de proximidade, calor, densidade, opacidade, segura, além de serem estimulantes. Em contraposição, as cores frias parecem distantes, frias, leves, transparentes, úmidas, aéreas, e são calmantes. (FARINA, 1990, p.102)

A cor laranja, que domina boa parte do título, transmite a sensação de euforia e energia, segundo o mesmo autor. O vermelho central que cobre o “X”, além da conotação evidente da proibição, associa-se ainda, no contexto do cartaz, às idéias de energia, emoção, furor, paixão e violência. A idéia passada a partir do conjunto das cores, então, é a do calor, energia e delírio da infância “contaminados” pelas conotações violentas, intensas e proibitivas do vermelho. Como o “X” sobrepõe-se às letras vizinhas, e tendo diferente tipologia, é como se ele tivesse sido imposto, “carimbado” ao nome, manchando-o. Do mesmo modo, a infância de Pixote foi maculada, manchada.

---

<sup>4</sup> Na tipografia, as serifas são os pequenos traços e prolongamentos que ocorrem no fim das hastes das letras. Pesquisas mostram que não lemos um texto letra por letra, e sim palavra por palavra, até mesmo grupos de palavras. As serifas, então, segundo Heitlinger [200-], tornam a leitura mais confortável, já que dão a impressão de “juntarem” as letras.

O subtítulo foi grafado de modo a não transmitir emoção, daí a ausência de jogos de cores e fontes. Uma escrita em letras minúsculas, sem serifa<sup>5</sup> e em contraste total com o fundo negro transmite rigidez, frieza e impessoalidade. Representa a lei, ainda que em forma de ironia, pois a legislação acerca do “mais fraco”, no contexto do filme, não é respeitada.

Completando a análise preliminar, a faixa inferior do cartaz, formada pelos créditos da obra e por quatro retratos de atores, não foi aqui considerada de papel relevante no todo de significados da composição. Devido ao reduzido tamanho, o conteúdo textual não pode ter outra função que não a referencial. Das quatro personagens do filme retratadas, a única que teve real contato com o protagonista é a primeira, da prostituta Sueli (interpretada pela atriz Marília Pera). As outras são do inspetor do reformatório, do juiz de menores e da viúva do desembargador, respectivamente. Tal escolha deve-se muito provavelmente à projeção profissional destes atores/atrizes na época, que inclusive atuavam em telenovelas à época do filme. Sendo imediatamente reconhecidos pelo público, funcionaram, então, como um ótimo artifício promocional.

### 5.3.2 Demonstração do semi-simbolismo e poeticidade

As construções aqui desenvolvidas, bem como as posteriores, seguirão o modelo proposto por Pietroforte (2007b) e demonstrado no segundo capítulo.

Na análise preliminar, foi possível identificar uma oposição básica no texto sincrético do cartaz: a maldade e “dureza” do mundo adulto, figurativizada no automóvel perseguidor, contra a inocência e fragilidade do mundo infantil. Essas características atribuídas ao universo adulto talvez não sejam as mais adequadas; o objetivo é caracterizá-lo como oposto ao universo infantil, significando a passagem do sonho, do delírio para a realidade, da delicadeza para a aspereza, necessária para enfrentarmos um mundo muitas vezes inóspito. O conteúdo semântico que caracterizará o mundo adulto no contexto desta análise, então, será referido apenas como *dureza* daqui pra frente, por motivo de simplificação. O mundo infantil, pela mesma razão, será referido pelo conteúdo semântico *fragilidade*.

Tal tematização é realizada tanto na tomada fotográfica quanto nos elementos verbais. Como a faixa inferior (com os créditos e fotos de atores) não possui papel relevante na

---

<sup>5</sup> A escrita sem serifa é recomendada em chamadas e trechos curtos de texto, para passar uma mensagem de forma limpa. Valoriza cada palavra individualmente. Um bom uso seria na mensagem publicitária.

proposta visual do cartaz, conforme verificado na análise preliminar, ela não tomará parte na construção do semi-simbolismo. O título, que indica o nome do protagonista, refere-se ao conteúdo semântico que o caracteriza, ou seja, *fragilidade*; o subtítulo, por outro lado, representando uma lei que é ironizada, está relacionado à semântica da *dureza*. Como esta análise situa-se nos domínios da semiótica plástica, e não verbal, estes elementos textuais serão tratados segundo suas propriedades plásticas, como cor e tamanho das fontes utilizadas.

Abaixo, temos uma esquematização dos elementos plásticos do cartaz que podem ser associados aos valores semânticos *dureza vs. fragilidade*

<b><i>dureza</i></b>	<b>X</b>	<b><i>fragilidade</i></b>
automóvel (máquina, aço, motor)		corpo nu (pele, músculos)
“a lei do mais fraco” em fonte incolor		“Pixote” em fonte amarelo-alaranjada
fonte comum e menor		fonte “divertida” e maior
inimigo sem rosto		vítima com feições demonstrando medo
luz inquisidora do inimigo (faróis)		vítima alvo da luz
inimigo protegido (pelo automóvel)		vítima desprotegida

**Quadro 1: Oposições identificadas no cartaz Pixote**

Iniciemos pela tomada fotográfica, trabalhando com os elementos automóvel e criança. A categoria plástica mais adequada para classificá-los seria a eidética. Conforme explicado no segundo capítulo, esta categoria plástica é responsável pelas formas dos objetos (reto X curvo, angular X arredondado, etc). Associamos, então, as formas rígidas, exatas e uniformes ao automóvel, e as formas sinuosas, inexatas e frágeis ao menino. Simplificando, podemos formar a categoria plástica *uniforme vs. multiforme*.

Outro aspecto a ser considerado refere-se aos planos da cena: o menino que corre está em primeiro plano, e o automóvel perseguidor, em segundo (ou plano de fundo). Temos condições, então, de preencher uma categoria plástica topológica: *plano de fundo vs. primeiro plano*.

Relacionando essas duas categorias plásticas (eidética e topológica) entre si, não temos ainda uma relação semi-simbólica, pois elas estão restritas aos domínios do plano de expressão. Para determinar o semi-simbolismo, associaremos a relação entre essas categorias com a categoria do plano de conteúdo *dureza vs. fragilidade*. Esquematizando:



plano de conteúdo	dureza	vs.	fragilidade
plano de expressão	uniforme plano de fundo	vs. vs.	multiforme primeiro plano

**Quadro 2: Semi-simbolismo com categorias eidética e topológica - Pixote**

Demonstrado um primeiro semi-simbolismo na cena retratada, passemos agora ao conteúdo verbal. Conforme já exposto, tratá-lo-emos em seus aspectos plásticos. As duas diferenças importantes nas fontes utilizadas no título e subtítulo são: tamanho e cor. A categoria plástica *menor vs. maior* descreverá, então, o primeiro atributo, e a categoria cromática *incolor vs. colorido* conterà a relação estabelecida entre o branco (considerado a base para a manifestação das demais cores) e os tons de laranja do título. Como já sabemos a que conteúdos semânticos referem-se o título e o subtítulo, podemos esquematizar a nova relação semi-simbólica entre a categoria semântica e as categorias plásticas das fontes presentes.

		a lei do mais fraco		Pixote
plano de conteúdo		dureza	vs.	fragilidade
plano de expressão	tamanho	menor	vs.	maior
	cor	incolor	vs.	colorido

**Quadro 3: Semi-simbolismo com aspectos plásticos do título e subtítulo – Pixote.**

O atributo “serifa” das fontes foi propositalmente deixado de lado, por não desempenhar papel importante nesse contexto, além de não se poder inferir sua adequabilidade ou não a cada pólo semântico estudado. A questão do “X” vermelho, do mesmo modo, exigiria uma outra categorização interna ao próprio título, o que não foi julgado relevante no resultado final.

Reunindo as relações semi-simbólicas montadas acima, temos:

plano de conteúdo		dureza	vs. fragilidade
plano de expressão	fotografia	uniforme	vs. multiforme
		plano de fundo	vs. primeiro plano
	escrita	menor	vs. maior
		incolor	vs. colorido

**Quadro 4: União das relações semi-simbólicas – Pixote.**

O cartaz nos mostra, então, no plano de expressão, a projeção do paradigma *uniforme* vs. *multiforme* em consonância com a categoria *plano de fundo* vs. *primeiro plano*, na disposição sintagmática (a cena reproduzida no cartaz). No plano do conteúdo, tanto a cena quanto o título/subtítulo complexificam o paradigma *dureza* (do mundo adulto) vs. *fragilidade* (do mundo infantil), promovendo o mesmo tipo de projeção.

As projeções das relações dos eixos paradigmáticos no eixo sintagmático, demonstradas acima, formando relações semi-simbólicas, conferem o estatuto poético ao texto sincrético do cartaz. Conforme explicado no segundo capítulo, é essa poeticidade que vai conferir ao cartaz aquela ludicidade própria do campo da poesia, e sua inerente eficiência comunicacional. Segundo Jakobson (1975), a poeticidade tem o poder de converter uma mensagem em algo duradouro.

### 5.3.3 Os estigmas sociais

Pixote é o exemplo vivo do principal estigma social relacionado à pobreza, em uma sociedade que insiste em associá-la à criminalidade. Segundo Zaluar<sup>6</sup> (1994, p.181 apud GREGORI, 2000, p. 63):

[. . .] a pobreza perdeu o seu sinal positivo mais forte e adquiriu, mais claramente, o sentido negativo da falta, estendida também ao plano moral, fazendo desaparecer as fronteiras entre o “pobre honesto” e o “marginal” ou “criminoso”. Não ter dinheiro para consumir os bens cada vez mais oferecidos no mercado equivale, para os pobres, especialmente os pertencentes a grupos raciais (como os negros) e residenciais (como os favelados), mas principalmente os despojados “meninos de rua”, a ser objeto de suspeita de cometer atos ilegais ou ilícitos ou, pior, de ser agente da violência.

<sup>6</sup> ZALUAR, Alba. **Cidadãos não vão ao paraíso**. Campinas: Escuta, 1994.

O pioneirismo do filme está na absoluta honestidade com que mostra a incapacidade do Estado em lidar com a questão do menor abandonado. A impossibilidade de transposição dos estigmas sociais, que pesam sobre as crianças e adolescentes retratados na obra, é apresentada de forma crua, sem eufemismos. Mexendo com o lado emocional do espectador, ao mostrar o tratamento desumano dispensado a uma parcela frágil da sociedade, o filme revela os estigmas já existentes de uma forma superdimensionada. O que se observa no decorrer da trama é de certa forma previsível, embora custemos a admitir: os garotos, Pixote inclusive, acabam reforçando os estigmas de que são vítimas, praticando assaltos após a fuga do reformatório. Esse reforço, porém, não é aquele citado por Elias e Scotson (2000), no qual os estigmatizados tendem a se comportar exatamente da forma que os estabelecidos esperam deles, e que será detalhado na próxima análise. Os garotos, soltos na rua, talvez não tivessem outra opção. Mesmo as cenas da brincadeira de “assalto a banco” deles, no reformatório, provavelmente espelhassem pura ingenuidade.

A cena do cartaz, por fim, é a melhor metaforização de um estigmatizado “fora do lugar” a ele destinado, e por isso fonte de incômodo e conflitos. A verdade só perturba quando teima em aparecer. E ainda sem roupa.

#### 5.4 CIDADE DE DEUS – SE CORRER O BICHO PEGA...

A temática da organização habitacional das camadas populares urbanas sempre esteve presente nas artes brasileiras. Só a partir de *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), porém, segundo Lusvarghi (2005), é que o enfoque deixa de ser romântico e adquire um tom mais realista. A nova tendência passa a pautar as produções posteriores, a exemplo de *Rio, zona norte* (1957), do mesmo diretor, e *Cinco vezes favela* (vários diretores, 1962). O olhar sobre a favela, nas últimas duas ou três décadas, tem sido pautado pela violenta e incontrolável guerra do tráfico de drogas, especialmente nos morros cariocas. A tradicional e romântica percepção do morro como lugar do samba, do carnaval e do folclórico malandro, tende a sobreviver apenas na arte e na memória dos mais velhos.

*Cidade de Deus* insere-se no contexto dessa radical transformação. Adaptado do

romance homônimo de Paulo Lins<sup>7</sup> e dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, o longa-metragem estreou em 2002, alcançando sucesso imediato. Foi indicado ao Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro em 2003, a quatro Oscar® em 2004 (Roteiro Adaptado, Fotografia, Montagem e Diretor) e ganhou 9 prêmios no Festival de Havana, entre outras condecorações.<sup>8</sup> O filme traz como características a linguagem coloquial e urbana da favela, a ambientação natural, a utilização de atores desconhecidos e uma estrutura narrativa ágil, com profusão de cortes, dando um ritmo acelerado à ação. Nas palavras de Lusvarghi (2005, p.36), trata-se de “uma estética influenciada pelo cinema moderno americano, das novas tecnologias digitais, da linguagem da televisão e do telejornalismo, do qual [os filmes] se apropriam em alguns momentos como representação do real”.

A estrutura narrativa de *Cidade de Deus* é circular, não só por iniciar com a cena final, mas também pela recorrência de personagens cujas histórias e comportamentos vão sendo justificados e contextualizados ao longo do filme. A partir da narração em *off* de Buscapé, é contada a história de violência, luta pelo poder e morte protagonizadas por quadrilhas de marginais, nascidas no núcleo habitacional Cidade de Deus, desde sua origem na década de 60. Por ter crescido junto com eles, ainda que sempre optando por não fazer parte da engrenagem das quadrilhas e do crime, Buscapé adquire autoridade para trazer ao espectador todos os meandros dessa guerra, bem como as trajetórias dos seus atores. Sua condição é singular, e seu destino idem, num grupo estigmatizado, segundo Soares e Liesenberg (2007, p.48), pela “[. . .] impossibilidade de saída ou transposição daquele ambiente condenado, fadado à convivência e conivência em relação a toda forma de crime, brutalidade e fatores ligados ao tráfico”. Buscapé não foi seduzido pelo poder efêmero conquistado na criminalidade; seu sonho era ser fotógrafo, e ele o realiza por impulso próprio e favorecido pelas circunstâncias. Nas palavras de Xavier (2006, p.142)

A tônica de Busca-Pé é a afirmação pragmática que resulta de lições de vida captadas pela sensibilidade de sua figura tímida de malandro sem tagarelice. Por medo, entre outros motivos, ele recusa o imperativo dos valentões e os códigos que presidem o universo da quadrilha, terreno do culto à virilidade, à provocação, à ideologia do confronto como ponto de honra. Por outro lado, não ostenta a consciência moral dos “homens de bem” nem cultua normas sociais proclamadas.

---

<sup>7</sup> Segundo Lusvarghi (2005, p.38), “Paulo Lins era um poeta concretista, com um livro publicado. Professor, se formara em Letras, tendo nascido e se criado em Cidade de Deus, conjunto habitacional popular dos mais violentos da Zona Norte carioca.”

<sup>8</sup> Dados coletados no site Adoro Cinema Brasileiro. Disponível em: <<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/filmes/cidade-de-deus/cidade-de-deus.asp>> Acesso em: 4 jun. 2008.

A voz em *off* situa e guia o espectador, mas o narrador, apesar de participar daquilo que conta, não é o protagonista. Esse papel cabe a Zé Pequeno, com sua ambição desenfreada, violência brutal e total ausência de limites, manifestados desde criança. Toda a trama gira em torno de sua ascensão no mundo do crime, desde quando era o menino Dadinho, humilhado pelos mais velhos mas já demonstrando sede de poder, até se tornar o traficante mais poderoso e cruel da Cidade de Deus.

O filme começa em ritmo de batuque, mostrando uma festa dos moradores da favela, até que a atenção se volta para a escapada de uma prosaica galinha ao controle dos seus matadores. Inicia-se então a cena de perseguição da ave pelos favelados, sob o comando do já poderoso Zé Pequeno, num ritmo nervoso proporcionado pela seqüência de cortes. A quebra do ritmo se dá com a entrada do narrador em cena. Distraído, conversando com um amigo sobre o emprego de fotógrafo que conseguiu no jornal, Buscapé desponta de repente no meio de uma guerra. De um lado, o bando armado que caçava a galinha; de outro, um grupo de policiais que casualmente iniciava uma incursão na favela; na linha de tiro, Buscapé e o amigo, numa perfeita síntese do drama de uma população entre dois fogos: a polícia e os traficantes.

Quando a tragédia é iminente, quebra-se o suspense na voz *off* do narrador, com sua característica mescla de temor e humor: “na Cidade de Deus, se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”. Num passe de mágica, somos transportados aos anos 1960, onde o jovem Buscapé é goleiro num jogo de futebol com outros garotos, resumindo, segundo Xavier (2006, p.143), “sua posição no jogo da vida e da morte”. Agora a disputa é pela bola, não mais a galinha, completando, segundo o mesmo autor, uma das metáforas centrais do filme: o que vale é o jogo, e dentro dele, o comando. Começa então a narração da história da Cidade de Deus, no contexto dos personagens envolvidos na sangrenta trajetória de poder e vingança que se seguiria. A circularidade temporal da narrativa torna-se imprescindível, e é bem conduzida pelo narrador ao contar a história de cada personagem no momento certo, para que se compreenda o todo, como num quebra-cabeça. O furacão de violência começa com pequenos assaltos, como aquele do caminhão do gás, que, beneficiando a população, chegou mesmo a ser romantizado. Com a entrada das drogas e armas pesadas, porém, o que era “molecagem” virou uma guerra sem fim, onde ninguém é poupado. Nem mesmo Bené, o cara mais “responsa” da Cidade de Deus, que atuava como uma espécie de relações públicas dos traficantes ante a comunidade, escapa: morre num tiro acidental do próprio Zé Pequeno, seu amigo de infância. Tem início, então, um ciclo de violência entre gangues que vai culminar em dezenas de mortes, inclusive a de Zé Pequeno, crivado de balas por um grupo de garotos.

Nas cenas finais, esses mesmos garotos, após o brutal assassinato, já combinam os postos que assumirão na sucessão do controle do tráfico na favela.

Apenas Buscapé escapa, graças à sua firme convicção, desde o início, de não se deixar seduzir pela glória efêmera e sentimento de poder e virilidade proporcionado pelas armas. Talvez também por um pouco de medo, mas que importa? Preferiu lutar pelo seu sonho de fotógrafo, aceitando mesmo empregos modestos e mal pagos. Conquistado o sonho e já tirando fotos para um jornal, contudo, nosso narrador não esquece que

[. . .] vive num mundo em que deve negociar, não ter pressa na ambição, nem pureza nos princípios. O êxito pede a postura pragmática de tomar o mundo pelo que é e se ajustar, com talento e esperteza, às suas regras, sem tensionar a experiência com imperativos morais já sem sentido como bem mostraram a impotência do pai e o exemplo sórdido das autoridades [. . .] (XAVIER, 2006, p.144).

O melhor exemplo disso é mostrado ao final do filme, quando o fotógrafo Buscapé, num lance de extrema coragem e esperteza, consegue produzir duas fotos valiosíssimas: uma mostrando policiais corruptos extorquindo Zé Pequeno, e outra, captada instantes depois, do corpo inerte e crivado de balas do mesmo bandido. Ante a imagem que, levada ao jornal, poderia lhe trazer fama imediata, mas também um grande risco, e a outra, que contemplaria os anseios da população, Buscapé usou de esperteza. De ambição ele conheceu o suficiente.

#### **5.4.1 Análise preliminar do cartaz**

Abaixo, a reprodução do cartaz de divulgação do filme.

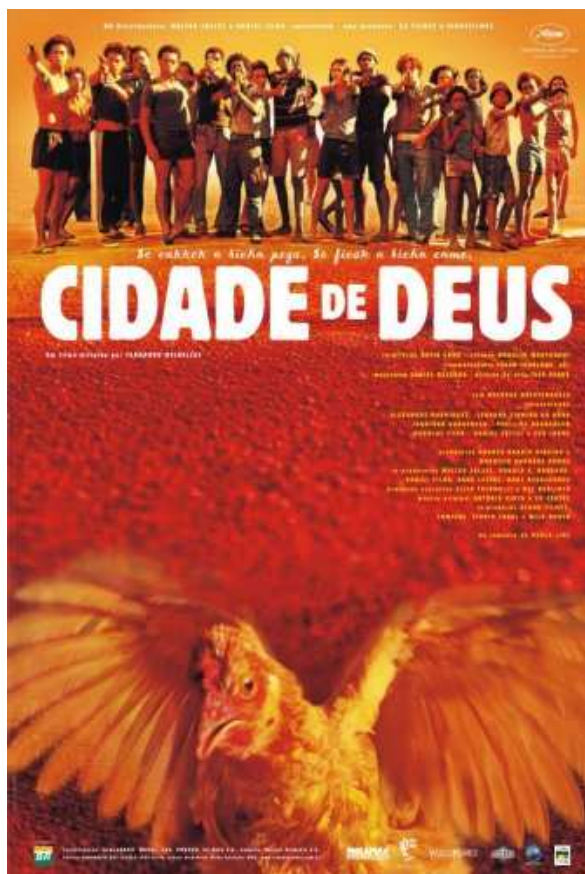


Figura 7: Cartaz do filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002)  
Fonte: Site Adoro Cinema Brasileiro.

Este cartaz traz uma proposta visual bem interessante, com oposições melhor definidas e um conjunto gráfico mais uniforme e coeso, quando comparado ao da análise anterior. Em relação às cores, apresenta pouquíssima variação, oscilando basicamente na faixa de tons quentes compreendida entre o amarelo e o vermelho. O título do filme, em branco puro, é o elemento que mais destoa do conjunto, seguido em menor grau pelos tons negros das roupas de alguns personagens. Não se constata a presença de nenhum matiz de cores frias, como o verde e o azul, o que condiciona as associações afetivas geradas pelo observador a um espectro bem definido. Tal como no filme, excetuando-se o caso excepcional do narrador, a realidade mostrada não acena com a possibilidade de mudança nem suscita ambigüidade nas interpretações. Os personagens são o que são e cumprem o papel a eles destinado, ou deles esperado. Estão enclausurados em seu contexto.

Lüscher<sup>9</sup> (apud FARINA, 1986), baseado em pesquisas, sustenta ser o vermelho puro excitante, provocando uma estimulação em todo o sistema nervoso quando olhado por um certo tempo. Provoca também alteração no ritmo cardíaco e elevação da pressão arterial. Fitar

<sup>9</sup> LÜSCHER, Max. **O teste das cores**. Rio de Janeiro: Renes, sd.

o azul, por outro lado, produz um efeito exatamente contrário: a respiração e o ritmo cardíaco diminuem. O azul, assim, tem efeito psicológico calmante. Como o filme em questão é caracterizado por um ritmo frenético e nervoso, pontuado por cenas de suspense do início ao fim, o vermelho foi uma escolha acertada na proposta gráfica do seu cartaz. Entre as associações afetivas pontuadas por Farina (1986) acerca do vermelho, aplicam-se neste caso o furor, violência, intensidade, excitação e ação, entre outras. Quanto aos tons alaranjados, que na realidade são os que predominam no conjunto, suscitam euforia e energia estimulante no espectador. O amarelo, nascendo de uma luz branca atrás do grupo e logo transmutando-se em tons alaranjados, pode ser associado a sentimentos de alerta, orgulho, idealismo, espontaneidade e expectativa, segundo o mesmo autor. Essa cena do grupo de jovens armados realmente faz parte do filme, apesar de ter sido recortada e colocada sobre o fundo amarelo. Corresponde ao momento do encontro inesperado com os policiais, ficando Buscapé entre as duas forças. Sob o comando de Zé Pequeno, que os incentiva a não se acovardarem, todos sacam suas armas e medem forças com os policiais. Daí a adequabilidade do amarelo para transmitir as conotações de orgulho, idealismo e expectativa, citadas acima.

Conforme exposto anteriormente, as cores quentes produzem uma reação expansiva, ou seja, dão a impressão de se aproximarem do observador. Com o uso dessas cores e da forma como os elementos foram dispostos, o cartaz transmite uma das idéias centrais do filme: a impossibilidade de saída daquele mundo. Mais de dois terços do espaço vertical corresponde ao chão. A faixa superior, onde está o bando, teve o fundo original substituído por uma cor expansiva, de modo a suprimir a noção de profundidade que um azul, por exemplo, proporcionaria. Apesar da cena original não apresentar o céu azul como fundo, e sim edificações da favela, a supressão desses elementos “fecha” ainda mais a cena, passando a idéia que a Cidade de Deus não oferece alternativas: ou se entra para o crime, ou tenta-se a mesma sorte da galinha. Isso inclusive gerou protestos, segundo Xavier (2006), por mostrar a comunidade aí estigmatizada, reproduzindo o estereótipo já criado pela imprensa antes do filme.

Quanto ao conteúdo verbal do cartaz, os únicos elementos que poderiam participar de uma semiótica plástica seriam o título e a dupla de sentenças logo acima, que correspondem ao trecho de música<sup>10</sup> que o narrador parodiou ao se referir à Cidade de Deus. O título usa a linguagem na sua função meramente referencial; a fonte utilizada é comum, sem floreios gráficos, mas encorpada e de contornos levemente ondulados, passando uma idéia de solidez

---

<sup>10</sup> Composição “Homem com H”, lançada por Ney Matogrosso em 1981.



(como se os caracteres fossem feitos em pedra). A razão de ser grafado em branco refere-se provavelmente à necessidade de um bom contraste com o fundo vermelho-alaranjado. O preto não daria o destaque necessário; tons quentes, menos ainda, e o azul complementar aos tons de fundo quebraria a proposta gráfica. A dupla de sentenças, por outro lado, difere do título na sua função e tipologia. Escrita em fonte estilo manuscrito, combina com a fala do narrador; consistindo de um jogo de palavras, centrado na própria mensagem, cumpre a função poética da linguagem. Devido ao seu reduzido tamanho, entretanto, quase se confundindo com os dados técnicos da produção, não pode ser tomado como um pólo de oposição nem ao título nem a qualquer outro elemento. Por isso, não será aqui trabalhado dentro da semiótica plástica do cartaz. O título, por suas já citadas características e por não ter elemento com o qual formar oposição, igualmente, também será descartado nesta análise.

Por fim, a galinha, uma clara metaforização da situação do narrador. A fuga desesperada daquela, no início do filme, não representa senão um outro tipo de fuga (ainda que os algozes sejam muito semelhantes), esta protagonizada por Buscapé durante toda a trama. No cartaz, a ave tenta alçar vôo em direção ao observador, única saída possível daquela atmosfera quente e sufocante. O narrador, do mesmo modo, encontra sua saída além da Cidade de Deus. A galinha se salva por acaso; nosso personagem, pela determinação, pela vaidade de outrem (o desejo de Zé Pequeno de ser fotografado com seu bando e suas armas) e, por que não?, também por uma pitada de acaso.

#### **5.4.2 Demonstração do semi-simbolismo e poeticidade**

A partir da análise preliminar, percebe-se que a principal oposição semântica tratada no filme situa-se entre dois pólos:

- a. o contexto da criminalidade, que a todos suga e do qual não é possível escapar, representado pelas gangues em conflito na favela;
- b. a negação desse contexto, o seu oposto, a possibilidade de fuga, corporificada em Buscapé.

Essa polarização semântica será representada, por motivo de simplificação, pela oposição *criminalidade vs. civilidade*.<sup>11</sup> Estipulado está, então, o plano de conteúdo, fundamental para a construção das relações semi-simbólicas. Passemos agora às categorias plásticas que podem ser identificadas no texto visual em estudo.

Conforme já pontuado, este cartaz apresenta uma disposição de elementos que possibilitam uma boa identificação de oposições, base para a aplicabilidade do método escolhido para as análises.

A primeira polarização percebida no cartaz consiste das suas faixas inferior e superior. Nesta, o bando de jovens armados associa-se naturalmente ao conteúdo semântico *criminalidade*. O pólo semântico *civilidade*, por seu lado, será associado à figura da galinha que metaforiza a situação do narrador. Estabelecemos, então, uma categoria plástica topológica para o plano de expressão: *superior vs. inferior*. Outra oposição de natureza topológica, semelhante à constatada no cartaz anterior, refere-se aos planos da cena: a galinha está em primeiríssimo plano, dando mesmo a impressão de querer sair do cartaz, e o bando, ao fundo. Assim, registramos a nova categoria plástica topológica: *plano de fundo vs. primeiro plano* (mantendo sempre a ordem em que foi estipulada a categoria semântica, para evitar confusões).

Não é tarefa difícil identificar categorias plásticas eidéticas nos elementos que compõem esses dois pólos, quais sejam, o bando armado e a galinha. Iniciaremos, porém, com uma abstração que talvez não seja tão óbvia para o eventual observador, sendo mesmo discutível sua classificação numa categoria eidética.<sup>12</sup> Trata-se da oposição *convergente vs. divergente*. Numa análise pormenorizada do bando, percebe-se que a maioria dos seus integrantes porta armas e, com os braços esticados, fazem mira à frente. Os elementos do centro apontam suas armas em direção ao observador, mas aqueles das laterais fazem mira em diagonal, de forma que, abstraindo como setas o conjunto de braços armados, elas teriam origem no centro do grupo e apontariam em todas as direções. Seria precipitado, entretanto, considerar essas setas divergentes em relação ao bando, e explicaremos o porquê. Passemos a atenção à galinha prestes a alçar vôo, logo abaixo. A disposição das penas de suas asas, essas sim dão a impressão de expansão, de setas divergentes. Quanto mais as asas se abrem, fazendo as penas apontarem em todas as direções, maior o sentimento transmitido de irradiação, fuga e liberdade. Tomando-se a galinha pelo personagem que representa, torna-se

<sup>11</sup> Utilizando-se a seguinte acepção de civilidade fornecida pelo dicionário Aurélio: “Conjunto de formalidades observadas entre si pelos cidadãos em sinal de respeito mútuo e consideração”.

<sup>12</sup> Como Pietroforte (2007b) não prevê outra categoria além da cromática, eidética e topológica, tentar-se-á aqui encaixar as características observadas apenas nessas classificações.

instintivo reconhecer que a idéia de divergência é a mais adequada aqui. Buscapé conseguiu ampliar seus horizontes, alcançou objetivos fora da Cidade de Deus, escapou (em parte) de uma atmosfera que a todos suga. Representa, assim, uma força divergente. Voltando a atenção à gangue, embora os braços armados dêem idéia de setas também divergentes, ainda mais em razão das armas que podem disparar, as setas aqui trariam mais coerência ao todo semântico se fossem assumidas como convergentes. Metaforicamente, significa que na Cidade de Deus tudo leva aos marginais e ao crime. Não há saída, só há chegada; a gangue é numerosa e parece crescer continuamente. As setas convergentes, ao mesmo tempo, oprimem esses jovens, prendem-nos, imobilizam; podem ser entendidas como o peso dos estigmas sociais que eles carregam, criados pela mídia, fora da favela. Na realidade, essas significações trazidas pela noção de convergência e divergência poderiam requerer a estipulação de outro plano de conteúdo, preenchido pela oposição *opressão vs. liberdade*. A tônica do filme, porém, não se situa nesse enfoque; a liberdade conquistada por Buscapé é relativa. Embora a oposição semântica *criminalidade vs. civilidade* possa também gerar controvérsias, por razões não muito diversas (Buscapé conquista a plena civilidade?), foi considerada como melhor representação do conjunto da trama.

Outra categoria plástica eidética identificável está relacionada à multiplicidade do bando em oposição à unidade da galinha. Entre tantos destinos já marcados e previsíveis, Buscapé constitui uma exceção. Simplificando, denotaremos por *multiplicidade vs. unidade*, uma categoria semelhante à *multiforme vs. uniforme* da análise anterior.

Quanto a uma possível categoria plástica cromática, a terceira proposta por Pietroforte (2007b), pode-se tomar a oposição entre os valores *escuro vs. claro*, caracterizados pelos tons escuros predominantes nas vestes do bando contra os tons claros da ave (um branco que foi “alaranjado” pela proposta do cartaz).

Esquemmatizando, então, todas as categorias plásticas identificadas para o plano de expressão, junto com a categoria semântica *criminalidade vs. civilidade* no plano de conteúdo, temos:

plano de conteúdo	criminalidade vs. civilidade	
plano de expressão	cat. topológica	superior vs. inferior plano de fundo vs. primeiro plano
	cat. eidética	convergente vs. divergente multiplicidade vs. unidade
	cat. cromática	escuro vs. claro

**Quadro 5: União das relações semi-simbólicas – Cidade de Deus.**

A partir dessa categorização, pode-se reconhecer várias relações semi-simbólicas, bastando para isso associar a relação dos paradigmas de duas categorias plásticas à categoria semântica criminalidade vs. civilidade, e verificar como elas são projetadas no eixo sintagmático, que é o texto visual do cartaz. Por exemplo, vemos figurativizados no cartaz (eixo sintagmático) a relação entre as duplas de termos simples do plano de expressão superior/multiplicidade e inferior/unidade (das categorias topológica e eidética) associadas aos conteúdos semânticos *criminalidade* e *civilidade* do plano de conteúdo, respectivamente. Somente aí, quando a formação do sintagma depende da relação entre os dois planos (expressão e conteúdo), é que temos relações semi-simbólicas, e conseqüente poeticidade.

Conforme se observa, o cartaz de Cidade de Deus revela um maior número de relações semi-simbólicas se comparado ao do filme Pixote, além de facilitar a identificação das mesmas por meio de uma disposição mais racional dos elementos. Quanto maior o grau de poeticidade em um texto, seja ele verbal, visual ou sincrético, mais ele se aproxima de um símbolo, segundo Pietroforte (2007b). Nas palavras do autor:

Com tantas relações poéticas, a arbitrariedade entre expressão e conteúdo fica cada vez mais tênue, e a presença de muitas relações semi-simbólicas faz o semi-simbolismo parecer um simbolismo, em que a relação entre expressão e conteúdo deixa de ser arbitrária (PIETROFORTE, 2007b, p.89).

O cartaz do filme Cidade de Deus talvez esteja longe de ser entendido como o símbolo do escape, da superação (ou da tentativa de) de um contexto de criminalidade. Examinando-se, agora, o cartaz de Pixote: se esse texto sincrético tivesse a intenção de ser considerado um símbolo, seria símbolo de quê? Enfim, as significações desses dois cartazes ainda são bastante arbitrárias, variáveis segundo cada observador. A poeticidade, então, além dos efeitos de sentido já discutidos anteriormente, busca harmonizar os elementos desses textos visuais de modo a evitar a dubiedade de interpretações e conseqüente dispersão da informação.

### 5.4.3 Os estigmas sociais

A própria história do surgimento da Cidade de Deus já revela características de um primeiro estigma: construída na década de 60 para servir de moradia às pessoas menos favorecidas do Rio de Janeiro, o conjunto habitacional Cidade de Deus corporifica a intenção das classes privilegiadas de isolar uma classe estigmatizada de indivíduos. Além de ser uma forma de “limpar” a cidade, varrendo seus problemas para debaixo do tapete, define-se assim o “lugar” desse grupo, de onde ele não deverá sair, retomando a conceituação de Soares (2004). Os estigmatizados retratados no filme, assim, tendo sua identidade deteriorada, acabaram reforçando seus estigmas encenando o que era esperado deles. Elias e Scotson (2000, p.144) no seu estudo sobre um grupo estigmatizado, observou que

[. . .] a única maneira que conheciam de mostrar aos que os tratavam como “ninguém” que de fato eles eram “alguém” era inteiramente negativa, a exemplo do sentimento que eles tinham a respeito de sua identidade [. . .]. Ao agir de acordo com esse sentimento, eles ajudavam a reproduzir a própria situação de que tentavam escapar.

Uma cena do filme constitui-se um belo exemplo disso: a parte em que Zé Pequeno faz questão de ser fotografado por Buscapé junto com sua gangue, todos empunhando armas de grosso calibre. Em relação ao cartaz, a própria imagem deles apontando suas armas em direção ao observador (ou ao exterior à favela) não deixa de ser outro exemplo válido.

O aspecto das setas convergentes em torno do bando, tratado na busca de semi-simbolismos da sessão anterior, pode perfeitamente representar a “dificuldade de transposição das barreiras impostas pelos estigmas da pobreza e circunscrição do espaço ao qual supostamente devem estar fadados os habitantes das favelas [. . .]” (SOARES; LIESENBERG, 2007, p.50).

Buscapé representa essa tentativa de transposição, mas só consegue seu trabalho de fotógrafo na condição de atuar como agente validador de uma visão externa sobre a favela. As fotografias produzidas devem endossar as concepções do público externo sobre aquele espaço, visto como berço de violência e criminalidade. Somente nessa função Buscapé é reconhecido fora de seu lugar de origem. Ou seja, ele depende da manutenção dessas relações de desigualdade.

Em suma, essa transposição é apenas aparente. Na realidade, ainda que o filme contenha uma boa dose de crítica social, ele acaba reforçando os estigmas em torno da pobreza e dos ambientes e relações a ela associados.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurando passar a idéia central de que, na análise de uma imagem, antes de se tentar descobrir as intenções do autor, cada leitor deve construir seu próprio conjunto de significados, este trabalho conseguiu demonstrar, com o auxílio de um método embasado na Semiótica Plástica, a riqueza de significações que uma imagem pode-nos fornecer. A partir dos conceitos de Roman Jakobson acerca da função poética da linguagem, esquematizou-se todo um instrumental teórico até se chegar, nos domínios da Semiótica Plástica de Jean-Marie Floch, a um método capaz de identificar e avaliar a poeticidade da qual uma dada imagem é imbuída. Buscou-se demonstrar que, do mesmo modo que a poesia, graças às suas características intrínsecas de reiteração e ambigüidade, vem carregada de uma ludicidade que altera nossa forma de recepção e fixação da mensagem, o texto visual pode adquirir esse mesmo “poder comunicativo”. Indo além, procurou-se mostrar o sucesso ou apontar possíveis falhas encontradas no processo de construção dessa poeticidade, em cada caso.

A escolha dos filmes, cujos cartazes serviram de objeto de análise, não foi aleatória. Sendo a exclusão social (bem como a violência que a acompanha) um tema fértil para a mídia, as construções em torno dela experimentaram um grande avanço, e sua representação nos mais variados suportes tornou-se proveitoso objeto de análise. A principal vantagem foi a possibilidade de demonstrar como são construídas certas “representações” da realidade pelos grupos hegemônicos. Fazendo-se, por meio de bem elaboradas técnicas, com que as desigualdades e a exclusão social pareçam coisas “naturais”, são mantidos os interesses do poder constituído.

Lançado há quase trinta anos, mas tratando de um problema social mais atual do que nunca, *Pixote* serviu à nossa análise não pelo seu enredo ou montagem, mas pelos elementos do seu cartaz, que permitiram que, juntamente com a demonstração da poeticidade, identificássemos estigmas sociais acerca dos meninos de rua. De forma semelhante, a obra *Cidade de Deus*, mais contemporânea e tratando de outro tipo de exclusão social, forneceu-nos um cartaz bastante coeso na disposição dos seus elementos, permitindo uma boa demonstração das relações semi-simbólicas. Ainda, foi possível observar uma “corporificação” dos estigmas sociais nos próprios elementos plásticos usados na formação das relações poéticas. Dificuldades encontradas na utilização do método de Pietroforte foram devidamente assinaladas, bem como as alternativas das quais o autor lançou mão para contorná-las.

A análise dos cartazes, porém, não se limitou à rigidez do método proposto, ou, poderia-se afirmar, “avançou” um pouco seus limites. Com o objetivo de enriquecer as análises, foram utilizadas conceituações sobre os significados de determinadas gamas de cores, segundo estudos de psicodinâmica. Da mesma forma, pesquisas sobre a sintaxe da linguagem visual tiveram aqui uma perfeita adequação.

Sendo apontado como dotado de uma melhor construção sob o aspecto da poeticidade, o cartaz *Cidade de Deus* permitiu a demonstração de uma derivação do método, que afirma que, quanto maior o número de relações semi-simbólicas num texto visual, mais ele se aproxima de um símbolo, onde a relação expressão X conteúdo deixa de ser arbitrária. Em outras palavras, o objetivo final seria o desaparecimento da dubiedade de interpretações, tornando o significado da imagem único e prontamente reconhecível, sem dispersão da informação. Ou seja, um símbolo.

Para finalizar, nunca é demais lembrar que, mesmo com o apoio de um método fundamentado, conforme exposto no início, o resultado da análise depende fortemente de quem a implementa. Assim, a aceitação ou não desses resultados por parte do leitor constitui-se um excelente incentivo para que ele continue a pesquisa.



## REFERÊNCIAS

- A CULTURA do cartaz: Meio Século de Cartazes Brasileiros de Propaganda Cultural. **Portal Fator Brasil**. 21 set. 2007. Cultura & Lazer. Disponível em: <[http://www.revistafatorbrasil.com.br/ver\\_noticia.php?not=19780](http://www.revistafatorbrasil.com.br/ver_noticia.php?not=19780)>. Acesso em: 13 jun. 2008.
- ADORO Cinema Brasileiro. Disponível em: <<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/>>. Acesso em: 13 jun. 2008.
- AUTRAN, Arthur. Brevíssimo panorama do Cinema Brasileiro nos anos 90. **Mnemocine**. Campinas, 11 set. 2000. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/arturpanorama.htm>>. Acesso em: 13 jun. 2008.
- BENÍCIO Ilustrador. Disponível em: <<http://www.benicioilustrador.com.br>> Acesso em: 23 mai. 2008.
- BILHARINHO, Guido. **Cem Anos de Cinema Brasileiro**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1997. 216p.
- BORGES, Letícia *et al.* A divulgação do cinema baiano nos anos 60: um estudo de caso. In: SEMINÁRIO ESTUDANTIL DE PRODUÇÃO ACADÊMICA, 10., 2006, Salvador. **Anais...** Salvador: UNIFACS, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.unifacs.br/index.php/sepa/article/view/26>>. Acesso em: 13 jun. 2008.
- BRASIL. Lei nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975. Extingue o Instituto Nacional do Cinema (INC), amplia as atribuições da Empresa Brasileira de Filmes S.A. - EMBRAFILME - e dá outras providências. **Diário Oficial** [da República Federativa do Brasil], Brasília, 9 dez. 1975.
- CARTAZ. In: Wikipédia - a enciclopédia livre. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Cartaz>> Acesso em: 22 mai 2008.
- CODATO, H.; LOPES, F. M. Semiologia e semiótica como ferramentas metodológicas. In: **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2006. p.206-214.
- CUNHA, Susana. Apontamentos sobre a cultura visual. **Anais do Seminário Nacional de Arte e Educação**, Montenegro, v.7, n.7, p. 29-41, out. 2005.
- DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design**. 2.ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2004. 239p.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter (orgs). **Teoria Cultural de A a Z: Conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo**. São Paulo: Contexto, 2003.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000. 224 p.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 4.ed. São Paulo: E. Blücher, 1990. 223p.

FERREIRA, A. B. H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FLOCH, Jean-Marie. Conceitos fundamentais de semiótica geral. In: FLOCH, Jean-Marie. **Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit**. Amsterdam: Hadès-Benjamin, 1985, p.189-207. Trad. Maria Lúcia Diniz. Bauru: UNESP, 1999. Disponível em: <<http://www.faac.unesp.br/pesquisa/gescom/Textos/Trad.%20Floch%20-%20Alguns%20conceitos%20fundamentais%20em%20semiotica%20geral.pdf>>. Acesso em: 29 out. 2007.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. 158 p.

GREGORI, Maria Filomena. **Viração**: experiências de meninos nas ruas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 262 p.

GREIMAS, Algirdas J.; COURTÉS, Joseph Dicionário de semiótica. São Paulo: Cultrix, 1989. 493p.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2002. 143p.

HEITLINGER, Paulo. Escolha de uma fonte apropriada. **Tipografia**, [200-]. Disponível em: <<http://tipografos.net/boas-praticas/fonte-apropriada.html>>. Acesso em: 13 jun. 2008.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1975. 162p.

JEAN-MARIE FLOCH. **Um diálogo visual**. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/pos/cos/floch/>>. Acesso em: 29 out. 2007.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2002. 152p.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**: e na pintura em particular. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LITOGRAFIA. In: Wikipédia - a enciclopédia livre. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Litografia>>. Acesso em: 16 abr. 2008.

LUSVARGHI, Luiza. Cidade de Deus: o realismo e o popular no cinema nacional pós-moderno. **LÍBERO**, São Paulo, n.15/16, p.32-41, 2005.

MEÜRER, Mary. **História da Arte e do Design**. Disponível em: <[www.aulad.com.br/historia/arquivos/a2\\_precursos.pdf](http://www.aulad.com.br/historia/arquivos/a2_precursos.pdf)>. Acesso em: 13 jun. 2008.

- MICHAUD, Yves. **A violência**. São Paulo: Ática, 1989. 116p.
- MOLES, Abraham A. **O cartaz**. São Paulo: Perspectiva, 1978. 261p.
- MORENO, Antônio. **Cinema brasileiro: história e relações com o Estado**. Niterói: EDUFF; Goiânia: CEGRAF/UFG, 1994. 294p.
- MURARI, Lucas. Cinema Marginal (1968-1973). **CINE players**, 3 mar. 2007. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/artigo.php?id=41>>. Acesso em: 13 jun. 2008.
- OLIVEIRA, Sandra Ramalho e. **Imagem também se lê**. São Paulo: Rosari, 2006. 191p.
- PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Análise do texto visual: a construção da imagem**. São Paulo: Contexto, 2007.
- PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Semiótica Visual: os percursos do olhar**. São Paulo: Contexto, 2007.
- PORTAL VITRUVIUS. **Noticiário**. Disponível em: <[http://www.vitruvius.com.br/noticia/noticia\\_detalhe.asp?id=1819](http://www.vitruvius.com.br/noticia/noticia_detalhe.asp?id=1819)> Acesso em: 23 mai.2008.
- REBOUÇAS, Moema Martins. Uma proposta de leitura de imagens. **Anais do Seminário Nacional de Arte e Educação**, Montenegro, v.4, n.4, p. 49-55, out. 2002.
- RUPP, Bettina. **A linguagem visual dos cartazes de cinema**. 1992. 130f. Trabalho de Conclusão do Curso de Comunicação Social, habilitação Publicidade e Propaganda, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1992.
- SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. 114p.
- SANT'ANNA, Armando. **Propaganda: teoria, técnica e prática**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1988. xxiii, 279p.
- SCHLICHTA, Consuelo A. Leitura de imagens: uma outra maneira de praticar a cultura. **Educação**, Santa Maria, v.31, n.2, 2006. Disponível em: <<http://coralx.ufsm.br/revce/revce/2006/02/a11.htm>>. Acesso em: 14 jun. 2008
- SELIGMAN, Flávia. Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro. **Sessões do Imaginário**. Porto Alegre, n.9, p.38-40, 2003. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/787/598>>. Acesso em: 13 jun. 2008.
- SOARES, Rosana de Lima. Comunicação entre culturas: cinema brasileiro e estigmas sociais. In: Congreso Latinoamericano de Investigaciones de la Comunicación, 7., 2004, La Plata.

**Anais...** La Plata, 2004. Disponível em: <[http://www.alaic.net/VII\\_congreso/gt/gt\\_19/GT19-P5.html](http://www.alaic.net/VII_congreso/gt/gt_19/GT19-P5.html)>. Acesso em: 15 jun. 2008.

SOARES, Rosana; LIESENBERG, Cíntia. Figurações simbólicas da pobreza: transposição de estigmas sociais em filmes brasileiros. **LÍBERO**, São Paulo, n.19, p.41-50, jun. 2007.

TARSILA DO AMARAL. Disponível em: <<http://www.tarsiladoamaral.com.br>>. Acesso em 10 nov. 2007.

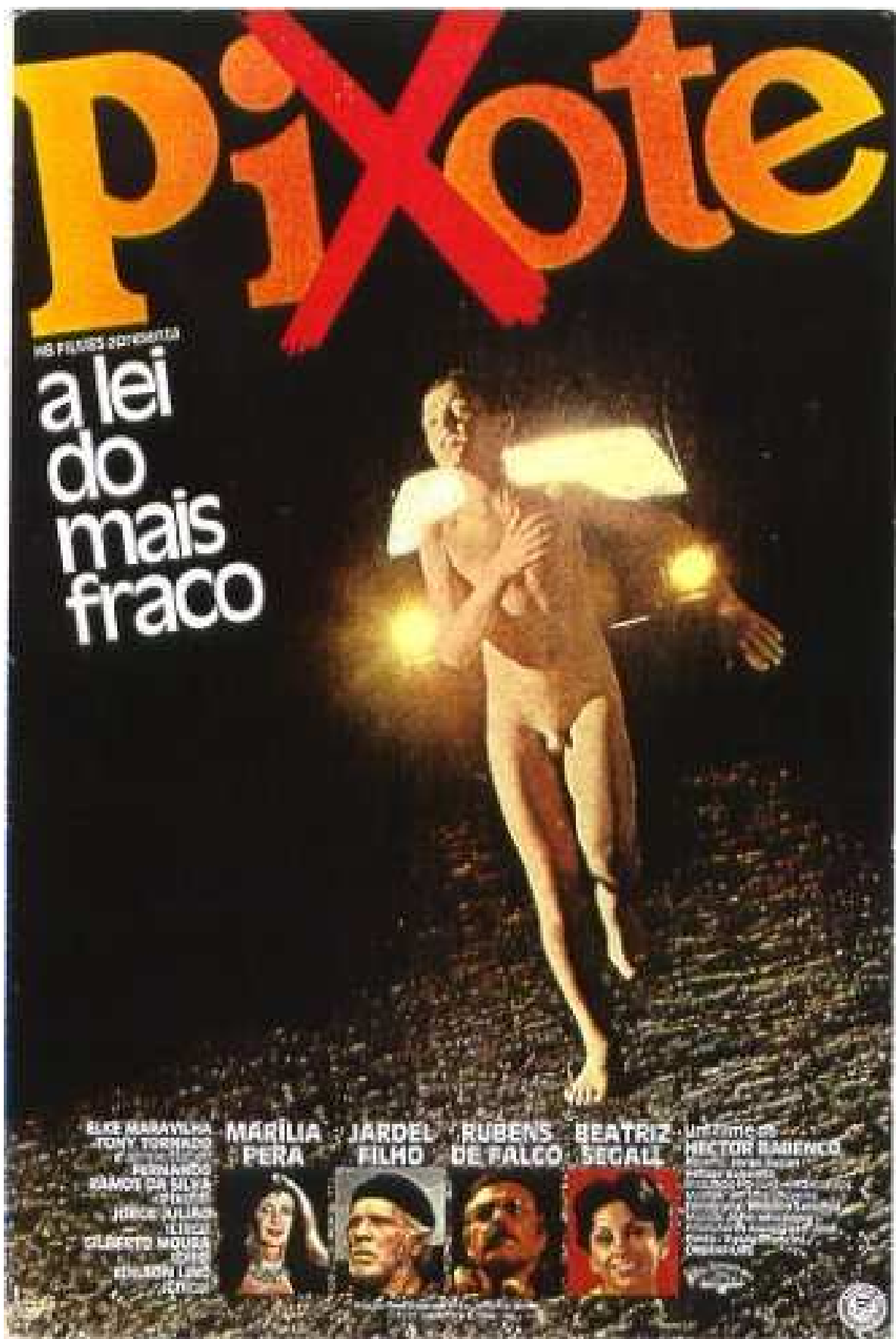
UMA BOA dose de loucura até para fazer cartazes de cinema no Brasil há 20 anos. **O Globo Online** [Rio de Janeiro], 6 dez. 2006. Cultura. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2006/12/05/286900568.asp>>. Acesso em: 23 mai. 2008.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação**. 4.ed. Lisboa: Presença, 1995. 247p.

XAVIER, Ismail. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: Vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. **Novos estudos – CEBRAP**, São Paulo, n.75, p.139-155, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n75/a10n75.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2008.

XILOGRAVURA. In: Wikipédia - A enciclopédia livre. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Xilogravura>>. Acesso em: 16 abr. 2008.

ANEXO A – CARTAZ DO FILME PIXOTE



ANEXO B – CARTAZ DO FILME CIDADE DE DEUS

