



As Representações Masculinas nas Configurações Videográficas Ficcionalis: Análise de Projetos Experimentais de um Curso de Graduação¹

BULHÕES, Alexandre M.²
COTTA, Roberto R.M.³
SOUZA, Scheilla F.⁴

RESUMO:

Na pós-modernidade, a identidade masculina se encontra em um momento de reconfiguração no seu cerne comportamental. Este artigo visa verificar esse pensamento, tendo como foco de análise as representações do homem nos vídeos do gênero ficção, produzidos por estudantes de Comunicação da Universidade Estadual de Santa Cruz nos projetos experimentais de conclusão de curso, em 2006. A escolha temática se deu pelo fato de o vídeo se constituir como um dos mecanismos audiovisuais mais proeminentes da contemporaneidade, bem como por este ter seu surgimento concomitante ao início da chamada ‘crise da masculinidade’, na década de 1960. E o recorte para o gênero ficcional foi feito porque este tende a funcionar como uma vitrine de modelos identitários sociais.

Palavras-chave: Análise Videográfica; Gênero Ficção; Identidades Culturais; Representações Masculinas.

Introdução:

Com o advento da globalização no século XX, características peculiares apenas de uma localidade passaram a integrar de maneira mais próxima o valor global, devido a uma maior interconexão entre os pontos do mundo. Esse processo de ‘mundialização’ (MARTIN-BARBERO: 2003), sobretudo no que tange aos aspectos culturais, acentuou de maneira forte o hibridismo entre os grupos e comunidades e, conseqüentemente, as representações de diversos lugares, reconstruindo o conceito de identidade cultural.

A imagem, desde o período pré-histórico, com as pinturas rupestres serve de forma de registro e representação de elementos que compõem a cultura de um determinado lugar. Na pós-modernidade, o vídeo é um mecanismo audiovisual de

¹ Trabalho apresentado ao GT de Audiovisual do IX Congresso Regional de Ciências da Comunicação, com orientação do Prof. Msc. Rodrigo Bomfim Oliveira (UESC/FTC).

² Graduando em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo – pela Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC).

³ Graduando em Comunicação Social – habilitação em Rádio e TV – pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC).

⁴ Graduando em Comunicação Social – habilitação em Rádio e TV – pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC).



grande abrangência e em crescente potencialização. O hibridismo natural de sua origem, entre o cinema e a informática, aliado ao caráter híbrido de sua linguagem e dos seus gêneros, permite que o mesmo abarque em si um número extenso de representações.

Partindo desses pressupostos, este artigo tem como objetivo analisar as representações culturais presente nos vídeos do gênero docdrama produzidos pelos estudantes de Comunicação Social da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), durante o segundo semestre do ano de 2006. O intuito aqui é perceber, então, de que maneira ocorre essa profusão das múltiplas identidades culturais representadas na pós-modernidade. Neste trabalho, é apresentada a análise de quatro vídeos que compõem o recorte da pesquisa nos pré-requisitos supracitados.

A Profusão das Identidades na Pós-modernidade

No refluxo dos tempos atuais, as representações, cada vez mais, acabam tomando novos conceitos no imaginário das comunidades ao redor do mundo. Nesse viés, definir singularmente o valor identitário constituinte de um determinado lugar é praticamente impensável. É preciso compreender a pluralidade sempre que possível. Pluralidade essa de valores, conceitos e representações de cada indivíduo ou sociedade, que possibilita concatenar as mais variadas concepções acerca da atual dinâmica cultural.

Segundo Canclini (2005), os estudiosos das últimas décadas enfrentam um problema de imprecisão na conceituação do termo cultura, o que o autor vai chamar de ‘extraviamento’.

Há décadas, aqueles que estudam a cultura experimentam a vertigem das imprecisões. Já em 1952, dois antropólogos, Alfred Kroeber e Clyde K. Klukhon, recolheram num livro célebre quase trezentas maneiras de defini-la[...] Larsky, que evidentemente desconhecia essa obra, publicou *The Republic of Letters*, em 2001, trecho de um livro de preparação para o qual diz ter recolhido em jornais alemães, ingleses e estadunidenses 57 usos distintos para o termo *cultura*. (CANCLINI: 2005, p.35 – grifo do autor)

A preocupação em unificar uma variante de pensamento, isto é, formular um paradigma capaz de catalogar as epistemologias culturais, de acordo com Canclini (*ibid*), vem sendo um fato recorrente até bem pouco tempo. Mas, a profusão de signos na contemporaneidade fez com que a mensuração da importância do relativismo cultural



fosse mais bem evidenciada. “A própria pluralidade de culturas contribui para a diversidade de paradigmas científicos, ao condicionar a produção do saber e apresentar objetos de conhecimento com configurações variadas.” (CANCLINI: 2005, p.36).

O condicionamento do saber ‘cultura’ num chumaço de fatores de multiplicidade do indivíduo forma um novo conceito diante do prisma de representação social. Para moldes desse pensamento, basta tentar compreender que o sujeito não é uno. Na verdade, talvez ele nunca tenha sido. No entanto, a intenção agora é traçar um panorama de captação de suas atuações no cerne social. Ou seja, é mais válido tratar do entendimento das distintas funções orgânicas que o sujeito realiza: no trabalho, na universidade, no complexo de amizade, nos relacionamentos amorosos etc. E, até dentro deles, o indivíduo pode atuar de diversas maneiras. Ele pode se ocupar de várias identidades.

Hall (2004) pontua que a questão da identidade cultural é, na teoria social, um assunto que vem gerando discussões bem encorpadas. O motivo, segundo o teórico, é que:

As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL: 2004, p.7 – grifo do autor)

Com a transição das sociedades modernas para a pós-modernidade, as identidades culturais foram se contorcendo, se imprensando e ganhando formatos deslocados e multiculturais. Esse fato é datado do final do século XX adiante, quando a globalização ampliou os processos de constituição do consumismo e modificou os parâmetros de reconhecimento do “eu” por “ele mesmo”. As identidades tradicionais começaram, então, a entrar em conflito, o que favoreceu ao que Hall (*ibid*) chama de ‘crise da identidade’.

Hall (*ibid*), por via dos Estudos Culturais, dinamiza essa questão conceituando três tipos de identidade. Essas identidades são relativas a três modos de sujeitos (o do iluminismo; o sociológico e o pós-moderno) em períodos históricos diferenciados.



O sujeito do iluminismo se estratificava na idéia do ‘centramento’, do controle, da razão. Era dotado de uma unicidade identitária desde o seu nascimento e que vinha a se configurar até sua morte. A característica primordial desse era o individualismo, ou seja, a crença de que permearia todas as circunstâncias de acordo com suas próprias condutas, sem precisar de auxílio de outra pessoa.

O sujeito sociológico vem de uma época em que a modernidade criava um ambiente de complexa dinâmica de vida. Esse sujeito percebeu que as relações interpessoais passavam a ser mais importantes devido ao fato de que as cidades cresciam, as ciências sociais estavam se fortalecendo e os aparatos da tecnologia se edificavam.

Em tempos hodiernos, “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades” (HALL: 2004, p.12).

A concepção do sujeito pós-moderno parte dessa premissa do autor e serve para corroborar toda a explanação já feita neste trabalho.

Sob essa ótica, pode até parecer que o mundo uniformizou-se com as propostas da globalização ao mesmo tempo em que se expandiu no prisma de várias representações pessoais e coletivas. Contudo, pode-se dizer que esse fator de forma alguma quebrou os valores da identidade nacional.

Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população. A nação barrada, alienada de eterna autogeração, torna-se um espaço limiar de significação, que é marcado internamente pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural. (BHABHA, 1998, p.209)

O reconhecimento do caráter da “identidade nacional” parte de mecanismos ideológicos com particularidades antagônicas dos interpretadores da nação. O nacionalismo é capaz de mobilizar a população sempre que ativado, como numa competição esportiva ou numa guerra.

À luz de Bhabha (1998), o nacionalismo emerge através de narrativas e de discursos de maneira ambivalente. Trata-se de uma relação de dominância, na qual interesses privados assumem sentidos públicos. O discurso da identidade nacional é constituído, em essência, por essa ambigüidade entre interesses privados e cenas

públicas, disseminando a questão da inversão de papéis no contexto social, o que apenas ratifica as múltiplas representações.

As Configurações do Vídeo em suas Formas de Linguagem e Identidade

No entretempo da história referente às tecnologias da imagem, surgem como mecanismos de registro a pintura, a fotografia, o cinema, o vídeo e a imagem informática. Sobre o vídeo, objeto de análise deste artigo, será traçado neste tópico um breve recorte histórico sobre sua origem e consolidação como meio audiovisual. Além de tentar tecer algumas reflexões sobre sua definição e as especificidades de sua linguagem, evidenciando também os gêneros videográficos, focando a atenção, mais especificamente, no gênero docdrama.

De acordo com o teórico Dubois (2004), o vídeo surge entre o cinema e a informática, ainda na primeira metade da década de 1960 com Paik, Vostell e Averty. Dessa forma, traz consigo a possibilidade de gravar o audiovisual em um suporte de fita magnética, através de uma ‘câmera de vídeo’ em uma ‘fita de vídeo’, para que possa ser assistida, então, com o ‘videocassete’. Esse exemplo da intensa profusão acerca das utilizações do termo ‘vídeo’ faz com que o mesmo obtenha caráter de difícil definição identitária, como pontua Dubois (2004):

O termo ‘vídeo’ acaba funcionando em suma como uma espécie de sufixo – ou de prefixo (sua posição sintática flutua) aparecendo antes ou depois de um nome[...] Indo além podemos dizer que não pertence a nenhuma língua (própria)[...] ‘Video’, assim sem acento é, também de um ponto de vista etimológico, um verbo (vídeo, do latim *videre*, ‘eu vejo’). Portanto, podemos dizer que o vídeo está presente em todas as outras artes da imagem. (DUBOIS, 2004 p. 71-72 – grifo do autor)

O vídeo está desde sua origem etimológica até a sua utilização e, a construção de sua linguagem, permeado por uma ‘ambigüidade fundamental’ (Dubois: 2004). Como visto na citação, ao questionar-se sobre o que é vídeo, pode ser percebida as diversas funcionalidades e penetrações no âmbito dos outros dispositivos audiovisuais, podendo adquirir, ao mesmo tempo, *status* de um meio, uma linguagem e um suporte.

Entretanto, o vídeo ainda não dispõe uma história consolidada como o cinema, por exemplo. À luz de Arnes (1999), devido à dependência direta da produção videográfica para com a televisão, tal meio foi visto por muito tempo como um mecanismo auxiliador da constituição das técnicas televisivas. “O vídeo só pôde

começar a existir como meio próprio quando as câmeras e unidades de gravação portáteis o libertaram de sua subserviência em relação à televisão e ao sistema doméstico” (ARMES: *ibid*, p.139).

Mesmo que o vídeo busque se configurar como um meio próprio, ele não possui um centro, como pontua Dubois (2004), é um prefixo como em ‘videocassete’ ou um sufixo como em ‘trucagem de vídeo’, mas nunca é ‘fixo’. Como uma palavra-esperanto o vídeo não possui distinção de escrita em nenhum idioma, o que impossibilita que o mesmo tenha uma tradução, um significado mesmo em um dicionário. Sua origem etimológica remonta ao latim, *videre*, ‘eu vejo’, o que faz com que o mesmo sem uma definição específica, esteja também na raiz de todas as representações imagéticas, o ato de ver de um sujeito.

Partindo dessas reflexões é possível perceber a mais evidente especificidade da identidade videográfica: seu hibridismo. “O vídeo apresenta-se quase sempre de forma múltipla, variável, instável, complexa, ocorrendo numa variedade infinita de manifestações” (MACHADO: 2005, p. 13). Configurando-se, assim, como um meio fluido, de difícil conceituação única, de inúmeras facetas. É antes de tudo um ‘não-objeto’ (DUBOIS: 2004). No vídeo tudo é passageiro, inclusive sua identidade.

Concebido após o cinema e contemporâneo da televisão, o vídeo traz peculiaridades em sua linguagem. Ao analisar uma imagem videográfica, é comum que sejam utilizados termos de origem cinematográfica, como ‘planos’, ‘espaço *off*’ ou ‘profundidade de campo’. Diferente do cinema, no vídeo a imagem não compartilha do mesmo tipo da narrativa, sendo a construção da imagem videográfica melhor denominada como ‘mixagem de imagens’ ao invés de montagem de planos, por exemplo.

Silveirinha (1998) salienta que no vídeo, o espaço do cinema é abolido, e todas as imagens aparecem e intercalam-se ao mesmo tempo sendo essa uma das grandes diferenças em relação ao cinema. Esse processo é possível graças a procedimentos como a sobreimpressão, onde através de um efeito de transparência, duas imagens se sobrepõem; justaposição, janelas com imagens distintas que dividem um mesmo ‘plano’; e ainda a incrustação ou ‘*chroma key*’ efeito pelo qual através de uma textura de cor vazada, consegue combinar dois fragmentos de imagem.

Conforme Madaíl e Penafria (1999), o vídeo apresenta três tendências em sua constituição: a vocação anti-televisiva, a vocação narcisista e a vocação formalista. Em sua vocação anti-televisiva, o vídeo surge como uma crítica aos moldes comerciais televisivos e assume-se como uma alternativa à ordem televisiva, em seu caráter maleável e construtivista. Em sua vocação narcisista, o vídeo coloca-se como uma forma de representação do EU perante o OUTRO, valendo-se sobretudo da interligação das formas de percepção dos sentidos, encontrando nessa liberdade sensorial a base para a construção de um referente que não é a realidade cotidiana, mas sim, a realidade composta pelas imagens mentais do EU. Já no tocante à vocação formalista videográfica, a forma composta pela tecnologia, bem como suas potencialidades, é maior valorizada em detrimento do conteúdo, afinal o conteúdo é a forma.

Pode-se perceber ao contemplar o ideal de suas vocações, então, características pertencentes também ao pensamento pós-moderno, essencialmente, no que tange à sua vocação narcisista como, por exemplo, as inúmeras formas de representação da realidade, o EU em suas múltiplas identidades perante o OUTRO, ou ainda a utilização da liberdade sensorial na construção de uma imagem.

Destarte, através das peculiaridades de sua linguagem e sua constituição enquanto audiovisual o vídeo configura-se como um meio propício à experimentação. Segundo Machado (2005), apesar destas especificidades é complicado traçar uma linguagem do vídeo, como em parâmetros normativos, ao considerar que este é volátil, e molda-se sempre ao tempo presente, reinventando-se constantemente. Sobre esse aspecto de adaptação temporal corroboram Madaíl e Penafria (1999) ao afirmarem que “hoje em dia o vídeo acompanha a revolução informática” (*ibid*, p.4). Por via dessa maior possibilidade de manipulação de imagens mediante os recursos informáticos, o vídeo contextualiza-se com o presente pós-moderno.

É nosso argumento que a possibilidade de manipulação total das imagens, através dos meios eletrônicos e digitais, abre novos campos de produção cultural que se caracterizam por uma tendência abstracionista, onde sistematicamente, o lugar da representação do sujeito é questionado. (SILVEIRINHA: 1998, p.1)

No período contemporâneo compreendido como pós-Modernidade, o vídeo aliado às novas tecnologias informáticas é instituído como uma forma inovadora de representação imagética. Assim, como preconizado por Silveirinha (1998), essa maior

possibilidade de manipulação da imagem através dos recursos digitais e eletrônicos vem alterar os campos da produção cultural, voltando-a para uma tendência mais abstracionista, não-linear. Nesse novo lugar – ou ‘não-lugar’ – o vídeo questiona o sujeito. O vídeo acompanha o sujeito pós-moderno, uma vez que a imagem eletrônica contemporânea torna-se volátil, efervescente, efêmera. Dessa forma, torna-se evidente uma articulação entre o vídeo e a sua representação na pós-modernidade.

Com relação aos gêneros, de acordo com Dubois (2004), o vídeo consegue abarcar uma gama bem diversificada, como por exemplo, o vídeo caseiro, a videoarte, a ficção e o documentário. No entanto, na pós-Modernidade os gêneros videográficos não representam barreiras impenetráveis, mas sim, tecem um diálogo entre si, dando origem a novos gêneros, compostos de caráter híbrido.

“O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e é velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um gênero. Nisto consiste a sua vida” (Bakhtin *apud* Machado: 2003, p.69), isto implica dizer que “os gêneros configuram-se como espaço de permanente mobilidade e transformação e podem ser qualificados como dinâmicos.” (Borelli: 1996, p.172).

Para uma melhor compreensão do docdrama – gênero focado neste trabalho – é necessário antes detalhar de maneira separada, alguns aspectos acerca do gênero ficção e do documentário.

O gênero documentário sempre trabalhou a relação forma-conteúdo como duas entidades distintas. Enquanto gênero, o documentário favorece a experimentação, o que tem em diversas situações, levado a uma interligação e esbater de fronteiras com outros gêneros (ficção, reportagem, filme institucional, etc.). (MADAÍL e PENAFRIA, 1999, p.4)

O hibridismo entre os gêneros é uma característica típica da pós-Modernidade. Assim, como foi citado, o documentário a fim de elaborar sua forma, seu atrativo, apropriou-se do gênero ficcional. Na ficção tradicional, uma história sempre é contada a partir da representação, ou seja, os atores encenam uma situação criada e desenvolvida por alguém, em um determinado roteiro (VERDE: 1998). Na mescla de gêneros

denominada docdrama, o documentário apropria-se dessa característica ficcional com o intuito, na maioria das vezes, de ilustrar a temática abordada pelo mesmo.

O documentário ao longo de sua história cumpre “a função de ‘documentar’ a vida das pessoas e os acontecimentos do mundo de modos diversos” (PENAFRIA: 1998, p.1). Dessa forma, a incorporação de elementos ficcionais pela narrativa de documentários pode ser explicada por um motivo em especial. Bourges (apud Silveirinha: 1998) atenua para o fato de essa simulação “afirma-se como o real, mais real do que a realidade. Simulacro igual, senão superior ao seu modelo, a imagem de síntese não pretende representar nada, ela impõe-se como objeto de conhecimento e de experimentação” (*ibid*).

De acordo com essas breves reflexões construídas acerca do vídeo é possível perceber então que sua representação na pós-Modernidade se dá de maneira singular. O vídeo traz consigo, graças à sua capacidade de adaptação, aspectos típicos do sujeito pós-moderno. E o hibridismo entre gêneros, em especial o docdrama, vem assim, ilustrar essa afirmação.

A Multiplicidade de Representações Culturais no Vídeo

Os vídeos do gênero docdrama levados à análise neste artigo são: “Vontade é Coisa que Dá e Passa”, “Isso Vive”, “Prosa Epopéia” e “De um Lado pro Outro”. O primeiro citado foi produzido durante a disciplina Vídeo Educativo, por alunos do 7º semestre do curso de Comunicação Social da UESC; já o segundo foi feito ao correr da disciplina Oficina de Vídeo (5º semestre); enquanto que os outros dois foram confeccionados nos Projetos Experimentais de conclusão de curso (8º semestre). A proposta dos dois primeiros é de cunho coletivo, no tocante de que a realização dos últimos é individual – com colaborações indiretas.

“Vontade é Coisa que Dá e Passa” é um vídeo de aproximadamente nove minutos de duração. Dirigido por Thiara Welsch e Dênia Nobre, sua temática está relacionada ao alcoolismo. Na narrativa (parte ficcional), um jovem estudante que dispõe de uma postura ‘tradicional’, ou seja, contra o uso abusivo de álcool e outros tipos de drogas, é a todo custo influenciado pelos colegas ‘populares’ a freqüentar bares e, assim, integrar o grupo fazendo utilização de substâncias alcoólicas. No decorrer da história, o estudante começa a se embriagar constantemente, ao passo que vai percebendo que o álcool causa malefícios à sua saúde.

Na parte documental desse vídeo, um psiquiatra vai informando sobre as peculiaridades da ingestão de bebidas alcoólicas. O ambiente onde este profissional está sendo entrevistado tem um aspecto semelhante ao de um consultório psiquiátrico, o que associa o valor de credibilidade à sua representação. É um indivíduo de idade mais avançada, o que conota experiência. Suas inserções no vídeo servem de condução para o desenrolar da narrativa ficcional – nada mais apropriado para sua função profissional, pois o psiquiatra trabalha diretamente com as peculiaridades da mente humana -, que por sua vez acaba se configurando como uma ilustração para que o mesmo vem falando.

As representações culturais em “Vontade é Coisa que Dá e Passa” podem ser evidenciadas a partir do estereótipo dos hábitos dos estudantes universitários. Dentre esses estudantes é possível distinguir dois tipos: o ‘careta’ e o ‘descolado’. Na primeira categoria está o protagonista da história, um estudante gordo, desengonçado, que usa óculos, tem um andar curvado e é solitário. Na outra categoria, estão estudantes que apresentam um visual casual, são extrovertidos, enturmados e andam em grupo. Outro fator de elucidação para a questão cultural é a trilha sonora do vídeo, composta de músicas do ritmo baiano arrocha, chamando a atenção para a delimitação da localidade onde se desenrola a história. Ou seja, não são estudantes de uma universidade de qualquer lugar do globo, mas sim membros componentes da estrutura do arquétipo de ‘baianidade’.

A memória afetiva do ser humano para com os objetos pessoais e suas respectivas representações, de acordo aos preceitos do filósofo francês Henri Bergson (1964), são apresentados como tema em “Isso Vive”, vídeo dirigido por Sara Martin e Paulo Thiago, cuja duração tem em torno oito minutos. A história traz o cotidiano de uma banda de rock e a relação dos membros com seus instrumentos musicais, de modo que a guitarra de um dos integrantes está presente em todas as cenas e é o ponto de vista desse objeto diante das situações, o fio condutor da narração.

São inseridos ao longo do vídeo posicionamentos de dois teóricos: um deles um professor especialista nos estudos acerca da teoria bergsoniana da memória afetiva do objeto e o outro responsável por pontuar sobre as especificidades da linguagem do documentário.

O professor tem seu depoimento recolhido em uma sala de aula, o que corrobora seu *status* de conhecedor do assunto. O sotaque desse especialista é francês – além de seus traços físicos serem bem caracterizados como europeus -, ao passo que o teórico em debate é de origem francesa, validando ainda mais a questão da proximidade para

com o tema. Enquanto isso, numa sala de projeção vazia falando sobre as representações do documentário está o outro mediador, que apresenta um visual ‘descentrado’: cabelos tingidos de um louro claro, blusa rosa com a marca do produto em evidência e palavras escritas em língua inglesa, além de uma postura mais dinâmica para falar sobre seu tema.

Além desses profissionais mediadores, “Isso Vive” conta com depoimentos de pessoas acerca de suas relações afetivas com determinados objetos, trazendo para o contexto da realidade o que está sendo encenado. Também esse fator demonstra a questão da proximidade do ficcional com o real, que é uma das propostas básicas do gênero docdrama. Essas pessoas são retratadas no seu espaço cotidiano, com outras pessoas passando livremente por trás dos depoentes, em localidades urbanas.

A profusão das identidades culturais nesse vídeo é apresentada pelo viés do hibridismo. Seus protagonistas são mostrados como roqueiros pós-modernos, aqueles que mesclam a aparente agressividade peculiar da categoria musical a qual pertencem com o afeto que beira o sentimentalismo em relação os instrumentos com que produzem suas músicas, além de se drogarem (é em cima de uma guitarra que os personagens usam cocaína). Os roqueiros são constituídos a partir de características universalistas, isto é, não são apresentadas especificamente particularidades de uma cidade ou região na qual eles se inserem. Além disso, a nação brasileira só é conotada na história devido ao idioma português (com sotaque brasileiro) falado pelos personagens. Mesmo assim, é mais evidente a representação universal dos hábitos desses personagens, sejam eles musicais ou *junkies*.

O vídeo “Prosa Epopéia”, dirigido por Camila Meira e com cerca de dez minutos de duração, é baseado em mitos populares que compõem o imaginário do cidadão itabunense. Itabuna é um município situado na região sul da Bahia, com população aproximada de 200 mil habitantes, emancipada politicamente em 1910 e que tem ligação histórica diretamente relacionada com a produção cacaueteira, já que a cidade foi por muito tempo um pólo de exportação desse fruto.

Simulando um programa de televisão, há apresentadores que fazem o papel de mediação dos mitos e lendas que ao mesmo tempo em que são responsáveis por representar verossimilhança, comportam-se de forma teatralesca, propondo uma hibridação entre o valor documental e o retrato ficcional. Esses apresentadores representam tipos universalistas – dentre eles o jornalista, o sujeito pós-moderno urbano e o professor de história.

O discurso desses apresentadores/atores é validado por depoimentos de moradores desse município acerca das histórias relatadas. Os moradores escolhidos representam tipos cotidianos específicos de uma cidade do interior nordestino. São eles, na maioria, idosos de origem humilde, que têm seus depoimentos gravados nas ruas da cidade.

Na contramão do procedimento generalista dos vídeos docdrama, “Prosa Epopéia” possibilita encontrar a voz de legitimação (comumente presente no gênero) viabilizada pelos membros da localidade e não, por pessoas que enxergam o contexto como se não estivessem diretamente relacionados com ele. Nesse caso específico, a voz do ‘imparcial’, o jornalista, o professor é apenas um pano de fundo para a validação das histórias contadas pelos populares itabunenses.

É importante ressaltar que nesse vídeo existem também esquetes para ilustrar a narração das histórias contadas, permeadas na maioria das vezes pela computação gráfica, dando um tom ainda mais alegórico à temática.

O último vídeo a ser analisado é “De um Lado Pro Outro”, que tem como tema ‘a morte’. Com duração média de quinze minutos, o docdrama dirigido por Pedro Albuquerque apresenta reflexões em torno de conceitos e posicionamentos pessoais sobre o momento de passagem do estágio de vida para a morte.

O vídeo conta com esquetes independentes entre si, que são representativas da relação afetiva entre o mundo dos vivos e pessoas mortas. Essas evidenciam signos ligados ao imaginário de morte: vela, cemitério, escuridão, cruzeiros etc.

Ressalta-se que a maior parcela de configuração das identidades culturais pode ser associada aos conceitos de minoria social. Ao longo do vídeo existem *inserts* retratando ambientes urbanos periféricos: favelas e beira de estrada, por exemplo. Já os mediadores do vídeo têm perfis diversos (um filósofo, um médico, um cientista, um professor de física e uma criança). O filósofo pode ser enquadrado no tipo de sujeito cujo Hall (2004) denomina pós-moderno. É um indivíduo com traços étnicos de ascendência afro-brasileira, usa vestimentas que são características de nenhum lugar em específico e apresenta uma ótica poética sobre ‘o que é a morte?’.

Em contraposição, existem os tipos mais tradicionalistas das ciências físicas e biológicas, que apontam conceitos já pré-moldados sobre os indícios da morte no corpo humano e no universo. Já a criança presente na parte documental mostra sua experiência afetiva direta com a perda de um animal de estimação. Ou seja, a criança é um sujeito que está descobrindo o sentido da morte e, conseqüentemente, a importância da vida.

Considerações Finais

O questionamento em si para a confecção deste artigo era: o gênero videográfico docdrama pode ser evidenciado como sendo diretamente plausível para representar as identidades culturais na pós-modernidade?

As respostas encontradas ao longo da análise intermediada por esta comunicação científica permitem afirmar que tal gênero pode realmente representar as identidades pós-modernas. Primeiro porque o docdrama é em sua essência um gênero híbrido (MADAÍL e PENAFRIA: 1999), bem como as identidades culturais na contemporaneidade (HALL: 2004). Não há uma fórmula terminantemente específica para compor as características do docdrama, a não ser o fato de mesclar teor documental com conteúdo ficcional (SILVEIRINHA: 1998).

Essas inferências podem ser percebidas nos vídeos descritos e analisados. Mesmo numa amostragem relativamente pequena, pois avaliou-se as representações culturais, os posicionamentos discursivos e as características de linguagem dos vídeos, pode-se compreender as diversas nuances do hibridismo do docdrama. Por exemplo, as interfaces configurativas do vídeo “Prosa Epopéia” são diferentes de “Vontade é Coisa que Dá e Passa”, pois no primeiro a validação narrativa está nos depoimentos dos populares e não no discurso dos mediadores, enquanto que no outro é o mediador (cientista) tradicional que impõem credibilidade discursiva.

No que tange às identidades culturais, percebe-se que os formatos de representação também são os mais variados. Em “De um Lado pro Outro”, por exemplo, dentre os depoentes/mediadores do debate está uma criança apresentando seu ponto de vista empírico relacionado ao tema. Já em “Isso Vive” a representação da mediação é feita por dois especialistas no assunto, embora nesse vídeo estejam depoentes populares, que não se impõem como mediadores, no entanto.

Outro fator também relevante nessa discussão é o fato da presença do hibridismo na constituição dos personagens videográficos. A maioria destes não são vistos de maneira veemente como relacionados a uma localidade única, específica. Eles poderiam estar inseridos em situações contextualizadas nas mais diferentes partes do globo. Esse aspecto denota a ‘mundialização’ (MARTIN-BARBERO: 2003) relacionada aos valores culturais. Há evidências disso, para fins de comparação, em “Isso Vive”, onde os



personagens apresentam características ‘globalizadas’, representando a interconexão das identidades pós-modernas.

Bibliografia:

ARMES, Roy. **On Vídeo:** o significado do vídeo nos meios de comunicação. São Paulo: Summus Editora, 1999.

ARONCHI, José Carlos. **Gêneros e formatos da Televisão brasileira.** São Paulo: Summus, 2004.

BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora.** Rio de Janeiro: Delta, 1964.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BORELLI, Silvia Helena Simões. **Ação, suspense, emoção:** Literatura e cultura de massa no Brasil. São Paulo: EDUC: Estação Liberdade, 1996.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, Desiguais e Desconectados.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo:** história, prática e teoria. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

DÁ-RIN, Silvio. **Espelho partido, tradição e transformação do Documentário.** Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade.** 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Editora Senac, 2003.

MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas e Pós-Cinemas.** 3ª Ed. Campinas: Papyrus, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

PENAFRIA, Manuela. **Unidade e diversidade do filme documentário.** Publicado em 1998. Disponível em: <http://ubista.ubi.pt/~comum/penafria-unidade-diversidade.html>. Acesso em: 27/Mar/07.



PENAFRIA, Manuela. MADAÍL, Gonçalo. **Novas linguagens audiovisuais tecnológicas: o documentário enquanto gênero da experimentação.** Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/panafria-madail-linguagens-tecnologicas.pdf>. Acesso em: 27/Mar/07.

PENAFRIA, Manuela. MADAÍL, Gonçalo. **O Filme Documentário em Suporte Digital.** Publicado em 1999. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/madail-penafria-digital.pdf>
Acesso em: 28/Mar/07.

SILVEIRINHA, Patrícia. **A Arte Vídeo.** Publicado em 1998. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/silveirinha-patricia-Arte-Video.html>. Acesso em: 25/Mar/07.

VERDE, Cláudia Dalla. **Ficção e Encantamento Televisivo.** In: DIAS. Elza (org.). **Televisão, Criança, Imaginário e Educação.** PACHECO. Campinas: Papyrus, 1998.